UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

LIEV TOLSTÓI E O TEATRO:
TEXTO E CONTEXTO DE *O CADÁVER VIVO*

Anastassia Bytsenko

Tese 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 para obtenção do título de Doutor em Letras

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

LIEV TOLSTÓI E O TEATRO:
TEXTO E CONTEXTO DE *O CADÁVER VIVO*

Anastassia Bytsenko

Tese 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 para obtenção do título de Doutor em Letras

Orientadora: Profa Dra. Elena Vássina
Pesquisa Financiada pela CAPES

São Paulo
2013

FICHA CATALOGRÁFICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Anastassia Bytsenko

LIEV TOLSTÓI E O TEATRO: TEXTO E CONTEXTO DE *O CADÁVER VIVO*

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor.
Concentração: Literatura e Cultura
Russa

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr _____

Instituição _____ Assinatura _____

Aos meus queridos pais Elena e Andrey Bytsenko, as minhas amadas tia Olga e *bábuchka* Tomara Gofman e meu herói Rafail Gofman (*in memorian*), exemplos de amor, otimismo, talento, persistência, coragem, força e integridade que carregarei por toda minha vida.

Agradecimentos

A atividade de pesquisa é um trabalho solitário (com a companhia, no máximo de orientador). Contudo, no momento de escrever essas linhas, essa verdade inicial se desfaz quando recordo das pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

Gostaria de agradecer, inicialmente, aos professores do Departamento de Literatura e Cultura Russa da USP, principalmente, aos Profs. Noé Silva e Bruno Barretto Gomide por valiosas sugestões que enriqueceram tanto o trabalho.

Devo agradecer também a professora Neide Jallageas não só pelas sugestões apresentadas na qualificação, mas pela amizade e por Pavel Floriênski e sua *Perspectiva Inversa* que ajudaram a dar um novo rumo para minha vida acadêmica.

Esse trabalho não teria se concretizado sem a participação dos funcionários das bibliotecas e arquivos de São Petersburgo (Rússia) que, com competência e atenção, me auxiliaram na busca dos textos importantes para essa pesquisa e inéditos no Brasil. Essas Bibliotecas são:

RGIA – Rossiski Gossudarstvennii Istoricheski Arkhiv (Arquivo Histórico Russo Estatal);

RNB – Rossiskaia Natsionalnaia Biblioteka (Biblioteca Nacional da Rússia, São Petersburgo);

Sankt-Peterburgskaia Gosudarstvennaia Teatralnaia Biblioteka (Biblioteca Estatal Teatral de São Petersburgo);

Biblioteka Soiyyza Teatrálnikh Déiatelei São Peterburga (Biblioteca da Sociedade dos Artistas de Teatro de São Petersburgo);

Biblioteca da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP;

Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Agradeço imensamente minha amiga e colega de curso Graziela Schneider Urso que ajudou a revisar as traduções anexas a essa tese. Não posso esquecer de outra amiga, Cecília Rosas, que ajudou a revisar o texto da tese.

Agradeço a Adriano Carvalho Araújo e Sousa pela sua criatividade, pelas ideias originais e generoso apoio. Por me ensinar a escrever melhor em um idioma tão belo e difícil como o português, mas antes de tudo, por ter acrescentado novos conhecimentos e mostrado novos pontos de vista sobre vários assuntos. Certamente, por ter me acompanhado em todos os momentos dessa árdua empreitada que é a pós-graduação.

Agradeço à professora Jerusa Pires Ferreira pelo incentivo e pelas sugestões que enriqueceram tanto o trabalho. Sem seu apoio essa pesquisa, provavelmente, não ia se concretizar. Seu exemplo de professora e intelectual, para mim, é a grande referência que carrego comigo.

Agradeço à minha orientadora, a professora Elena Vássina. Não tenho dúvidas em afirmar que se este trabalho tem algum valor, ele decorre de sua generosa e paciente orientação. Quanto aos erros e equívocos, são todos de minha inteira responsabilidade.

À CAPES pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização da pesquisa.

Resumo

A análise aborda o fenômeno artístico e cultural que é o teatro de Liev Tolstói no limiar entre a literatura e a história do teatro russo. A ênfase recai em apenas uma peça e suas quatro versões cênicas, permitindo, por um lado, abranger um grande período de tempo e observar as transformações que ocorrem com *O Cadáver Vivo* no decurso de um século de história russa; por outro lado, visa aprofundar o estudo dedicado a uma faceta específica da arte de Liev Tolstói.

Abstract

The analysis addresses the artistic and cultural phenomenon that is the theater of Leo Tolstoy on the threshold between literature and history of Russian theater. The emphasis is in one piece and its four scenic versions, allowing one hand, cover a large period of time and observe the changes that occur with *The Living Corpse* over a century of Russian history, on the other hand, seeks to deepen study dedicated to a specific facet of the art of Leo Tolstoy.

Sumário

Introdução	11
------------------	----

1. Liev Tolstói, Autor Dramático

1.1 Trajetória	18.
1.2 A Formação do Dramaturgo.....	27
1.3 Depois da Crise Espiritual.....	36
1.4 O Teatro Popular	39
• <i>Ageu</i>	41
• <i>O Primeiro Alambiqueiro</i>	43
• <i>Piotr, o Padeiro</i>	45
• <i>Dela, Todas as Qualidades</i>	47
1.5 <i>Leitmotiven</i> das Peças Populares de Liev Tolstói.....	48
1.6 As Peças para o Teatro Profissional	51
• <i>O Poder das Trevas</i>	51
• <i>Os Frutos da Instrução</i>	55
• <i>E A Luz Resplandece nas Trevas</i>	59

2. O Cadáver Vivo: Texto e Ambiente Cultural

2.1 O Enredo.....	61
2.2 Os Processos de Construção	65
2.3 Afinidades: Shakespeare, Tchékhov, Tolstói.....	73
2.4 A Liberdade Absoluta: Suicídio	78
2.5 A Liberdade Absoluta: <i>Vólia</i>	81
2.6 Suicídio: Paralelos com <i>O Cadáver Vivo</i>	84

3. O Cadáver Vivo: Do Texto para a Cena

3.1 O Teatro Russo no Limiar dos Séculos XIX-XX.....	92
3.2 <i>O Cadáver Vivo</i> segundo Nemiróvitch-Dântchenko de 1911	101

3.3 Versão de Meyerhold de 1911.....	122
3.4 O Teatro Soviético.....	139
3.5 Versão de Kójjitch de 1950.....	150
3.6 Versão de Fókin de 2006.	157
Conclusão.....	171
Anexos.....	
Tabela: As peças de Liev Tolstói.....	175
As principais realizações de <i>O Cadáver Vivo</i> nos teatros russos.....	175
Os elencos das quatro versões cênicas de <i>O Cadáver Vivo</i>	176
Traduções:	
1. <i>Entre a Liberdade e a Vólia: O Destino de Fiédia Protássov</i> – IÚRI LOTMAN.	178
2. <i>Obras de Tolstói no Teatro de Arte</i> – VLADÍMIR NEMIRÓVITCH- DÂNTCHENKO.	187
BIBLIOGRAFIA.....	206

Introdução

A produção teatral de Liev Tolstói constitui um aspecto ainda pouco explorado de suas obras e, ao mesmo tempo, imprescindível para compreender determinadas questões proporcionadas por sua trajetória artística, sobretudo, na fase final e as reverberações desta. Escolhemos, portanto, analisar quatro versões cênicas de *O Cadáver Vivo* distribuídas em períodos distintos no intervalo que segue de 1911 a 2006.

A análise aborda o fenômeno artístico e cultural que é o teatro de Liev Tolstói no limiar entre a literatura e a história do teatro russo. A ênfase recai em apenas uma peça e suas quatro versões cênicas, permitindo, por um lado, abranger um grande período de tempo e observar as releituras de *O Cadáver Vivo* que se oferecem no decurso de um século de história russa; por outro lado, visa aprofundar o estudo dedicado a uma faceta específica da arte de Liev Tolstói.

Desse modo, dividimos o corpus da pesquisa da seguinte forma:

- *Cadáver Vivo*: o espetáculo de estreia no Teatro de Arte de Moscou em 1911, direção de Nemiróvitch-Dântchenko;
- A segunda estreia em São Petersburgo no teatro Aleksandrínski encenada por Vsévolod Meyerhold em 1911;
- No Teatro Acadêmico de Drama de A. S. Púchkin (antigo Aleksandrínski) em 1950, sob direção de Vladímir Kójitch;
- E por fim, a versão de Valéri Fókin, novamente no teatro Aleksandrínski em 2006.

O foco nas encenações de apenas uma peça permitiu acompanhar desenvolvimentos de sua interpretação teatral, relacionando-a com mudanças dos paradigmas artísticos e históricos. O interesse pelas duas primeiras montagens de 1911, justifica-se porque, além de serem estreias, foram realizações de dois grandes diretores, Nemiróvitch-Dântchenko e Vsévolod Meyerhold.

Exceto a montagem do Teatro de Arte de Moscou, as outras três versões cênicas de *O Cadáver Vivo*, foram todas realizadas no teatro Aleksandrínski na cidade de São Petersburgo, mas, curiosamente, em países “diferentes”. Os espetáculos de Nemiróvitch-Dântchenko e de Meyerhold aconteceram durante o Império Russo. Kójitch encenou seu espetáculo trinta e nove anos mais tarde (em 1950) na União Soviética. Enquanto a quarta versão foi encenada após um intervalo de cinquenta e seis anos, em 2006, na Rússia contemporânea.

Além da expressão da arte e da filosofia de Liev Tolstói, *O Cadáver Vivo* apresenta um reflexo de sua época, o debate com seus contemporâneos e predecessores, assim como suas versões cênicas que no decorrer de um século a transformaram ao encontrar e acrescentar novos sentidos.

Por mais de um século, a herança literária e filosófica de Liev Tolstói atrai a atenção de estudiosos. Há um volume considerável de trabalhos dedicados à sua obra desenvolvido no Brasil, em especial, na Universidade de São Paulo por pesquisadores como Boris Schnaiderman, Aurora Fornoni Bernardini, Elena Vássina e Bruno Barreto Gomide, entre outros. Contudo, seu texto dramático permanece um tema pouco abordado.

Uma das dificuldades encontradas residiu na distância temporal da maior parte das encenações em questão. Tratar de algo que não se presenciou é um obstáculo extensível a qualquer análise de arte teatral. Reunimos, portanto, um conjunto bastante variado de fontes, com uma ênfase nos documentos produzidos pelos contemporâneos de Tolstói e de cada versão teatral de sua peça. Um material que cabe destacar consiste nos diários do escritor. Na Rússia, *O Cadáver Vivo* foi analisada por várias gerações de estudiosos da literatura e do teatro, formando um conjunto de documentos que forma uma imagem da trajetória cênica da peça. Além disso, as fontes incluem as pesquisas, as críticas, as memórias e as entrevistas dos participantes das encenações da peça de Liev Tolstói, assim como fotos e filmagens (quando houve), etc.

Entre os críticos mais proeminentes das duas primeiras encenações de *O Cadáver Vivo* estão Serguei Volkónski¹ e Anatóli Kóni². Destacam-se ainda os trabalhos de Konstantín Rudnítski³ e Konstantin Lomunov⁴ que relatam a história da encenação de *O Cadáver Vivo* no palco russo nas décadas de 1950-70. O livro de Elena Poliakóva⁵ *Teatr Lva Tolstógo* (*O Teatro de Liev Tolstói*. 1878) é um trabalho fundamental que analisa a relação do escritor com o gênero dramático, traça a história da escrita de suas peças, bem como das encenações e a evolução do teatro de Liev Tolstói.

Anatóli Smeliánski⁶ em seu livro *Náshi Sobesédniki* (*Nossos Interlocutores*. 1981) investiga a transposição do texto de uma obra dramática para a cena, bem como o problema da interpretação de um clássico por diferentes diretores.

Por sua vez, Serguei Schults com sua *Istorícheskaia Poética Dramaturgúii Tolstógo* (*Poética Histórica da Dramaturgia de Liev Tolstoi*, 2002), discorre sobre a poética histórica da dramaturgia de Liev Tolstói em seu aspecto hermenêutico, comenta a relação do teatro de Tolstói com o drama antigo, o teatro de Shakespeare e o de Schiller. Para tanto, serviu-se de teorizações nos campos da semiótica teatral e semiótica da cultura, aproximando-se de autores, como Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Iúri Lotman e Mikhail Bakhtin.

Em 1929, foi publicada uma coletânea de obras dramáticas de Liev Tolstói com prefácio de Mikhail Bakhtin. Trata-se de um texto que descreve a história da criação das principais peças de Tolstói inserindo-as no contexto de sua obra e

¹ Serguei Volkónski (1860 - 1937) pertenceu a uma família de príncipes. Foi diretor dos teatros imperiais entre 1899-1901. Publicou vários ensaios críticos sobre o teatro nas revistas *Apollon*, *Stúdia* (Estúdio) e *Ejegódnik Imperatorskikh Teatrov* (Anuário de Teatros Imperiais). Em 1921 emigrou para a Europa.

² Anatóli Kóni (1844-1927) advogado, juiz, político. Foi um escritor e crítico, além de uma figura proeminente da história e da cultura russa no limiar dos séculos XIX-XX. Os cinco volumes de sua obra contêm memórias sobre Liev Tolstói, Ivan Turguêniev, Fiódor Dostoiévski, Nikolai Nekrássov e Aleksandr Ostróvski.

³ Konstantín Rudnítski (1920-1988) teatrólogo, pesquisador e crítico teatral.

⁴ Konstantin Lomunov (1911-2005) doutor em filologia, especialista em obra de L.N. Tolstói. Foi professor do Instituto de Literatura Universal.

⁵ Elena I. Poliakóva (1926-2007), professora, teatróloga, pesquisadora e crítica literária. Seu livro *O Teatro de Liev Tolstói* descreve a evolução da linguagem de produções teatrais das obras de Liev Tolstói, traz descrições de várias encenações.

⁶ Anatóli M. Smeliánski (1942-), professor, historiador e crítico teatral. Em seu livro *Náshi Sobesédniki* (*Nossos Interlocutores*. Moscou: Iskústvo, 1981) analisa o problema da interpretação dos clássicos do teatro contemporâneo.

visão de mundo. Bakhtin também analisa os motivos que levam o escritor a se interessar pelo gênero dramático. No entanto, optei por incluir as citações desse prefácio e não realizar sua tradução completa porque contém vários julgamentos de valor ideológico, provavelmente, exigências da censura.

Recorri sempre que necessário a *Para Ler o Teatro* (2010) de Anne Ubersfeld para debater o processo da transformação do texto de uma peça em uma representação cênica. Consultei ainda o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis para a compreensão de conceitos teóricos relativos à dramaturgia, ao texto, o gênero etc.

A tese consiste de três capítulos. O primeiro, “Liev Tolstói, Autor Dramático”, descreve sucintamente a trajetória do escritor e sua percepção da arte, em especial, do teatro que expressa em ensaios como *O que é a Arte*, *Uma Confissão* e *Sobre Shakespeare e o Drama*. Buscamos contextualizar o modo como o tema do teatro expressa-se no conjunto da obra de Tolstói. Para isso, a pesquisa passa por sua formação como dramaturgo e faz uma síntese do conjunto da obra dramática de Tolstói dividida em dois grupos: o teatro popular e as peças elaboradas para o teatro profissional.

O segundo capítulo, “*O Cadáver Vivo*: texto e ambiente cultural”, analisa o enredo dessa peça e as circunstâncias que envolveram seu processo de criação, bem como os temas da liberdade, fuga e suicídio presentes em todo conjunto de sua obra dramática, sobretudo, em *O Cadáver Vivo*. Ao abordar o desenvolvimento desses temas nos dramas de Tolstói procurei comentar diálogos com outros autores tais como: Shakespeare, Rousseau, Púchkin, Tchékhov, Shopenhauer etc.

Dentro de uma perspectiva interdisciplinar, a par da impossibilidade de discutir as múltiplas questões teóricas no âmbito do teatro, tornou-se necessário começar o terceiro capítulo “*O Cadáver Vivo*: do texto a cena” com um breve comentário sobre a transposição de um texto dramático para uma representação teatral. A seguir, procuramos identificar o contexto histórico-cultural de quatro

versões cênicas da peça *O Cadáver Vivo*, as peculiaridades artísticas, assim como as inserções que cada uma delas promove.

Os últimos componentes desta tese são as traduções do russo para o português de dois textos inéditos e essenciais tanto para este trabalho, quanto para futuros desdobramentos de estudos sobre a obra de Liev Tolstói, a história e o teatro russo.

O trecho de *Iz Prochlogo* (Do Passado) chamado “Tolstóvskoie v Khudójestvennom Teatre” (Obras de Tolstói no Teatro de Arte)⁷ consiste em depoimento de Nemiróvitch-Dântchenko, um dos primeiros e mais atentos leitores de *O Cadáver Vivo*, sobre sua experiência como diretor da primeira versão cênica, desde seus encontros com Tolstói até a encenação.

Publicado em 1936, *Do Passado* é um livro de memórias no qual, Nemiróvitch resume mais de meio século de seu trabalho na área do teatro. Apesar disso, para grande decepção de Nemiróvitch: “até mesmo no círculo teatral mais próximo do autor, o livro *Iz Prochlogo* foi recebido com grande frieza. Em seus últimos anos, várias vezes referia-se a suas memórias como um livro ‘de destino lamentável’ com um tom de surpresa e amargura”.⁸

Para além da autobiografia, o livro narra a história do Teatro de Arte de Moscou que ele e Konstantin Stanislávski haviam fundado juntos. Entre as personagens do livro estão os diretores e atores como Meyerhold, Knipper-Tchékhova, Katchálov, Moskvín e os escritores Tchékhov, Górkí e Liev Tolstói etc. A narrativa leva o leitor para os bastidores do Teatro de Arte, desde a sua fundação. Descreve os ensaios, a turnê europeia e as estreias de espetáculos como: *Tsar Fiódor Ioánovich* de Aleksei Tolstói; *A Gaivota* e *O Jardim das Cerejeiras* de Tchékhov; *No Fundo* e *Os Pequenos Burgueses* de Górkí.

Dois capítulos são dedicados a Liev Tolstói, onde Nemiróvitch relata a história de seus encontros com o escritor, apresenta a importância de Tolstói e de sua obra para o Teatro de Arte. Relata sucintamente a história das encenações

⁷ Trecho do livro *Iz Prochlogo* (Do Passado) de V. I. Nemiróvitch-Dântchenko.

⁸ VILÉNIN, V. *Tvortcheskaia líchnost V. I. Nemiróvitch-Dântchenko v ego pismakh* (A personalidade criativa de V.I. Nemiróvitch-Dântchenko em suas cartas). In: V. NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, *Izbrannie Pisma* (Cartas selecionadas), Org. V. Vilenkin. em 2 vol., Vol. 1, Moscou, Iskústvo, 1979, p. 13.

das peças *O Poder das Trevas* e *Os Frutos da Instrução*. A seguida, descreve a visita de Tolstói ao Teatro de Arte de Moscou onde o escritor assistiu o espetáculo *Tio Vânia* de Anton Tchékhov. As peripécias relacionadas à montagem da peça *O Cadáver Vivo* também fazem parte do livro: as negociações com os herdeiros, o processo da encenação do espetáculo, os ensaios, a atuação e a estreia no Teatro de Arte.

A outra tradução consiste no ensaio do semioticista russo Iúri Lotman *Entre a Liberdade e a Vólia: O destino de Fiédia Protássov*⁹ (1992) realizada com objetivo de esclarecer alguns aspectos de *O Cadáver Vivo* e do pensamento de Liev Tolstói.

O ensaio pertence a um conjunto de trabalhos dos últimos anos de Iúri Lotman (1922-1993), onde o pesquisador desenvolve ideias sobre a dinâmica da cultura. Em julho de 1989, ele começou um livro, publicado com o título *Imprevisíveis mecanismos da cultura*. Essa pesquisa expõe a: “possibilidade do desenvolvimento da cultura pelos caminhos completamente diferentes daqueles realizados na história”.¹⁰ Em novembro de 1991, Lotman terminou o segundo livro *A Cultura e A Explosão*¹¹. A justaposição de duas principais formas ou tipos da dinâmica cultural, constitui o ponto de partida da reflexão de Lotman nesse último livro que, por um lado, estuda a ideia da “explosão” que para ele significava a descontinuidade e a imprevisibilidade e, por outro da “evolução” ligada a ideia da continuidade e previsibilidade.

No ensaio *Entre a Liberdade e a Vólia*, escrito em 1992, Lotman faz uma análise da peça *O Cadáver Vivo*. Contudo, seu foco principal é mais expandido, pois o autor traz exemplos da dinâmica da cultura em outras obras literárias e até em diferentes gêneros de arte como a arquitetura, a pintura e a poesia.

À luz da visão contraditória e “maximalista” de Tolstói, Lotman analisa a postura do escritor em relação às personagens de *O Cadáver Vivo*. De acordo

⁹ LOTMAN, Iu., *Méjdu Svobódoi i Vólei. Sudbá Fiédi Protássova*. In: Iu. Lotman, *Istoria i Tipologuia Russkoi Kulturi*, São Petersburgo, Isskustvo, 2002, p. 714 – 719. Um dos significados da palavra *vólia* é a liberdade no sentido absoluto.

¹⁰ LOTMAN, Iu. *Pisma 1940-1993* (Cartas. 1940-1993). Moscou, Shkola “Iaziki russkoi kulturi”, 1997, p. 87.

¹¹ Em 1991, Lotman assinou um contrato com duas editoras italianas: La Feltrinelli, que publicou *A Cultura e A Explosão* e Marsílio Editore que editou *Imprevisíveis mecanismos da cultura*, em 1992.

com ele, a crença e a visão do mundo do Tolstói tardio refletiu no título da peça, no caráter e no comportamento das personagens, as quais o semiótico divide em dois tipos: corretos – estáticos; e pecadores – dinâmicos. Lotman dá exemplos de comportamento dinâmico, livre, explosivo, tempestuoso e opõe a liberdade de transgressão à prisão do comportamento correto. Inclusive, o semiótico faz paralelos entre o dinamismo cultural e a Revolução.

Os resultados primários dessa pesquisa “Liev Tolstói e o teatro: texto de contexto de *O Cadáver Vivo*”, foram apresentadas em seminários, congressos e encontros científicos. Foram publicadas traduções de ensaios de Liev Tolstói, de outros escritores, de pesquisadores e críticos. Cabe incluir a experiência de intérprete que contribuiu para que a autora estivesse em contato com profissionais realizadores de teatro.

- Para a coletânea *Os Últimos Dias*, de Liev Tolstói (Companhia das Letras, 2011), verteu três textos de Liév Tolstói, dentre os quais, “Shakespeare e o Drama” (na íntegra), “O Que é a Arte?” e “A Confissão” (trechos).
- Tradução para a coletânea *Teatro Russo: Literatura e Espetáculo* (Ateliê Editorial, 2011) dos ensaios: “As Inestimáveis Lições de Stanislávski” de Boris Zinguerman e “O Teatro de Anatóli Vassíliev” de Nikolai Pessotchínski.

1. Liev Tolstói, Autor Dramático

O velho mago para diante de mim, alheio a todos, um solitário viajante através de todos os vácuos do pensamento na busca da verdade universal e que não a encontrou nem para si, olho para ele e, embora a dor desta perda, estou orgulhoso de ter visto este homem e isto ameniza um pouco o meu sofrimento e aflição¹

1.1. Trajetória

Desde a segunda metade do século XIX, toda a cultura russa experimenta uma forte influência de Liev Nikoláievitch Tolstói, “importantíssimo filósofo religioso e pedagogo, crítico e teórico de arte, editor e líder espiritual”², mas principalmente um dos mais celebres escritores, autor de romances monumentais como *Guerra e Paz*, *Anna Kariênina*, *Ressurreição* e *Felicidade Conjugal*, além das novelas *A Sonata a Kreutzer* e *A Morte de Ivan Ilitch*. Sua obra literária teve um forte impacto sobre a evolução do humanismo europeu e o desenvolvimento da tradição realista na literatura mundial, e tornou-se uma espécie de ponte entre a tradição do romance do século XIX e a literatura do século XX. Ainda que sua obra dramática seja menos conhecida nos dias de hoje, as peças *O Poder das Trevas*, *Os Frutos da Instrução* e *O Cadáver Vivo* fazem parte do repertório teatral ao redor do mundo.

Liev Tolstói nasceu no dia 28 de agosto de 1828, na propriedade rural da família em Iásnaia Políana, ao sul de Moscou, próximo à cidade de Tula. Descendia de uma família nobre, cuja genealogia se estendia aos meados do século XIV. Era parente de outras famílias aristocráticas como a de condes Volkónski, Gorchakóv e Trubetskói.

Tolstói perdeu cedo os pais. Ele, seus três irmãos e uma irmã foram criados por parentes. Em 1844, Liev ingressou na Universidade de Kazan. Voltou para

¹ GÓRKI, M., *Leão Tolstói*, São Paulo, Perspectiva, 1983, p. 66.

² VÁSSINA, E., *Introdução para a peça de Liev Tolstói. O Cadáver Vivo*, trad. E. Vássina e G. Schneider, – 1ª ed., São Paulo, Peixoto Neto, 2007, p. 11.

lásnaia Políána três anos mais tarde e até 1854 viveu entre o campo e a cidade, levando uma vida típica de jovem aristocrata que incluía bailes, visitas sociais, teatros, namoros, bebedeiras, jogos e caçadas.

Em 1851, em busca de seu caminho na vida, Tolstói vai para o Cáucaso decidido a entrar no exército. Em uma aldeia cossaca, aos vinte e três anos de idade, escreve seu primeiro livro, *Infância*, parte de uma tetralogia não concluída. O sucesso do romance publicado na revista *Sovremiennik*³ (O Contemporâneo), foi imediato: o jovem autor foi saudado como uma grande promessa da literatura russa. Nessa época, ele já havia ingressado no exército e participado de várias ofensivas militares; inclusive, em 1855, da defesa da cidade de Sebastopol contra as tropas do império Otomano, durante a guerra da Criméia. Algumas vivências desse período inspiraram contos e novelas que compõem os *Contos de Sebastopol* publicados no mesmo ano.

Após deixar definitivamente o serviço militar em 1856, Tolstói vai para São Petersburgo. Foi muito bem recebido, não somente nos salões de alta sociedade, mas também nos círculos literários. Conhece o editor da revista *Sovremiennik* Nikolai Nekrássov⁴ e outros escritores, como Drujínin,⁵ Gontcharóv,⁶ Fiet,⁷ Panáiev,⁸ Grigoróvitch,⁹ Sollogub,¹⁰ etc. Escreve a novela *Dois Hussardos* (1856) e o romance *Juventude* (1857).

³ Uma das mais importantes revistas literárias e político-sociais fundada por poeta Aleksandr Púchkin em São Petersburgo existiu entre anos 1836-1866. Na *Sovremiennik* foram publicadas obras, praticamente, de todos os grandes escritores russos como Nikolai Gógol, Ivan Turguiênev, Liév Tolstói e o próprio Púchkin.

⁴ Nikolai A. Nekrássov (1821-1877), poeta, escritor e editor russo. Trabalhou nas principais revistas da época *Otchéstvennie Zapíski* (Notas da Pátria) e *Sovremiennik*.

⁵ Aleksandr V. Drujínin (1824-1864), escritor, crítico e tradutor de Byron e Shakespeare para a língua russa.

⁶ Ivan, A. Goncharóv (1812-1891), estudou idiomas na Universidade de Moscou junto com Belínski, Herzen e Turguiênev. Depois do término dos estudos veio morar em São Petersburgo. Em 1846, escreve seu primeiro romance *Obiknovénnia Istória* (Uma História Comum). Participa como intérprete da primeira viagem russa ao Japão entre os anos 1852-1855 e depois publica as notas de viagem com título *Fregat Pallada* (Fragata Palas). Em 1867 escreve seu mais famoso romance, *Oblómov*.

⁷ Afanási Fiet (1820-1892), poeta lírico, tradutor e memorialista. Manteve uma amizade duradoura com Liév Tolstói.

⁸ Ivan I. Panáiev (1812-1862), escritor, crítico literário, editor e jornalista. Junto com Nekrássov editou a revista *Sovremiennik*.

⁹ Dmítri V. Grigoróvitch (1822 -1899), escritor, cujas obras muitas vezes eram dedicadas à vida dos servos e às pessoas pobres o oprimidas.

No entanto, vê-se contrariado com a vida animada de São Petersburgo: decepção que o levaria, inclusive, a entrar em desacordo com alguns amigos escritores. Em 1857, Tolstói decide deixar a cidade e faz a primeira viagem para a Europa. Frequentou diversas atrações da capital francesa. Na Suíça, visitou lugares que haviam sido marcantes para Jean-Jacques Rousseau, seu escritor e filósofo favorito. Na segunda viagem, nos anos 1860-1861, conhece também Inglaterra, Itália e Alemanha.

Após o retorno para Iásnaia Políana, Tolstói dedicou-se “aos afazeres agrícolas e tentou implementar novos métodos de ensino”¹¹ populares. Abriu escolas para os filhos de camponeses que tornaram-se um exemplo da educação infantil, inspirada na experiência de Rousseau. O ensino era individual, não havia regulamentos rígidos e o objetivo do professor (Tolstói mesmo dava aulas junto a alguns amigos) era tornar as aulas interessantes. Também nessa época, escreveu ensaios, contos e provérbios didáticos, cartilhas e livros de leitura para o povo.

Em 1862, aos trinta e quatro anos de idade, Tolstói casou com Sófia Andréievna Behrs. Apesar de estar com dezoito anos na época:

não era uma mocinha fútil da sociedade, mas alguém com personalidade bem marcada e que não era destituída de ambições [...]. Estudara sem cursar escolas, pouco antes do casamento, fora aprovada num exame, na Universidade de Moscou, para o diploma de professora particular. Depois do matrimônio, além de administrar a casa e, mais tarde, todos os negócios da família, e cuidar dos filhos. [...] Copiava continuamente os manuscritos quase ilegíveis do marido, em suas inúmeras variantes. Traduziu para o francês vários escritos tolstoianos.¹²

Durante os doze primeiros anos depois do casamento, Tolstói escreveu seu mais famoso romance, *Guerra e Paz*, um fenômeno único da literatura universal, que uniu o caráter profundo e íntimo de um romance psicológico com a amplitude de um épico, expôs a importância do povo russo no momento crucial da história do país durante a guerra de 1812 contra Napoleão. O romance mostra todas as

¹⁰ Vladímir A. Sollogub (1813-1882), escritor e dramaturgo, autor de ensaios e memórias. Colaborou com revista a *Sovremiennik* desde 1837.

¹¹ FIGUEIREDO, R, *Dois Famílias em uma Só*. In: TOLSTÓI, L. N., *Anna Kariênina*, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 7.

¹² SCHNAIDERMAN, B., *Leão Tolstói. Antiarte e rebeldia*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.17.

classes da sociedade russa, desde o imperador e a corte até os soldados e os camponeses. De acordo com Lakchin: “O estilo épico da obra é transmitido através da plenitude e da plasticidade da imagem, ramificação e cruzamento de destinos das personagens”¹³ em sua evolução e o desenvolvimento contínuo e complexo.

A família, e com ela o casamento, é um dos temas centrais na obra de Liev Tolstói. O caráter das personagens e os conflitos, frequentemente, permitem traçar paralelos com a conturbada relação conjugal do escritor, que, de uma atmosfera de amor, estabilidade e equilíbrio, descambou em desentendimentos e brigas nos últimos anos.

A problemática do outro romance, *Anna Kariênina* (1873-1876), leva diretamente à crise espiritual de Tolstói no final dos anos de 1870.

O tema do amor romântico, se não abolido, tratado de forma secundária, despido de idealismo, subordinado a instintos, a fraquezas, às injunções sociais e às carências rasas ou pelo menos não poéticas. Em lugar de sentimentalismo abstrato, as emoções tendem a ser diretamente contrapostas ao contexto de interesses e de injustiças que as circunda.¹⁴

Nessa obra, o caráter das personagens torna-se mais sofisticado e complexo. Autor mostra de uma forma sutil os estados psicológicos, as nuances de sentimentos como a frustração, o desespero, mas também a iluminação espiritual dos protagonistas. No relacionamento entre casais, a amargura prevalece sobre a felicidade. Com maior força aparecem as preocupações e os tormentos presentes na vida do autor. No amor de Anna e Vrónski, há tanto tormento psicológico e pessoal que este romance, geralmente, é visto como transitório para última etapa da vida e atividade literária de Tolstói.¹⁵

¹³ LAKCHIN, V.Ia. *Tolstói Liev Nikoláevitch*. In: Bolchaia Svietskaia Entsiklopedia (Grande Enciclopédia Soviética), vol. 26, Moscou, Svietskaia Entsiklopedia, 1977, p. 137.

¹⁴ FIGUEIREDO, R., *Dois Famílias Em Uma Só*. In: TOLSTÓI, L. N., *Anna Kariênina*, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 10.

¹⁵ VENGUEROV, S. A., *Tolstói Liev Nikoláevitch*. In: Entsiklopedicheski Slovar Brockhaus I Efron (Liev Tolstói. Dicionário Enciclopédico de Brockhaus e Efron), vol. 33, São Petersburgo, AO Brockhaus and Efron, 1991, p. 289.

Em janeiro de 1871, antes de concluir *Anna Kariênina*, anota: “Como estou feliz [...] que jamais vou escrever novamente bobagens prolixas como *Guerra e Paz*”.¹⁶ A forma literária parece-lhe esgotada. No dia 6 dezembro de 1908, Tolstói escreveu em seu diário: “As pessoas gostam de mim por causa daquelas ninharias como *Guerra e Paz* e etc., que lhes parecem muito importantes”.¹⁷ Em outra ocasião comenta que as obras de ficção serviram apenas para atraírem a atenção do público para seus outros escritos, que considerava mais sérios.

No entanto, entre 1889 e 1899 dedica-se ao seu terceiro grande romance, *Ressurreição*, que custou a excomunhão de Tolstói pela igreja ortodoxa russa em 1901 “por derrubar todos os dogmas da Igreja Ortodoxa e a própria essência da fé cristã”.¹⁸ O fato provocou uma explosão de indignação na sociedade. A influência do escritor sobre as mentes de seus contemporâneos já era enorme, mas cresceu ainda mais após a excomunhão. No outono de 1901, o escritor ficou doente. Seu estado de saúde estava tão grave que a qualquer hora esperava-se a notícia de sua morte. No dia 7 de fevereiro de 1902, Tchékhov escreveu para esposa, a atriz Olga Knipper:¹⁹ “Provavelmente, Tolstói não vai sobreviver...”. Felizmente, em meados de fevereiro o escritor melhorou de saúde.²⁰

Os contemporâneos viram o romance *Ressurreição* como um “panfleto social e moral” e uma “ata de acusação”.²¹ O romance apresenta a sociedade moderna “como algo acabado, mecânico, preso à eficácia de sua própria

¹⁶ TOLSTÓI, L. N., *Polnoie Sobranie Sotchinenii v 90 tomakh*. (Obra Completa em 90 vol.), vol. 61, Cartas. Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1953, p. 247.

¹⁷ TOLSTÓI, L. N., *Polnoie Sobranie Sotchinenii v 90 tomakh. Dnevnik, Zapisnie Knijki e Otdelnie Zapisi, 1907-1908* (Obra Completa. Diários, Blocos de notas e Anotações soltas, 1907-1908), vol. 56, Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1937, p. 162.

¹⁸ A ata do santo sínodo de 20-22 de fevereiro de 1901 sobre a excomunhão do conde L. T. Tolstói foi publicada pela revista *Tzerkovskie Vedomosti* (Notícias da Igreja) no dia 24 de fevereiro de 1901, pp. 45-47.

¹⁹ Olga Knipper (1868-1959), uma das estrelas do Teatro de Arte de Moscou. Protagonizou os papéis principais em várias peças, inclusive daquelas criadas por Anton Tchékhov.

²⁰ GLADKÓV, A. *Meyerhold. Em 2 Vol.*, vol. 1: *Gódi Uchénia Vsevoloda Meyerholda*. Moscou, Soiúz Teatralnikh Déiatelei, 1990, p. 238.

²¹ LOMUNOV, K.cN., *Liev Tolstói v romane “Voskressenie”*. (Liev Tolstói no romance *Ressurreição*), Moscou, Nauka, 1991, p. 8.

brutalidade”²². Ao contrario das obras anteriores, “a esfera familiar e o amor não podem mais representar uma proteção ou uma válvula de escape.”²³

o romance pinta um quadro inequívoco da sociedade russa em vias de modernizar. A crítica desce aos fundamentos humanísticos desse processo, desmascarados em face do significado do sistema judiciário e prisional, que se revela aos poucos ante os olhos atônitos do herói.²⁴

É importante lembrar que a criação de *Ressurreição* coincidiu com a elaboração de uma série de artigos sobre arte e estética, entre os quais *O que é arte?* (1897-1898) e *Sobre Shakespeare e o Teatro*, onde o autor russo faz uma análise e uma crítica acentuada das peças do dramaturgo inglês.

Durante a última fase de sua vida, Tolstói escreve as novelas *A Morte de Ivan Ilitch* (1886), *A Sonata a Kreutzer* (1887-1889, publicada em 1891), *Khadji-Murat* (1900) e *O Diabo* (1889-1890, publicada 1911) e, na mesma época, elabora o drama *O Cadáver Vivo*. A nova visão do mundo de Tolstói encontrou expressão em vários ensaios, entre os quais o mais conhecido é *Uma Confissão* (1879-1880, publicado em 1884), onde expressava “o seu repúdio tanto à religião oficial como à existência que levava até então”.²⁵

Aconteceu que o estilo de vida de nosso círculo social: dos ricos e instruídos, não só começou a causar desgosto, mas perdeu todo o sentido para mim. Todos nossos atos e pensamentos, a ciência e a arte, tudo adquiriu um novo significado. Entendi que tudo isso era apenas uma bobagem e não se pode buscar o sentido nisso.²⁶

Tolstói deseja abdicar dos bens materiais, do conforto da vida de rico, escreve suas melhores obras, exerce trabalho físico, torna-se vegetariano e questiona a necessidade de dar educação tradicional aos filhos. Contudo, não encontra o mesmo entusiasmo em Sófia Andréievna. Os desentendimentos ficam

²² FIGUEIREDO, R. “Duas Famílias em Uma Só”, In: TOLSTÓI, L. N., *Anna Kariênina*, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 12.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p.13.

²⁵ SCHNAIDERMAN, B., *Leão Tolstói. Antiarte e rebeldia*, São Paulo, Brasiliense. 1983, p. 22.

²⁶ TOLSTÓI, L. N., *Íspoved* (Uma Confissão), In *Sobranie Sotchinenii v 22 tomakh* (Obra Completa em 22 vol.), vol. 16, Moscou, Khudojstvennaia Literatura, 1983, p. 146.

cada vez mais profundos e tornam o convívio entre os dois cada vez pior. Angustiado, Tolstói chega a pensar em suicídio: “Eu não sabia o que queria: tinha medo da vida, corria longe dela e, no entanto, ainda esperava algo dela”.²⁷ Percebe que a aproximação com o povo simples, crente e trabalhador o salvou do desespero e da morte.

Em 1891 Tolstói renuncia aos direitos autorais de suas obras criadas após 1881, o que causa um sério conflito em sua família. Ele se dedica aos trabalhos beneficentes e ajuda grupos sociais e religiosos que sofrem de opressões e desrespeito.

Os imperativos religiosos e morais de Liev Tolstói, constituídos com base no perdão e na não-resistência ao mal, atraíram vários seguidores ao redor do mundo e serviram de base para o movimento chamado de tolstoísmo²⁸. Ao mesmo tempo, houve quem criticasse Tolstói por ter se transformado de um artista em um “pregador”, e achasse que sua arte foi prejudicada. Por outro lado, o escritor e crítico literário Vladímir Nabókov (1899-1977), comentava:

A princípio, pode parecer que a prosa de Tolstói está completamente permeada de seus ensinamentos. Na realidade, sua pregação, frouxa e vaga tinha nada em comum com a política, mas sua arte é caracterizada por uma tal força poderosa e feroz, uma originalidade e um sentido humanístico que ela, simplesmente, suplantou seus ensinamentos. Em essência, o Tolstói pensador sempre se dedicou a apenas dois temas: a Vida e a Morte.²⁹

Nos últimos anos, o desgaste emocional provocado pelo conflito interno, as divergências profundas com Sófia Andréievna e outros familiares, assim como o anseio de levar uma vida conforme suas convicções, fazem Tolstói ponderar cada vez mais sobre a necessidade de deixar a casa para sempre. Ainda em 1884, após uma discussão com a esposa, qual pedia abdicar todos os bens e segui-lo

²⁷ *Ibidem*, p. 153.

²⁸ Tolstoísmo é o movimento ético e religioso que surgiu na Rússia na década de 1880 sob a influência dos ensinamentos de Liev Tolstói. Os princípios de tolstoísmo defendem as idéias como não-resistência ao mal, o perdão, o amor por todos e o aperfeiçoamento moral.

²⁹ NABOKOV, V. V., *Lektsii po russkoi literature* (Curso de Literatura Russa). Moscou, Nezavisimaia Gazeta, 1999, p. 72.

em seu “excepcional avanço espiritual”³⁰, o escritor empreendeu uma tentativa de fugir de casa. Foi a pé em direção à cidade de Tula, mas mudou de idéia e voltou. No dia seguinte (18 de junho), nasceu sua filha Alekssandra.

Naqueles anos, Tolstói passou a ser encarado mundialmente como a voz da consciência moral do povo russo. Mais ainda: tratando continuamente dos grandes problemas morais do homem, tornou-se uma das personalidades mais em evidência de seu tempo. Seu nome aparecia continuamente na imprensa, periódicos dos países ocidentais encomendavam-lhe artigos. Iásnaia Políana tornou-se um lugar de peregrinação³¹.

Praticamente, tudo relacionado a Tolstói tornava-se público. A sociedade que consentia e admirava o escritor, apesar de nem sempre concordar com ele, familiarizada com suas buscas e descaminhos, “esperava” sua partida. Ele chegou a receber cartas de pessoas desconhecidas que o questionavam por não ter ido embora ainda. Não obstante, a notícia de que o escritor havia cumprido sua decisão e fugiu de Iásnaia Políana na madrugada do dia 28 de outubro de 1910, caiu como uma bomba. Na carta de despedida, redigida para esposa no dia da fuga, Tolstói escreveu:

Minha partida irá decepcionar você. Lamento por isso, mas entenda e acredite que eu não pude fazer o contrário. Minha situação em casa tornou-se insuportável. Acima de tudo, eu não posso mais viver nas condições de luxo em que vivi, faço o que costumam fazer os velhos da minha idade: deixar a vida mundana para viver na solidão e no silêncio os últimos dias de sua vida³².

A notícia da fuga do marido abalou profundamente Sófia Andréievna, que tentou suicídio, mas foi salva. Seu último encontro com Tolstói durou apenas alguns minutos, um pouco antes da morte dele.

Ao deixar sua casa, o escritor não tinha nenhum destino definido. Acompanhado de poucas pessoas próximas, visitou sua irmã Maria em um

³⁰ TOLSTÓI, L. N., *Sobranie Sotchinenii v 22 tomakh* (Obra Completa em 22 vol.), vol. 18, Cartas de 1887-1910, Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1965, p. 480.

³¹ SCHNAIDERMAN, B., *Leão Tolstói. Antiarte e rebeldia*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 24.

³² TOLSTÓI, L. N., *Sobranie Sotchinenii v 22 tomakh* (Obra Completa em 22 vol.), vol. 20, Cartas de 1900-1910, Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1984, p. 749.

mosteiro onde ela vivia e ponderou sobre possibilidade de ir para o Cáucaso ou a Bulgária, mas no caminho o escritor contraiu pneumonia e, uma semana depois (no dia 20 de novembro), chegou a falecer na casa do inspetor da pequena estação de trem chamada Astápovo, cercada por repórteres dos principais meios de comunicação do mundo.

Entre os dias 15 e 22 de novembro de 1910, os principais jornais brasileiros, reproduzindo notícias das agências de informações, já acompanhavam passo a passo o seu desaparecimento e sua dramática fuga.³³

Atribuía-se uma importância acima de qualquer outro acontecimento às notícias referentes à fuga de casa e à peregrinação de Tolstói. No Brasil, *O Diário Popular* constatou:

A nota mundial, neste momento, não é a questão dos *lords*, na Inglaterra, o reconhecimento e marcha das novas instituições portuguesas, o empréstimo da Turquia, as grandes inundações na França ou a posse do presidente do Brasil. O *clou* vem de Tula, a pequena cidade russa nas margens do Upa, de onde outra vez nos veio a falsa notícia da morte de Tolstói.³⁴

As notícias chegavam todos os dias e informavam “a respeito da saúde oscilante do conde”. Até o momento funesto, registrado dessa maneira pelo escritor e jornalista Gilberto Amado (1887-1969) que trabalhou em *O País*:

Numa dessas noites, o jornal pronto, já quase todo impresso, rebenta uma bomba na redação (como o Brasil era literário, sensível à coisa literária!). Um telegrama urgente: morrera Tolstói!³⁵

O escritor deixou quase cento e oitenta obras literárias, das quais apenas setenta e oito, consideradas concluídas pelo autor, foram publicadas durante sua vida. A primeira coletânea foi editada em 1886, por Sófia Andréievna Tolstáia. Em

³³ GOMIDE, B. B., *Da Estepe à Caatinga: O Romance Russo No Brasil (1887-1936)*. Tese de Doutorado. UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, Maio de 2004.

³⁴ “Tolstói não morreu”. *Diário popular*, 17 nov. 1910.

³⁵ AMADO, G., *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*, 1956, p. 102.

1928, teve início um grande projeto editorial: a publicação das obras completas em noventa volumes que se prolongou até 1958 e incluiu toda ficção, os ensaios, os diários, as cartas e as peças. Atualmente, o Instituto de Literatura Universal de Moscou, prepara uma nova coleção das obras completas de Liev Nikoláevitch Tolstói em cem volumes.

1.2. A Formação do Dramaturgo

No Brasil, ao pensar sobre dramaturgos do século XIX-XX, poucos lembrariam o nome de Liev Tolstói. Isso se deve à relação controversa e bastante crítica com a arte teatral. Autor de peças teatrais que entraram para a história do teatro mundial, tais como *O Poder das Trevas* (1886), *Os Frutos da Instrução* (1886-1889) e *O Cadáver Vivo* (1894-1900), chegou a declarar em várias ocasiões seu desprezo por esse gênero “falso” e “cheio de convenções”³⁶. Em seu famoso ensaio *Sobre Shakespeare e o Teatro* (1906), que escreveu na última etapa da vida, comentava:

Somente graças a essa compreensão baixa, insignificante, do valor do drama, surge entre nós essa quantidade infinita de criações dramáticas que descrevem ações, situações, personagens, estados de espírito que, além de não ter nenhum conteúdo interior, muitas vezes não possuem nenhum sentido humano. (Não quero deixar o leitor pensar que excluo peças teatrais escritas por mim desta avaliação do drama moderno [...])³⁷

No entanto, suas primeiras experiências com gênero dramático começaram ainda na década de 1850 e continuaram até o fim da vida. No total, criou dez peças: as três citadas acima que compõem o chamado “teatro de Liev Tolstói” e outras sete, pouco conhecidas e raramente encenadas.

Nos últimos anos de vida, Liev Tolstói chegou à conclusão que a vida humana, em geral, conhece três fases. Na primeira, o homem vive apenas em prol das paixões. Na segunda, surge o interesse pelo bem da humanidade. Em

³⁶ VÁSSINA, E., Introdução para a peça de Liev Tolstói, *O Cadáver Vivo*, p. 15.

³⁷ TOLSTÓI, L. N., *Sobre Shakespeare e o Drama*. In: TOLSTÓI, L. N., *Os Últimos Dias*. São Paulo, Companhia das Letras/Penguin, 2011, p. 329.

seguida, na terceira e última etapa vem o serviço a Deus e o cumprimento de Sua vontade.

O jovem Liev Tolstói vivia intensamente: festas, bailes, teatros, concertos musicais, esgrima e cavalgadas. Entregava-se à paixão pelo jogo, que abalou sua situação financeira. Vale mencionar que, assim como outros homens de seu meio, gostava também de diversões consideradas vulgares, como frequentar ciganos, cuja música adorava.

O interesse de Liev Tolstói pelo teatro começou a se formar desde cedo. No ano de 1837, aos nove anos de idade, assistiu a um espetáculo profissional pela primeira vez. As visitas ao teatro e encenações caseiras faziam parte da educação de todo jovem aristocrata. Assim, na época de estudo na universidade de Kazan (1845-46), atuou em produções amadoras que foram, inclusive divulgadas nas revistas locais.

Todos os tipos e gêneros de arte o interessavam e influenciavam: a literatura, as artes plásticas, o teatro, a música... Sabia tocar piano perfeitamente e chegou a compor uma valsa. A sombria influência produzida pela música que, mais tarde, ele expressaria em *Sonata a Kreutzer* (1889) veio de sua própria experiência.

O pensamento em torno do gênero dramático acompanhou, praticamente, toda a sua vida literária. Ainda durante a elaboração de *Infância*, em abril de 1852, fez a seguinte observação em seu diário: “Todo o romance se parece com um drama”³⁸.

Nesse período de sua vida, a leitura de obras de Corneille, Molière, Racine (menciona esses três dramaturgos no romance *Infância*), assim como as de Schiller, Goethe e Liérmontov, impulsionam sua reflexão sobre a dramaturgia: “Estou começando a entender o drama em geral e, embora siga por um caminho completamente diferente do da maioria, estou contente com o drama como um meio de prazer poético”.³⁹

³⁸ TOLSTÓI, L. N., *Sobránie sotchinéni v 22 tomakh* (Obras Completas em 22 vol.). Diários escolhidos (1847-1994). V. 21, Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1984, p. 67.

³⁹ *Ibidem*, p.128.

Segundo observação de Boris Eikhenbaum,⁴⁰ Tolstói começou a acumular e desenvolver em prosa alguns elementos do drama. Assim, recorria aos princípios dramáticos na criação de personagens e na composição de romances e contos.⁴¹

Nessa primeira fase da vida, Tolstói frequenta leituras de novos dramas e assiste espetáculos, como os de seu amigo e dramaturgo preferido Aleksandr Ostróvski⁴² e de Ivan Turguêniev. Assim como Tolstói, Turguêniev escrevia com maior frequência em prosa, mas em 1856 sua peça *Závtrak u Predvodítelia* (*Café da Manhã com Chefe*) estreou no teatro Aleksandrínski.

Nessa temporada em São Petersburgo, os primeiros projetos dramáticos começaram a aparecer na imaginação de Tolstói. No começo de sua prática como dramaturgo, enquanto ainda estava se ajustando ao teatro contemporâneo, por assim dizer, dava preferência à comédia como gênero cênico mais popular e acessível.

Em janeiro de 1856, observa: “não consigo fazer nada, mas fico pensando em uma obra dramática”⁴³. E em fevereiro, aparece outra afirmação: “O plano da comédia me aflige”⁴⁴. Finalmente, nos rascunhos, nos blocos de notas e no diário surgem referências a algumas comédias: *Dvoriánskoie Seméistvo* (*Uma Família Nobre*), *Praktícheski Tchelovék* (*Um Homem Prático*), *Svobódnaia Liubóv* (*O Amor livre*) e *Diádiuchkino blagoslovénie* (*Bênção do Titio*). O tema principal delineia os problemas que preocupam o escritor. Um deles é a depravação e libertinagem circundante: “A senhora está com o laçao. Irmão com a irmã. O filho ilegítimo está com a esposa do pai, etc.”⁴⁵

⁴⁰ Boris Eikhenbaum (1886-1959), pesquisador e crítico literário russo e autor de vários tratados sobre Púchkin, Gógol, Lérmontov e, principalmente, Liev Tolstói. Em seus trabalhos, analisa todos as etapas da vida e da obra do escritor, década após década: *Molodói Tolstói* (O Jovem Tolstói) publicado em 1922, *Liev Tolstói: Piatidesiatie godi* (Liev Tolstói: anos 1850, publicada em 1928), *Liev Tolstói: Chestidesiatie godi* (Liev Tolstói: anos 1860, publ. 1931), *Liev Tolstói: Semidesiatie godi* (Liev Tolstói: anos 1870, 1940).

⁴¹ EIKHENBAUM, B. In: *Vopróssi Literaturi* (Questões Literárias), 1972, № 11, c. 253, P. Grómov, *O Stile Lva Tolstógo* (Sobre o Estilo de Liev Tolstói), Leningrado, 1971, p. 107,

⁴² Aleksandr N. Ostróvski, (1823-1886) foi um dos mais importantes escritores e dramaturgos russos.

⁴³ TOLSTÓI, L. N., *Sobranie Sotchineni v 22 tomakh*. (Obra completa em 22 vol.), vol 21, Diários, Moscou, Khudojestevnnaia Literatura, 1984. http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_21/1449.htm Acesso 21.07.2011.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 151

⁴⁵ *Ibidem*, p. 157-158.

As comédias *Uma Família Nobre* ou *Homem Prático*⁴⁶, Tolstói menciona pela primeira vez no diário entre os dias 13 e 19 de fevereiro de 1856, durante sua permanência em São Petersburgo. Os escritores do círculo da *Sovremiennik*, do qual era próximo, nutriam forte interesse pela dramaturgia. Nas duas peças, cujos textos não foram preservados na íntegra, apenas em rascunhos manuscritos, a ação ocorre em uma propriedade rural. As personagens das duas peças são, praticamente, as mesmas, apenas os nomes mudam às vezes. Logo nas primeiras cenas, o autor revela o caráter dos protagonistas e as relações entre eles. Na base do enredo das duas comédias está o conflito entre dois irmãos. Vale lembrar o interesse do escritor pela peça *Die Räuber* (*Os Bandidos*, 1781) de Friedrich Schiller e *Dva Brata* (*Dois Irmãos*, 1835) de Mikhaíl Liérmontov.

Na comédia *Uma Família Nobre* ou *Homem Prático*, o irmão mais velho, Anatóli, é uma pessoa fria, calculista e egocêntrica. Enquanto o irmão mais novo, Valerián é um sonhador e idealista, mergulhado em seu mundo interior, não consegue adaptar-se à vida, desajeitado no relacionamento com pessoas, não sabe encontrar uma ocupação a seu gosto e, portanto, sempre passa de uma atividade para outra.

O conflito entre os irmãos acontece por causa de uma moça. O irmão caçula está apaixonado, mas não sabe expressar seus sentimentos, enquanto o irmão mais velho ganha a simpatia dela apesar de ver a jovem apenas como uma noiva rica. Decepcionado, Valerián busca o esquecimento na bebida.

As oscilações e a incapacidade das personagens de definir seu lugar na vida foram uma espécie de eco dos sentimentos do jovem Tolstói. Assim como o escritor, Valerián deixou a universidade após ter sido reprovado e se interessava ora pela agricultura, ora por serviço militar, ora pelas buscas da verdade da vida.

Em outubro de 1856 escreve comédias *Bênção do Titio* e *O Amor livre* (as vezes chamada de *Komedia iz Ólenkinoi Jísni* (*A Comédia de vida de Ólenka*) nas quais expressava toda aversão que sentia em relação às idéias do feminismo e a George Sand. Na opinião de Tolstói, era uma doença que contaminou a mente de muitas mulheres russas dispostas a abandonar aquilo que via como uma

⁴⁶ Tolstói não chegou a definir o título.

predestinação natural: a constituição de uma família, a geração e a educação de filhos.

Nessas comédias, das quais sobraram apenas as listas de personagens e breves roteiros, o escritor cria um confronto entre duas personagens femininas.

Nessa obra de Tolstói, podemos observar a mesma contraposição que acontece na primeira comédia. Ólenka, uma jovem simples de província confronta Lídia, uma moça corrompida pela vida urbana que falha na tentativa de “iluminar” a inexperiente provinciana⁴⁷.

Elena Poliakóva comenta que “certamente, Ólenka lembra também as personagens de Turguêniev e Gontcharóv”⁴⁸. Outra influência vêm de Molière.

Durante sua viagem pela Europa, Tolstói frequentou diversas atrações da capital francesa. O diário daquela época continua evidenciando seu interesse pelo teatro e dramaturgia. Ele vai ao teatro aproximadamente vinte vezes. Assiste *Les Précieuses ridicules* e várias outras comédias de Molière que, segundo Poliakóva, era seu “permanente exemplo na literatura: estava próximo ao pensamento de Molière em relação à vida em geral e para com 'mulheres intelectuais', em particular, à maneira moralizante e o bom senso [de Molière] e ao desejo sincero de corrigir as falhas da sociedade”⁴⁹. No dia 10 de março, junto à Turguêniev, escuta a ópera de Giacomo Meyerbeer *L'Étoile du Nord* (*A Estrela do Norte*), depois *La Figlia del Reggimento* (*A Filha do Regimento*), de Donizetti e *Il Barbiere di Siviglia* (*O Barbeiro de Sevilha*), de Rossini, assim como várias peças cômicas. Na maioria das vezes suas impressões são muito boas e no diário aparecem comentários sobre peças: “charme de elegância”, “um encanto”, “fascinante”, etc.

Os dramas de Schiller, alguns de Goethe, dramas de Lessing, comédias de Molière e Beaumarchais me comoviam e deixavam impressionado... O drama russo contemporâneo de Gógol e, especialmente, de Ostróvski em suas primeiras peças (antes de *A Tempestade*) me emocionavam profundamente...⁵⁰

⁴⁷ ZVÉREV, A.; V. Tunimánov, *Liev Tolstói*. Moscou, Molodaia Gvardia, 2006, p. 727.

⁴⁸ POLIAKOVA, E., *Teatr Lva Tolstogo* (O teatro de Liev Tolstói), p. 24.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 23.

⁵⁰ TOLSTÓI, L. N., *Pólnoe sobránie sotchinéni v 90 tomakh* (Obras Completas em 90 vol.), vol. 35, Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1928–1958, p. 558.

Desse modo, nas décadas de 1850 e 1860, Tolstói teve um grande volume de impressões teatrais. Em busca de inspiração, continua a frequentar teatros. No entanto, encontra cada vez menos material literário e atuação que correspondessem a suas expectativas. Os comentários positivos sobre espetáculos teatrais tornam-se cada vez mais raros, enquanto a decepção e críticas, mais comuns. Após uma visita, em novembro de 1866, ao Teatro Bolchói em Moscou, escreveu para a esposa: “Fausto é um tonto e, acredite ou não, eu não gosto de teatro. Sempre tenho vontade de criticar”.⁵¹

A sensação de falsidade, do caráter proposital do ato teatral que, provavelmente, surgiu para Tolstói na época do primeiro espetáculo assistido aos nove anos de idade, sempre irá acompanhar seu trabalho criativo.⁵²

No romance *Guerra e Paz* sua visão do teatro e da música como fenômenos poderosos e ameaçadores para alma de um ser humano começa se manifestar com evidência. No romance, de um lado está o “teatro” de guerra onde “atuam” e posam para a história os imperadores Napoleão e Aleksandr I com seus respectivos séquitos de carreiristas da corte: militares de alta patente e diplomatas, cuja ação falsa e artificial, indiretamente, está relacionada com o tema do teatro.

O verdadeiro teatro aparece nas cenas memoráveis da visita de Natacha Rostóva à ópera. O teatro profissional, principalmente a ópera e o balé, “provocam uma sensação de distanciamento entre o espetáculo e o público”⁵³. Não é por acaso que durante o espetáculo, inebriada, Natacha se deixa persuadir artilosamente pela música e ação no palco que faz ela se atirar nos braços de um homem sedutor:

⁵¹ TOLSTÓI, L. N., *Pólnoe sobránie sotchinéni v 22 tomakh* (Obras Completas em 22 vol.), correspondências V.18., Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1978–1985, p. 655. (http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_17_18/vol_18/0558.htm. Acesso em 22.07.1011.)

⁵² POLIAKOVA, E., *Teatr Lva Tolstogo* (O teatro de Liev Tolstói). Moscou, Iskústvo, 1978, p. 13.

⁵³ *Ibidem*, p. 12.

No centro do palco havia tábuas lisas, nos cantos erguiam-se formas de papelão pintado representando árvores, atrás se estendia uma tela acima das tábuas. No centro do palco, moças estavam sentadas, de corpete vermelho e saia branca. Uma delas muito gorda, de vestido branco de seda, mantinha-se mais à parte, sentada num banquinho baixo, atrás do qual estava colocado um papelão verde. Todas estavam cantando. [...] Depois da temporada no campo, e no estado de espírito sério em que Natacha se encontrava, tudo aquilo era absurdo e surpreendente para ela. Não conseguia acompanhar o sentido da ópera, não conseguia nem escutar a música: só enxergava os papelões pintados, os homens e as mulheres com roupas estranhas que se moviam, falavam e cantavam de modo estranho, sob a luz radiosa; Natacha sabia que tudo aquilo era para representar, mas tudo aquilo era tão falso e afetado, tão artificial, que ela ora sentia vergonha pelos atores, ora tinha vontade de rir deles.⁵⁴

No início, a ação no palco parece apenas disparatada e inofensiva. Contudo, “pouco a pouco, Natacha foi-se sentindo invadida por uma sensação de embriaguez”⁵⁵. Seu sentimento muda. A ação no palco se funde com a atuação na vida. Ela escuta os elogios de Hélèn e Anatole ao prazer mundano. Sua vaidade desperta e o senso moral desaparece.

De acordo com Milhail Bakhtin, o tempo de criação de *Guerra e Paz*, é “quase culminante no período da vida de Tolstói antes da crise: de Tolstói – proprietário rural entusiasmado e bem sucedido, de Tolstói feliz pai de família e de Tolstói artista pleno de vida.”⁵⁶ Naquela época, ele já havia sido declarado por Nekrássov “a grande esperança da literatura russa”. Seu estilo literário foi definido como “dialética da alma”, como uma forma da visão e auto-percepção de suas personagens. Em sua prosa, existe um estilo singular de comentários autorais, expressão contínua de cada pensamento e atitude. “Mas a distância entre as personagens teatrais e o autor, assim como as peculiaridades da ação dramática, isso ele ainda não domina”⁵⁷. Tolstói pensa como criar uma tensão da qual nasce a dialética da alma das personagens.

Nos anos de 1860, começa uma nova etapa na vida do autor. Entre alguns acontecimentos importantes podemos mencionar: o rompimento com revista

⁵⁴ TOLSTÓI, L. N., *Guerra e Paz*. Tomo 2. São Paulo, Cosac Naify, 2011, p. 1151.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 1152.

⁵⁶ BAKHTIN, M. M., *Prefácio para as Obras dramáticas de Liev Tolstói*, 1929.
http://www.marsexx.ru/tolstoy/pro-et-contra/51_bakht.pdf. Acesso: 12.08.2012

⁵⁷ POLIAKOVA, E., *Teatr Lva Tolstogo* (O teatro de Liev Tolstói), p. 24.

Sovremiennik e a polêmica com Ivan Turguênev que, de certa forma, contribuiu com surgimento de outras duas peças: a comédia em cinco atos, *Uma Família Contaminada* (1864) e *Niilista* (1866) em três atos, cujo texto não foi preservado em rascunhos. As duas foram concebidas como uma espécie de resposta ao debate que surgiu em torno do niilismo. Esse tema, bastante popular no começo da década de 1860, fez surgir uma grande quantidade de artigos, peças e até romances como *Pais e Filhos* (1862) de Ivan Turguênev⁵⁸ e *O Que Fazer?* (1862) de Tchernichévski⁵⁹. Algumas personagens e situações de *Uma Família Contaminada*, lembram a peça de Turguênev *Mésiats v Derévne* (*Um mês no Campo*), publicada em 1855. Contudo, na comédia de Tolstói a nova geração de homens e mulheres são vistos através de um prisma bastante crítico. Tolstói “olha com aversão tanto para jovens intelectuais e as mulheres que se atiram para participar da vida social” quanto para “o ingênuo homem de família, proprietário de uma antiga fazenda e para seus filhos, mais limitados ainda”. Para ele, “todos são igualmente inúteis”.⁶⁰

“O desmascarador e desmistificador por excelência”⁶¹, nessa peça, Liev Tolstói cria a “caricatura de seus contemporâneos”⁶² e zomba do entusiasmo da nova geração pelas ideias niilistas. O escritor concentra sua atenção no tema da degradação e devastação das famílias nobres após a reforma agrária e a libertação de camponeses da servidão em 1861.

O primeiro ato da peça *Uma Família Contaminada* começa na mesa de chá, onde conversam a senhora (Maria Vassílievna) e uma babá, um encontro da “sabedoria popular” e “ingenuidade ou ignorância da nobreza”. Curiosamente, anos mais tarde, Tolstói irá criar uma cena parecida na peça *O Cadáver Vivo*. Ao lado de uma mesa de chá, conversam as duas mulheres: a babá e a patroa, Anna Pávlovna, mãe de Liza Protássova.

⁵⁸ Ivan S. Turguênev, (1818-1883) um dos principais escritores e dramaturgos russos.

⁵⁹ Nikolai G. Tchernichévski. (1828-1889) escritor, filósofo, socialista utópico. Autor do romance *O que Fazer?*, que causou um estrondoso sucesso quando foi publicado em 1863.

⁶⁰ POLIAKOVA, E., *op. cit.*, p. 29.

⁶¹ Prefácio de B. Schnaiderman para, M. Gorki, *Leão Tolstói*. São Paulo, Perspectiva, 1983, p. 10.

⁶² POLIAKOVA, E., *op. cit.*, p. 31.

As figuras centrais da peça são um proprietário rural, Ivan Príbichev, sua esposa Maria Vassílievna e seus filhos: o adolescente Pétia e Liuba, de dezoito anos. Há também a sobrinha de Príbichev, Ekaterina Dúdkina, uma moça emancipada que fuma, lê livros sobre fisiologia, usa cabelo cortado e vestido mais curto do que o normal. Todos eles se vêem encantados por novas tendências representadas pela figura de Veneróvski. Segundo Ekaterina, seduzida por ele e suas ideias: “Pelo seu desenvolvimento e pensamento a respeito da vida, Veneróvski está completamente contrário à banalidades de nossa existência que não temos capacidade de entendê-lo”⁶³.

O conflito ocorre entre dois mundos: o dos jovens e dos velhos, entre os niilistas como Veneróvski e seu amigo Beklechov. Os dois são adeptos do novo tipo de pensamento, abominam o antigo estilo de vida representado pelo Ivan Príbichev. Contudo, os dois jovens se mostram depravados e sem escrúpulos.

Tolstói escreveu essa comédia no inverno de 1863-1864. Em fevereiro de 1864, a pedido dele, o dramaturgo Aleksánder Ostróvski leu a peça, mas não gostou. Após algum tempo, Tolstói percebeu as imperfeições da peça e a deixou inacabada. Sua publicação aconteceu apenas em 1928.

1.3. Depois da Crise Espiritual

A luta entre a atração pelas formas teatrais e a sensação de sua falsidade marca, praticamente, toda relação de Tolstói com o teatro, porém, com o passar dos anos, torna-se mais aguda. O escritor impunha exigências rígidas para a dramaturgia e o teatro, as quais, depois de sua crise espiritual, expressa em vários ensaios, como: *Um Confissão* (1879), *O Que é a Arte* (1897-1898), *Sobre Shakespeare e o Teatro* (1906) e *Sobre a Arte* (1889). Nesse último ensaio, Tolstói chega a conclusões, no mínimo, inesperadas para um escritor.

a maioria das pessoas, ao se entregar às atividades mais estúpidas, inúteis e muitas vezes imorais, isto é ao produzir ou ler livros, pintar ou

⁶³ TOLSTÓI, L. N., “Zarajennoie Semeistvo” (Uma Família Contaminada), In: *Pólnoe sobránie sotchinéni v 22 tomakh* (Obras Completas em 22 vol.), vol. 11. Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1982, p. 353.

olhar quadros, escrever ou ouvir concertos musicais e peças teatrais, tem absoluta certeza de que fazem algo muito inteligente, útil e sublime.⁶⁴

Na visão do escritor, todos os gêneros de arte tinham o direito de existir apenas para “dizer a verdade sobre a alma humana”, pois apenas essa verdade ajudaria a experimentar a preciosa sensação de união entre pessoas que apreciam a arte. Outra existência imposta para arte por Tolstói era a necessidade do artista de “transmitir a outros [...] os sentimentos que ele vivenciou, e esses outros serem contagiados por esses sentimentos, experimentando-os também”⁶⁵.

Boris Schnaiderman explica a mudança que houve com escritor na “terceira fase” de sua vida:

A famosa “crise” de Tolstói dos fins da década de 1870, uma crise de artista criador, que se voltava para o popular, para a literatura religiosa, numa atitude ética que não seria diferente de tudo o que pensara até então, de tudo o que escrevera, como conjunto de ideias, mas que adquiria particular veemência devido à busca angustiosa de um meio diferente de expressão: com efeito, chegara um momento em que não adiantava repetir os esquemas do realismo psicológico, o grande escritor esgotara o seu caminho e tinha de buscar outros.⁶⁶

Boris Eikhenbaum acrescenta que uma característica peculiar da biografia de Tolstói “era a mudança contínua e, por vezes, muito acentuada de opiniões e comportamento. A divisão habitual da vida e da obra de Tolstói em dois períodos: antes da “crise” dos anos 1880 e depois dela, distorce a situação real. [...] As crises acompanharam Tolstói ao longo de toda sua vida, desde a saída da Universidade de Kazan até a fuga de Iásnaia Políana”⁶⁷.

As buscas estéticas e espirituais do escritor se refletiram em suas obras. Na prosa, o teatro surge como uma arte *convencional*⁶⁸, característica inadmissível

⁶⁴ TOLSTÓI, L. N., *Ob Iskusstve* (Sobre a Arte), In: *Sobránie Sochinénii v 22 tomakh*. (Obra Completa em 22 vol.) vol. 15, Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1983, p. 40.

⁶⁵ TOLSTÓI, L. N., *O que é a arte. A polêmica visão do autor de Guerra e Paz*, São Paulo, Ediouro, 2002, p. 76.

⁶⁶ Prefácio de B.Schnaiderman para GÓRKI, M. Leão Tolstói. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 10.

⁶⁷ EIKHENBAUM, B., *Liev Tolstói: Semidesiatie godi* (Liev Tolstói: anos 1870), Leningrado, Khudojestvennaia Literatura, 1969, p. 25.

⁶⁸ A convenção artística no sentido mais amplo é a propriedade original da arte que se manifesta em uma diferença, ou seja, a não correspondência da imagem artística do mundo, das imagens individuais com a realidade objetiva. Este conceito aponta para uma espécie de distanciamento

para Tolstói “inimigo e denunciador de todo tipo de condicionalidade e, antes de tudo, artística. Mas a verdade é que a forma dramática, que deve satisfazer as exigências do cênico, é mais difícil de livrar da convenção.”⁶⁹

Na história da cultura russa não há um relacionamento mais agressivo, “selvagem” e de tanto desprezo do que o de Liev Tolstói para com o teatro. Ele vê o espetáculo, o processo de ensaios, o próprio edifício do teatro, todo o funcionamento da vida teatral através dos olhos de um camponês ou do menino do conto de H. C. Andersen que exclamou: “o rei está nu”⁷⁰.

Tolstói recusa-se a falar sobre assuntos que vê como os mais importantes para seres humanos usando palavras gastas. Escreve para o povo e para sua percepção espontânea. Cria uma confissão dramática de tamanha força que o teatro de seu tempo ainda não conhecia.

Ele despreza a ópera e o balé, critica o teatro dramático em seus mais elevados exemplos e isso não é a extravagância de um velho e nem apenas a rejeição da autoridade legitimada característica de Tolstói. Diante de nós está a oposição aos “frutos da instrução”, um desafio lançado para o teatro em geral e para teatro de sua época.

“A atitude militante, ‘arcaica’ de Tolstói manifesta-se no seu motim contra o teatro, de maneira tão aguda quanto sua rebelião literária”⁷¹. Sem encontrar um ponto de apoio no teatro moderno, sentindo desprezo por sua base “artificial”, Tolstói volta a atenção ao mistério medieval, à *moralité* (ou moralidade) e cria um teatro didático que dialoga com Shakespeare e com Tchékhov. Ele segue seu objetivo de “dizer às pessoas algo sobre a relação dos homens com Deus, com o

(estético e artístico) entre a realidade e uma obra de arte. A consciência desse distanciamento é a condição indispensável para a percepção adequada de uma obra. O termo convenção está enraizado na teoria da arte porque a criatividade artística se realiza, predominantemente, nas “formas de vida”. *Novaia Filosofskaia Entsiklopedia*, vol. 4 (Nova Enciclopédia de Filosofia em 4 volumes). Moscou. Mysl, 2001.

(http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/9273/УСЛОВНОСТЬ), Acesso: 17.08.2011.

⁶⁹ BAKHTIN, M. M., *Prefácio para Obras dramáticas de Liev Tolstói*, 1929,

http://www.marsexx.ru/tolstoy/pro-et-contra/51_bakht.pdf. Acesso: 12.08.2012.

⁷⁰ SMELIÁNSKI, A. M., *Nashi Sobesiedniki: Russkaia klassicheskaia dramaturgiia na scene sovietskogo teatra 70 godov* (Nossos Interlocutores: Dramaturgia clássica russa no palco de teatro soviético dos anos 1970), Moscou, Iskústvo, 1981, p. 196-187.

⁷¹ *Ibidem*, p. 187.

mundo e com tudo o que é eterno e infinito”⁷² e não apenas “como vivem três senhoritas entediadas”.⁷³

Desse modo, na terceira fase da vida, o teatro aparece em sua obra como imitação grosseira da vida, um sinônimo de mentira, hipocrisia, de algo ruim, pecaminoso, que só serve para seduzir. Assim, o protagonista do romance *Ressurreição* (1889-1899), Nekhliúdob, ao ver uma mulher atraente na rua, prova o mesmo “sentimento de atração e de aversão que havia experimentado no teatro”⁷⁴. Como um “veneno”, o teatro (principalmente, a ópera e o teatro musical) corrompe a alma do ser - humano. A sequência: “teatros, bailes, mulheres”⁷⁵, transforma homem em um animal movido pelos instintos mais baixos, que “esmagara totalmente sua personalidade espiritual”⁷⁶.

O autor coloca em prática um de seus lemas: transmitir “os sentimentos que vivenciou”⁷⁷. Por exemplo, em sua *Confissão*, Tolstói escreve: “quando eu me entregava às mais baixas paixões, eu era elogiado e incentivado”⁷⁸. Ele usa quase as mesmas palavras no romance *Ressurreição*, onde Nekhliúdob comenta com espanto que “quando ele lia romances, contava anedotas escabrosas, ia ao teatro francês ver os cômicos *vaudevilles* e alegremente recontava o que via – todos o elogiavam e o incentivavam”⁷⁹.

Cabe destacar que as peças de Tolstói nascem depois “da assim chamada ‘crise’, quando renunciou à sua atividade de proprietário rural, reconheceu como falsa sua antiga maneira artística e se afastou da família”⁸⁰.

Pois então, por que o escritor que via o teatro como “uma diversão vazia de pessoas ociosas” começou escrever obras dramáticas? No prefácio para

⁷² TOLSTÓI, L. N., “Sobre Shakespeare e o Teatro”, in, *Liev Tolstói. Os Últimos Dias*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 325.

⁷³ Essa frase encontrada entre os papéis de Tolstói se refere à peça *Três Irmãos* de A. P. Tchéchov. <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/serial/tt4/tt4-014-.htm> Acesso: 05.07.2012.

⁷⁴ TOLSTÓI, L. N., *A Ressurreição*, São Paulo, Cosac Naify, 2010, p. 294.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 62.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 64.

⁷⁷ TOLSTÓI, L. N., *O que é a arte. A polêmica visão do autor de Guerra e Paz*, São Paulo, Ediouro, 2002, p. 76.

⁷⁸ TOLSTÓI, L. N., “Íspoved” (Uma Confissão), in, *Sobranie Sotchinenii v 22 tomakh* (Obra Completa em 22 vol.), vol. 16, Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1983, p. 109.

⁷⁹ TOLSTÓI, L. N., *A Ressurreição*, São Paulo, Cosac Naify, 2010, p. 60.

⁸⁰ BAKHTIN, M. M., *Prefácio para Obras dramáticas de Liev Tolstói*, 1929, http://www.marsexx.ru/tolstoy/pro-et-contra/51_bakht.pdf. Acesso: 12.08.2012.

coletânea de obras dramáticas de Liev Tolstói publicada em 1929, Mikhail Bakhtin relacionava o surgimento de suas peças com a peculiar percepção da palavra pelo escritor.

Para Tolstói, essa palavra narrativa livre e substancial é importante para expressar seu ponto de vista autoral, sua avaliação, sua análise, seu julgamento e sua pregação. Esta palavra épica sentia-se confiante e forte, retratava carinhosamente, penetrava com sua análise até os confins da psique e, ao mesmo tempo, contrapunha as vivências das personagens à realidade do autor⁸¹.

Essa “crise do discurso épico [...] revelou para Tolstói as possibilidades inerentes ao gênero dramático”⁸² e tornou-se para ele uma nova maneira de compreender o mundo e expressar suas ideias. Além disso, para Tolstói as verdadeiras obras de arte são aquelas que ajudam no aperfeiçoamento moral de um indivíduo e de toda humanidade, portanto, devem ser destinadas não só a uma fina camada de intelectuais, mas para todo o povo. Assim, a arte dramática também deveria seguir esse mesmo objetivo.

1.4 O Teatro Popular

O interesse de Tolstói pela cultura popular e a vontade de escrever para o povo encontra a realização em sua obra dramática. Várias de suas peças foram identificadas como pertencentes ao teatro popular. Segundo pesquisador francês Patrice Pavis:

A noção do teatro popular [...] é uma categoria mais sociológica que estética. A sociologia da cultura define assim uma arte que se dirige e/ou provém das camadas populares. A ambiguidade está em seu auge quando nos perguntamos se se trata de um teatro originário do povo ou destinado ao povo. E aliás, que é o povo [...] ⁸³

Na Europa “após haver perdido sua relação direta” com povo, “por causa de sua literalização, de seu confisco por um grupo de letrados ou de especialistas”, o

⁸¹ *Ibidem*, p. 3. http://www.marsexx.ru/tolstoy/pro-et-contra/51_bakht.pdf. Acesso: 12.08.2012.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ PAVIS, P., *Dicionário de Teatro*, p. 393.

teatro começou a sentir falta do contato com o popular, “até fazer disso, no século XVIII (Rousseau) e por volta do final do século XIX, uma de suas principais reivindicações nostálgicas.”⁸⁴

No século XVIII, o moralismo burguês leva teóricos como Voltaire, Diderot ou Lessing (todos lidos por Tolstói) a organizar sua fábula de modo que a mensagem moral apareça com maior clareza. Lessing pede para “organizar a fábula de modo que ela sirva para a explicação e a confirmação de uma grande verdade moral”. Schiller faz do palco uma “instituição moral”.⁸⁵

“Desde seus primeiros passos na literatura, Tolstói, seguidor de Rousseau”⁸⁶, compartilhava alguns dos seus pensamentos, em particular, aqueles relativos ao teatro. Por exemplo, em *Lettre a M. d’Alémbert sur les Spectacles* (1758) Jean-Jacques Rousseau escreve que o teatro dissemina os vícios e as tentações ao expô-los. Na visão dele, o teatro é absolutamente impotente quando, através da satirização dos vícios e representação do destino trágico do vilão, quer ajudar a virtude ofendida. Contudo, ele reconhece a importância do teatro como um meio capaz de entreter o povo e distraí-lo dos problemas. Percebe seu potencial educativo e pensa também sobre a necessidade de festas populares.

Por sua vez, Aleksandr Ostróvski, dramaturgo russo predileto de Liev Tolstói, defendia idéias semelhantes. Via a necessidade da reestruturação completa do teatro na Rússia. Segundo ele, o teatro de corte e o teatro comercial deveriam ser substituídos pelo teatro popular, ou seja, os dramaturgos deveriam escrever mais para o povo. Ostróvski acredita que uma das funções do teatro é o desenvolvimento da consciência nacional. Ele vê o repertório do teatro popular composto por dramas e comédias que retratam a vida contemporânea russa e por crônicas históricas, uma espécie de *féerie* e peças baseadas nas histórias e lendas russas tradicionais.

As obras dramáticas de Ostróvski, criadas na década de 1850, foram um “retorno” do drama para a praça pública. O esplendor festivo da performance no teatro era uma continuação das comemorações de Natal e dos festejos de

⁸⁴ *Ibidem*, p. 383.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 387.

⁸⁶ BAKHTIN, M. M., *Prefácio para Obras dramáticas de Liev Tolstói*, 1929.

sviátki,⁸⁷ com seus antigos costumes e tradições. A ação dramática no palco ficou ainda mais próxima da vida do povo do que em suas primeiras peças, que criavam uma imagem mais sombria da vida cotidiana. A alegria tornava-se um meio de expressar questões sociais e éticas.⁸⁸

Liev Tolstói compartilhava esse pensamento de Ostróvski. Uma parte de suas peças foram criadas para o público popular e para o teatro de feira. Suas personagens são pessoas simples de origem camponesa, assim como os espectadores. Deste modo, nascem as peças de Tolstói, como:

- *Ageu*;
- *O Primeiro Alambiqueiro ou Como Capetinha Mereceu uma Crostinha*;
- *Piotr, O Padeiro*;
- *Dela todas as Qualidades*;

Ageu

Desde o início dos anos 1880, Tolstói e sua família passam as temporadas de inverno em Moscou, em sua casa no bairro Khamóvnikí.⁸⁹ O escritor frequenta *Diévitché Póle* (Campo da Virgem), onde acontecem feiras e quermesses populares. Entre atrativos estão teatros de *balagan*.⁹⁰ cujos espetáculos Tolstói assiste. O principal objetivo dos espetáculos de *balagan* era surpreender o público ao máximo. A fábula era apenas esboçada e não tinha muita importância. Ela

⁸⁷ A palavra *sviátki* (em russo: dias santos, férias de inverno) denomina um período festivo. São 12 dias entre o Natal e o Batismo de Jesus (Epifania). Faz parte do legado da cultura eslava pagã. Nesses dias ocorriam ritos mágicos, adivinhação e festas, o povo se fantasiava de bichos, monstros e demônios. Esta tradição, entre o sagrado e o profano, marcava a passagem para o novo ano agrícola, bem como simbolizava a vinda das almas dos mortos.

⁸⁸ LOTMAN, L. M., *Ostróvski, in, Istoria Russkoi Literaturi* (História da Literatura Russa), vol. 3: *Rastzvét Realizma*. (O Florescimento do Realismo), Leningrado, Naúka, 1892, p. 495-527. <http://lotman.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5885>. Acesso: 17.07.2012.

⁸⁹ Atualmente, a casa foi transformada no Museu Liev Tolstói, localizado em Moscou na rua Lva Tolstógo, 21.

⁹⁰ Um dos significados da palavra *balagan* é “tenda”, montada nas praças durante feiras e festas. Os teatros de *balagan* apresentavam espetáculos e, às vezes, shows de aberrações. Esse tipo de diversão popular foi permitido na Rússia a partir de 1765 como forma de legalização de festas seculares.

deveria apenas corresponder à atmosfera geral de brincadeiras, tumulto e confusão. Assim como a farsa, *balagan* associa-se ao “cômico grotesco e bufão, um riso grosseiro”.⁹¹

Inspirado nesse tipo de teatro, em 1886 Tolstói começou a dramatizar a lenda da tradição hagiográfica sobre o profeta Ageu⁹² que foi castigado por seu orgulho excessivo. Na lenda, o governante Ageu se perde e fica sozinho na margem de um rio, sem cavalo e sem roupa. Deus envia um anjo que assume sua aparência. A partir deste momento, o verdadeiro Ageu passa por diversas privações: ele apanha, todos riem dele e o consideram um louco porque ele insiste que é um governante. De acordo com uma das versões da lenda, Deus devolve o poder para o arrependido Ageu; uma outra diz que ele renunciaria a todos os bens e se tornaria um peregrino pobre e cego. Contudo, todas as versões da lenda, transmitem a mesma mensagem moral: o orgulho, a arrogância e a crueldade sempre serão punidos.

Na peça em onze quadros, Tolstói chama Ageu de Patrão, ou seja um homem rico - personagem conhecida por todos os espectadores de *balagan*. O Patrão é um homem cruel, pecador e blasfemo. Durante uma caçada, ele se perde na floresta e, assaltado por ladrões, vaga sem ser reconhecido. Responde com grosserias às pessoas que o ajudam, até que, ao chegar em casa, para seu grande espanto, encontra um outro ele, porém justo e bondoso. Sem poder voltar à vida habitual, o Patrão começa trabalhar em um sítio. Com passar do tempo, se arrepende de seus pecados e passa a servir aos pobres.

Além da peça de Liev Tolstói, que o escritor não chegou a terminar, essa lenda deu origem a uma história escrita por Vsévolod Gárshin⁹³ *Skaz o górdom Agee* (*A História do orgulhoso Ageu*, 1886).

⁹¹ PAVIS, P., p. 164.

⁹² Ageu (aprox. século V a.C) foi um dos doze profetas hebreus menores da Bíblia Hebraica. Foi autor do Livro de Ageu.

⁹³ Vsévolod Gárchin (1855-1888), escritor, poeta e ensaísta russo.

O Primeiro Alambiqueiro

O ano de 1889, foi mais prolífico de obras dramáticas escritas por Liev Tolstói. Uma delas foi a comédia em seis atos *O Primeiro Alambiqueiro ou Como Capetinha mereceu uma crostinha*.

Na peça, um capetinha rouba um pedaço de pão (uma crostinha) de um camponês pobre e piedoso para que ele blasfemasse. Mas o camponês não fica bravo nem blasfema. Pelo contrario, diz que a pessoa que pegou seu último pão devia estar com fome e precisava mais do que ele.

Decepcionado, o capetinha volta para inferno, onde outros capetas relatavam para o demônio chefe quantas almas conseguiram seduzir. Todos tinham obtido sucesso com gente rica, sacerdotes, mulheres etc., mas o capetinha, encarregado de seduzir camponeses, chega de mãos vazias e leva uma bronca do chefe: apanha e é mandado de volta para a terra, encarregado de seduzir o homem dentro do período de três anos.

O capetinha se transforma em gente e vai trabalhar para o camponês, o mesmo que não ficou bravo após ter perdido o pedaço de pão. Disfarçado, capetinha dá bons conselhos para seu patrão sobre o melhor lugar para plantar trigo, e durante dois anos camponês obtém grandes safras. Sobrava bastante trigo, que ele dividia de bom grado com os vizinhos. Então, para alcançar seu objetivo, o capetinha ensina ao camponês de destilar o trigo para fazer vodca. Homem prova a bebida desconhecida, gosta, fica alegre e oferece para seus familiares. Assim, todos aprendem a beber.

Passam-se três anos e o demônio chefe vem averiguar o resultado do trabalho do capetinha. E vê um sucesso absoluto. O camponês convida outros homens para vir em sua casa. Enquanto sua mulher servia bebida aos homens, derrama um pouco de vodca no chão e leva bronca do marido por causa do desperdício. Todos bebem, ficam violentos, brigam e tentam agarrar mulheres. Por fim, o camponês cai na sarjeta e grunhe como um porco.

O demônio chefe pergunta se o capetinha colocou sangue de lobo, raposa e de porco na bebida para obter todo aquele sucesso. A resposta do capetinha foi: “Não, apenas favoreci o nascimento de trigo em demasia. Quando tinham apenas

o necessário, não sentiam pena de uma crostinha, mas quando obtiveram o excesso, subiu neles o sangue de raposa, lobo e de porco.”⁹⁴

O escritor Nikolai Leskov (1831-1895) autor das novelas *Lady MacBeth do Distrito de Mtsensk* (1864) e *Lievchá* (1881), comentava a respeito da comédia:

O conde Liev Tolstói escreveu a peça teatral para ser apresentada no teatro popular. Foi chamada de *O Primeiro Alambiqueiro*. Esse título é semelhante a uma imagem litográfica bastante conhecida, também chamada de *O Primeiro Alambiqueiro*, criada e distribuída pelo recém-falecido livreiro Blissmer⁹⁵. A litografia representava Satanás sentado enquanto ensinava a fazer vodca. Mostrava em detalhes a devastação e os desastres que traz a transformação do pão nutritivo em álcool e a decorrente embriaguez, libertinagem e crimes [...].⁹⁶

Leskov conta que a imagem litográfica *O Primeiro Alambiqueiro* foi mais distribuída com a ajuda de damas da alta sociedade que lutavam contra o alcoolismo. A cada ano, elas compravam grandes quantidades dessa litografia e distribuíam nas aldeias do interior da Rússia. Os camponeses as aceitavam de bom grado e as pregavam nas paredes de suas casas.

Agora, chegam as notícias de Moscou que a peça do conde L. N. Tolstói tem o mesmo título e relata o mesmo enredo bastante difundido nas aldeias russas na última década [...]. A peça é como um roteiro, no qual as personagens retratadas na litografia dizem palavras correspondentes a seus objetivos e estado de humor. Sem dúvida, o grande mestre só poderia fazer isso de maneira maravilhosa, assim como repercute. Mas a crítica que examina tudo o que cria o conde L. N., em sua atual tendência, novamente, viu um indício que, de fato, o autor de *O Primeiro Alambiqueiro* não inventa e não compõe enredos para seus contos populares e espetáculos, mas as pega prontos de livros e quadros há muito tempo conhecidos pelo povo [...].⁹⁷

A peça foi definida por Elena Poliakóva como: “o idílio de uma vida sensata e sóbria. O autor ensina e prega: enquanto um homem era pobre e trabalhador foi

⁹⁴ TOLSTÓI, L. N., “Pérvii Vinokúr ili Kak Tcherténok kraiúchku zaslužíl” (O Primeiro Alambiqueiro ou Como Capetinha mereceu uma crostinha), in *Sobránie sotchinéni v 22 tomakh* (Obras Completas em 22 vol.), vol. 11., Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1982, p. 22.

⁹⁵ I. G. Blissmer (1804-1880) foi um livreiro de origem alemã, dono de uma loja na rua Gorókhovaia em São Petersburgo. Vendia livros de conteúdo religioso.

⁹⁶ LESKOV, N. S., “Stati e Vospominania” (Artigos e Memórias), in *Sobranie Sotchinéni v 11 tomakh* (Obra Completa em 11 vol.), vol. 11, Moscou, Gosudarstvennoe Izdatelstvo Khudojestvennoi Literaturi, 1958. p. 216.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 216.

uma criatura divina, quando sucumbiu à tentação e enriqueceu, ficou sob o poder do diabo”.⁹⁸

A peça foi publicada em 1886 e apresentada no mesmo ano no teatro *balagan* da Fábrica Imperial de Porcelana, localizada nas redondezas de São Petersburgo. No dia 27 de julho de 1886, a revista *Nediélia* [*Semana*], publicou o seguinte comentário: “Há poucos dias foi empreendida uma tentativa de atribuir ao ‘teatro popular’ uma importância maior do que ele teve até então. Foi encenada a comédia do conde Liev Tolstói *O Primeiro Alambiqueiro*. Apesar do clima ruim e da chuva, mais de três mil trabalhadores vieram assistir à peça. Vários trechos provocaram uma forte impressão no público que, animado pela peça, ficou discutindo as questões levantadas por ela, logo após a apresentação”.

Embora a censura tenha excluído algumas passagens da peça e depois chegado a proibi-la, *O Primeiro Alambiqueiro* era encenado ocasionalmente no teatro popular, sempre com bastante sucesso.

Em 1897, o dramaturgo francês Maurice Pottecher (1867-1960) adaptou o texto de Tolstói. Ele criou uma peça em três atos intitulada *Le Diable marchand de goutte* e a encenou no seu teatro popular. Tolstói escreveu para Pottecher no dia 6 de março de 1902: “Conheço o trabalho do senhor. Há muito tempo o aprovo e admiro. Tenho certeza de que o senhor irá alcançar sucesso e exercer uma influência forte e positiva sobre o renascimento do teatro, que a cada dia se transforma em diversão para pessoas ociosas e cada vez mais afasta-se de seu verdadeiro propósito”.⁹⁹

Piotr, O Padeiro

Essa peça em cinco atos, escrita em 1894, foi uma adaptação de uma outra lenda de tradição hagiográfica bastante popular na Rússia, a de Piotr Publicano,¹⁰⁰

⁹⁸ POLIAKOVA, E., p. 43.

⁹⁹ TOLSTÓI, L. N., *op. cit.*, vol. 73, p. 214.

¹⁰⁰ Piótr foi um cobrador de impostos (publicano) na época do Imperador Justiniano (527-565). Homem cruel e impiedoso, uma vez ele jogou um pedaço de pão em um pedinte. Na noite seguinte sonhou que os anjos pesavam seus atos em uma balança e seu único ato de bondade fora aquele pedaço de pão jogado no pedinte. Piotr entendeu o significado do sonho e, desde então, mudou completamente de vida. Posteriormente foi canonizado.

que mudou sua vida cheia de pecados, libertou os escravos e entregou seus bens para os pobres.

A peça começa com uma conversa entre mendigos. Um deles faz uma aposta que irá conseguir alguma doação do homem mais rico e mais avarento da cidade, Piotr. Ao encontrá-lo, o mendigo implora em vão, mas irritado com a amolação Piotr atira nele um pão. Dessa maneira, o mendigo ganha sua aposta.

Em uma noite, Piotr tem um sonho. Está atormentado por uma dúvida: é verdade “que um rico não pode entrar no reino de Deus? É verdade que será levada em conta toda minha crueldade, porque eu não dava nada aos pedintes, não poupava nem viúva, nem órfão, nem doente e nem deficiente?”.¹⁰¹ O sonho vira um pesadelo, ele vê os demônios que arrastam sua alma e pesam na balança todos seus atos bons e maus.

Colocaram de um lado o dinheiro que eu peguei das viúvas e dos órfãos, o salário que não paguei aos trabalhadores, os insultos, xingamentos e surras. Empilharam tudo em um dos pratos da balança, que foi descendo para a felicidade dos demônios. Ah, ah, estou perdido! Agora, o que vão colocar do outro lado? O que é isso? Um pão. Apenas um pão, aquele pão que eu joguei em um mendigo impertinente. Meu Deus, o lado da balança subiu, o pão venceu todas minhas maldades... Então é isso o que significa a misericórdia.¹⁰²

Ao acordar, Piotr começa entregar todos seus bens aos pobres. A esposa não entende seu comportamento, então para que ela e os filhos não ficassem sem nada, Piotr propõe a seu criado vender a si próprio como escravo. Com bastante relutância, o criado faz isso. Comprado, Piotr é levado para outra cidade e trabalha em uma casa como escravo.

O pesquisador Konstantín Lomunóv, comenta que em *Piotr, o Padeiro* há dois temas conflituosos:

O primeiro é o motivo da caridade. A história de um homem rico que, sem querer, fez uma boa ação quando irritado ao atirar um pão em um mendigo. Essa atitude superou todos seus pecados na hora do juízo

¹⁰¹ TOLSTÓI, L. N., “Pérvii Vinokúr ili Kak Tcherténok kraiúchku zaslužíl” (O Primeiro Alambiqueiro ou Como Capetinha mereceu uma crostinha), in *Sobránie sotchinéni v 22 tomakh* (Obras Completas em 22 vol.), vol. 11, Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1982, p. 467.

¹⁰² *Ibidem*, p. 467.

final. A segunda parte da peça está dedicada ao confronto entre Piotr e sua família que não quer viver do jeito certo e o atrapalha. Esse elemento pessoal e autobiográfico invade a peça e destrói a singularidade da obra.¹⁰³

Como vamos ver adiante, o elemento autobiográfico e pessoal aparece com frequência em várias peças de Liev Tolstói, como *E a Luz Resplandece nas Trevas* e *O Cadáver Vivo*.

A peça *Piotr, o Padeiro* foi criada para ser encenada em um espetáculo caseiro em Iásnaia Políana pelos filhos de Tolstói e pelos camponeses. Foi publicada apenas em 1918, no primeiro número da revista *Gólos Tolstógo i Edinénie* (*A Voz de Tolstói e União*). No mesmo ano foi encenada pelo teatro Aleksandrínski em Petrogrado¹⁰⁴, dirigida por Vsévolod Meyerhold. Essa primeira versão cênica mudou a base mística e religiosa do drama e destacou mais o caráter das personagens e o cotidiano.

Dela Todas as Qualidades

A ação dessa peça em dois atos ocorre na casa de camponeses. Começa com a conversa entre uma mulher e sua sogra sobre o marido que foi para feira vender feno e esta demorando para voltar. De repente, chega um viajante e pede abrigo. Recebido em casa, homem de origem simples, no entanto, mostra ter alguns “conhecimentos” obtidos na cidade. Finalmente, chega o marido embriagado, Mikháilo. Começa uma discussão entre ele e a esposa Marfa, que só não acaba em briga por interferência do viajante. Todos passam a noite bebendo e na manhã seguinte o viajante desaparece levando consigo os humildes pertences de seus anfitriões. Corrompido pela vida da cidade, o viajante vê seu ato de roubo como uma “expropriação revolucionária” e a punição, como uma perseguição injusta. Ele não consegue fugir da aldeia. É pego pelos camponeses,

¹⁰³ LOMUNÓV, K.N., *Dramatuguia Tolstogo*, p. 293-321.

¹⁰⁴ Em 1914 a cidade de São Petersburgo foi renomeada Petrogrado. Mais tarde, em 1924, após a morte de Vládimir Lênin foi renomeada Leningrado. Voltou a ter seu nome original, São Petersburgo, em 1991.

mas em vez de um castigo, inesperadamente, o viajante ganha o perdão de Mikháilo que mostra sua bondade e deixa-o ir em paz.

Essa pequena e pouco conhecida peça foi concluída em 1910, após várias revisões. No ano seguinte, depois da morte de Tolstói, foi publicada e estreou no Teatro Korsh em Moscou e mais tarde no Teatro Aleksandrínski em São Petersburgo.

1.5 *Leitmotiven* das peças populares de Liev Tolstói

O conjunto de peças de Liev Tolstói criadas para o teatro popular e sobre as quais tratamos acima – *Ageu*, *O Primeiro Alambiqueiro*, *Piotr*, *o Padeiro* e *Dela Todas as Qualidades* – que falam sobre a vida dos camponeses, possuem uma linguagem mais próxima do povo e uma mensagem moral. Tolstói utiliza a poética tradicional e os traços hagiográficos para expressar sua visão da moral cristã, em quase todas suas obras dramáticas.

No limiar do século XIX-XX, em busca de novas formas e expressões artísticas, Tolstói volta-se para o teatro medieval, em particular para o teatro religioso e suas formas: *mistério* e *moralité*. No ensaio *Sobre Shakespeare e o Teatro*, o escritor faz um mergulho na história do teatro e busca sua época de ouro na alta Idade Média.

As primeiras manifestações da arte cristã foram cultos religiosos em templos: a realização de sacramentos e, com mais frequência, a liturgia. Quando, com o passar do tempo, as formas dessa arte de serviço divino pareceram insuficientes, surgiram *mistérios*, que representavam os acontecimentos considerados mais importantes pela visão do mundo religioso cristão. Depois, quando a partir dos séculos XIII e XIV o centro de gravidade da doutrina cristã começou a ser transferido cada vez mais para a adoração de Cristo como Deus, para a compreensão e o seguimento de sua doutrina, a forma do *mistério*, que representava os fenômenos externos cristãos, se tornou insuficiente e foram necessárias novas formas. Como expressão dessa aspiração surgiu a *moralidade*, representações dramáticas em que as personagens eram personificações das virtudes cristãs e dos vícios opostos a elas.¹⁰⁵

¹⁰⁵ TOLSTÓI, L. N., Sobre o Shakespeare e o Teatro, p. 320. In: TOLSTÓI, L. N., Os Últimos Dias. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011, p. 259-331.

De acordo com Pavis, o *mistério* é um tipo de drama medieval (XIV-XVI) que põe em cena episódios da *Bíblia* ou da vida dos santos, representados durante as festas religiosas¹⁰⁶. A partir do século XV, surge a *moralité* ou moralidade (contos de proveito e exemplo), também de inspiração religiosa, onde a ação é uma alegoria que mostra a condição humana comparada a uma viagem, a um combate incessante entre o bem e o mal, donde o caráter pedagógico e edificante das peças.¹⁰⁷

um elemento de didatismo acompanha necessariamente todo trabalho teatral. O que varia é a clareza e a força da mensagem, o desejo de mudar o público e de subordinar a arte a um desígnio ético ou ideológico.¹⁰⁸

A influência da tradição hagiográfica é bastante significativa na obra de Tolstói. Ela aparece em sua prosa, por exemplo, em *Padre Sérgio*¹⁰⁹ e com maior força nos dramas *Ageu*, *Piotr Padeiro* e *O Poder das Trevas*.

A elaboração dramática da lenda de Ageu em grande medida corresponde ao cânone de *mistério* e *moralidade*. Assim como *O Poder das Trevas*, que, segundo a observação de Mikhail Bakhtin, trata do “eterno poder do mal sobre a alma do indivíduo que uma vez pecou. Apenas a luz da consciência individual pode vencer essas trevas. Portanto, seu drama é um *mistério*”.¹¹⁰

Os títulos das duas peças *O Poder das Trevas* e *A Luz Resplandece nas Trevas* (1888) formam um contexto significativo e simbólico do confronto entre as trevas e a luz que Tolstói associa respectivamente à morte e à vida, ao bem e ao mal, elementos da *moralidade*.

Exceção feita a *O Primeiro Alambiqueiro* – onde acontece o movimento no sentido contrário: um camponês não resiste à tentação do demônio e desvia do caminho correto –, o conflito da grande maioria das peças se resolve quando as

¹⁰⁶ PAVIS, P., *op. cit.*, p. 246.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 250.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 386.

¹⁰⁹ SHULTS, S.A., p. 79.

¹¹⁰ BAKHTIN, M. M. *Apud* SMELIÁNSKI, A. M., *Nashi Sobesiedniki: Russkaia klassicheskaia dramaturgiia na scene sovietskogo teatra 70 godov* (Nossos Interlocutores: Dramaturgia clássica russa no palco de teatro soviético dos anos 1970), Moscou, Iskússtvo, 1981, p. 190.

personagens, após ter passado por testes e privações, voltam para a vida honesta e devota, conforme a palavra de Cristo. Ageu perde sua arrogância e o avarento Piotr renuncia às riquezas e vende a si mesmo para a escravidão. *Dela Todas as Qualidades* aborda o tema do perdão e da não resistência ao mal. Mikháilo, um homem longe de ser perfeito, bêbado, gastão e briguento, consegue perdoar o viajante que o roubou.

Tolstói fala também sobre os danos que a vida urbana traz para pessoas, sobre a necessidade de levar uma vida natural. Assim como em seus contos populares, ao jeito das narrativas tradicionais russas, caracterizadas pelo tom moralizante, em seus dramas destinados ao povo “a busca do espontâneo, do próximo à natureza, que há em toda obra de Tolstói, encontrava uma expressão veemente.”¹¹¹

Em todas as peças de Tolstói “sobressai o motivo do sacrifício, visto de maneira moral e religiosa”.¹¹² Em especial, o escritor enfatizava os enredos da conversão de um pecador: “Um erro ou um pecado não afastam, mas aproximam de Deus”¹¹³.

Os temas do perdão, da não resistência ao mal, da luta entre a luz e as trevas, da queda e da ressurreição do homem soam com bastante força em toda obra de Tolstói, principalmente a tardia. Assim como a presença dos elementos de auto-sacrifício que já observamos em *Ageu* e *Piotr, o Padeiro* (a transformação voluntária de um homem rico em um pobre). Um outro tema de grande relevância é o rompimento do homem com a família, seu círculo e com a própria vida em prol de uma renovação espiritual. Todos esses temas estão presentes em peças como *O Poder das Trevas*, *E A Luz Resplandece nas Trevas* e *O Cadáver Vivo*, criadas por Tolstói para o público de seu meio social e cultural.

¹¹¹ SCHNAIDERMAN, B., *Leão Tolstói. Antiarte e rebeldia*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 22.

¹¹² SHULTS, S. A., *Istoricheskaia Poética dramaturgii L. N. Tolstogo*. (Poética Histórica da Dramaturgia de L. N. Tolstói), Rostov-na-Donu, Izdatelstvo Rostovskogo Universiteta, 2002, p. 74.

¹¹³ GORODETSKAIA, A. G., *Drevnerusskie Jitja v tvorchestve L. N. Tolstogo* (Vidas de Santos na obra de L.N.Tolstói). *Apud* SHULTS, S. A., 2002, p. 74.

1.6 As Peças para o Teatro Profissional

Praticamente, todo conjunto de obras dramáticas que forma o “teatro de Tolstói” foi criado durante o último período da vida do escritor.

Por exemplo, A. Púchkin, M. Liérmontov, N. Gógol, A. Tchékhov, entre outros, aderem ao drama já na segunda metade de seus percursos artísticos e a linguagem dramática torna-se para eles o meio importante da comunicação viva e do diálogo eficiente com seus leitores e espectadores que, no ato de assistir ao espetáculo teatral, unem-se, segundo a feliz definição de Lotman, “em uma personalidade coletiva”.¹¹⁴

As peças *O Poder das Trevas*, *Os Frutos da Instrução*, *E a Luz Resplandece nas Trevas* e *O Cadáver Vivo* foram criadas para fazer parte do repertório do teatro profissional e visava outro tipo de público, como os leitores de *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina*.

O Poder das Trevas

Referindo-se a essa peça, escrita em 1886 e publicada em 1887, Boris Schnaiderman escreve:

O Poder das Trevas constitui uma outra forma de aproximação do popular, em contraste com os seus contos populares. Foi concebida como uma “peça para o povo”, mas evidentemente só pode ser apreciada por outro tipo de plateia.¹¹⁵

O título vem de uma das falas de Jesus¹¹⁶ (o mesmo caso da peça *A Luz Resplandece nas Trevas*¹¹⁷). Durante o período de elaboração do romance *Ressurreição*, a convite do promotor Nikolai Davídov,¹¹⁸ Tolstói, assistiu alguns

¹¹⁴ VÁSSINA, E. *Lógica dos paradoxos: O Cadáver Vivo de Tolstói*. Revista USP, N. 77, março/maio, 2008, p. 190, LOTMAN, Iu., “Iazik Teatra” (A Linguagem do Teatro), in *Ob Iskusstve* (Sobre Arte), São Petersburgo, Iskusstvo-SPb, 1998, p. 607.

¹¹⁵ SCHNAIDERMAN, B., *Leão Tolstói. Antiarte e rebeldia*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 32.

¹¹⁶ “Entretanto, eu estava todos os dias convosco no templo, e não estendestes as mãos contra mim; mas esta é a vossa hora e do poder das trevas”. (Evangelho de Lucas 22:53)

¹¹⁷ Novo Testamento (João 1:5).

¹¹⁸ Nikolái Vassílievich Davídov (1848-1920) foi uma figura pública conhecida, procurador na cidade de Tula, depois procurador do tribunal distrital de Moscou, professor da Universidade de

processos judiciais para conhecer os trâmites e alguns casos interessantes. Um deles foi o caso do camponês Efrém Kolosskóv, que Tolstói chegou a visitar na prisão. Kolosskóv arrependeu-se publicamente de seus crimes contra a esposa e a enteada. Em suas memórias, Davídov ressalta:

Quando eu era promotor em Tula, fiquei impressionado com um caso de infanticídio camponês que estava sendo julgado no tribunal distrital. [...] Além da situação dramática do próprio assassinato, a peculiaridade deste caso foi o comportamento do assassino que, atormentado pelo remorso, confessou seu crime publicamente e ansiava por um julgamento e punição, com a qual ficou satisfeito (embora tenha sido condenado a trabalhos forçados), pois via nela a possibilidade de redenção de seu pecado.¹¹⁹

A história descrita na peça *O Poder das Trevas* ocorre em uma casa de camponeses. Uma jovem mulher chamada Aníssia, apaixonada pelo empregado Nikíta, envenena o marido e se casa com o rapaz. Logo depois, Nikíta se envolve com a enteada de Aníssia, Akulina. A menina engravida e dá à luz durante o próprio casamento. Para acobertar a verdade dos acontecimentos, Aníssia convence Nikíta a matar o bebê, tarefa que realiza, mas não consegue suportar a gravidade do pecado cometido e confessa o crime em público. Akim, pai de Nikíta, um homem simples, que acredita profundamente em Deus, fica feliz com a redenção do filho, conferindo o efeito de pregação pretendida pelo autor.

Tolstói “via a tragédia contemporânea como uma peça-sermão, peça-parábola sobre o grande pecador”¹²⁰. Nesse drama, o conde aborda o tema do poder dos instintos selvagens e cegos sobre pessoas que não encontram forças para resistir a eles, porque as *trevas* avançam não só do mundo exterior, mas também do interior de seres humanos aprisionados pelo demônio. Segundo Elena

Moscou e também amigo de Liev Tolstói em 1878. Davídov era um grande entusiasta do teatro. Membro do Comitê de Repertório do Teatro Máli, era amigo de muitos atores e diretores teatrais, como A. I. Sumbátov - Iújin. Foi na casa dele que, em 1893, ocorreu o primeiro encontro de Konstantín Stanislávski com Liev Tolstói. Através dos amigos influentes, como N. S. Davídov, M. A. Stakhovich e A. F. Kóni, Tolstói ajudava a solucionar alguns casos complicados, como das minorias religiosas perseguidos em 1895 (*dukhobóri e malokáne*).

¹¹⁹ DAVÍDOV, N. V., “Iz Prochlogo” (Do Passado), in *L. N. Tolstói v Vospominaniakh Sovremennikov v 2 t.* (L. N. Tolstói nas Memórias de seus Contemporâneos em 2 vol.), vol 2, Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1978, p. 204-205.

¹²⁰ POLIAKOVA, E., *Teatr Lvá Tolstogo* (Teatro de Liév Tolstói), Moscou, Ed. Iskússtvo, 1978, p. 13.

Poliakóva, “é uma tragédia de princípios morais e tradições desfeitas, mas *O Poder das Trevas* também é uma tragédia sobre o renascimento, porque cada pessoa tem a possibilidade de se arrepender”¹²¹.

Em 1886, Mikhail Lentóvski (1843-1906), o empresário teatral considerado um “mago” e criador de “espetáculos fantásticos”,¹²² fundou o teatro popular “Skomorókh” (O Palhaço) e pediu apoio a Liev Tolstói, que lhe ofereceu a peça *O Poder das Trevas*. Mas Lentóvski não conseguiu realizar o espetáculo e, em dezembro do mesmo ano, o escritor cedeu a peça para Maria Sávena (1854-1915), atriz principal do Teatro Imperial Aleksandrínski. Após ter recebido o texto do drama, Sávena visitou Tolstói para ouvir seus conselhos a respeito da futura encenação. Segundo a *Peterbúrgskaia Gazeta* (Jornal de São Petersburgo), de 29 de dezembro de 1886: “A mais nova peça do conde L. N. Tolstói causa vários rumores. Muitos asseguram que o realismo da nova obra não pode, de maneira alguma, ser conciliado com as exigências da censura”. De fato, a censura teatral não permitiu a encenação de *O Poder das Trevas*.

Muitas pessoas influentes e famosas como: Iliá Riépin¹²³ e V. I. Nemiróvich-Dântchenko colaboraram para a liberação da peça para os palcos. Vládimir Tchertkóv¹²⁴ e Stakhóvitch¹²⁵ organizaram leituras da peça em casas particulares, nos círculos próximos à corte para promovê-la e derrubar o veto da censura. Stakhóvitch leu a peça na presença do imperador Aleksandr III, que gostou dela e até manifestou o desejo de assistir ao ensaio geral. Portanto, em fevereiro e março de 1887 foi dado o início aos ensaios da peça no teatro Aleksandrínski.

O ator Pável Svobódin¹²⁶ que ia interpretar o papel de Akím escreveu em carta para um amigo, no dia 4 de março daquele ano:

¹²¹ ZVIÉREV, A.; TUNIMANOV, V., *Liév Tolstói*. Série JZL. Moscou: Molodáia Gvárdia, 2006, p. 735.

¹²² DMÍTRIEV, Iu., *A. Mikhaíl Lentóvski*, Moscou, Iskússtvo, 1978, pp. 244-245.

¹²³ Iliá Riépin (1844 - 1930) foi um dos mais importantes artistas plásticos russos. Desde 1874 participava do grupo de artistas plásticos chamados de *Peredvíjniki* (Itinerantes), caracterizados pelo realismo na representação da vida dos pobres e humilhados.

¹²⁴ Vládimir Tchertkóv (1854-1936) foi o amigo mais próximo de Liev Tolstói, o editor e um dos herdeiros de sua obra.

¹²⁵ Aleksandr A. Stakhovich (1830-1913), aristocrata e político influente, amigo de Liev Tolstói.

¹²⁶ Pável Svobódin (1850-1892), ator e amigo de Anton Tchékhov. Trabalhou no teatro Aleksandrínski, inclusive na peça de Liev Tolstói *Os Frutos da Instrução*.

À apresentação da peça do conde Tolstói aqui em São Petersburgo, eu atribuo a importância de uma revolução teatral, de um futuro do teatro, mesmo se for apenas no sentido de incentivar e motivar Tolstói a escrever para o palco, fazer exatamente aquilo o que estava lhe faltando. É um escritor tão genial, mas que nunca, até então, fez nada para o teatro.¹²⁷

Apesar de todo esforço empreendido para a liberação de *O Poder das Trevas*, houve um novo veto da censura após a intervenção do procurador geral do Santíssimo Sínodo.¹²⁸ Em fevereiro de 1887, ele escreveu uma carta ao imperador Aleksandr III que tratava sobre a peça:

não consigo voltar a mim tamanho o horror [...]. Eu desconheço algo semelhante em qualquer outra literatura. É pouco provável que o próprio Zola tenha chegado a tal nível de realismo grosseiro no qual se põe Tolstói. O dia em que o drama de Tolstói for apresentado nos Teatros Imperiais será o dia da queda definitiva da nossa cena, a qual mesmo sem isto já terá decaído muito.¹²⁹

No ano seguinte, *O Poder das Trevas* teve sua estreia em Paris no primeiro, recém-criado teatro naturalista, o Théâtre Libre de André Antoine, que produziu adaptações de romances de Zola, Daudet, Turguêniev e Balzac, e mais tarde as peças de novos dramaturgos como Hauptmann, Ibsen e Strindberg.

Embora o escritor Alexandre Dumas, os dramaturgos Augier, Sardou e o crítico Francisque Sarcey, ao considerar a peça sombria demais, pronunciaram-se contra a sua produção, para o Théâtre Libre, *O Poder das Trevas* foi o evento de maior destaque na primeira temporada:

A encenação de Antoine foi um triunfo. A *Revue des Deux Mondes* informou: 'Aquilo foi Austerlitz'.¹³⁰ Quando a cortina desceu,

¹²⁷ ALTSHULLER, A., Pavel Svobódin. Leningrado, Iskustvo, 1976, pp. 81-82.

¹²⁸ Konstantín Pobedonóstsev (1827-1907), político, jurista, professor e conselheiro do imperador Aleksandr III. Desde 1872 foi membro do governo do Estado, nomeado em 1880 para procurador geral do Santo Sínodo (órgão superior da Igreja Ortodoxa russa).

¹²⁹ TOLSTÓI, L. N., *Kommentarii k Dramaticheskie Prozivedenia 1968-1910* (Comentários. Obras Dramáticas), In: *Polnoie Sobranie Sotchinenii v 22 tomakh* (Obra Completa em 22 vol.), vol. 11, Moscou, Khudójestvennaia Literatura, 1978-1985, p. 494.

¹³⁰ A batalha de Austerlitz, também conhecida como a Batalha dos Três Imperadores, aconteceu no dia 2 de dezembro de 1805, nas proximidades da cidade Brno (atual República Tcheca). Foi um

houve uma tempestade de aplausos para a cena final. O público ficou arrebatado¹³¹. Depois disto, o nome do Teatro Livre reverberou ao redor da Europa.

Em 1890, *O Poder das Trevas* foi montado em Berlim no teatro Palco Livre (Freie Bühne) de Otto Brahm (1856-1912) que, a princípio, seguia os passos do teatro naturalista francês. A encenação da peça de Tolstói contribuiu para o começo da transição para um novo tipo de drama que mostra de forma realista os lados obscuros da vida, suavizados por seus objetivos humanísticos.

A polêmica nas páginas da revista alemã *Freie Bühne für modernes Leben* (O Palco Livre da Vida Moderna) a respeito das últimas obras de Tolstói consideradas naturalistas, em especial a dramaturgia, ajudou a estabelecer a relação entre o naturalismo alemão e o último Tolstói, que se expressou de maneira brilhante na obra de Hauptmann, para o qual, segundo Maurer, o escritor russo foi figura chave junto com Zola e Ibsen:

Tolstói mostrou como o drama pode servir como um choque à complacência e o seu primeiro impacto forte veio com *O Poder das Trevas*, cuja apresentação Hauptmann assistiu em janeiro de 1890. Essa peça, com o seu retrato inflexível da luxúria do camponês, do adultério, do terrível infanticídio e da confissão do protagonista no último ato, ajudou a acabar com tabus antes impostos a tal retrato grosseiramente naturalista.¹³²

Apenas em 1895, após a liberação da censura, *O Poder das Trevas* foi encenada em vários teatros na Rússia, em Aleksandrinski, Máli, de Korch etc. Em 1902 o espetáculo foi montado no palco do Teatro de Arte de Moscou.

Os Frutos da Instrução

Entre os anos de 1886 e 1889, mesmo após ter considerado a comédia um gênero dramático “pequeno e fraco”, Tolstói escreve a comédia *Os Frutos da*

confronto que resultou numa das maiores vitórias de Napoleão Bonaparte, que derrotou o exército austro-russo, liderado por Franz II e Aleksandr I.

¹³¹ STYAN, J. L., *Modern drama in theory and practice*, vol. 1, Realism and Naturalism. Cambridge University Press, 2008, p. 32.

¹³² MAURER, W. R., *Understanding Gerhart Hauptmann*. University of South Carolina Press, 1992, p. 15.

Instrução.¹³³ Nela, acontece uma “percepção invertida da vida”.¹³⁴ os nobres são vistos através dos olhos dos camponeses que, por sua vez, aparecem no espelho distorcido da visão dos nobres. Embora a ação da comédia, ocorra na mansão de uma família nobre, na realidade representa um confronto entre o universo dos camponeses e da aristocracia.

O moscovita Leoníd Fiódorovitch Zvesdíntsev, proprietário de milhares de hectares de terra que, no entanto, está prestes a falir, acorda tarde como sempre depois de mais um dia de ocupações vazias. Ele e seus familiares deparam com a visita estranha e inesperada de três camponeses que vieram para comprar terra.

O encontro dos patrões e camponeses causa estranheza mútua. Desde a hora de se levantar de manhã, da maneira de se vestir e de falar (inclusive da parte dos criados da casa), tudo causa um espanto cômico em ambas as partes. O objetivo de conseguir a compra da terra se choca com a resistência de Zvesdíntsev, cujos motivos são absolutamente excêntricos e distantes da realidade. Sua esposa hipocondríaca se desespera com a presença de camponeses que imagina terem vindo “diretamente da região diftérica”. O filho do casal espera conseguir dinheiro para um propósito fútil. Apenas a filha dos patrões simpatiza com a empregada e a ajuda em um trote.

Sem saber o que fazer, os camponeses, de repente, ganham o apoio da empregada, Tânia, que deseja se casar com o filho de um dos camponeses, também criado da casa de Zvesdíntsev. Depois do casamento, os jovens querem deixar a cidade e voltar a viver no campo. Sabendo da paixão de Zvesdíntsev pelo espiritismo, Tânia, familiarizada com todo processo, cria um plano para conseguir a assinatura do patrão no ato da compra da terra através de uma artimanha durante uma sessão espírita.

Em 1886, Liev Tolstói assistiu a uma sessão de espiritismo na casa de um aristocrata moscovita, príncipe Nikolai Lvov. Em suas memórias, Davídov, que levou o escritor para casa de Lvov, cita um comentário de Tolstói a respeito do

¹³³ Essa peça ficou conhecida com título *Os Frutos da Iluminação*, mas conforme a sugestão do professor Boris Schnaiderman substituímos “ilustração” por “instrução”.

¹³⁴ KHRÁPCHENKO, M. B., *Liev Tolstói kak khudojnik*. (Liev Tolstói como Artista). Moscou, 1978, p. 267.

espiritismo: “Seria a mesma coisa, -- disse ele, -- que acreditar que, se chupar minha bengala, ela viria a dar leite, algo que nunca houve e jamais irá acontecer”.¹³⁵

A elaboração da comédia ocorreu entre o outono de 1886 e abril de 1890. No dia 25 de janeiro, o escritor anotou em seu diário: “De manhã, durante um passeio, conversei com Tchertkóv e Leskov [...] Depois, pelo que me lembro, corriji a comédia, o quarto ato. À noite conversamos e eu li a comédia. Tudo uma vaidade”.¹³⁶

De acordo com Smeliánski, *Os Frutos da Instrução* é “uma peça que representa um mistério tentador. Talvez, um dos mais difíceis enigmas da dramaturgia de Tolstói”.¹³⁷ Foi escrita para ser apresentada no espetáculo caseiro em Iásnaia Poliána pelos filhos e amigos do escritor, na noite de 30 de dezembro de 1889.¹³⁸ O próprio autor a considerava, em primeiro lugar, uma mensagem ética e moral. No entanto, essa comédia natalina, sobre uma mistificação organizada durante uma sessão espírita, soou como eco da antiga tradição de *sviátki*.

A peça parece estar em contradição com os objetivos da terceira e última etapa da vida de um homem, como a idealizava Tolstói: “Para entender isso é preciso ter em mente apenas a natureza feliz e conflituosa da ideia da peça, mas também a luta contra o ‘demônio’ da arte que Tolstói empreendeu enquanto terminava a comédia”.¹³⁹ Seus diários, as cartas e as memórias dos participantes do espetáculo em Iásnaia Poliána, esboçam um conjunto conflituoso de sentimentos e idéias, cujo reflexo se tornou essa peça.

¹³⁵ OSNÓVIN, V. V., “Litsom k Litsu. Plodí Prossvetchénia L. N. Tolstógo”, (De cara para cara. Os Frutos de Instrução de L. N. Tolstói). In: *Vershini: Kniga o vidaiucshikhsia proizvedeniakh russkoi literaturi* (Os Auges: livro sobre notáveis obras da literatura russa), Moscou, Detskaia Literatura, 1983. <http://www.gramma.ru/BIB/?id=3.95>. Acesso: 06.05.2013.

¹³⁶ TOLSTÓI, L. N., *Pólnoe sobránie sotchinéni v 90 tomakh* (Obras Completas em 90 vol.), vol. 51. Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1928–1958, p. 14.

¹³⁷ SMELIÁNSKI, A. M., *Nashi Sobesiedniki: Russkaia klassicheskaia dramaturgiia na scene sovietskogo teatra 70 godov* (Nossos Interlocutores: Dramaturgia clássica russa no palco de teatro soviético dos anos 1970), Moscou, Iskússtvo, 1981, p. 201.

¹³⁸ Nikolai Davídov foi um dos participantes da encenação caseira da peça *Os Frutos da Instrução* em Iásnaia Poliána. Ele atuou no papel de professor Krugosvétlov.

¹³⁹ SMELIÁNSKI, A. M., *op. cit.*, p. 203.

O escritor que rejeitava a arte pela arte, a moral vigente, e criou uma nova ética cristã diferente da Igreja oficial, cujo trabalho e cujas idéias eram caracterizados por uma grande seriedade, ficou entusiasmado por um animado alvoroço dos jovens e pela alegria de Natal. Tolstói se entregou a uma inspiração contida, à sua paixão, de modo tímido, como se tivesse deliciando com ‘o fruto proibido’.¹⁴⁰

As anotações nos dias em que elabora a comédia registram dois sentimentos controversos: de prazer e de vergonha. Por exemplo: “Anotava tudo o que vinha à mente. Estou estranhamente fascinado pela arte”. Mais adiante encontramos palavras que expressam a constante sensação de desconforto por seu entusiasmo: “O espetáculo, a futilidade, muita gente. O tempo todo eu sinto vergonha. A peça pode ser boa, mas ainda assim sinto vergonha” [...] Estava corrigindo [a comédia]. É um exercício muito baixo e envolvente.” E ainda: “Com a consciência tranquila fazemos as mesmas coisas que estão ridicularizadas na comédia”.¹⁴¹

Os Frutos da Instrução é uma das últimas deflagrações do gênio artístico puro de Tolstói, uma rebelião do sangue teatral que ele carregava em si e tentava abafar. De repente, uma diversão boba iluminou os melhores momentos de sua vida.¹⁴²

Smeliánski pergunta ainda com ar de surpresa: “por que ninguém ainda notou a semelhança gritante entre a sessão espírita de *Os Frutos da Instrução* e as trapaças nas comédias de Shakespeare, como por exemplo, na *Noite de Reis*? Uma cena puramente carnavalesca, onde uma falsa sabedoria é envergonhada e arrasada por uma brincadeira de criados que falsificam uma carta que, imediatamente, é levada a sério, onde os trapaceiros zombam abertamente de um tolo”¹⁴³.

¹⁴⁰ SMELIÁNSKI, A. M., *Náshi Sobesiédniki: Russkaia klassicheskaia dramaturguia na scene sovietskogo teatra 70 godov* (Nossos Interlocutores: Dramaturgia clássica russa no palco de teatro soviético dos anos 1970), Moscou, Iskústvo, 1981, p. 201.

¹⁴¹ TOLSTÓI, L. N., *Apud* Smeliánski, p. 202

¹⁴² SMELIÁNSKI, A. M., *Nashi Sobesiedniki: Russkaia klassicheskaia dramaturguia na scene sovietskogo teatra 70 godov* (Nossos Interlocutores: Dramaturgia clássica russa no palco de teatro soviético dos anos 1970). Moscou, Iskústvo, 1981, p. 201.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 202.

O panorama social da peça *Os Frutos da Instrução* lembra as comédias de Aristófanes, onde se critica a ostentação, a impostura e a corrupção da sociedade e se criam personagens como espécies de máscaras sociais.

Alguns críticos notaram a semelhança entre a empregada Tânia e as *soubrettes* de Molière. Contudo, segundo Smeliánski: “ninguém percebeu que a peça de Tolstói está permeada de um esforço de superar Shakespeare” que deseja, à base da cultura do riso popular, criar uma nova moralidade, lançar o riso bobo do *balagan* sobre os “frutos da instrução”. Entendida dessa maneira, a comédia imediatamente se junta às outras grandes criações de Tolstói”.¹⁴⁴

E A Luz Resplandece nas Trevas

O drama em cinco atos *E a Luz Resplandece nas Trevas*, escrito entre anos 1890-1900, reflete vários dilemas pessoais que atormentavam o próprio Liev Tolstói: as profundas divergências com família, a esposa, a insuportável necessidade de viver no luxo e a vontade de fugir disso. Fala também sobre a postura oportunista da igreja oficial, quando a palavra de Deus é distorcida em benefício dos poderosos.

A personagem principal, o rico proprietário rural Nikolai Saryntsov, desiste da riqueza e prega a não-resistência ao mal, mas se depara com a completa incompreensão por parte da esposa e parentes. Na peça, o escritor prenuncia sua dramática fuga de casa que agitou as mentes de seus contemporâneos e resultou na sua morte.

Tudo o que para Tolstói e para seu alter ego, Saryntsov representa a mais profunda verdade, parece loucura e traição das regras tradicionais para seus entes próximos. Semelhante ao escritor, Saryntsov chega à conclusão de que o cristianismo, entendido literalmente, é impraticável, assim como a impossibilidade de seguir os mandamentos de modo descompromissado, pois a sociedade impõe outras exigências para um indivíduo.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 202.

O caráter confessional da peça impediu que ela fosse encenada no teatro durante vários anos. O comentário de um censor que leu a peça no começo do século XX, diz:

O drama mostra a história da discórdia que ocorreu na família do próprio Liev Tolstói. Baseando-se em sua visão religiosa do mundo, a personagem principal do drama, bem como o autor, está pronta para renunciar a todos os bens materiais e só não abandona a família para não decepcionar sua esposa. Os seguidores das ideias do protagonista do drama são perseguidos pelo governo; no palco, aparecem dois sacerdotes: um deles fica sob a influência do herói e o outro representa a inércia e a rotina. Considerando inconveniente fazer alterações e recortes na peça de Tolstói, não acho possível permitir sua apresentação¹⁴⁵.

Tolstói não chegou a terminar a peça. Em um rascunho sobrou uma versão do final, onde Saryntsov morre por um tiro dado por outra personagem.

A Luz Resplandece nas Trevas foi publicada pela primeira vez após a morte do autor, em 1911, e ainda com intervenção da censura. Apesar de ser considerada fraca (inclusive pelo próprio Tolstói que chamou o protagonista de “*raisonner* ruim”), vários temas abordados nela foram desenvolvidos em outras obras, principalmente, em *O Cadáver Vivo*.

¹⁴⁵ LOMUNOV, K., *Dramaturgia Tolstogo* (Dramaturgia de Tolstói), p. 412.

2. O Cadáver Vivo: Do Texto ao Ambiente Cultural

2.1 O Enredo

A ação dessa peça é contemporânea de Tolstói. A trama tem lugar em Moscou, embora, em algumas variantes, as rubricas mencionem a capital, São Petersburgo. As personagens principais pertencem à alta sociedade moscovita: o casal Liza e Fiédia Protássov, que está prestes a se separar. Fiédia bebe e desperdiça todo dinheiro, tornando a vida de Liza insuportável. A peça começa no momento em que Fiédia já não está mais em casa. A mãe de Liza, Anna Pávlovna, aprova decisão da filha, pois, para ela, Protássov é “um gastão, um bebum, um cafajeste”.¹ Sacha, a irmã caçula de Liza, não aceita essa separação. Ela vê seu cunhado como “um homem maravilhoso, apesar de suas fraquezas”.² Já Anna Pávlovna acredita que após o divórcio Liza teria outra chance de ser feliz com um antigo amigo, Viktor Kariênin. Apesar da decisão, Liza empreende uma última tentativa de voltar com marido e pede Kariênin para encontrá-lo e entregar uma carta de sua parte.

Protássov está na casa de ciganos, na companhia dos amigos. Eles passam tempo bebendo e ouvindo o coro cigano que canta suas músicas favoritas. Todos admiram a música cigana: para Fiédia, ela representa “liberdade absoluta...”.³ Seu amigo, Afriémov, pede aos ciganos uma canção que chama de “fúnebre”: “Porque quando eu morrer [...] e estiver no caixão, os ciganos virão... Entende? Deixarei isso em testamento para minha mulher. E, assim que começarem a cantar 'Chel me versta', pularei do caixão, entende?”⁴

Kariênin encontra Fiédia e entrega para ele a carta de Liza, mas ele não quer voltar para a esposa. Ele diz:

Sou um canalha, e você é um homem bom, bom mesmo. É por isso mesmo que não vou mudar minha decisão. E não só por causa disso. Simplesmente não posso e não quero. [...] E amanhã, o quê? Eu

¹ TOLSTÓI, L. N., *O Cadáver Vivo*, p. 44.

² *Ibidem*, p. 31.

³ *Ibidem*, p. 47.

⁴ *Ibidem*, p. 49.

sempre serei eu, e ela... ela. Não. É melhor extrair o dente de uma vez só. Já pedi que ela me abandonasse se não mantivesse minha palavra. Não a mantive e pronto, acabou.⁵

O primeiro ato termina com uma conversa, aparentemente romântica, entre Fiédia e a cantora cigana Macha. Fiédia diz que a música dela “está abrindo céus [...]”. Se fosse possível não despertar e morrer assim...⁶

Tolstói faz mínimas referências a respeito das características do espaço, do tempo e da aparência da personagem. Contudo, o segundo ato começa com uma rubrica que informa que a ação continua “duas semanas depois do primeiro ato”. Viktor Kariênin frequenta mais a casa de Liza. Sacha, indignada com essa visitas, encontra Fiédia para pedir que volte com Liza, mas ele novamente recusa. Está conformado com a aproximação de sua mulher e Viktor.

No terceiro ato acontece o encontro entre a mãe de Kariênin, Anna Dmítrievna, e seu antigo amigo, príncipe Abrézkov. Os dois conversam sobre a relação entre Viktor e Liza, cuja visita Anna Dmítrievna aguarda. Esse encontro, e o possível casamento de seu único filho com uma mulher divorciada, deixam Anna Dmítrievna bastante incomodada. Ela acredita que uma esposa “não pode abandonar o marido. Tem que carregar sua cruz”.⁷ Finalmente, as duas mulheres se encontram. Anna Dmítrievna começa simpatizar com Liza e descreve para ela o caráter de seu filho: “Ele é orgulhoso. Era orgulhoso já com sete anos. Não é que tenha orgulho de sua origem nobre, não é da riqueza, mas de sua pureza, da dignidade moral guardada por ele”⁸

Enquanto isso, Protássov vive a sua vida. Ele mora em um apartamento modesto, tenta escrever uma novela e de vez em quando recebe visitas da cigana Macha. Ela o ama, mas percebe que o amor dele não é igual ao dela. Um dia, o príncipe Abrézkov chega para conversar com ele a respeito do divórcio, um assunto bastante delicado, pois “a legislação russa exigia, para a separação, que um dos cônjuges confessasse publicamente haver praticado adultério”.⁹ Abrézkov,

⁵ *Ibidem*, p. 52.

⁶ *Ibidem* p. 54, 56.

⁷ *Ibidem* p. 82.

⁸ *Ibidem* p. 90.

⁹ SCHNAIDERMAN, B., *Leão Tolstói. Antiarte e rebeldia*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 34.

impressionado com as mudanças que ocorreram na vida de um homem digno como Fiédia, pergunta o motivo e ouve a seguinte resposta:

Como cheguei a minha destruição? Primeiro, pela bebida. Não é porque o vinho seja saboroso. Mas, por mais que eu faça, sinto que não é o que deveria fazer e fico com vergonha...Agora estou falando com o senhor e estou envergonhado. E imagine ser um decano, trabalhar no banco, que vergonha, que vergonha.... E só quando bebo a vergonha passa. E a música, não óperas e Beethoven, mas ciganos. Isso que é vida, abastece-nos de energia.¹⁰

Por fim, Protássov promete a Abrézkov que em duas semanas irá remover todos os obstáculos para o casamento de Lisa e Kariênin. Contudo, sente-se incapaz de passar pela sujeira do processo de divórcio. Chega à conclusão de que a morte seria uma solução mais digna, para poder libertar todos. Um “amigo” do submundo, Ivan Petróvitch Alkessándrov, traz um revólver para Fiédia. Ele se tranca no quarto e tenta atirar na cabeça, mas não consegue. Macha, que vem de surpresa, descobre seu plano e dá a idéia de fazer igual ao personagem do romance *O que fazer?*, de Tchernichévski, que enviou uma carta de suicídio e deixou suas roupas na beira do rio fingindo ter morrido afogado. Incapaz de se matar, Fiédia concorda com o plano. Sua carta chega até Liza e deixa-a arrasada: “É mentira, mentira que já não o amava! Amo somente a ele, amo-o! Fui eu que o levei à perdição”.¹¹

Um ano mais tarde, sentado em uma taberna suja, esfarrapado, Protássov conta a história de sua vida para o artista plástico Petuchkóv:

Veja, todos nós, no meio em que nasci, temos três possibilidades, somente três: servir, ganhar dinheiro e aumentar a indecência em que vivemos. Para mim, isso tudo era revoltante, vai ver eu é que não podia agir assim, mas o principal é que era revoltante. A segunda possibilidade é destruir essa indecência; só que, para isso, é preciso ser um herói e eu não sou. Ou a terceira: esquecer... beber, divertir-se, cantar. Foi o que fiz.¹²

¹⁰ TOLSTÓI, L. N., *O Cadáver Vivo*, p. 102.

¹¹ *Ibidem*, p. 125.

¹² *Ibidem*, p.131.

Fala ainda sobre Liza: “Minha esposa era a mulher ideal. [...] Como posso explicar para você? Sem tempero – sabe, comida sem tempero? Não tinha brilho em nossa vida. E eu precisava perder a cabeça”.¹³ Protássov também relata para Petuchkóv a história de sua transformação em um “morto-vivo” que permitiu que sua esposa pudesse se casar com a pessoa que amava. Infelizmente, um homem chamado Artiémiev escuta a conversa e exige dinheiro em troca do silêncio. Sem obter sucesso, ele entrega Protássov para a polícia.

Enquanto isso, em uma casa “na aldeia, no terraço coberto de hera”,¹⁴ Liza já casada e grávida de Kariênin conversa com a sogra. Ambas estão felizes, lembram de Fiédia como “um homem apaixonado que se sacrificou pelas pessoas que amava, embora de maneira ilícita, anti-religiosa”.¹⁵ Chega Víktor e traz da cidade uma carta do tribunal com a mensagem de que Protássov está vivo e comunica o início do processo judicial contra Liza e Fiédia. A felicidade bucólica transforma-se em um completo desespero. Liza e Kariênin, assim como toda sociedade precisam que Protássov esteja morto. “É horrível. Ele está vivo. Ela é bígama e eu sou criminoso”,¹⁶ disse Víktor. Enquanto Liza, exclama “Ele está vivo. Meu Deus! Será que nunca estaremos livres? [...] Oh, como eu o odeio”.¹⁷

O sexto ato, – o último – se passa no tribunal regional de Moscou. O juiz toma os testemunhos de Liza e Kariênin. Ela é acusada de bigamia e de saber do falso suicídio de Protássov, enquanto Fiédia é acusado de ter fingido sua morte. Trazido para acareação, Protássov pede desculpas a Liza e Víktor, assegura ao investigador que eles não sabiam que estava vivo e pede perdão para os dois. Fiédia faz uma veemente acusação ao juiz e à Justiça, à moral falsa da sociedade da qual ele fugiu.

Três pessoas estão vivas: eu, ele e ela. Entre elas existem relações muito complicadas, a luta entre o bem e o mal, uma luta espiritual que o senhor nem pode imaginar. [...] De repente, aparece um canalha, um chantagista que exige que eu participe da chantagem. Eu o mando embora. Ele vem procurar o senhor, o paladino da justiça e

¹³ *Ibidem*, p. 131.

¹⁴ *Ibidem*, p. 137.

¹⁵ *Ibidem*, p. 138.

¹⁶ *Ibidem*, p. 140.

¹⁷ *Ibidem*, pp.140-141.

protetor da moral. O senhor recebe todo dia uns vinte copeques pela indecência, veste uniforme e, com consciência tranquila, intimida as pessoas”¹⁸, ameaçado de ser expulso fala uma frase marcante: “Não tenho medo de ninguém, porque sou um cadáver e não vão poder fazer nada comigo.”¹⁹

A última cena acontece no corredor do tribunal. Várias pessoas circulam por lá com objetivo de assistir ao processo escandaloso e picante. Em um dos momentos Aleksándrov, entrega novamente a arma nas mãos de Fiédia que se mata com um tiro no coração.

2.2 Os Processos de Construção

O tema do confronto entre duas pessoas diferentes sempre esteve no centro dos interesses de Tolstói, e foi representado em diversas obras suas, inclusive, em peças. Vale lembrar os irmãos Velerián e Anatóli, assim como Lídia e Ólenka, personagens das primeiras obras dramáticas. Nesse contexto se insere a oposição de Protássov e Viktor Kariênin.

Segundo Rubens Figueiredo, os romances *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina*, (podemos acrescentar a essa lista *O Cadáver Vivo*), “são construídos com base em dípticos: quadros contrapostos em pares, que por sua vez se articulam em linhas narrativas paralelas. Trata-se de estruturas ordenadas em paralelismos e contrastes: dois casais, duas famílias, dois generais, dois amigos, duas capitais, o campo e a cidade etc. São pares que se desdobram e se refletem, mas que justamente por estarem presos uns aos outros formam um conjunto estático. Seus movimentos são internos”.²⁰

O começo da elaboração da peça *O Cadáver Vivo* se deu no início do ano de 1894. No dia 9 de fevereiro, ele anota em seu diário:

Tive uma ideia clara de uma novela que representasse duas pessoas: a primeira seria um ser libertino, perdido, decaído até se desprezar e ser desprezado, mas levado a tal situação só por causa da

¹⁸ *Ibidem*, p. 155.

¹⁹ *Ibidem*, p. 156.

²⁰ R. Figueiredo. “Duas Famílias em Uma Só”, In: TOLSTÓI, L. N., *Anna Kariênina*. São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 11-12.

sua própria bondade. O outro seria aparentemente puro, honrado e respeitado, 'um aristocrata ideal', porém cheio de frieza e privado de amor.²¹

No final de abril do mesmo ano, o diretor e o dramaturgo Oscar Blumenthal²² aproveitou sua viagem a Moscou, onde fazia turnê junto a companhia do Teatro Lessing, para encontrar Liev Tolstói. Durante a conversa, Blumenthal comentou que na Alemanha havia um grande interesse pela obra do autor russo: “Toda pessoa educada considera um dever ler *Anna Kariênina*. Suas peças *O Poder das Trevas* e *Os Frutos da Instrução* foram encenadas várias vezes em Berlim”²³. Ele pergunta se, naquele momento, Tolstói estava escrevendo alguma obra dramática.

Tolstói sorriu com ar pensativo.

– Já faz um tempo que pretendo escrever um drama, cujo enredo é muito pessoal. Ambas as peças das quais o senhor falou foram um tipo de exercício para esse trabalho que ainda não comecei. Eu queria, primeiramente, me acostumar um pouco com o aspecto técnico de obras dramáticas, mas temo não conseguir viver o suficiente para terminar meu plano favorito. Antes, devo concluir os trabalhos que comecei nos anos anteriores, para ficar livre de todos os outros compromissos e me dedicar inteiramente ao meu drama.

– Seu enredo, possivelmente, será inspirado de novo na vida russa?

– Não, o drama que eu concebi terá caráter mais cosmopolita.

– Contudo, com um enredo baseado na vida do povo, como as peças anteriores?

– Não, ela será baseada na vida do público da capital. Nesse drama eu gostaria de relatar a minha própria confissão, a minha luta, a minha religião e o sofrimento. Em suma, tudo o que está próximo ao meu coração. De modo geral, não procuro nada além disso nas obras de arte. Eu não gosto daquela imparcialidade fria, tanto elogiada nos dias de hoje [...]. Nenhuma obra onde eu não possa encontrar alguma confissão puramente humana, com origem no coração do próprio autor, pode tocar o meu coração”²⁴.

²¹ TOLSTÓI, L. N., *Pólnoe sobránie sotchinéni v 90 tomakh* (Obras Completas em 90 volumes). vol. 52, Diários e Blocos de Notas 1891-1894. Moscou, Ed. GIHL, 1928-1958, p. 112.

²² Oscar Blumenthal (1852-1917), dramaturgo e diretor teatral alemão, fundador do Teatro Lessing, Essa entrevista com Tolstói foi publicada na revista *Nóvoie Vrémia* (Novo Tempo), 76517, no dia 22 de abril de 1894.

²³ Interviy i Bessiédi s Lvom Tolstim. (Entrevistas e Conversas com Liev Tolstói). Org. V. Ia. Lakchín. Moscou, Sovremiennik, 1986, p. 74.

²⁴ *Ibidem*, p. 74-75.

Tolstói poderia estar se referindo à peça *E a Luz Resplandece nas Trevas* que escrevia no final da década de 1890, mas é provável que seja *O Cadáver Vivo*, que ele tinha em mente. Três anos mais tarde, no dia 29 de dezembro de 1897, aparece uma nova menção à peça: “Ontem, o dia todo estava se formando o drama-comédia *O Cadáver*”.²⁵

Elena Vássina afirma que “o enredo do drama *O Cadáver Vivo* foi baseado em circunstâncias reais, referentes a um processo que envolvia o casal Guímer”.²⁶ O marido era um funcionário público que se acabou na bebida e fingiu suicídio a fim de permitir que sua esposa (com qual não morava mais) pudesse se casar com outro homem. Algum tempo mais tarde, Nikolai Guímer foi encontrado, a verdade veio à tona e sua ex-esposa foi presa e condenada por bigamia. O amigo de Liev Tolstói, Anatóli Kóni intercedeu no processo, que começou em dezembro de 1895, e conseguiu comutar a sentença de Ekaterina Guímer.

Segundo promotor do tribunal regional de Moscou Nikolai Davídov, ele foi a primeira pessoas a contar o caso de Guímer para Tolstói

Durante estadia de Liev Tolstói em Moscou, me parece que foi em 1898 ou 1899, apresentei-lhe as circunstâncias do caso judicial que deu o impulso para a criação de sua última grande obra dramática, infelizmente, não terminada pelo autor: *O Cadáver Vivo*.²⁷

Davídov acrescenta ainda que havia pensado que Tolstói poderia se interessar “pela situação dramática da pobre Sra. N,²⁸ que se formou graças às condições criadas artificialmente, aos rituais e às formalidades que transformaram a Sra. N, sem dúvida uma mulher de respeito, até mesmo de muitas qualidades notáveis, em uma “criminosa” e arruinaram pela segunda vez sua vida recém-

²⁵ L. N. Tolstói, *Izbrannie Dnevnikí* (L. N. Tolstói. Diários selecionados) 1895-1910. <http://croquis.ru/901.html>. Acesso: 23.09.2012.

²⁶ VÁSSINA, E., *Introdução da peça de Liev Tolstói. O Cadáver Vivo*, Trad. E.Vássina e G. Schneider, São Paulo, Peixoto Neto, 2007, p. 16.

²⁷ DAVÍDOV, N. V., “Iz Prochlogo” (Do Passado). In: L. N. Tolstói v *Vospominaniakh Sovremennikov v 2 t.* (L. N. Tolstói nas Memórias de seus Contemporâneos em 2 vol.), vol 2, Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1978, p. 208.

²⁸ A letra “N” é uma convenção para preservar o anonimato de Ekaterina Guímer.

reparada. Nesse caso, o elemento interessante era o fato de que, aparentemente, todas as pessoas envolvidas nele eram bondosas.²⁹

Segundo as palavras de Tchertkóv, no prefácio para a primeira edição de *O Cadáver Vivo*.

A história que interessou Liev Tolstói passou por uma grande transformação: mudou o ambiente em que ocorreram os eventos, foram introduzidos vários novos personagens que, de modo geral, não correspondem às pessoas que participaram do verdadeiro processo.³⁰

Além de Guímer, outras pessoas reais inspiraram a criação de algumas personagens da peça. Em uma das primeiras versões, havia um personagem chamado Turiétski. Anatóli Kóni lembra que uma vez Tolstói contou para ele que no passado havia em Moscou um homem com esse nome, era o dono de uma empresa de transportes chamados de *likhátch*.³¹ Quando algum indivíduo rico do interior desaparecia na cidade, após dias de farra e bebedeira, sua família e polícia recorriam a ajuda de Turiétski para encontrá-lo.³²

Um dos copistas de Tolstói, Aleksandr P. Ivanov, que sofria de alcoolismo e visitava, com frequência, os albergues e tavernas pobres de Moscou, serviu de protótipo de Ivan Petrovich Aleksándrov - o “gênio” Aleksándrov que muniu Fiédia de arma. Esse mesmo copista foi o responsável pelo vazamento da notícia sobre a nova peça de Liev Tolstói na imprensa.

Aleksandr P. Ofrossímov (1846-1921), um rico proprietário rural de Tula, vizinho e amigo de Tolstói, também um amante do música cigana, inspirou o personagem Afrémov. O escritor emprestou o nome do outro velho amigo, Aleksandr A. Stakhovitch um aristocrata muito influente, para criar mais um dos amigos de Fiédia Protássov.

²⁹ DAVÍDOV, N. V., “Is Proshlogo” (Do Passado), *In: L. N. Tolstói v Vospominaniakh Sovremennikov v 2 t.* (L. N. Tolstói nas Memórias de seus Contemporâneos em 2 vol.), vol. 2. Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1978, p. 208.

³⁰ TCHERTKÓV, V. G., Introdução para TOLSTÓI, L. N., *Jivoi trup* (O Cadáver Vivo). Moscou, Izdanie A. L. Tolstói, 1912, p. 1.

³¹ Likhátch (vem da palavra russa líkho que significa “rápido” e “com coragem”) é um tipo de carruagem elegante com cavalo bom, considerado um transporte individual rápido, elegante e caro. Uma espécie de táxi da época.

³² KÓNI, A. F. *Jivoi Trup v Deistvitel'nosti* (O Cadáver Vivo na Realidade), São Petersburgo, Ejegodnik Imperatirskikh Teatrov, 1911, Edição VI, p. 22.

A elaboração da peça seguia em ritmo lento até um momento importante. No dia 27 de janeiro de 1900, Tolstói anotou em seu diário: “Não escrevi por quase duas semanas. Fui assistir a *Tio Vânia* e fiquei revoltado. Tive vontade de escrever o drama *Cadáver*, fiz um resumo”.³³ Tolstói assistiu a peça no Teatro de Arte no dia 16 de janeiro. Sua aparição provocou uma azáfama. Stanislávski atuava em um de seus melhores papéis, de doutor Ástrov, e a recepção do escritor ficou a encargo de Nemiróvitch-Dântchenko que, em fevereiro do mesmo ano, fez o seguinte comentário na carta para Antón Tchékhov:

Provavelmente, você já sabe que Tolstói assistiu a *Tio Vânia*. Ele é seu admirador ardente, você sabe. Descreve muito bem as qualidades de seu talento. Mas ele não entende suas peças. [...] Disse que em *Tio Vânia* há “partes brilhantes, mas não há situações trágicas” nas quais se encontram pessoas em sua vida cotidiana. Após meu comentário, respondeu: “Tenha dó, o violão e o grilo são muito bons, mas para que buscar algo a mais?”³⁴

A “indignação” de Tolstói era tão grande que despertou nele o desejo de escrever uma peça que fosse uma espécie de resposta para Tchékhov, “responder a um espetáculo com outro”.³⁵

No dia 18 de fevereiro de 1900, em busca de inspiração, Tolstói novamente “foi para *balagán* de Devíchie Póle (Campo da Virgem) e depois, para uma taberna suja, onde havia muita festança e bebedeira”.³⁶ Provavelmente, a visita no teatro anatômico (onde faziam reconhecimento de cadáveres), mencionada em seu bloco de notas em março de 1900,³⁷ também fez parte do estudo empreendido pelo escritor. Surgem na memória suas perambulações de vinte anos antes pelo bairro chamado casa Rjánov. Nessa região, na época, uma das mais pobres de Moscou, irá encontrar em um abrigo “o cadáver vivo”: Fiédia Protássov.

³³ ZVIÉREV, A.; TUNIMANOV, V., *Liév Tolstói*. Série JZL, Moscou, Molodáia Gvardia, 2006, p. 750.

³⁴ NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V., *Izbrannie Pisma* (Correspondências Seleccionadas), Moscou, Iskústvo, 1954, p. 188.

³⁵ DURÍLIN, S., “Fiédia Protássov.” In: *I. M. Moskvín. Artigos e materiais*. Edição de I. Kruti, Moscou, Sociedade Teatral da Rússia, Gabinete de ator e diretor, 1948, p.150.

³⁶ GOLDENWEISER, A., *Vblízí Tolstógo* (Perto de Tolstói), Moscou, 1922, p. 28.

³⁷ TOLSTÓI, L. N., *Polnoie Sobranie Sotchinenii v 90 t.* (Obras Completas, em 90 vol.), vol. 54, Moscou, Gossudarstvennoie Izdatelstvo Khudojstvennoi Literaturi, 1952, p. 216.

Como de costume, Tolstói faz várias anotações a respeito da peça. Por exemplo, no dia 17 de fevereiro: “Ontem escrevi o segundo ato de *O Cadáver*”, no dia 7 de agosto: “Hoje escrevi uma cena de *O Cadáver*”. E, finalmente, em 15 de agosto: “Escrevi *O Cadáver* e terminei. Me envolvo cada vez mais”.³⁸

A primeira versão da peça tinha onze atos. O primeiro ato acontecia “Na sala aconchegante e rica”, o segundo: “Com ciganos” e o terceiro: “No quarto de hotel” etc. Após o termino da primeira versão, o texto foi enviado para o copista, mas as anotações no diário mostram que escritor continuou a revisão. Assim, em 21 de agosto, Tolstói marca: “Fiquei escrevendo o drama, mas estou completamente insatisfeito com ele”. Em 7 de setembro: “Agora tentei escrever o drama, mas não consigo seguir adiante”.³⁹

Alguns estágios da elaboração da peça podem ser datados com melhor precisão. A segunda versão ficou pronta no final de setembro de 1900. Nela aparecem novas personagens: Maria Vassílievna Kriúkova (a amiga de Liza Protássova que lhe sugere “amar tanto o cetim quanto as laranjas”, ou seja, o marido e Kariênin) e *likhátch* Turiétski que ajuda a Kariênin e Anna Pávlovna a encontrar Fiédia (em outras versões do drama esse personagem desaparece).

No entanto, Tolstói continuou insatisfeito e escreveu a terceira versão, a quarta, a quinta... Foram contabilizadas cerca de oito variantes de *O Cadáver Vivo*. A oitava versão pode ser considerada a última, pois as mudanças posteriores foram mais estilísticas.

Algumas correções significativas foram feitas no início do primeiro ato, que começa com diálogo entre Anna Pávlovna e a babá. No segundo quadro (com ciganos), o autor selecionou algumas canções ciganas específicas.

A última revisão foi concluída no início de novembro de 1900 e na mesma época o boato sobre a nova peça de Liev Tolstói vazou na imprensa através do copista, Aleksandr Ivanov, que ficou bêbado e falou com um repórter. Depois disso, o filho de Guímer veio pedir que Tolstói não publicasse o drama para não

³⁸ *Ibidem*, pp. 26-27, 32-33.

³⁹ *Ibidem*, p. 35 e 39.

prejudicar sua mãe, Ekaterina Guímer, que já havia sido julgada.⁴⁰ De acordo com Davídov, o próprio Nikolai Guímer também visitou Tolstói, que perguntou “tudo sobre a vida dele, ficou tentando convencê-lo a deixar de beber e, com essa condição, prometeu ajudá-lo a encontrar um trabalho”,⁴¹ cuja promessa foi cumprida de ambas as partes.

Ao mesmo tempo, Tolstói começou receber pedidos para permitir a publicação e a encenação de *O Cadáver Vivo*. No dia 11 de outubro de 1900, Nemiróvitch-Dântchenko foi à casa do escritor em Iásnaia Políana com o objetivo de conseguir a nova peça para o Teatro de Arte de Moscou.

Vários os detalhes referentes aos contatos com Liev Tolstói, a história da compra dos direitos autorais para encenação de *O Cadáver Vivo*, Nemiróvitch conta no seu livro de memórias, *Iz Próchlogo* (Do Passado).⁴² Durante a conversa, Tolstói disse que escreveu a peça “nas horas de lazer, em forma de recreação e entretenimento”.⁴³ Fala também da necessidade de que os diálogos fossem escritos com linguagem “errada”, ou seja, coloquial.⁴⁴ Na mesma ocasião, ressalta que para encenação de sua peça seria necessário o palco giratório, porque a forma como escreveu dava mais liberdade para manuseio do material.⁴⁵ Em suas memórias, Nemiróvitch comenta: “Eu disse que teríamos esse tipo de palco.”.⁴⁶ Mesmo assim o fundador do Teatro de Arte não conseguiu convencer o escritor. “Alegando que a peça ainda não estava terminada, Tolstói, naquele momento, recusou o pedido de Nemiróvitch-Dântchenko”.⁴⁷ Cinco dias após essa visita,

⁴⁰ BOULANGER, P., *Kak Pisalas Drama Jivoi Trup* (Como foi escrito drama *O Cadáver Vivo*), *Russkoie Slovo*, 9 de outubro 1911, № 232; A. Goldenweiser, *Vblisi Tolstogo* (Perto de Tolstói), I, p. 53.

⁴¹ DAVÍDOV, N. V., “Iz Prochlogo” (Do Passado). In: *L. N. Tolstói v Vospominaniakh Sovremennikov* vol. 2 (L.N. Tolstói nas Memórias de seus Contemporâneos em 2 vol. vol. 2, Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1978, pp. 208-209.

⁴² O capítulo desse livro: “Obras de Tolstói no Teatro de Arte” foi traduzido especialmente para essa pesquisa de doutorado e encontra-se em anexo.

⁴³ Revista “Nedélia” (Semana), 1900, № 43, 22 de outubro.

⁴⁴ EFROS, N., “O Cadáver Vivo no palco do Teatro de Arte.” *Rev. Stúdia* (Estúdio), N. 1 de 1.10.1911.

⁴⁵ Cf. SERGEIÉNKO, P., *Kak Jivet i Rabotaet Graf Tolstói* (Como vive e trabalha conde Tolstói). Moscou, 1903, p. 77-78.

⁴⁶ Nemiróvitch-DÂNTCHENKO, V., *Infra*, p. 211.

⁴⁷ VÁSSINA, E., “Lógica dos paradoxos: O Cadáver Vivo de Tolstói”. *Revista USP. Etnomusicologia*. ? 77, São Paulo: USP, março-maio de 2008, p. 190.

Tolstói marcou em seu diário que conversou com Nemiróvitch “sobre o drama”, mas acrescentou que “já havia perdido o gosto por ele”.⁴⁸

No outono de 1900, Piotr Gnéditch (1855-1925) pediu a peça para poder encená-la nos Teatros Imperiais e recebeu uma resposta categórica:

Diga aos burocratas que não tenho *O Cadáver*, ele não está terminado. Estou velho para escrever uma coisa grande. Não tenho forças e nem tempo. Sim, concebi uma peça, mas nunca irei concluí-la.⁴⁹

Havia um outro motivo por que Tolstói não queria que a peça se tornasse pública. No dia 28 de novembro de 1900, ele marca no diário:

Ontem estava lendo o artigo de Nóvikov⁵⁰ e tive uma forte impressão: lembrei que havia esquecido a vida do povo: as necessidades, a humilhação e a nossa culpa. Ah, se Deus me ordenasse a dizer o que sinto em relação àquilo. O drama *O Cadáver* deve ser largado. Se for escrever um drama, então aquele outro [*E a Luz Resplandece nas Trevas*] e a continuação de *Ressurreição*.⁵¹

No dia 12 de dezembro, em carta a Tchertkóv, Tolstói refere-se dessa maneira a *O Cadáver Vivo*: “Esse drama escrevi brincando [...], fiz um rascunho, mas não só não penso em terminar e publicá-lo agora, como duvido e muito que um dia vá fazer isso”.⁵² Apesar disso, três dias mais tarde, anota: “Passei na frente de uma banca de livros e vi *A Sonata a Kreutzer*. Lembrei que tanto *A Sonata a Kreutzer*, como *O Poder das Trevas* e até mesmo *Ressurreição*, eu escrevi sem pensar em fazer qualquer pregação de bem, contudo, especialmente, *A Sonata a*

⁴⁸ TOLSTÓI, L.. *Pólnoe Sobránie Sotchinienii v 90 tomakh* (Obras Completas em 90 volumes). Moscou: Gospolítizdat, 1935, p. 48

⁴⁹ GNÉDITCH, P. *Kniga Jizni. Vospominania* (O Livro da Vida. Memórias). Leningrado, Priboi, 1929, p.199-200.

⁵⁰ No final de outubro de 1900, Liev Tolstói leu um texto do camponês M. P. Nóvikov sobre a miséria e opressão dos camponeses russos.

⁵¹ TOLSTÓI, L. N., *Polnoie Sobranie Sotchinenii v 90 t.* (Obras Completas, em 90 vol.), vol. 54, Moscou, Gossudarstvennoie Izdatelstvo Khudojestvennoi Literaturi, 1952, p. 65.

⁵² SERGEIÉNKO, P. *Kak Jivet i Rabotaet Graf Tolstói* (Como vive e trabalha conde Tolstói). Moscou, 1903, p. 77-78.

Kreutzer trouxe muitos benefícios. Será que poderia acontecer o mesmo com *O Cadáver?*”.⁵³

Nos anos seguintes, Tolstói de vez enquanto voltava a pensar na peça. Em um calendário de mesa, no dia 30 de setembro de 1902, ele escreveu: “Reli *O Cadáver*”.⁵⁴ Em 1903, ele incluiu a peça na lista de enredos a serem elaborados.

Em 1904, quando estava de visita em Iásnaia Políana, Anatóli Kóni pediu para Tolstói a permissão de ler *O Cadáver Vivo*, mas o escritor recusou, dizendo: “Não vale a pena ler: não está terminado, além disso, eu não gosto dele e o larguei”.⁵⁵

Por fim, *O Cadáver Vivo* teve seu primeiro contato com o público a partir da interpretação da peça realizada pelo Teatro de Arte de Moscou, onde foi encenado logo após a morte do escritor. Em seguida, houve a primeira publicação pela revista “Rússkoie Slóvo” (Palavra Russa) em setembro de 1911. Na mesma época, na editora de Ivan Sítin, saiu uma edição separada da peça, revisada por Tchertkóv.

2.3 Afinidades: Shakespeare, Tchékhov, Tolstói

Anatóli Smeliánski comenta que o “tema do teatro de Tolstói está intimamente ligado ao desafio que o escritor lança para o teatro de Shakespeare e a reforma teatral realizada pelo Teatro de Arte de Moscou junto à Tchékhov.”⁵⁶

A ideia de comparar os dramas de Tchékhov com *O Cadáver Vivo* nasceu logo após a estreia desta peça em 1911. Os críticos notaram que, paradoxalmente, Tolstói polemizava e, ao mesmo tempo, caminhava na mesma direção, descobrindo um novo caminho artístico para a dramaturgia.

Em várias ocasiões Anton Tchékhov expressou sua admiração pela obra de Tolstói; aliás, os elogios eram mútuos, pois o autor de *Guerra e Paz* tinha enorme estima pela prosa de Tchékhov. Segundo palavras do próprio Liev Tolstói,

⁵³ TOLSTÓI, L. N., *Polnoie Sobranie Sotchinenii v 90 t.* (Obras Completas, em 90 vol.), vol. 54, Moscou, Gossudarstvennoie Izdatelstvo Khudojestvennoi Literaturi, 1952, p. 72.

⁵⁴ *Idem*, p. 318.

⁵⁵ KÓNI, A. F. *Jivoi Trup v Deistvitel'nosti* (O Cadáver Vivo na Realidade), São Petersburgo, Ejegodnik Imperatirskikh Teatrov, 1911, Edição VI, p. 23.

⁵⁶ SMELIÁNSKI, A., p. 184.

Tchékhov “criou uma forma de escrita completamente nova, que eu jamais encontrei”.⁵⁷

Tolstói comprara Tchékhov a um “artista impressionista. Você olha e lhe parece que a pessoa coloca as tintas sem escolher e que as pinceladas não têm qualquer relação entre si. Mas quando a gente se afasta do quadro [...], vê uma imagem brilhante e irresistível da natureza”.⁵⁸ No entanto, conforme relata Nemiróvitch-Dântchenko, Tolstói:

Ele não queria reconhecer Tchékhov como dramaturgo de maneira veemente. As críticas negativas estão espalhadas em suas biografias e diários. Ora ele dizia: “não se pode entender coisa alguma”, ora chamava uma peça de “absurdo”, ora (no caso de *A Gaivota*) criticava o caráter desnecessariamente autobiográfico. Durante o espetáculo *Tio Vânia* nós o observamos de maneira disfarçada. Definitivamente, parecia-nos que a peça o envolvia na sua atmosfera, que sua atenção estava captada e que algumas partes deixaram-no emocionado. No entanto, ou estávamos enganados ou resistia a percepção simples e espontânea, pois durante os intervalos ele não elogiou nada.⁵⁹

Em uma conversa com Ivan Búnin,⁶⁰ Tchékhov disse que Tolstói considera todos os escritores contemporâneos uma “nulidade absoluta. Olha para nós como se olhasse para crianças. Para ele, nossos romances, contos e novelas são brincadeiras infantis. Já Shakespeare, é outra história. Este já é um adulto e ele o irrita porque não escreve à maneira tolstóiana”.⁶¹

Como já havíamos comentado anteriormente, vários críticos, viram *O Cadáver Vivo* como resposta a Tchékhov, em parte, devido à inspiração que Tolstói sentiu após ter assistido *Tio Vânia* no Teatro de Arte. Contudo, de acordo com Smeliánski, “na realidade, ele não estava discutindo só com Tchékhov [...]. Continuou sua ‘discussão’ com Shakespeare, pois para ele a dramaturgia

⁵⁷ TCHÉKHOV / LIEV TOLSTÓI (Tchékhov e Liev Tolstói). Institut Mirovoi Literaturi (Instituto de Literatura Mundial). Moscou, Nauka, 1980, p. 144.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 144-145.

⁵⁹ Nemiróvitch-Dântchenko, V., *infra*, p.208.

⁶⁰ Ivan Búnin (1870-1953), poeta e escritor russo. Em 1920, após a revolução russa, imigrou para França. Em 1933 ganhou o Prêmio Nobel de literatura .

⁶¹ BÚNIN, I. A. O Tchékhove (Sobre Tchékhov): http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1840-1.shtml. Acesso: 28.08.2012

tchekhoviana foi um eco de Shakespeare, ou seja, daquela arte ‘objetiva’ e, por isso, amoral”⁶².

Tolstói rejeita a dramaturgia de Shakespeare e Tchékhov porque vê nela a perda do fervor religioso e moral. As peças de Tolstói falam sobre a alma humana que vaga nas trevas para chegar à luz.

A famosa antipatia de Tolstói em relação a Shakespeare foi objeto de inúmeros debates. Para Isaak Teneromo,⁶³ “as palavras vivas” de Tolstói sobre o teatro pertenciam ao homem que polemizava com Shakespeare como se fosse com seu contemporâneo. Segundo Liev Vigótski⁶⁴, “o escritor russo julga o inglês do ponto de vista do realismo psicológico do século XIX”.⁶⁵ No entanto, apesar das críticas feitas por Tolstói, existe uma certa proximidade de alguns princípios dramáticos de ambos. Isso diz respeito, principalmente, à percepção do herói.

Ainda no dia 12 de janeiro de 1856, o jovem Tolstói mencionou no diário o projeto de “uma comédia com um homem prático, uma mulher à la George Sand e um Hamlet de nosso século; um protesto gritante contra tudo, mas a impossibilidade de agir”.⁶⁶ Esse desejo de criar um novo Hamlet: um herói “disposto a morrer para afirmar sua liberdade” e para “reconciliar-se com a lei moral e a justiça eterna”,⁶⁷ Tolstói realiza à sua maneira na peça *O Cadáver Vivo*. Assim como em *Os Frutos da Instrução*, Smeliánski vê em *O Cadáver Vivo* um tema shakespeariano, escrito à maneira de Tolstói.

Outra influência no âmbito de dramaturgia veio de Rousseau. Os diários de Tolstói do final dos anos de 1840 e início de 1850 evidenciam “o impacto profundo

⁶² SMELIÁNSKI, A. p. 185.

⁶³ Isaak Teneromo (1863-1925), jornalista, escritor, dramaturgo e roteirista russo. Em 1910 organizou as filmagens do funeral de Liev Tolstói. Nos anos seguintes, escreveu roteiros para uma série de filmes baseados em obras do escritor. Em 1912, junto ao ator e diretor Iákov Protazánov fez o filme *Ulhód Velíkogo Stártsa* (A Fuga do Grande Ancião).

⁶⁴ Liev Vigótski (1896-1934), psicólogo, pedagogo, pesquisador dos processos cognitivos e fundador da escola histórico-cultural soviética na área de psicologia.

⁶⁵ VIGÓTSKI, L. S. *Psikhologíia Iskusstva* (A Psicologia de Arte), Moscou, Iskúststvo, 1987, p. 169.

⁶⁶ TOLSTÓI, L. N., *Pólnoe sobránie sotchinéni v 22 tomakh* (Obras Completas em 22 vol.) *Diários de 1847-1894*, Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1978-1985. p. 180.

⁶⁷ PAVIS, P., p. 417.

causado pela leitura de Rousseau, cujo retrato carregava no peito ao lado do crucifixo na juventude e admitia saber suas obras de cor.”⁶⁸

O jovem Tolstói dedica-se à auto-educação. Torna-se, ao mesmo tempo, o educador e o pupilo, como Émile. Luta contra a própria “depravação” e pega emprestado de Rousseau um programa de vida estoica, cheia de autolimitação e de restrição das paixões.

Nos anos de 1854-1855, aos vinte e sete anos, Liev Tolstói decide aceitar a si mesmo “tal como é”, ou seja: “escritor pela minha vocação e um aristocrata por nascimento”.⁶⁹ Formula seu objetivo na vida: “a fama literária e a bondade que posso fazer através de minhas obras”⁷⁰. Ao descrever suas impressões sobre Tolstói em uma carta, Turguêniev anota:

Ele é um homem estranho, nunca encontrei pessoas assim e não o entendo. É uma mistura de poeta, calvinista, fanático e um fidalgo boa-vida,⁷¹ algo o que lembra Rousseau, mas é mais honesto do que Rousseau...⁷²

A afinidade entre Tolstói e o filósofo e o escritor francês não termina aí. Rousseau tornou-se conhecido por sua negação das artes e ciências por considerar que elas serviam ao luxo e ao prazer. Para Rousseau, o teatro não foi criado para o triunfo da verdade, mas a fim de adular e entreter as pessoas. Tolstói expressa a mesma preocupação em seus ensaios sobre a arte. Rousseau entendia as atividades literárias (segundo pensava, o motivo das perseguições e da ruptura com os amigos), como um castigo por ter desviado de seu verdadeiro propósito, ou seja, do destino de um eremita. Para ele, a literatura era um sinônimo de cativo, pois está conjugada à opinião humana, à fama e à glória. No entanto, ao condenar suas criações artísticas, ele não pode deixar de escrever,

⁶⁸ LOTMAN, Iu. M., “Slovo i Iazik v Kulture Prosvechenia.” (A Palavra e a Linguagem na Cultura do Iluminismo). In: *Izbrannie Stati* (Artigos Seleccionados), vol. 1, Tallinn, 1992, pp. 216-223.

⁶⁹ TOLSTÓI, L. N., *Pólnoie Sobránie Sochinénii v 90 t* (Obra Completa em 90 vol.), Moscou, 1952., vol. 47, p. 53.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 60.

⁷¹ Turguêniev utiliza palavra báritch (барич – em russo) que significa tanto aristocrata, cavalheiro, patrão, quanto um homem mimado e boa-vida.

⁷² TURGUÊNIEV, I. S., *Pólnoie Sobránie Sochinénii v 30t*. (Obra Completa em 30 vol), cartas, vol.3, Moscou, 1987, p. 219.

porque isso lhe impediria de expressar as verdades que descobriu e que não coincidem com a vida que levam outras pessoas. Rousseau tenta criar um novo tipo de literatura que unirá a poesia e a verdade da existência humana não deturpada. Segundo Lotman, ele irá atrelar essa tentativa à idéia da fuga do mundo dos homens e ao reconhecimento de si mesmo como um louco e eremita.

Tolstói manifesta um pensamento rígido semelhante. Em seu ensaio *O que é a arte?* escreve: que a verdadeira arte é “uma das condições da vida humana” e não apenas “um meio de prazer”.⁷³ A arte para Tolstói “é um meio de comunicação que, unindo pessoas pelos mesmos sentimentos, é indispensável para a vida e o progresso de cada indivíduo e de toda humanidade”⁷⁴.

Ele compara o surgimento de uma obra com a concepção e o nascimento de um filho: “A obra de arte genuína manifesta-se na alma do artista muito raramente. Ela é fruto de toda sua vida anterior, tal como uma criança concebida por sua mãe”.⁷⁵

Tolstói não se importa com a arte como uma habilidade. Ela é bem mais ampla do que o teatro, a música ou a literatura. A arte é importante na medida em que “permeia toda a nossa vida”.⁷⁶ Uma das condições essenciais para uma obra de arte é a sinceridade.

Ela sempre se manifesta na arte popular, o que garante seu poderoso efeito, e está quase totalmente ausente na arte de nossa classe alta, que é incessantemente produzida por artistas com vistas a seus objetivos pessoais, por ganância ou vaidade.⁷⁷

Assim, através de suas teorias e críticas, emerge no pensamento de Liev Tolstói uma idéia de arte como uma experiência de vida em sua simplicidade divina.

⁷³ TOLSTÓI, L. N. “O Que é Arte.” In: *Os Últimos Dias*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 95.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 98.

⁷⁵ TOLSTÓI, L. N., “O Que é Arte.” *A Polêmica visão do autor de Guerra e Paz*, São Paulo, Ediouro, 2002, p. 247.

⁷⁶ TOLSTÓI, L. N., “O Que é Arte”. In: *Os Últimos Dias*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 99.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 103.

2.4 A Liberdade Absoluta: Suicídio

Na peça *O Cadáver Vivo*, há três temas essenciais, que formam uma espécie de tríade: a fuga, a *vólia* (a liberdade absoluta) e o suicídio. Os três possuem uma importância profunda para Tolstói.

O tema da “rejeição da casa, da família e de todas as condições de vida confortável”,⁷⁸ também relacionado à busca de liberdade que, tantas vezes, surge no pensamento e na obra de Liev Tolstói, materializou-se no final de sua própria vida, na fuga de Iásnaia Políana, prevista profeticamente em várias obras, inclusive em *O Cadáver Vivo*. Várias personagens de Liev Tolstói (muitas são representantes da nobreza), em um momento de introspecção, partem em segredo ou abertamente de casa, deixam a família e o ambiente em que viviam. Poderia ser o tsar Aleksandr I que deixa o palácio em *Posmérnie Zapíski stártsa Fiódora Kuzmitchá* (*Diário Póstumo do Anacoreta Fiódor Kuzmich*, 1905), o jovem militar e príncipe Stepán Kassátski de *Padre Sérgio*, aristocratas como Dmítri Nekhlúdob de *Ressurreição* ou Fiódor Protássov de *O Cadáver Vivo*.

O arquétipo da perda e da obtenção gera o tema da fuga, que possui dois componentes. Um está enraizado no folclore e na prática ritual pagã. O outro, remonta ao Novo Testamento, em que o homem é chamado a deixar tudo para seguir a Cristo. Dessa maneira, formou-se o arquétipo hagiográfico desenvolvido na tradição europeia e russa. Um exemplo disso é a lenda *A Vida de Aléksi, Homem de Deus* bastante popular na Rússia é importante para Tolstói.

De acordo com a lenda *Aléksi*, nasceu em Roma entre IV-V d.C. em uma família nobre. Filho único e ternamente amado, deixou a casa, os pais e a esposa na sua noite de núpcias. Após vagar pelo mundo durante dezessete anos, levando uma vida devota e alimentando-se apenas com água e pão, ele voltou. Sem ser reconhecido por familiares, vive por mais dezessete anos em sua própria casa. Após a morte foi considerado um santo e enterrado com honra em Roma. Foi venerado pela igreja oriental e ortodoxa e representado em ícones. O escritor Nikolai Leskov comenta a respeito de Aléksi:

⁷⁸ BLAGÓI, B. B., “John Bunyan, Púchkin e Liev Tolstói.” In: *Púchkin: Isslédovania i Materiali* (Púchkin: Pesquisas e Materiais), Moscou, Leningrado, 1962, vol. 4, p. 51.

Os russos tem vários santos, que segundo os ensinamentos, são todos iguais diante de Deus, mas no meio do povo, nem de longe, usufruem de um respeito igual [...]. Aléksi, homem de Deus e Filaret Clemente⁷⁹ são os dois últimos santos milagreiros na Rússia.⁸⁰

A história da fuga de Aléksi remete ao mesmo acontecimento em *O Cadáver Vivo*. Considerado morto por parentes, Protássov, um andarilho bêbado e pobre, volta até a sua casa e fica parado olhando para as janelas.

Na literatura moderna, o tema da fuga está associado à busca de si mesmo e de sua essência.⁸¹ A fuga da qual falamos, não é apenas uma transição de um ponto fixo para outro, mas é um movimento de um mundo “fechado” para um mundo aberto e sem fim e, por esse motivo, está relacionado com o tema da liberdade. Por exemplo, em *Os Demônios* (1871) de Fiódor Dostoiévski, Stepan Trofímovitch Verkhovénski põe o pé na estrada, que para ele significa “algo longo, longo, do qual não se vê o fim, como se fosse a vida de um homem, como se fosse o sonho de um homem”.⁸²

Os temas da fuga e da liberdade foram desenvolvidas brilhantemente nos poemas *Stránnik* (*O Andarilho*, 1835) e *Tsigánie* (*Os Ciganos*, 1824), de Aleksandr Púchkin.

O poema *Os Ciganos* conta a história de um jovem, chamado Aleko, que junta-se a um grupo de ciganos nômades e apaixona-se pela cigana Zemfira. Ele explica para ela que fugiu para a liberdade da estepe, para *vólia* da vida cigana do “cativeiro das cidades abafadas” (“*nevóli dúchnikh gorodóv*”), onde não havia nem amor e nem alegria.

⁷⁹ Filaret Clemente (cerca de 702-792d.C.) santo bizantino, foi um proprietário rural que ficou conhecido por sua grande bondade. Sua casa foi saqueada durante uma das guerras entre árabes e bizantinos. Apesar disso, deu os restos de seus bens vizinhos pobres que sofreram mais do que ele. Para esposa e filhos indignados respondia que o doador sempre será recompensado. E foi o que aconteceu, os amigos Filaret começaram ajudar o velho, enviaram-lhe grãos e ovelhas.

⁸⁰ LESKOV, N. S., “Ochíbki i Pogrésnosti v Sujidéniakh o grafe L. Tolstói”, p. 96-97. In: *Literaturnoie Nassledie* (A Herança Literária), vol, 101, livro 2, Moscou, IMLI RAN Nasslédie, 2000.

⁸¹ LOTMAN, Iu. M., “Sujetnoie Prostranstvo Russkogo Romana XIX stoletia” (Espaço de Enredo do Romance Russo do século XIX) in , *V Shkole Poeticheskogo Slova: Púchkin, Liérmontov, Gógol* (Na Escola de Palavra Poética,: Púchkin, Liérmontov, Gógol), M, 1988, p. 328.

⁸² DOSTOIÉVSKI, F. M., *Os Demônios*, São Paulo, Editora 34, 2004, p. 610.

O tema cigano adquiriu uma elevação poética na obra de Aleksandr Púchkin. Ele não só introduziu esse tema na literatura russa, como transformou a percepção de ciganos na cultura russa, em geral. A poetização da vida cigana, de seu caráter exótico, a idealização do estilo de vida natural e livre e a admiração pela sensibilidade musical e artística de ciganos, ganhou posterior desenvolvimento na literatura por Tolstói, Kuprín, Leskov, Górkí, Blok, etc.

Na cultura russa, principalmente, nos séculos XIX-XX, a imagem do cigano, homem natural, livre, que transgride as regras impostas pela sociedade e encontra-se praticamente à sua margem, sempre esteve relacionada a sua musicalidade. Não se pode esquecer que o irmão do escritor, Serguéi Tolstói manteve um longo relacionamento e teve filhos com uma cigana chamada Macha.

Em várias obras, como a novela *Dois Hussardos* (1856), os romances *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina*, Liev Tolstói fala sobre os ciganos e suas canções. Em uma novela inacabada, *Sviátochnaia Noch* (*A Noite de Sviátki*⁸³), o escritor trata mais dessa música e do que ela representa:

Houve um tempo na Rússia quando nenhuma música era tão amada como a dos ciganos [...]. A canção cigana na Rússia representa o ponto de transição entre a música popular e a erudita. [...] Pois, os leitores que não se interessam por ciganos que me desculpem; senti que isso era inoportuno, mas o amor à essa música original e popular, sempre me deu tanto prazer.⁸⁴

Em seu discurso realizado no dia 8 de junho de 1880, na ocasião das homenagens a Aleksandr Púchkin e da abertura de seu monumento em Moscou, Fiódor Dostoiévski menciona o poema *Os Ciganos*: “Em Aleko, Púchkin enxergou e mostrou brilhantemente aquele andarilho infeliz [...] que aparece tão historicamente necessário na nossa sociedade afastada do povo”.⁸⁵

O poema *Strannik* (*Andarilho*) é um outro exemplo do desenvolvimento dos temas importantes para Tolstói: da fuga, da loucura e da incompreensão do

⁸³ Liev Tolstói começou escrever *Sviátochnaia Noch* em 1853 enquanto estava no Cáucaso. Na mesma época elaborava a novela *Adolescência*.

⁸⁴ L. N. TOLSTÓI, *Sviátochnaia Noch* (*A Noite de Sviátki*). Vol.1. In: *Sobránie Sochinénii v 22t.* (Obra Completa em 22 vol.). Moscou: Khudojestvennaia Literatura, 1983, p. 386.

⁸⁵ Dostoiévski, F. M., *Polnoie Sobranie Sochinenii v 30 tomakh* (Obra Completa em 30 Vol.), Vol. 30, livro 1, Leningrado, Nauka, 1988, p. 188.

homem. *Andarilho* consiste de cinco partes: na primeira, o poeta mostra as oscilações espirituais do andarilho, que sente que não pode viver do jeito que viveu até então. Assim como mais tarde perguntam Tchernichévski e Liev Tolstói, ele indaga: “O que devo fazer?”. Na segunda parte do poema, o andarilho abre seu coração para os familiares, através de um apaixonado sermão. A terceira parte relata o constrangimento e a incompreensão dos familiares que pensam que o andarilho enlouqueceu. Na quarta parte, ele encontra um jovem que resolve sua dizendo que ele deve seguir em frente, na direção da luz. Finalmente, na quinta parte, a última, o andarilho fala sobre as tentativas frustradas de parentes e amigos de fazê-lo voltar para casa e da sua partida irrevogável.

Esse pequeno poema de Púchkin expõe “a dolorosa crise, o sentimento de ruptura e a impossibilidade de viver como antes, que definiam o estado de espírito não só de Puchkin nos últimos anos de sua vida, mas que também estavam consonante com os sentimentos de outros representantes da literatura russa”⁸⁶ como Liérmontov, Gógol e Dostoiévski. “Para Tolstói, *O Andarilho* de Púchkin tornou-se uma espécie de protótipo literário de sua trágica fuga”.⁸⁷

Esses andarilhos, peregrinos e fugitivos, considerados loucos pela esmagadora maioria, conseguiam enxergar a artificialidade da vida cotidiana construída à base da mentira. A fuga das personagens de Tolstói: Nekhlúdob, o padre Sérgio, o velho Fiódor Kuzmítch e Fiédia Protássov representa uma renúncia da lógica racionalista do mundo a redor deles e uma busca pela liberdade.

2.5 A Liberdade Absoluta: *Vólia*

Na cena com ciganos, uma das mais importantes da peça, já no primeiro contato do leitor com a personagem de Fiédia Protássov, ele menciona a palavra *vólia*. Embora não seja mencionada em nenhum outro momento, essa palavra é um dos conceitos fundamentais da peça.

⁸⁶ BLAGOI, D. D., *John Bunyan, Puchkin e Liev Tolstói*, Moscou, Leningrado, Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, 1962, vol. 4, pp. 65-66. <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/im4/im4-050-.htm>. Acesso: 21. 05.2013

⁸⁷ *Ibidem*.

Na língua russa, a palavra *vólia* possui dois principais significados: um pode ser traduzido para português como “vontade” e tem todos os sentidos atribuídos a essa palavra ou conceito. Já o outro significado de *vólia* se relaciona com a idéia da liberdade, mas em uma forma mais abrangente. O filósofo Arthur Schopenhauer, muito respeitado por Tolstói, transforma “a vontade (*wille*, em alemão) de viver”, inerente a todos os seres vivos, especialmente aos humanos, em um princípio metafísico. Em sua obra *O mundo como vontade e representação* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819), Schopenhauer chega à conclusão que nosso mundo é “o pior dos mundos possíveis”. A vida é vã e a busca pela felicidade não é realizável, pois a vida é regida pela vontade de viver cega e inútil. Tolstói compartilha essas idéias, também consonantes com o pensamento de Rousseau. Por exemplo, no epílogo de *Guerra e Paz*, ele comenta:

Mesmo se uma pessoa entre milhões num período de milhares de anos tivesse a possibilidade de agir de forma livre, ou seja, como quisesse, é evidente que um ato livre de tal pessoa, contrário às leis, aniquilaria a possibilidade de existência de quaisquer leis para toda a humanidade.⁸⁸

Esse pensamento está em consonância com a idéia sobre suicídio. Assim, em *Uma Confissão*, Tolstói expõe sua visão a respeito:

Ninguém nos impede, a mim e a Schopenhauer, de negar a vida. Pois então, mate a si mesmo e você não vai ficar pensando. Se não gosta da sua vida, então se mate. Se você vive sem conseguir entender o sentido da vida, coloque um fim nela e não fique de rodeios, cantando e descrevendo por que você não entende a vida.⁸⁹

Em 1992, Lúri Lotman escreveu o ensaio *Entre a Liberdade e a Vólia. O destino de Fiédia Protássov*, traduzido especialmente para incorporar os anexos dessa pesquisa, com objetivo de esclarecer alguns aspectos importantes para compreensão da peça *O Cadáver Vivo* e da visão de Liev Tolstói tardio. Esse texto está inserido na linha de pesquisa de Lotman sobre os aspectos dinâmicos e

⁸⁸ TOLSTÓI, L. N., *Guerra e Paz*, vol. 2, São Paulo, Cosac Naify, 2011, p. 2463.

⁸⁹ TOLSTÓI, L. N., “Íspoved” (Uma Confissão), in *Sobranie Sotchinenii v 22 tomakh* (Obra Completa em 22 vol.), vol. 16, Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1983, p. 136.

estáticos do desenvolvimento da cultura que analisa em seus últimos livros *Nepredskazúemie Mekhanízmi Cultúri (Imprevisíveis mecanismos da cultura)* e *Kultura e Vzriv (Cultura e Explosão)*.⁹⁰

A justaposição dessas duas principais formas ou tipos da dinâmica cultural constitui o ponto de partida da reflexão de Lotman. Por um lado, ele associa a idéia da *explosão*, caracterizada por descontinuidade e imprevisibilidade, com a idéia da *evolução*, ligada à noção da continuidade e da previsibilidade da cultura.

À luz da visão “contraditória e maximalista” de Tolstói, Lotman analisa a postura do escritor em relação às personagens da peça *O Cadáver Vivo*. Para ele, a visão de mundo do Tolstói tardio se reflete no título da peça, assim como no caráter e no comportamento das personagens, que Lotman divide em dois tipos: corretos – estáticos (Liza, Kariênin) e pecadores – dinâmicos (Protássov e Macha).

O herói de Tolstói é um personagem que sempre se encontra em condição de dinâmica moral. Ele oscila entre a queda e a ascensão, mas nunca atinge o ponto final nem em uma coisa, nem na outra. Viktor e Liza são puros, ao passo que Fiédia Protássov é o “grande pecador”, mas quando passa por todas as tentações, Protássov pode ascender o máximo possível para uma pessoa. [...] Neste sentido, o título do romance *Ressurreição* (ou seja, a volta do mundo dos mortos) é o principal tema de todas as obras do Tolstói tardio.⁹¹

No ensaio *Entre a Liberdade e a Vólia*, Lotman faz uma análise dos aspectos dinâmicos e estáticos da peça *O Cadáver Vivo*. Contudo, seu foco é mais expandido; o autor acrescenta exemplos de outras obras literárias e até de outros gêneros de arte como pintura, poesia e arquitetura, e traça paralelos entre o dinamismo cultural e a revolução. Opõe a liberdade de transgressão à prisão do comportamento correto.

O pesquisador percebe o elemento dinâmico como vivo e o estático como morto. O comportamento dinâmico é livre, explosivo, tempestuoso e

⁹⁰ Em 1991, Lotman assinou o contrato com duas editoras italianas: La Feltrinelli, que publicou *A Cultura* e *A Explosão*, e com Marsilio Editore que editou *Imprevisíveis Mecanismos da Cultura*, em 1992.

⁹¹ LOTMAN, Iu., *Infra*, p. 195, 198.

revolucionário, que interpreta “como uma explosão apocalíptica e a renovação final”.⁹²

2.6 Suicídio: Paralelos com *O Cadáver Vivo*

Outro tema central em *O Cadáver Vivo* é o do suicídio. Um grave problema social no limiar dos séculos XIX e XX, ele também aparece com frequência na literatura simbolista e decadentista. O tema do definhamento, do sono e da morte são alguns dos pontos centrais da dramaturgia simbolista e revela o pessimismo, a perda de fé e condenação à inação. Tolstói está completamente alheio a esse tipo de arte.

Baudelaire, Verlaine e Mallarmé são citados extensamente, para mostrar o que há neles de pernicioso e vulgar, para indicar como eles estão longe da verdadeira arte⁹³.

O que faz um personagem dramático pensar sobre suicídio? Talvez o sentimento da catástrofe que transfere-se do mundo de fora para o mundo interior do herói, quando nenhum sinal de prosperidade pode diminuir a sensação de fracasso pessoal e a decepção consigo mesmo torna-se mais forte do que a vontade de viver.

Na dramaturgia russa, o tema do suicídio aparece, por exemplo, na peça de Ostróvski *A Tempestade* (1859), onde Katerina, a personagem principal, se joga do precipício. O mesmo tema está presente na dramaturgia de Anton Tchekhov. O protagonista do drama *Ivánov* (1899) acaba se matando. Curiosamente, ao que parece, tudo na peça ocorre conforme os desejos de Ivánov: sua esposa faleceu e ele está prestes a se casar com uma jovem que o ama profundamente. No entanto, à medida em que o momento culminante se aproxima, ele sente-se completamente vencido e sem saída, e se suicida durante o próprio casamento.

⁹² Aqui sobressai não o sentido exato e histórico da palavra “revolução”, mas a sua etimologia primária: o ato da total transformação. Não é por acaso que em sua origem, no léxico do Iluminismo francês, essa palavra possuía uma semântica geológica, em vez de social, e significava a transformação das bases imóveis da Terra.

⁹³ SCHNAIDERMAN, B., *Leão Tolstói. Antiarte e rebeldia*, São Paulo, Brasiliense. 1983, p. 84.

Um paradoxo ainda maior se encontra na peça *A Gaivota*, definida por Tchékhov como uma comédia que, no entanto, também termina em suicídio. Enquanto Ivánov se mata depois de proferir um grande monólogo que, de certa forma, aproxima a peça da atmosfera de finais dramáticos clássicos, Trépliev de *A Gaivota* é contido ao expressar seus sentimentos. Ele vive e morre incompreendido e solitário. Sua morte nem é anunciada, apenas ouve-se o som do tiro. A última frase da peça: “Leve Irina Nikoláievna embora daqui, para qualquer lugar. A verdade é que Konstantin Gavrílovitch se matou...”,⁹⁴ transfere toda atenção do suicida, que não ganha nenhum epitáfio. O drama é reduzido, primeiro pelo próprio personagem quando ele expressa o desejo de se matar: “Hoje, cometi a infâmia de matar essa gaivota. [...] Em breve, desse mesmo modo, eu vou me matar”⁹⁵ e, em segundo lugar, pela vontade do autor que definiu o universo criado por ele como uma comédia e, desse modo, privou de importância o acontecimento mais dramático.

Por sua vez, o “suicídio” de Ranévskaja na comédia lírica *O Jardim das Cerejeiras* (1904) é completamente desprovido de qualquer aura romântica ou dramática: “...eu tentei me envenenar... É tão estúpido, tão vergonhoso”⁹⁶.

O tema da morte também aparece em *Tio Vânia* (1896), especialmente interessante pela importância que teve para a criação de *O Cadáver Vivo*. Ao atingir um estado de completo desespero e decepção com a própria vida, Voinítski tenta matar Serebriakóv. Todavia, a desilusão e a sensação de vazio não levam Vânia ao suicídio. E, pelo o que sabemos a respeito de Tolstói e sua visão de mundo, provavelmente essa atitude foi o principal motivo de sua indignação com a peça. Voinítski não mata ninguém e nem tenta escapar dessa vida, mas continua a viver como antes. A peça transmite a idéia de que, embora seja difícil, é preciso aceitar a vida. Para Tchékhov, não é a vontade de morrer que possui a força de um sacrifício, mas a coragem de viver o tanto quanto for preciso.

Em sua *Confissão* Tolstói fala: “Eu vivi errado”, isto é viver sem pensar no bem comum, estava imerso no mundo da família e de sua propriedade. O

⁹⁴ TCHÉKHOV, A. P.: *A Gaivota*, São Paulo, Cosac Naify, 2010, p. 110.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 49.

⁹⁶ TCHÉKHOV, A. P.: *O Cerejal*, São Paulo, Edusp, 2000, p. 52.

contraste entre a vida de luxo de alguns e a extrema pobreza dos outros faz com que sinta a necessidade de abandonar a vida epicurista que visa apenas o objetivo de “satisfazer sua luxúria e paixões”.

A vida se tornou tão odiosa para mim que uma força irresistível me atraía para alguma maneira de me livrar dela. [...] A pensamento sobre suicídio veio na minha cabeça tão naturalmente, como antes vinham idéias de como melhorar a vida⁹⁷.

Tolstói admitia que teve que recorrer aos truques para não pôr a idéia em prática. A mesma preocupação experimenta Liévin do romance *Anna Kariênina*.

E, feliz pai de família, homem saudável, Liévin se viu, por várias vezes, tão perto do suicídio que escondeu um cordão para não se enforcar, e tinha medo de andar com a espingarda, por temor de atirar contra si mesmo.⁹⁸

Pózdnichev, em *A Sonata a Kreutzer*, fala: “E antes de acabar como acabei, eu estivera algumas vezes à beira do suicídio”⁹⁹. Após matar sua esposa, ele tenta se suicidar, mas hesita.

“Agora, preciso fazer o mesmo comigo” [...] Mas, dizendo-o, eu sabia que não ia me matar. Todavia, levantei-me e tornei a apanhar o revolver. Mas, é estranho: lembro-me como, anteriormente, eu estivera muitas vezes próximo ao suicídio, como, aquele dia mesmo, isso me parecera fácil no trem [...]. Agora, eu não podia de modo algum não só matar-me, mas até pensar nisso. “Para que fazê-lo?” – perguntava em meu íntimo, e não havia resposta. Tornaram a bater na porta. “Sim, em primeiro lugar, preciso saber quem está batendo. Ainda vou ter tempo”. Deixei o revólver e o cobri com jornal.¹⁰⁰

A cena toda é bem semelhante a cena da tentativa falida de suicídio de Fiédia Protássov.

⁹⁷ TOLSTÓI, L. N., “Íspoved” (Uma Confissão), in *Sobranie Sotchinenii v 22 tomakh* (Obra Completa em 22 vol.), vol. 16, Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1983, p. 117.

⁹⁸ TOLSTÓI, L. N., *Anna Kariênina*, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 774.

⁹⁹ TOLSTÓI, L. N., *A Sonata a Kreutzer*, São Paulo, Editora 34, 2007, p. 67.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 101-102.

Fiédia: (suspira aliviado, fecha a porta atrás de Ivan Pietróvitch, pega o revólver, destrava-o, aponta para a têmpora, estremece e o baixa devagar). Murmura: Não, não posso, não posso, não posso. (Batem na porta). Quem é? (*Atrás da porta, a voz de Macha*): “Eu”.¹⁰¹

Um cenário parecido podemos ver nos preparativos antes da morte de levguêni Irtiêniev em *O Diabo*. Um detalhe importante e simbólico é que tanto levguêni, quanto Fiédia (na primeira tentativa) apontam uma arma contra cabeça.

Com movimentos apressados e sorrateiros, como os de um bandido, ele agarrou o revólver, tirou-o do coldre. “Está carregada, sim, mas faz tempo, e está faltando uma cápsula. Bem, que seja”. Levou-o à têmpora, quis titubear, mas tão logo se lembrou de Stiepanída, da decisão de não tornar a vê-la, da luta, da tentação, da degradação e outra vez da luta, ele estremeceu de horror. “Não, é melhor isso”. E apertou o gatilho. [...] Ninguém podia entender e explicar a causa do suicídio.¹⁰²

Observamos um conjunto de circunstâncias e ações semelhantes na tentativa falida de suicídio de Vrónski em *Anna Kariênina*.

Aproximou-se da porta e fechou-a; depois, com um olhar parado e com os dentes cerrados com força, aproximou-se da mesa, pegou o revólver, examinou-o, girou o tambor para a câmara carregada e se pôs a refletir. [...] “É claro”, repetiu quando pela terceira vez seu pensamento tomou de novo o rumo do mesmo círculo encantado de recordações e pensamentos e, depois de apontar o revolver para o lado esquerdo do peito e contrair com força a mão inteira, como se de repente cerrasse o punho, puxou o gatilho.¹⁰³

Protássov empreende três tentativas de acabar com a própria vida. A primeira, no hotel, quando aponta para própria cabeça, foi interrompida por Macha; a segunda foi uma simulação de suicídio por afogamento que a cigana toma emprestado do romance *O que fazer?* de Tchernichévski. Por fim, ele se mata em público, no corredor do tribunal: “Saca o revolver e dispara no coração”.¹⁰⁴

¹⁰¹ *Idem* O Cadáver Vivo, São Paulo, Peixoto Neto, 2007, p. 110.

¹⁰² TOLSTÓI, L. N., O Diabo, in, *O Diabo e Outras Histórias* São Paulo, Cosac Naify, 2000, p. 161.

¹⁰³ *Idem* Anna Kariênina, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 413.

¹⁰⁴ *Idem*, O Cadáver Vivo, São Paulo, Peixoto Neto, 2007, p. 164.

Em *O Cadáver Vivo*, o título oxímoro quebra o elemento da surpresa e torna o fim, de certa forma, previsível. A fala de Fiédia, “Morro em vida e vivo na morte”,¹⁰⁵ corresponde-se com o título da peça que já determina o final. Por um lado, após ter transgredido as leis da sociedade, Fiédia é induzido a escolher a morte como única solução possível. Durante a conversa com príncipe Abrézkov, ele fala: “vou fazer tudo o que quiserem”.¹⁰⁶ A esposa, seu amigo e toda sociedade precisa que ele morra. A notícia da “morte” do marido provoca um súbito “despertar de amor” em Liza, enquanto a descoberta de que na realidade ele está vivo causa ódio.

O suicídio de Fiédia é a única maneira de resolver a situação, não só do ponto de vista de sua família e de toda sociedade, mas do próprio Protássov. Apesar dos temas da redenção e do sacrifício serem umas das mais importantes para Liev Tolstói, em *O Cadáver Vivo* ele, praticamente, desaparece. Fiédia é um personagem psicológico contemporâneo que busca a liberdade pessoal. Sua partida e o fim podem ser vistos também como a expressão suprema da liberdade de um homem. Isso fica claro desde o início da peça, quando Protássov já fez a primeira livre escolha e encontra-se no limiar entre dois mundos, em uma espécie de “limbo”. Ele já deixou sua casa, sua família e seu meio e, acompanhado pelos amigos e belas “bacantes” ciganas, caminha rumo ao inevitável fim.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 108.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 102.

Edifício do Teatro de Arte de Moscou.

Teatro Aleksandrínski em São Petersburgo.

Primeira edição de *O Cadáver Vivo*, 1912

Primeira edição de *O Poder das Trevas* com autografo de Liev Tolstói. Editora Possrédnik, 1887

Primeira edição de *O Primeiro Alambiqueiro*. Editora Possrédnik, 1886.

Ilustração de M. Málichev.

Esboço do cenário para
espetáculo *Groza*
(Tempestade) de
Ostróvski.
Autor Aleksandr
Golovín. 1916

Esboço do cenário para o
espetáculo *Três Irmãos* de
Tchékhov.
Autor Viktor Símov.
1901

Esboço do cenário para
A Gaivota de Tchekhov.
Autor Konstantin
Koróvin. 1896

Cena de *O Poder das Trevas* de Liev Tolstói. Akulína (A.P. Nikitina) e Aníssia (Z.V.Khólmskaia).
Teatro Mály em São Petersburgo, 1895. Direção de E. P. Kárpov, cenário de Allgeri.

Cena de *O Poder das Trevas* de Liev Tolstói. Akulína (Nikolaeva), Aníssia (Bútova), Nikita (Gribúnin), Akim (Artióm). Teatro de Arte de Moscou, 1902.
Direção de Stanislávski, cenário de Viktor Símov.

Charge com o Lev Tolstói.
Comentário: “L. N. Tolstói esteve no espetáculo Tio Vânia e ficou muito aborrecido”. Autor Oleg Dóбри.

Дядя Ваня (Винский).

Соня (Анань).

Серебряковъ (Ауэский).

Вафля (Арнел).

Марина (Книппер).

Аспровъ (Станиславский).

Елена Андреевна (Книппер).

Cena de Tio Vânia de Tchékhov. Sonia (Lílina), Ástrov (Stanislávski), Elena Andreevna (Knipper). Direção Nemiróvitch e Stanislávski. Cenário de Símov. TAM, 1899.

Nemiróvitch-Dântchenko (primeiro homem sentado da esquerda para direita) com alunos de arte dramática da Escola da Sociedade Filarmônica. Olga Knipper (primeira mulher da esquerda para direita) e Meyerhold (o terceiro em pé da esquerda para direita), 1898.

Anton Tchekhov e Liev Tolstói. Criméia, 1902

Fiédia Protássov (Moskvín) antes e depois do falso suicídio. TAM, 1911

Macha (Koonen). TAM, 1911

Liza (Guermanova). TAM, 1911

Fiédia (Moskvín) e Macha (Koonen).
TAM, 1911

Viktor Kariênin (Katchálov). TAM, 1911

Príncipe Abrézkov (Stanislávski). TAM, 1911

Anna Dmítrievna Kariênina (Lílina). TAM, 1911

Na casa dos ciganos. Fiédia (Moskvín) e Macha (A. Koonen) à esquerda. TAM, 1911

No terraço. Liza (Guérmanov), Anna Dmítrievna Kariênina (Lílina),
Anna Pálvlovna (Samárova) e Kariénin (Katchálov). TAM 1911

Na taberna. Fiédia, Petuchkov (Známenski) e Artiémiev (N.G.Aleksandrov). TAM, 1911

A acareação. Kariênin (Katchálov), Liza (Guérmanova), Protássov em pé no centro (Moskvín), juiz de instrução (Berssénev). TAM, 1911

Caricatura de *O Cadáver Vivo*: “Jivotrúpnii Sadók” (O viveiro de morto-vivo). Capa da revista *Satiricon*, n.42, 1911. Autor Re-Mi (N. V. Révizov-Vassíliev)

Caricatura de Meyerhold enquanto se prepara para “matar” *O Cadáver Vivo*. Revista *Shut* (“O Bobo da Corte”), n.39, 1911. Autor Ian Tom (I. Tomkovets)

Soeur Béatrice (Irmã Beatrice) de Maeterlinck com Komissarjévskaja. Encenação de Meyerhold, 1906

Nina Zarétchnaia (Komissarjévskaja) e Tréplev Meyerhold em *Gaivota* de Tchékhov no TAM. Direção de Nemiróvitch e Stanislávski, 1898

Sacha (Stákhova), o médico (Iákovlev), Liza (Stravínskaia), Kariênin (Iúriev) e Anna Pávlovna (Vassílieva). Aleksandrínski, 1911

Fiédia (Apollónski) e Kariênin (Iúriev) na casa dos ciganos. Aleksandrínski, 1911

Sacha (Stákhova) e Liza Protássova (Stravínskaia). Aleksandrínski, 1911

Liza e Viktor Kariênin. Aleksandrínski, 1911

Abriézkov (Dalmátov) e Fiédia (Apollónski). Aleksandrínski, 1911

Kariênin (Iúriev), Anna Dmítrievna Kariênina (Sávina) e Liza (Stravínskaia). Aleksandrínski, 1911

Abrézkov (Dalmátov). Aleksandrínski, 1911

Aleksándrov (Górin-Goriáinov).
Aleksandrínski, 1911

Macha (Elizaveta Time) com os pais. Aleksandrínski, 1911

Aleksándrov (G. Górin-Goriáinov), Fiédia (Apollónski) e Macha (Time). Aleksandrínski, 1911

No terraço. Liza (Stravínskaja), Anna Dmítrievna Kariênina (Sávina), Anna Pávlovna (Samarova), babá (Élmina) e Kariênin (Iúriev). Aleksandrínski, 1911

Na taberna. Fiédia e Petuchkov e Afriémov. Aleksandrínski, 1911

Fiédia é entregue à polícia. Aleksandrínski, 1911

Na taberna. Conversa entre Fiédia e Petuchkov. Aleksandrínski, 1911

No tribunal. Fiédia está encostado na porta.
Aleksándrov (G. Górin-Goriáinov) no centro do palco. Aleksandrínski, 1911

Caracterizações de Fiédia Protássov: acima, Mikhail Románov;
abaixo, à esquerda, Ivan Berssénev; por fim, Sandro Moissi

Protássov e Macha (Lebzak). Teatro Púchkin, 1950

Fiédia Protássov (Símonov).
Teatro Púchkin, 1950

Cena com os ciganos. Teatro Púchkin, 1950

Personagens do espetáculo de Vladímir Kójjitch. Duas últimas imagens de cima são Anna Dmítrievna Kariênina (Jíkhareva) e o príncipe Abrézkov (Maliútin). Teatro Púchkin, 1950

Liza (Iniútina) e Víktor Kariênin (Dubiénski). Teatro Púchkin, 1950

Liza (Iniútina) e Viktor Kariênin (Dubiénski). Teatro Púchkin, 1950

Liza, Viktor e Anna Dmítrievna Kariênina (Jíkhareva). Teatro Púchkin, 1950

Macha (Lebzak) e Fiédia Protássov. Teatro Púchkin, 1950

Cena final da morte de Protássov. Teatro Púchkin, 1950

O final da cena na taberna quando Fiédia (Símonov) é preso e entregue a justiça.
O pintor Petuchkov (Ekaterininski) está no primeiro plano. Teatro Púchkin, 1950

Última cena no tribunal. Fiédia, Macha (Lebzak), Petuchkov, Liza (Iniútina) e Kariênin (Dubiénski).
Teatro Púchkin, 1950

O Cadáver Vivo de Fókin. Cenário de Boróvski. Aleksandrínski, 2006

Cenas de *O Cadáver Vivo*. Aleksandrínski, 2006

Fiedia Protéssov (Parchin). Aleksandrínski, 2006

Viktor Kariênin (Kovalénko) e Liza Protássova (Ignátova).
Aleksandrínski, 2006

Fiédia Protássov e Macha (Márchenko). Espetáculo de Fokin. 2006

Festaça de juízes com mulheres. Aleksandrínski, 2006

A acareação. Juiz de instrução (Arkádi Vólguin). Aleksandrínski, 2006

Fiédia escreve a carta de despedida. Aleksándrov (Igor Vólkov) está de pé, atrás da gaiola.
O público escuta o concerto musical. Aleksandrínski, 2006

Última cena de *O Cadáver Vivo*. Todos sobem a escada, enquanto Fiédia desce para entrar no elevador e se matar. Aleksandrínski, 2006

3. O Cadáver Vivo: Do Texto Para a Cena

Uma obra dramática pressupõe sua realização cênica. Já vimos como, Tolstói rejeitou todos os pedidos da encenação de *O Cadáver Vivo*. Alegava que, por motivo de cansaço, não podia concluir a peça e confessava para os amigos que tinha dúvida se ela poderia trazer algum benefício para o povo. Contudo, também havia uma outra razão para a recusa, relacionada ao problema da transposição do texto para a linguagem teatral, bem como de suas idéias.

Não é difícil entender a preocupação de um autor com o destino de sua obra, ainda mais quando falamos de Liev Tolstói, um escritor com um senso estético e moral bastante aguçados. Afinal de contas, muitas encenações teatrais já o haviam deixado insatisfeito. No outono de 1900, em carta endereçada a Piótr Gnéditch¹ com uma resposta negativa ao pedido para autorizar a encenação de *O Cadáver Vivo* nos teatros imperiais, Tolstói expressava esse pensamento de forma mais clara:

Entre aquilo que está no papel e aquilo que está no palco há um abismo... É preciso definir uma perspectiva, mas eu não tenho forças para fazer isso. No caso de *Os Frutos da Instrução*, como autor, estava ao lado dos camponeses, mas no palco, eles de repente, transformaram-se em vigaristas e trapaceiros como Gróssman e ainda em trapaceiros conscientes. [...] Então, percebi que escrever é uma coisa e apresentar a peça no palco é outra. A diferença entre o texto e a representação é grande.²

Tolstói assistiu a encenação de *Os Frutos da Instrução* no Teatro Mály no dia 7 de janeiro de 1892. Além de ficar descontente com o desempenho dos atores que interpretaram três camponeses, o dramaturgo notou que o público não havia entendido a idéia da peça.

¹ Piótr Gnéditch foi escritor, dramaturgo, tradutor e crítico de arte e teatro. Trabalhou no com teatro imperial Aleksandrínski como chefe do setor literário, responsável pela escolha do repertório. Foi tradutor das peças de Shakespeare.

² GNÉDITCH, P., *Kniga Jizni. Vospominánia* (O Livro da Vida. Memórias), Leningrado: Priboi, 1929, p.199 - 200.

Se deixarmos de olhar para o palco e ficamos apenas ouvindo, ficaremos surpresos porque muitas vezes não é possível para entender por que o público ri. Pois afinal, nas falas dos camponeses sempre soa um lamento, às vezes, a tentativa de um protesto. Na minha opinião, suas palavras e a situação desesperadora deveriam, certamente, despertar simpatia e não o riso.³

A transformação do texto literário em ação cênica é um procedimento complexo. Tudo começa após a leitura da peça que, ao mesmo tempo, é um processo de interpretação, onde o diretor e os demais criadores do espetáculo tornam-se seus intérpretes. Assim, Pavis descreve a leitura: “O texto dramático é areia movediça e também ampulheta: o leitor escolhe classificar o grão tirando o brilho do outro e assim por diante, até o infinito”.⁴

Ao fortalecer ou enfraquecer alguns momentos, ao atribuir uma ou outra visão, ao acrescentar novos sentidos, o texto transforma-se em uma encenação teatral. No início do século XX, a dramaturgia clássica convertia o texto no elemento primário, na estrutura e no conteúdo essencial da arte dramática.

A cena [...] só vem em seguida [...] Uma relação teológica produz-se entre o texto, refugio do sentido imutável da interpretação e da alma da peça, e a cena, local periférico da lantejola, da sensualidade, do corpo em falta, da instabilidade, em suma, da teatralidade”.⁵

Como mostram os estudos no campo da semiótica do teatro, a estrutura linguística de uma peça representa apenas um dos componentes opcionais de um conjunto de sistemas interligados que compõem sua base. Por exemplo, a pesquisadora Anne Ubersfeld, observa que o texto de uma peça não pode ser analisado de forma isolada de sua encenação no palco, pois o teatro, como tal, baseia-se na relação dialética entre ambos. Consequentemente, a tarefa do diretor é transpor o texto da peça para a linguagem teatral. Pavis, por sua vez nos lembra:

³ O Tolstói. *Mejdunarodni tolstovski almanakh* (Sobre Tolstói. O almanaque tolstoiano internacional). Moscou, 1909, p. 274.

⁴ PAVIS, P. *Dicionário do Teatro*. 2008, p. 406.

⁵ *Ibidem*, p. 406.

A evolução histórica da relação entre o texto e a cena só faz ilustrar a dialética desses dois componentes da representação. Das duas uma: ou a cena procura dar e redizer o texto; ou cava um fosso entre ele e ela [...].⁶

A prática teatral clássica privilegia o texto e vê na representação apenas a expressão e a tradução de um texto literário. Nesse sentido, a tarefa do diretor consistiria em traduzir o texto de uma peça para a linguagem teatral, mantendo-se fiel ao máximo ao primeiro. Esse ponto de vista pressupõe a equivalência semântica entre o texto escrito e sua representação. Nesse caso, acredita-se que o conteúdo e a forma permanecerão idênticos mesmo que se mude alguns meios da expressão:

Ora, essa equivalência corre o sério risco de ser uma ilusão: o conjunto dos signos visuais, auditivos, musicais criados pelo encenador, decorador, músicos, atores, constitui um sentido (ou uma pluralidade de sentidos) que vai além do conjunto textual. Reciprocamente, na infinidade de estruturas virtuais e reais da mensagem poética do texto literário, muitas desaparecem ou não podem ser captadas [...] pelo sistema próprio da representação.⁷

Entretanto, Pavis vê a questão da tradução e equivalência entre o texto escrito e sua representação cênica de modo diferente.

No teatro, na verdade, o fenômeno da tradução para a cena supera em muito aquele, bastante limitado, da tradução interlingual do texto dramático. [...] A tradução não é uma busca de equivalência semântica de dois textos, mas uma apropriação de um texto-fonte por um texto alvo.⁸

Os dois pesquisadores concordam que um texto literário desempenha um papel significativo, mas é apenas uma parte da estrutura semântica de uma encenação teatral.

No livro *Para Ler o Teatro*, Ubersfeld destaca o caráter paradoxal da arte teatral que, por um lado, é lido como texto literário “pelo menos teoricamente,

⁶ *Ibidem*, p. 407

⁷ UBERSFELD, A., *Para Ler o Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2010, p.3.

⁸ PAVIS, p.413.

intangível, fixado para sempre” e, por outro lado, é uma representação teatral concreta. O texto pode ser tanto um objeto de leitura poética infinita como, na qualidade de representação, um objeto de leitura imediata, pois a arte teatral é “a um só tempo eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma): a arte da representação que é de um dia, nunca a mesma no dia seguinte.”⁹

3.1. O Teatro Russo no Limiar dos Séculos XIX-XX.

No século XIX, a literatura exercia uma influência cada vez maior na sociedade russa. As obras de Tolstói, Dostoiévski, Turguêniev, Ostróvski, Goncharóv, Tchékhov etc., estavam em sintonia com os processos que ocorriam na vida social, política e cultural russa. A abolição da servidão, as reformas burguesas, a emergência do capitalismo, as guerras das quais a Rússia participou nesse período, entre outras coisas, encontravam uma resposta aguda e imediata nas obras de escritores e dramaturgos. Seus julgamentos chegavam a definir e a impulsionar a opinião pública.

Assim como a literatura, a música e as artes plásticas, o teatro também volta cada vez mais seu interesse para a temática russa da época, em especial, para a vida do povo e de grupos sociais mais pobres.

No final dos anos de 1890, a sociedade russa vivia um período de entusiasmo com novas tendências sociais e políticas que também repercutiam transformações no ambiente artístico e intelectual. O país passava por uma série de mudanças que sintetizavam uma atmosfera de crescimento econômico, dentre as quais destaco o desenvolvimento tecnológico da era burguesa, o êxodo do campo para cidades, a expansão da indústria, em suma, tudo o que, alguns anos mais tarde, iria desembocar na revolução de 1905.

O período do limiar dos séculos XIX - XX foi espantosamente proveitoso, em particular, para as artes. Por via de regra, a sociedade considerava o artista um “gênio” que complementava e coroava o sucesso material.

⁹ UBERSFELD, A. *Para Ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.1-2.

A partir do final dos anos 1890, o esteticismo e “a arte pela arte”, tornaram-se moda na sociedade. “Os artistas criativos eram sábios, profetas, mestres, moralistas, fontes da verdade.”¹⁰ O desejo crescente da burguesia de acercar-se das artes multiplicou os candidatos a abraçá-las, desde os estudantes até colecionadores.

Alguns representantes da nova classe, os grandes empresários industriais e comerciantes russos como Pável Tretiakóv, Serguei Shchúkin, Alekséi Bakhrúchin e Sávva Mámontov, não poupavam esforços e investimentos para o desenvolvimento da arte e da cultura.

Desde os anos 1880, o antigo e defasado sistema teatral começava a dar sinais de estagnação, até que em 1882, os teatros Imperiais perderam seu monopólio exclusivo para realizar espetáculos, surgiram, então, os teatros privados.

O principal marco na história do teatro russo foi o aparecimento, em 1898, do Teatro de Arte de Moscou que renovou todo o sistema teatral. As transformações incluíam novas abordagens cênicas, a ampliação do poder do diretor e a atribuição de maior relevo ao papel do cenógrafo. De um modo geral, as buscas por maior autenticidade que envolviam todos os componentes de um espetáculo teatral, resultaram na mudança de relação do teatro com seu elemento material (cenários, figurinos, objetos de cena, etc.).

Os espetáculos do Teatro de Arte foram aclamados pelo público: uma admiração generalizada foi provocada pelo caráter realista de suas montagens.

Para alcançar maior verossimilhança, os dois fundadores do teatro Konstantin Stanislávski e Vládimir Nemiróvitch-Dântchenko, junto aos atores e cenógrafos, tais como os artistas plásticos Konstantin Koróvin¹¹ e Víktor Símov¹², estudam ambientes e épocas de cada peça e empreendem viagens para mergulhar na atmosfera do local, buscam por objetos e trajes característicos.

¹⁰ HOBBSAWM, E. *A Era do Capital. 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p.397

¹¹ Konstantin Koróvin (1861-1939) artista plástico e professor. Eventualmente, criava cenografia teatral, principalmente, para espetáculos de opera e balé. Em 1923 emigrou para França.

¹² Víktor Símov (1858-1935), artista plástico e cenógrafo. Trabalho no Teatro de Arte desde a sua fundação. Em 1924 foi cenógrafo do filme *Aelita* de Iákov Protazánov.

A encenação da peça *O Poder das Trevas* em 1902 pelo Teatro de Arte é um exemplo de uma montagem naturalista. Nessa versão da peça de Lev Tolstói, que já havia sido encenada na Europa, mais uma vez o princípio do naturalismo foi praticado com o objetivo de criar no palco a tão almejada atmosfera de autenticidade.

Liev Tolstói chegou a assistir dois espetáculos no Teatro de Arte de Moscou: *Tio Vânia* de Tchékhov e *Einsame Menschen* de Hauptmann ambos em 1900. Curiosamente, jamais chegou a assistir alguma de suas próprias peças nessa casa, embora conhecesse pessoalmente seus fundadores.

Stanislávski foi apresentado a ele ainda em 1893, quando o teatro amador Sociedade de Arte e Literatura¹³ estava em uma turnê artística na cidade de Tula. Durante esse encontro, descrito por Stanislávski no livro *Minha Vida na Arte*, os atores e o escritor conversam sobre *O Poder das Trevas*, ainda proibido pela censura. Tolstói pede: “Dêem alegria a um velho, livrem da proibição e montem *O Poder das Trevas*!” Está disposto até de elaborar a peça “conforme me sugerirem”.¹⁴ Orgulhosos, os jovens atores contam ainda para o escritor que foram os primeiros em Moscou a encenar outra peça dele *Os Frutos da Instrução*, que para Stanislávski foi “a minha primeira experiência como diretor de cena no campo do drama”.¹⁵ Além de dirigir o espetáculo que estreou no dia 8 de fevereiro de 1891, Stanislávski interpretou o personagem principal, Zvezdintsev. O papel de

¹³ Sociedade de Arte e Literatura foi fundada em 1888 em Moscou por K.S.Alekseiév (Stanislávski), diretor A.F.Fedótov (1841-1895), artista plástico conde F.L.Sollogub (1848-1890) e pelo professor e cantor de ópera (pai da atriz Vera Komissariévskaja) F.P.Komissariévski (1838-1905).

No início, os objetivos da Sociedade incluíam atividades educativas, a disseminação do conhecimento no campo da arte e da literatura e promoção de talentos teatrais, musicais e literários. Contudo, o programa abrangente teve que ser reduzido. As apresentações teatrais passaram de ser a principal atividade. Em 1890, Stanislávski começa chefiar a Sociedade, assim como dirigir e atuar nos espetáculos como por exemplo, na peça *Os Frutos da Instrução* de Lev Tolstói, cuja estréia se deu no dia 8 de fevereiro de 1891. Em 1898, a maioria dos membros da Sociedade, entre os quais, os atores Maria Lílina, Vassíli Lújski, Aleksandr Artiôm e o artista plástico Viktor Símov, incorporaram a trupe do Teatro de Arte de Moscou.

¹⁴ STANISLÁVSKI, K. *Minha Vida na Arte*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989, P.191-192.

¹⁵ *Ibidem*, p. 183.

Betsy (filha de Zvezdintsev) foi decisivo para alavancar a carreira da atriz Vera Komissarjévskaja¹⁶.

Em 1895, houve várias encenações da peça *O Poder das Trevas*, inclusive nos dois teatros imperiais: Aleksandrínski em São Petersburgo e Mály em Moscou. Foram convidados os melhores cenógrafos. Os figurinos e os objetos de cena foram escolhidos com grande cuidado. Tudo foi em vão. Os espetáculos deixaram o público indiferente. A crítica chegou a comparar as atrizes que protagonizaram personagens femininas no espetáculo do Teatro Mály com “aristocratas vestidas de camponesas, com mãos bem cuidadas, roupas completamente novas, impecavelmente brancas e engomadas”.¹⁷

Apenas o teatro popular Skomorókh também em 1895, conseguiu criar uma versão da peça que agradou tanto o público, quanto o autor. Após ter assistido o espetáculo, Tolstói fez o seguinte comentário: “o espetáculo tem um *ensemble* muito melhor do que em outros teatros. Às vezes de forma maravilhosa”.¹⁸ Nessa montagem de *O Poder das Trevas*, realizou-se um dos principais objetivos de Tolstói: a peça foi apresentada para o espectador ao qual fora originalmente escrita, ou seja, o povo simples. A maior parte dos ingressos vendidos eram dos mais baratos. Algumas pessoas assistiram a peça mais de uma vez, muitos sabiam o texto de cor, gritavam-no para os atores e, o mais importante: esses espectadores entenderam a peça. Não houve o mesmo paradoxo que em outros teatros, quando o público reagia de forma inesperada: ria ou ficava sério nos momentos errados.

Stanislávski não quer repetir o erro cometido pelos teatros imperiais. Para tirar a peça de Lev Tolstói do círculo de antigas referências teatrais, isto é, da comparação com um *pastorale* caracterizado por melodramaticidade e sentimentalismo, mergulha de cabeça no estudo da vida dos camponeses à procura das imagens mais autênticas (os figurinos foram trazidos de Tula) e, além

¹⁶ Vera Komissarjévskaja (1864-1910) foi uma das mais célebres atrizes teatrais russas. Sua estréia profissional aconteceu em 1893, junto a Sociedade de Arte e Literatura. Foi a primeira atriz a interpretar o papel de Nina Zaréchnaia durante a estréia malfadada de *A Gaivota* de Anton Tchékhov no Teatro Aleksandrínski em 1896. Em 1904, já uma atriz famosa, abriu o próprio teatro. Durante a temporada de 1906, junto ao Vsevolod Meyerhold encenou várias peças simbolistas.

¹⁷ *Peterburgskaia Gazeta* (Jornal de São Petersburgo), 17 de outubro 1895.

¹⁸ *Jornal Novosti Dnia* (As Notícias do Dia), 14 de dezembro de 1895.

disso, o encenador encontra inspiração na arte de *peredvijniki*¹⁹, principalmente, de Iliá Répin²⁰.

Stanislávski queria encenar *O Poder das Trevas* como um espetáculo corajoso, desafiador e ousado. O cenógrafo Víktor Símov havia criado um cenário naturalista que representava uma casa pobre, bagunçada e suja. Nesse lugar obscuro, de paixões animais não se podia sentir nenhuma esperança, nenhuma possibilidade de luz. Uma grande moldura de ouro que contornava o palco, reforçava a semelhança com uma pintura de *peredvijniki*.

Na sua partitura, Stanislávski anota que é necessário criar uma “imagem de vida insuportavelmente real, hedionda e bestial” e “não importa o quanto seremos criticados”.²¹ Conscientemente, o diretor procurava causar um escândalo que não chegou a acontecer. A estreia de *O Poder das Trevas* no dia 5 de novembro de 1902, foi surpreendentemente calma. Os críticos escreveram comentários reservados, sem expressar irritação ou surpresa.

Ainda no mesmo ano, no número quatro da revista *Mir Iskússstva*, Briússov²² expôs o que considerava ser as falhas do realismo no teatro que, ao seu ver, não havia alcançado o objetivo de coincidir o mundo da cena com o mundo exterior:

Os teatros contemporâneos, almejam uma reprodução mais verídica da vida. Eles acham que cumprirão com dignidade seus objetivos, se tudo no palco fosse como na vida real. Os atores se esforçam para falar como nas salas de estar, os decoradores copiam as paisagens da natureza e os figurinistas talham a indumentária de acordo com dados arqueológicos. (...) Os moveis estão colocados conforme se costuma colocar em casas. Ao representar uma floresta ou jardim algumas árvores são colocadas no prosccênio. Se na peça tem chuva, o público escuta o barulho da água. Se a peça acontece no inverno, poderá

¹⁹ Peredvijniki (em russo: Itinerantes), o nome completo a Sociedade de Exposições Itinerantes foi um grupo de 14 artistas plásticos (entre eles Iliá Répin, I. Karmaskói, V. Súrikov, V. Palénov, I. Levitán etc.) que, em 1863 fundaram esse movimento dissidente do academismo. Promoviam as ideias de realismo na arte que, às vezes, aproximava-se ao naturalismo e mais tarde ao impressionismo.

²⁰ Répin, Iliá E. (1844-1930), artista plástico, mestre de retrato, de cenas históricas e “cotidianas”. Um dos fundadores de *Peredvijniki* (Itinerantes).

²¹ STRÓEVA, M.N. *Rejissérskie Iskánia Stanislávskogo. 1898 – 1917* (As Buscas do Diretor Stanislávski). Moscou: Naúka, 1973, p.98-100.

²² Valéri Briússov (1873 - 1924) foi poeta, romancista, dramaturgo, tradutor, crítico literário, historiador e um dos fundadores do simbolismo russo.

se ver através das janelas do cenário como cai a neve. Se tiver ventando, então as cortinas irão balançar etc.²³

Cabe lembrar o comentário de Lev Tolstói feito depois de uma visita ao teatro Mály: “Fui ao teatro para ver o ensaio de *O Poder das Trevas*. A arte, que tinha começado como um jogo, continuou sendo uma brincadeira... Além disso, o realismo enfraquece o sentido”.²⁴ Poliakóva, por sua vez, deixa o seguinte comentário:

Assim, de modo paradoxal, foram refratadas no teatro as repetidas indicações do autor sobre a necessidade da reprodução no palco da vida real de aldeia. Quando esse realismo surgiu no palco, verificou-se que ele não ajuda a revelar a essência da peça, mas “enfraquece o sentido”.²⁵

Mais tarde, no livro *Minha vida na Arte* Stanislávski escreveu que queria conduzir o espetáculo através da “linha de intuição e sentimentos”, mas “houve um desvio”. Inesperadamente, encontrou-se “na linha do cotidiano”. Como resultado, surgiu o “naturalismo puro” e “a etnografia esmagou os atores e o drama”²⁶.

a ilusão de que o teatro realista copia a realidade, quando na verdade não a copia de forma alguma, mas põe em cena uma certa imagem das condições socioeconômicas e das relações entre os homens, imagem construída em conformidade com as representações, que uma dada camada social concebe, e que, desse modo, se impõe sem reação ao espectador. [...] O espectador sabe perfeitamente que não lhe está sendo apresentada uma imagem “verdadeira” deste mundo, mas o que lhe está sendo proposto pela perfeição da ilusão é o modelo de uma certa postura diante do mundo.²⁷

Os acontecimentos dramáticos da primeira Revolução Russa de 1905, trouxeram uma sensação de desânimo e de decepção para a sociedade, fazendo com que os círculos artísticos se afastassem de temas contemporâneos para

²³ BRIÚSSOV, V.Ia. *Nenujnaia Pravda. Po povodu Moscovskogo Khudojestvennogo Teatra* (A Verdade Desnecessária. A Respeito do Teatro de Arte de Moscou). In: *Sobranie Sochinenii v 7 t.* (Obra Completa em 7V.), V.6. Moscou: Khudojestvennaia Literatura, 1973.

²⁴ TOLSTÓI, L. N. Vol. 53, 1953, p.72.

²⁵ POLIAKÓVA, E. 1978, p. 101.

²⁶ STANISLÁVSKI, K. *Moia Jizn v Iskusstve* (Minha vida em Arte) In: *Sobranie Sochinenii v 8 t.* (Obra Completa em 8 vol.), Vol. 1. Moscou: Iskústvo, 1954-1961, p.333.

²⁷ UBERSFELD, A. *Para Ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 23-24.

“mergulhar” no passado. O tradicionalismo tornou-se uma tendência predominante que se manifestou de maneira peculiar no teatro.

Por exemplo, no ano de 1907, o diretor e ator Nikolái Evréinov²⁸ funda em São Petersburgo o assim chamado “Starínni Teatr” (O Teatro Antigo), cujo surgimento foi bastante sintomático. Era um projeto de reconstrução de um teatro medieval e, apesar da breve existência, foi uma das mais interessantes e frutíferas experiências artísticas do início do século XX.

Após a revolução de 1905, Stanislávski “sentia clara aversão em relação a dramaturgia russa contemporânea [...] queria evitar que sua arte tivesse um mínimo de contato com ‘noticiário de hoje’, bem como problemas políticos, sociais e assuntos polêmicos”.²⁹ Ampliava-se a distância entre a arte teatral e a realidade social.

Nesse período, qualquer sinal da contemporaneidade fugia dos cartazes teatrais. [...] Nenhum dos minimamente talentosos diretores teatrais russos empreendia tentativas de reproduzir no palco as imagens concretas da vida contemporânea russa³⁰.

Nas oito temporadas de 1909 a 1917, o Teatro de Arte de Moscou, que ganhou prestígio como o teatro de Tchékhov e Górkí, realizou apenas seis encenações de peças de autores russos contemporâneos. Em contraposição, nas primeiras sete temporadas entre 1898-1905, apresentou vinte e quatro peças, entre quais as de Tchékhov, Górkí, Alekséi Tolstói, bem como *O Poder das Trevas* de Lev Tolstói.

No primeiro número da revista *Apollon* (1909), Vsévolod Meyerhold declarava seu interesse pelo repertório clássico, pelas peças de Molière, Calderon de La Barca, Lérmontov, Ostróvski e Púchkin. O Teatro de Arte de Moscou seguia

²⁸ Nikolái Evréinov (1879-1953) diretor teatral, dramaturgo e um artista multifacetado. Na temporada de 1907-1908 de Starínni Teatr (O Teatro Antigo) foram encenados um drama litúrgico, *miracle*, *moralite* e farsas alemães e francesas dos séculos XII-XVI. E na temporada de 1911-1912, um interlúdio, um mistério, uma comédia e um drama de antigo teatro espanhol (XVI- XVII). A cenografia foi criada por artistas de Mir Iskússtva (Rérikh, Dobujinski etc.) enquanto a trupe era composta por atores amadores e estudantes.

²⁹ RUDNÍTSKI, K.L. *Russkoie Rejisserskoie Iskússtvo, 1908-1917* (Arte de Direção Teatral Russa). Moscou: Naúka, 1990, p.77.

³⁰ RUDNÍTSKI, K.L. *Russkoie Rejisserskoie Iskússtvo, 1908-1917* (Arte de Direção Teatral Russa). Moscou: Naúka, 1990, p.17.

o mesmo caminho: apresentava Shakespeare, Molière, Púchkin, Gógol, Griboiédov e, o mais contemporâneo de todos, Ivan Turguiêniev que havia escrito sua última peça *Um Mês no Campo* em 1850.

Os anos 1900 foram o período “que passou sob domínio completo e quase ilimitado dos artistas do *Mir Iskússtva*³¹ no teatro russo.” Além de elaborar todo componente visual das temporadas do balé russo de Serguéi Diáguilev, no teatro do drama os “membros do *Mir Iskússtva* atendiam com o mesmo sucesso duas tendências que polemizavam entre si de forma enérgica, representadas por Meyerhold em São Petersburgo e por Stanislávski em Moscou.”³² Os artistas do *Mir Iskússtva* fugiam do realismo e da crítica social que era tão importante para *peredvijniki*.

Antes da revolução de 1905, o *Mir Iskússtva* demonstrou sua arte nos palcos dos teatros de opera e balé. Depois de 1910, sua influência aumentou, pois tornaram-se participantes ativos no processo do desenvolvimento do teatro dramático. Essa colaboração se deu com tanta força em virtude da confluência de interesses entre o teatro e as artes plásticas, sobretudo no que diz respeito aos temas do passado, a uma confiança na força salvadora do belo que, para eles, praticamente só poderia se encontrar no passado.

O crítico Efros³³ vislumbrava todo período de atividades do *Mir Iskússtva* em teatros “como uma época quando a arte do diretor e a arte do ator ficaram completamente dependentes de artista plástico que se tornou um dirigente quase absoluto”.³⁴

³¹ *Mir Iskússtva* (em russo “mundo da arte”) foi um grupo de artistas que se formou em São Petersburgo em 1898 que editava (até 1904) uma revista ilustrada mensal com o mesmo nome. Os fundadores do *Mir Iskússtva* foram o artista plástico e cenógrafo Aleksander Benois e produtor e encenador teatral Serguéi Diáguilev. Entre seus membros estavam artistas plásticos como Bilíbin, Koróvin, Golovín, Kustódiev, Seróv, Vrúbel, Levitán, Nésterov entre outros. O período entre os anos 1900-1904 foi caracterizado por uma unidade do grupo que seguiam os princípios estéticos e ideológicos proclamados e realizavam exposições conjuntas. Depois de 1904, o grupo ampliou-se, mas perdeu sua unidade ideológica. Após a revolução, muitos de seus membros foram obrigados a emigrar da Rússia soviética.

³² RUDNÍTSKI, K.L. *Russkoie Rejisserskoie Iskússtvo, 1908-1917* (Arte de Direção Teatral Russa). Moscou: Naúka, 1990, p.13

³³ Abram Efros (1888-1954) foi crítico e pesquisador de literatura e teatro, assim como poeta e tradutor.

³⁴ RUDNÍTSKI, K.L. *Russkoie Rejisserskoie Iskússtvo, 1908-1917* (Arte de Direção Teatral Russa). Moscou: Naúka, 1990, p.16

O triunfo do decorativismo em teatro é memorável para todos. Os nomes de Bakst, Golovín, Benois e outros artistas desse círculo evocam as lembranças sobre uma grande sequência de espetáculos luxuosos, cujo único legislador e dirigente era o artista plástico.³⁵

Insatisfeito com essa tendência, Nemiróvitch-Dântchenko, sentia preocupação por causa desse distanciamento dos problemas do cotidiano, daquilo que chamou de “pensamento fatigado, relação covarde com a vida” e o teatro de “requintadas *estatuazinhas*”.³⁶ Acreditava que está na hora de “afastar-se da hesitação na busca pela forma [...] precisamos da simplicidade de fortes emoções quase despojadas ao máximo de pormenores”³⁷. Nemiróvitch não compartilhava o entusiasmo de Stanislávski pela comédia, pelo seu Método e nem pelo trabalho conjunto com Gordon Craig na encenação de *Hamlet* que teve início em 1909. Na visão dele, tudo isso afastava o teatro dos problemas da vida real que podiam ser encontrados apenas nas peças de dramaturgos contemporâneos. Contudo, havia a dificuldade de encontrar essas obras. Entre 1890 e 1900, o realismo crítico da segunda metade do século XIX foi substituído pelo estilo baseado no vôo livre de imaginação artística, no misterioso, poético e místico simbolismo e decadentismo, do chamado Período de Prata.

Após algumas tentativas, praticamente, mal-sucedidas de encenar peças contemporâneas, como *Anatema* (1909) de Leonid Andréiev e *Miserere* de Iuchkévitch, Nemiróvitch tomou uma decisão arriscada e encenou em 1910, o romance *Os Irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski.

Foi um dos mais notáveis espetáculos do Teatro de Arte de Moscou. O romance de dois volumes foi reduzido e adaptado para o palco. Sua versão cênica tinha vinte quadros e, mesmo assim, de forma inédita, o espetáculo chegou a ser apresentado em duas noites seguidas. Mais uma vez, o cenógrafo foi Símov. O cenário foi instalado em cima do palco giratório que acelerava a troca de cenas.

³⁵ EFROS, A.M. *Khudójnik i Széna* (O Artista e o Palco). In: *Kultúra i Teatr* (Cultura e Teatro), 1921, N1, p.11.

³⁶ NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V. I. *Ízbrannie Písma* (Cartas selecionadas), Em 2 vol.. Moscou, 1979, p.17.

³⁷ NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V. I. *Teatrálnoie Naslédie* (A Herança Teatral). Moscou, 1952, V.1, p. 118-120

Apenas alguns poucos objetos de cena (mesas, luminárias etc.), colocados na frente de um fundo neutro, indicavam o lugar da ação. Rudnitski vê a possibilidade que as ideias de Gordon Craig “inimigo do cenário”³⁸ possam ter inspirado Nemiróvitch de a desenvolver a ação trágica de *Os Irmãos Karamázov* em um cenário, praticamente, “fora de cotidiano, bastante simples, que não saltava aos olhos e não tentava completar emocionalmente ou acompanhar a atuação”.³⁹

O grande sucesso de *Os Irmãos Karamázov* abriu amplos horizontes para o teatro. Nemiróvitch previa futuras encenações da prosa de “Tolstói, Gontcharov, Turguêniev, Cervantes, Maupassant e até da Bíblia”.⁴⁰

3.2 O Cadáver Vivo segundo Nemiróvitch-Dânchenko. 1911

Para temporada de 1911-1912, o Teatro de Arte preparava duas estreias. Uma delas foi *Hamlet*, que Konstantin Stanislávski montou durante três anos, junto com o diretor e cenógrafo inglês Gordon Craig, e a outra foi *O Cadáver Vivo*, de Liev Tolstói.

Após uma tentativa frustrada de conseguir a peça com o próprio escritor ainda em 1900, Nemiróvitch-Dânchenko, dez anos mais tarde, firmou um acordo⁴¹ com seus herdeiros: a filha, Aleksandra Tolstáia (1884-1979) e o amigo mais próximo, Vládimir Tchertkov. Em suas memórias, Nemiróvitch descreve os detalhes do acordo que dava o direito de primeira encenação de *O Cadáver Vivo* para o Teatro de Arte de Moscou:

propos que atrasassem a publicação até meados de setembro e me concedessem o direito de realizar a primeira apresentação, depois da qual outros teatros passariam a ter o direito de encenar *O Cadáver Vivo* gratuitamente; por esse direito eu pagaria, em primeiro lugar, dez mil, e,

³⁸ RUDNITSKI, K.L. *Russkoie Rejisserskoie Iskússtvo, 1908-1917* (Arte de Direção Teatral Russa). Moscou: Naúka, 1990, p.100

³⁹ RUDNITSKI, K.L. *Russkoie Rejisserskoie Iskússtvo, 1908-1917* (Arte de Direção Teatral Russa). Moscou: Naúka, 1990, p.100

⁴⁰ NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V.I. *Ízbrannie Písma* (Cartas selecionadas), V.2, P.40-43. Opud Rudn. p.106.

⁴¹ Nemiróvitch foi na casa de Nikolái Tchertkov para tratar da peça no intervalo entre dezembro de 1910 (a morte do escritor) e o início da primavera de 1911. Quatro meses depois da morte de Liev Tolstói, *O Cadáver Vivo* já estava disponível para o Teatro de Arte de Moscou.

em segundo lugar, *royalties* de dez por cento, independente do número de apresentações que o teatro iria fazer.

Quando mais tarde ficaram sabendo sobre as condições que ofereci, muitas pessoas, em um primeiro momento, chamaram-me de esbanjador [...]. Finalmente, organizei a apresentação da peça nas mesmas condições, de dez por cento de *royalties*, em São Petersburgo. Fui pessoalmente para lá e li a peça diante da direção e dos atores. No verão fui a Paris para organizar a tradução para o francês e, talvez, uma encenação da peça.⁴²

O Teatro de Arte de Moscou atribuía grande importância a *O Cadáver Vivo*. Uma prova disso é que após um longo intervalo, a encenação desse espetáculo novamente uniu Konstantin Stanislávski e Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko em uma codireção.

Desde o início da montagem do espetáculo, ambos os diretores pensam, primeiramente, sobre Liev Tolstói. Stanislávski refletia sobre a criação de um retrato “marcante e simbólico” dos últimos dias do grande homem. A fuga de casa que culminou na morte do escritor causou choque e uma enorme sensação de perda em toda a sociedade russa. Em uma carta para Nemiróvitch-Dântchenko, Stanislávski escreveu:

não consigo pensar em nada além do Grande Liev⁴³ que morreu como um rei, rejeitando perante a morte tudo o que era desnecessário que apenas a ultraja. Que felicidade que nós vivemos na era de Tolstói e como é terrível ficar na terra sem ele, tão terrível como perder a consciência e o ideal!⁴⁴

No seu livro de memórias, Nemiróvitch anota que o espírito de Tolstói sempre esteve “no interior do corpo do Teatro de Arte” e se manifestou durante toda preparação de *O Cadáver Vivo*. Por isso a primeira e histórica encenação da peça em 1911, “soou como uma espécie de declaração de solidariedade “do teatro de Tchékhov” a Liev Tolstói.

⁴² Nemiróvitch-Dântchenko, V., *Infra*, p. 215-216.

⁴³ STANISLÁVSKI, K. S. *Sobranie Sotchinénii* (Obra Completa), vol. 8, p. 208-209, Carta de Stanislávski para Nemiróvitch, 10.11.1910. Em língua russa, o nome Liev se escreve e pronuncia igual palavra Leão.

⁴⁴ STANISLÁVSKI, K., *Sobranie Sotchinénii* (Obra Completa), vol. 7, Moscou, Iskússtvo, 1954, p. 482. Carta de Stanislávski para N.-D., 10.11.1910.

A influência de Tolstói sobre escritores da minha geração era enorme. [...] Não é necessário falar que aferrávamos cada nova obra de Tolstói com avidez, como a de nenhum outro escritor no mundo. O que mais nos cativava era o Tolstói artista. O Tolstói pregador de uma nova vida e nova moral era tratado com frieza, mas o Tolstói artista nos impressionava de maneira extraordinária.⁴⁵

No livro *Minha Vida na Arte*, Stanislávski relata o efeito estonteante que causou nele o encontro com escritor e a importância que teve para sua geração.

O encontro inesperado e o conhecimento de Tolstói me deixaram num estado de certo pasmo. Eu entendia mal o que acontecia comigo e em torno de mim. Para entender o meu estado, é preciso imaginar a importância que Liev Nikoláevitch Tolstói tinha para nós. Quando ele era vivo nós dizíamos: "Que felicidade viver no mesmo tempo em que vive Tolstói!" E quando nos sentíamos mal de espírito e na vida e os homens pareciam feras, nós nos consolávamos com a ideia de que lá, em Iásnaia Políana, vivia ele, Tolstói! E novamente queríamos viver.⁴⁶

No dia 24 de março de 1911, Nemiróvitch leu pessoalmente o texto de *O Cadáver Vivo* para a direção do Teatro de Arte. No dia 13 de maio, já no final da temporada, houve a primeira reunião dedicada à futura encenação da peça.

No verão, Nemiróvitch passou algum tempo em Paris onde, além de organizar a tradução de *O Cadáver Vivo* para francês, estava arranjando a turnê do Teatro de Arte.

Em junho, nas águas termais de Karsbad (Karlovy Vary), Nemiróvitch encontra Stanislávski. O relacionamento entre dois fundadores do Teatro de Arte já estava abalado por desacordos. Por isso, ambos procuram ser cautelosos para diminuir a tensão. Nesse momento Stanislávski apresenta ao colega seu Método teatral que estava em formação.

Desde 1900, Stanislávski pensava sobre a necessidade de uma técnica para atores que ajudasse a solucionar o problema da compreensão consciente do processo de criação de um papel e identificar o caminho da transformação do ator em personagem. Seu objetivo era alcançar a completa autenticidade psicológica da atuação.

⁴⁵ NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V., *Infra*, p. 207.

⁴⁶ STANISLÁVSKI, K., *Minha Vida na Arte*, São Paulo, Civilização Brasileira, 1989, p. 189-190.

No dia 19 de junho, após ter lido as anotações de Stanislávski, Nemiróvitch comenta em uma carta que, apesar de “não sentir muito entusiasmo” pelo Método, ele “pelo menos incita o pensamento...”.⁴⁷

De volta a Moscou, Nemiróvitch fica satisfeito com preparativos para a nova temporada, inclusive, com os cenários de *O Cadáver Vivo*, que achou “lindos de forma comovente e todos prontos, com mobiliário completo”⁴⁸.

Na reunião do dia 3 de agosto aconteceu a distribuição de papéis para a peça de Tolstói. No dia seguinte, Stanislávski e Nemiróvitch conversaram sobre os dois primeiros quadros da peça e “esclareceram o caráter de todas as personagens do primeiro quadro”.⁴⁹ Também em agosto, paralelamente aos ensaios de *O Cadáver Vivo*, começa a introdução do Método de Stanislávski em forma de aulas. Assim, em 4 de agosto de 1911, durante o ensaio noturno de *O Cadáver Vivo*,⁵⁰ Nemiróvitch-Dântchenko falou pela primeira vez para toda a trupe do teatro sobre a necessidade de uso do Método na prática e insistiu que seja “estudado por atores e aceito pelo teatro para posterior direção”.⁵¹

No dia 5 de agosto, Stanislávski propõe a seu aluno Evguêni Vakhtângov⁵² organizar um grupo de jovens atores para estudar o Método. Promete um espaço e todos os meios necessários.⁵³ No entanto, praticamente desde o início da temporada Nemiróvitch se queixava que a implantação do Método de Stanislávski prejudicava os ensaios e causava atrasos com *O Cadáver Vivo*. Na carta para sua esposa do dia 7 de agosto, Nemiróvitch-Dântchenko escreve: “Gastei dois dias, ou

⁴⁷ NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V., *Apud* Vinográdskaia, I., 1971, p. 289.

⁴⁸ NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V., *Tvórcheskoe Naslédie. V 4 tomakh.* (A Herança Artística em 4 vol.) vol. 4. Cartas (1908-1928), Moscou, Moskovski Khudojestvenni Teatr, 2003, p. 237. (1 de agosto de 1911)

⁴⁹ VINOGRÁDSKAIA, I., *Jizn i Tvórchetsvo K. S. Stanislavskogo. Letopis 1906-1915.* (Vida e Arte de K. S. Stanislávski. Crônica 1906-1915) vol.2, Moscou, Vserossiiskoe Teatrálnoie Obshestvo, 1971, p. 293.

⁵⁰ No livro *Minha Vida na Arte*, Stanislávski diz que a apresentação do Método ocorreu durante o ensaio de *O Cadáver Vivo* e na carta para esposa diz que foi no ensaio de *Hamlet*. Vinográdskaia confirma que a apresentação ocorreu durante ensaio noturno de *O Cadáver Vivo* no dia 4 de agosto de 1911.

⁵¹ STANISLÁVSKI, K., *Apud* Vinográdskaia, I., 1971, p. 294.

⁵² Evgueni Vakhtângov (1883-1922) foi ator do Teatro de Arte, diretor, pedagogo. Desde 1911, Vakhtângov realizou estudos experimentais baseados no Método com um grupo de jovens atores que formaram o núcleo do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte.

⁵³ VINOGRÁDSKAIA, I., 1971. p. 295.

seja, quinta e sexta-feira para que aquilo o que Stanislávski não pode renunciar, isto é, de trabalhar seguindo Método dele, não atrapalhe o trabalho de todos”.⁵⁴

A correspondência de Nemiróvitch evidencia a busca por um compromisso para poder lidar com Stanislávski e outros colegas de teatro: “orientar todos a aceitar com tolerância tudo o que for útil em sua teoria. Com exemplo próprio entusiasmar os outros.”⁵⁵

No mesmo dia 7, ele se queixa de que “apenas dois encontros” foram dedicados a *O Cadáver Vivo*⁵⁶. No dia 9, em carta à esposa, Nemiróvitch admite que seguir o Método é uma tarefa “complexa e, às vezes, até mesmo dolorosa, porque em certas partes esse método não está próximo do meu coração”.⁵⁷ No dia 12 de agosto, desabafa: “Depois de um mês e uma semana, deve acontecer o ensaio público de *O Cadáver Vivo*, enquanto nós não tivemos um único ensaio sequer – apenas conversamos!”.⁵⁸

Desde então, formou-se uma relação dúbia para com Método de Stanislávski. Por um lado, ele foi reconhecido oficialmente pelo Teatro de Arte como seu método criativo, por outro, nas bastidores as opiniões a seu respeito estavam divididas. Entre os “veteranos”, Sulerjitski⁵⁹ foi um dos poucos que demonstrou interesse. Seria ele que, em 1912, com apoio de Stanislávski, dirigiria o Primeiro Estúdio do TAM.

⁵⁴ Carta de Nemiróvitch-DÂNTCHENKO para a esposa E. N. Nemiróvitch-DÂNTCHENKO do dia 7 de agosto de 1911. Arquivo de Nemiróvitch- Dântchenko, № 2276.

⁵⁵ Carta de Nemiróvitch-DÂNTCHENKO para esposa E. N. Nemiróvitch-DÂNTCHENKO do dia 2 de novembro de 1911. Arquivo de Nemiróvitch-Dântchenko, № 2293.

⁵⁶ NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V., *Tvórcheskoe Naslédie. V 4 tomakh.* (A Herança Artística em 4 vol.) vol.4. Cartas (1908-1928), Moscou, Moskovski Khudojestvenni Teatr, 2003, p. 237. (7 de agosto)

⁵⁷ NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V., *Apud.* L. Freidkina, *Dni i Godi V.Nemiróvitch-Dantchenko, letopis jizni i tvorchestva (1858-1943).* (Dias e Anos de V.Nemiróvitch-Dantchenko. Crônicas da vida e da arte, 1858-1943), Moscou, Vrerossiiskoie Teatralnoie Obshestvo, 1962, p. 275.

⁵⁸ NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V., *Tvórcheskoe Naslédie. V 4 tomakh.* (A Herança Artística em 4 vol.) vol. 4. Cartas (1908-1928), Moscou, Moskovski Khudojestvenni Teatr, 2003, p. 239.

⁵⁹ Leopold Sulerjitski (1872 – 1916) foi diretor teatral, artista plástico, pedagogo e ativista social. Amigo de Liev Tolstói e de sua família. A história da desistência de Sulerjitski do serviço militar encontrou um reflexo na peça de Liev Tolstói *E a luz resplandece nas Trevas*. A partir de 1906 tornou-se o diretor do Teatro de Arte de Moscou e correligionário de Stanislávski.

No início de agosto 1911, Stanislávski ainda acreditava no entusiasmo geral. Observava como Katchálov,⁶⁰ hospedado em sua casa, estudava o Método. Ficou grato pelo apoio de Nemiróvitch, que apresentou o Método pessoalmente para a trupe do teatro no dia 8 de agosto, por ter dedicado três horas de ensaio de *O Cadáver Vivo* para explicar como ele, Nemiróvitch, entendia o Método e por que o achava importante. Contudo, no dia 13 de agosto, em carta à esposa, a atriz Lílina, Stanislávski descreve esse momento em outro tom:

reunimos a trupe inteira e Nemiróvitch, na minha presença, começou a explicar o meu método. Falou de forma clara, mas geral. Acho que os presentes entenderam o quinto do décimo. No entanto, ficou decidido que todos conhecem o método [...]. Com *O Cadáver Vivo*, a situação continua a mesma. Vladímir Ivánovitch explicou, e todos (especialmente Moskvín⁶¹) supostamente entenderam. E assim ficou apenas com o “supostamente”. Durante uma hora, Nemiróvitch argumentou que já havia falado tudo, embora não concordasse com muitas coisas. [...] Depois, ele elevou o tom ao modo de um general e começou a dizer que se fôssemos seguir meu método, não terminaríamos a análise nem este ano, nem no próximo. [...] Todos estavam me dizendo que sou uma criança, um crédulo, que todos mentem para mim e eu acredito, que apesar de o método ser bom, ele ainda está longe de ser conclusivo. Falaram que é preciso muitos anos de exercícios diários e aulas para poder entender toda sua complexidade, que parece simples apenas para mim [...].⁶²

Mais tarde, no livro *Minha Vida na Arte*, ao lembrar o processo de criação do Método e o momento quando ele foi apresentado, Stanislávski reavaliou sua postura e reconheceu a justeza de alguns argumentos que, em agosto de 1911, lhe pareciam errados. Contudo, o trabalho não ia para frente e alguns atores estavam ficando irritados. No fim das contas, Stanislávski deixou a parte da direção de *O Cadáver Vivo* e se concentrou na atuação.

⁶⁰ Vassíli Katchálov (1875-1948) foi um dos principais atores do Teatro de Arte de Moscou, onde estreou em 1900.

⁶¹ Ivan Moskvín ((1874 - 1946), um dos principais atores do Teatro de Arte de Moscou, atuou no espetáculo no papel de Fiédia Protássov.

⁶² STANISLÁVSKI, K., *Sobránie Sotchinénii* (Obra Completa), vol. 7. Cartas de 1886-19171. Moscou, Iskússtvo, 1960, p. 531-532.

Em um único dia, fiquei tão cansado dessas persuasões, de lutar contra cabeças vazias, que larguei de mão, fiquei calado e parei de frequentar os ensaios de *O Cadáver Vivo*.⁶³

Unidos, num primeiro momento, pela peça de Tolstói, as divergências acerca do Método e da montagem de *O Cadáver Vivo* fizeram os dois fundadores do TAM, distanciar-se novamente. Na manhã do dia 14 de agosto, Nemiróvitch-Dântchenko dirigiu o ensaio da peça de Tolstói sozinho. Dois dias depois, na antesala do TAM, foi organizada a apresentação do coro cigano de Ivan Liébedev, que cantava no popular restaurante “Strélina” em Moscou. Em carta à esposa, do dia 17 de agosto, Nemiróvitch escreve: “Ontem no teatro tivemos um ensaio animado. Para o segundo quadro de *O Cadáver Vivo* (cena com ciganos) era preciso mostrar a participação de ciganos de verdade. [...] Esse coro se saiu muito bem, cantou com entusiasmo. Para nossos homens não era uma novidade, mas as mulheres ouviram ciganos pela primeira vez e ficaram muito entusiasmadas”.⁶⁴

Stanislávski não podia se afastar completamente de *O Cadáver Vivo*, pois atuava no papel de príncipe Abrézkov. Da mesma forma, o teatro não podia abandonar o Método. Portanto, no dia 17 de agosto, os diretores chegaram a um compromisso: Vassili Lújski⁶⁵ ficou incumbido de planos e mise-en-scène; Nemiróvitch-Dântchenko, de ensaios, figurinos e maquiagem; Stanislávski ficou encarregado de trabalhar com os atores de segundo plano de *O Cadáver Vivo*.

Deste modo, formou-se o primeiro grupo de alunos do Método. Entre eles estavam: Artióm no papel de Aleksándrov; Známenski no papel de pintor Pietuchkov; Gorénski – Butkiévitch (amigo de Protássov); Baliev, como o advogado Pietrúchin; Podgórní era o jovem advogado, Tezavróvski, o secretario de Kariênin; Pávlov, no papel de garçom da taberna e outros atores que, por vontade própria ou não, tornaram-se os primeiros alunos do Método de Stanislávski. Nos dias seguintes, eles fizeram “exercícios de relaxamento de

⁶³ STANISLÁVSKI, K., *Sobránie Sotchínénii* (Obra Completa), Vol. 7. Cartas de 1886-19171. Moscou: Iskússtvo, 1960, p. 532.

⁶⁴ NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V., *Ízbrannie Písma, v 2 tomakh* (Cartas Seleccionadas em 2 vol.), vol. 2. 1910-1943, Moscou, Iskússtvo, 1979, p. 77.

⁶⁵ Vassili Lújski (1869-1931) ator, diretor e pedagogo teatral. Um dos fundadores do Teatro de Arte de Moscou. Codirigiu 23 espetáculos do Teatro de Arte.

músculos, de concentração e eficácia da memória”. Stanislávski explicava “a diferença entre a solidão de verdade e a “solidão” no teatro. Falava sobre necessidade de ator desenvolver a capacidade de “analisar seu sentimento e sensações corporais, ler e entender sua alma”.⁶⁶

Ator Boris Suchkévitch⁶⁷, que começou trabalhar no Teatro de Arte em 1908, após ter conhecido Evguéni Vakhtángov, deixou um relato sobre o início do trabalho com o Método de Stanislávski.

Em 1911, o Método foi anunciado oficialmente no Teatro de Arte de Moscou durante a montagem de *O Cadáver Vivo*. Uma parte das cenas foi dirigida por Stanislávski e outra, por Nemiróvitch-Dânchenko.

Durante os ensaios, Stanislávski estabeleceu três momentos básicos: conteúdo - ação, pensamento – relação e a forma. Este foi o primeiro programa do método de Stanislávski [...]. Interpretei um pequeno papel do IV quadro (cena com Protássov, quando criados avisam a chegada de Chúrotchka).⁶⁸ Durante todo ensaio eu deveria parar a ação e anunciar [a chegada], ora de modo assustado, ora como um grande presente, ora como se fosse uma relação frívola com essa dama, na quarta vez, como que fizesse uma repreensão a Protássov etc. E não só anunciar com diferente relação e diferente ação, diferente objetivo de influência sobre Protássov, mas obrigatoriamente em diferentes tipos de imagens e combinações de meios expressivos: às vezes como um jovem ou como um velho que não consegue pronunciar quase 20 letras etc., de qualquer maneira, mas cada vez de modo diferente. Stanislávski dizia que é preciso criar uma galeria de imagens. Para que cada um dissesse ao chegar no ensaio: “Eu tenho cerca de 15 imagens, escolham o que precisar”. Em seguida, durante a preparação do espetáculo, essa galeria de imagens foi transferida para os ensaios de Nemiróvitch-Dânchenko.⁶⁹

Com introdução do Método, personagens de segundo e terceiro plano ganharam mais importância. Entre encenadores sucedeu uma intensa troca correspondências que tratava sobre as características das personagens de

⁶⁶ VINOGRÁDSKAIA, I., *Jizn i Tvórchetsvo K.S. Stanislavskogo. Letopis 1906-1915*. (Vida e Arte de K. S. Stanislávski. Crônica 1906-1915), vol. 2. Moscou, Vserossiiskoe Teatrálnoie Obshestvo, 1971, p. 298.

⁶⁷ Borís M. Suchkévitch (1887-1946) ator, diretor e pedagogo. Entre os anos 1908 e 1931 trabalhou no Teatro de Arte de Moscou. De 1933 até 1937 dirigiu o antigo teatro Aleksandrínski e lecionou no Instituto Teatral de Leningrado, do qual tornou-se diretor em 1936.

⁶⁸ Chúrotchka é o apelido de Sasha, irmã de Liza.

⁶⁹ SUSCHKÉVITCH, B. M., *Sem Moméntov Rabóti nad Róliu* (Sete Momentos de Trabalho com uma personagem), Leningrado, Gosudarstvennii Teatr Drami, 1933, pp. 9-10. <http://www.teatr-lib.ru/Library/Sushkevich/Momenty/>. Acesso: 07.08.2012.

poucas ou de nenhuma fala. Segundo ator Aleksei Díki⁷⁰, nessa peça, os extras não eram apenas figuras, mas pessoas “com biografia, cada um tinha algum tipo de atitude em relação ao drama de Fiédia e participava nele a seu modo”.⁷¹ Elena Poliaková escreve que Protássov “não era um herói solitário, que escolhe sua Via Sacra, mas um homem cujo destino está fundido com o dos outros, os define e é definido por eles”.⁷²

Lújski fez uma lista grande e muito específica de “papéis” para extras e suas características marcantes: o secretário do tribunal (ator Bárov) deveria ter “careca brilhante, marcha entediada e impassível como se fosse de chinelo”; outro funcionário do tribunal (ator Díki), anda correndo com “um ombro para frente [...], queixo não barbeado, nariz vermelho”.⁷³ Na lista havia ainda: uma senhora elegante, outra senhora robusta e sua amiga, vários estudantes, uma princesa georgiana, mensageiros, policiais etc. Preparados por Stanislávski, os atores de segundo plano estavam munidos de várias abordagens e alternativas de interpretação que, como lembra Suchkévich, não foram requisitadas. Quando Nemiróvitch assumiu sozinho a direção do espetáculo, preferiu trabalhar com uma única versão de cada papel.

“Ele disse: eu não preciso disso. Preciso apenas da simplicidade clássica e uma única interpretação possível da personagem”. Stanislávski afastou-se calmamente e os ensaios continuaram à moda antiga.⁷⁴

A maneira como o próprio Stanislávski ensaiava Abriézkov não agradava a Nemiróvitch-Dânchenko. No dia 20 de agosto, após o ensaio do sexto quadro da peça, em carta à esposa, Nemiróvitch escreve: “Fico discutindo com Stanislávski

⁷⁰ Alekséi Díkii (1889-1955) como ator que estreia no Teatro de Arte de Moscou no papel de oficial do tribunal na peça *O Cadáver Vivo* de Liev Tolstói. Em 1949, atuou no papel de Iósif Stálin no filme *Stalingrádskaia Bíтва* (*A Batalha de Stalingrado*).

⁷¹ DÍKII, A., *Povest o Teatralnoi Iunosti* (Novela sobre Juventude Teatral), Moscou, Iskússtvo, 1957, p. 123-124.

⁷² POLIAKOVA, E. *op. cit.*, p. 283.

⁷³ VOLKÓNSKI, S., *Jivoi Trup* (*O Cadáver Vivo*), in *Khudojestvennie Otkliki*, São Petersburgo, Izdanie Apollon, 1912, p. 59.

⁷⁴ SUSCHKÉVITCH, B.M., *Sem Momentov Raboti nad Roliu* (*Sete Momentos de Trabalho com uma personagem*), Leningrado, Gosudarstvennii Teatr Drami, 1933, p. 9-10.

que não se pode abordar uma personagem sem distorcer as ideias do autor”.⁷⁵ Essa atitude, ele vê como uma forma de se distanciar do autor da peça, ou seja, de uma independência criativa em relação ao texto. Insatisfeito, escreve que para Stanislávski “Tolstói ou sabe-se lá quem, tanto faz”.⁷⁶

Mais tarde, em suas memórias, Nemiróvitch escreveu que o Abriézkov de Stanislávski mostrava “longa linhagem da nobreza moscovita que preservaram o aristocratismo em todas as suas relações mútuas, sem qualquer presunção, na simplicidade, delicadeza e inércia”.⁷⁷

Stanislávski trabalhava em um ritmo acelerado. Durante o dia, preparava o papel do príncipe Abrézkov com Nemiróvitch, à noite ensaiava com os atores de segundo plano e ainda se dedicava ao *Hamlet*; acaba recebendo recomendação de conselho do TAM para “até o dia 21 de setembro, focar atenção em seu papel em *O Cadáver Vivo*, na ajuda aos atores da mesma peça e apenas no tempo livre dirigir o trabalho de Sulerjítiski. Após *O Cadáver Vivo*, Stanislávski pode dedicar-se a *Hamlet*”.⁷⁸

Nemiróvitch-Dântchenko pensa na possibilidade de uma construção sem atos equilibrados e coextensivos, em que um episódio pode durar meia hora e os outros três minutos. Descobre a ação do ritmo não apenas dentro de uma cena, mas na própria passagem de uma para outra, na diferente durabilidade de cenas: a ação da montagem.⁷⁹

O Teatro de Arte respeitou o interesse de Tolstói pelo palco giratório. Uma vez, o escritor anotou: “Foi o palco giratório que me fez escrever *O Cadáver*”.⁸⁰ Ainda durante o encontro em 1900, ele contou essa ideia para Nemiróvitch-Dântchenko. O filho do escritor, Liev Lvóvitch Tolstói, também lembrava que “o pai

⁷⁵ NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V., *Apud*. VINOGRÁDSKAIA, I., 1971, p. 289. (Arquivo de N.-D., №283)

⁷⁶ Carta de Nemiróvitch-Dântchenko para a esposa E.N. Nemiróvitch-Dântchenko do dia 20 de agosto de 1911. Arquivo de Nemiróvitch-Dântchenko, № 2283.

⁷⁷ NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V., *Infra* p. 219.

⁷⁸ VINOGRÁDSKAIA, I., *Jizn i Tvórchetsvo K. S. Stanislavskogo. Letopis 1906-1915*. (Vida e Arte de K. S. Stanislávski. Crônica 1906-1915) vol.2, Moscou, Vserossiiskoe Teatrálnoie Obshestvo, 1971, p. 301.

⁷⁹ SOLOVIÓVA, I. N., *Nemiróvitch-Dântchenko*, Moscou, Isskustvo, 1979, p. 307.

⁸⁰ LOMUNÓV, K., *Dramaturgia L. N. Tolstogo* (Dramaturgia de Liev Tolstói), Moscou, Iskústvo, 1956, p. 345.

sonhava com novas formas de uma peça em 15-20 quadros”.⁸¹ Por sua vez, Anatóli Kóni comentava que alguns críticos “consideram *O Cadáver Vivo* uma nova palavra no caminho da arte dramática, outros chegam a comparar cenas curtas que se revezam rapidamente com uma película de cinematógrafo”.⁸²

O artista plástico Viktor Símov (1858-1935), que elaborou cenários para a maioria das encenações do TAM, inclusive para outra peça de Liev Tolstói *O Poder das Trevas* – “em respeito à simplicidade rígida do autor e à profundidade de seu pensamento” – decidiu “limitar-se [...] ao mínimo necessário e mostrar todos os quadros, sem exceção, no mesmo plano”.⁸³ Segundo o comentário de Grigóri Viátkin:⁸⁴

Os artistas do Teatro de Arte levaram em conta a propriedade fundamental das obras de Liev Tolstói - a incrível simplicidade do estilo. *O Cadáver Vivo* foi encenado exatamente assim, sem detalhes, acessórios e efeitos excessivos.⁸⁵

O mais provável é que a quantidade de detalhes tenha diminuído; no entanto, eles ficaram mais precisos e característicos. Os cenários de Símov foram instalados sobre o palco giratório, dividido em setores que compunham os ambientes de cada cena (o quarto, a sala, o apartamento, a taberna, o terraço etc.). Cada setor, parecia a fatia de um bolo. Eram formados por “duas paredes que compunham um canto, voltado como um funil na direção do espectador”.⁸⁶ Dessa maneira, “abriam-se para o público apenas cantos dos quartos, estreitando as proporções do palco”,⁸⁷ e as cenas puderam ser alternadas rapidamente.

⁸¹ *Otzivi o Jivom Trupe*: L. L. Tolstói, *In Birjevie Vedomosti*, 29 de setembro 1911, № 12556, p. 3-5.

⁸² KÓNI, A. F. “*Zivoi Trup*” v *deistvitelnosti*. (*O Cadáver Vivo* na Realidade), *in* *Ezegódnik Imperátorskikh Teátrov* (Anuário de Teatros Imperiais). 1911, N6, p. 13.

⁸³ SÍMOV, V., *Moia rabota nad Jivim Trupom* (Meu trabalho com *O Cadáver Vivo*), *Revista Teatr e Dramaturguia*, 1935, N11, p. 29.

⁸⁴ Grigóri Viátkin (1885-1938) foi jornalista, escritor e poeta.

⁸⁵ VIÁTKIN, G., *Stolíchnie Písma. V Khudojestvennom Teatre* (Cartas de Capital. No Teatro de Arte), *in* *Jornal “Sibirskaia Jizn”* (Vida Siberiana), N241, 2 de novembro de 1911.

⁸⁶ SÍMOV, V., *Moia rabota nad Jivim Trupom* (Meu trabalho com *O Cadáver Vivo*). *Revista Teatr e Dramaturguia*, 1935, N11, p. 29.

⁸⁷ MARKOV, P.A., *V Khudojestvennom Teatre* (No Teatro de Arte), Moscou, Vsserossiiskoie Teatrnoie Obchestvo, 1976, p. 115.

Esse cenário produziu um tipo de perspectiva diferente. Ao contrário da encenação de *Ivánov*, de Anton Tchéchov, também realizada no Teatro de Arte e que parecia expelir para fora, “a peça de Tolstói sugava, atraía para dentro de si, fechava em si mesma”.⁸⁸ Em carta à esposa, no dia 13 de agosto de 1911, Stanislávski comentava que, à primeira vista, considerou que as maquetes dos cenários de *O Cadáver Vivo*, “com exceção de algumas, não foram bem-sucedidas, ou seja, são desinteressantes e antiquadas”. Nisso, ele via sua culpa: “não me esforcei o suficiente para insistir na necessidade de mudanças. É surpreendente e digno de elogio, o fato de que todos os detalhes do cenário estivessem prontos, fixados e exibidos”.⁸⁹

Ao mesmo tempo, Grigóri Viátkin, impressionado com recentes avanços “da técnica teatral e com tamanha habilidade e bom gosto do Teatro de Arte”, fez a seguinte descrição desses cenários:

A altura e a superfície do palco foram estreitados e contornados por uma moldura branca, sem qualquer desenho. Exceto por duas ou três cenas, a ação parecia estar deliberadamente concentrada em pequenas áreas [do palco], talvez para que a atenção do público abrangesse com maior facilidade e mais diretamente o conteúdo interno da peça.

O único efeito permitido na encenação dessa peça foi a luz do sol, que ora caía na sala de jantar, ora brilhava no vidro de louça e criava uma sombra da janela nas cortinas, ou iluminava alegremente o terraço da datcha de Kariênins, envolta com hera verde. Do terraço dava para ver extensos campos lavrados e a estrada que desaparecia Deus sabe onde. Esse sol, assim como os campos e plantações, foi mostrado de maneira tão natural e verdadeira, suave e sutil que involuntariamente esquecia-se de todas usuais condicionalidades teatrais e parecia que, se você fechasse os olhos, continuaria sentindo o sol e o cheiro de ervas e flores vindo desses campos.⁹⁰

A direção, por sua vez, renunciou a uma *mise-en-scène* complexa. Com exceção da cena na casa dos ciganos e no tribunal, todas as outras foram realizadas de maneira bastante simples, com pessoas conversam à mesa:

⁸⁸ SOLOVIEVA, I.N. *Nemiróvitch-Dântchenko*, Moscou, Isskustvo, 1979, p. 313.

⁸⁹ STANISLÁVSKI, K. *Sobránie Sotchinénii* (Obra Completa), vol. 7, Moscou, Iskústvo, 1960, p. 532.

⁹⁰ VIÁTKIN, G. *Stolíchnie Písma*, V Khudojestvennom Teatre (Cartas de Capital. No Teatro de Arte), in Jornal “Sibirskaia Jizn” (Vida Siberiana), № 241, 2 de novembro de 1911.

Ora é uma mesa de chá num apartamento de família burguesa (I e III quadros), ora mesas elegantes nas salas de estar (quadros V e VIII), ora uma mesa do escritório de um homem solteiro (no IV quadro), ora uma mesa coberta por uma toalha de tapete num quarto de hotel (quadro VI), ora uma mesa de jantar numa sala separada de uma taberna (quadro VII), ou também uma mesa de jantar numa taberna mais suja e mais barata (quadro XI) – sempre mesas, mesas e mesas! Sempre conversas, diálogos, discussões, relatos, interrogações que acontecem do lado de uma ou de outra mesa.⁹¹

Durílin⁹² exclama: “Como o Teatro de Arte iria se assustar antes por causa dessa monotonia de mise-en-scène, dessa montagem primitiva! Porém, ele não teve medo de fazer isso com *O Cadáver Vivo*. Da ‘falta de graça’ teatral das mesas, da simplicidade do posicionamento das pessoas que estavam em volta, toda atenção dos espectadores estava voltada para as emoções vividas ao lado dessas mesas. Assim, o ouvido do espectador torna-se mais sensível para o pensamento de Tolstói. Poucos espetáculos do Teatro de Arte foram ouvidos de maneira tão impressionante como esse!”⁹³

O teatro continuou seguindo seu principal objetivo de compreender e mostrar a realidade da peça. À primeira vista, isso parecia fácil, pois em 1911 *O Cadáver Vivo* era uma peça contemporânea. Todos os detalhes de figurinos, mobília, acessórios e os cenários foram copiados com precisão dos ambientes reais como o corredor do tribunal regional de Moscou.

Infelizmente, a censura cortou as cenas no escritório do juiz de instrução e no corredor do tribunal e não permitiu que o teatro colocasse nelas os acessórios e os detalhes característicos da realidade russa, que Tolstói considerava o pano de fundo apropriado para comparar o juízo exterior e o interior.⁹⁴

⁹¹ DURÍLIN, S. *Fiédia Protássov*, in I. M. Moskvín. Artigos e materiais. Edição de I. Kruti. Moscou: Sociedade Teatral da Rússia. Gabinete de ator e diretor, 1948, p. 154.

⁹² DURÍLIN, Serguéi N. (1886-1954), pesquisador, crítico literário e poeta. Desde 1904 trabalhou na editora *Posrednik* fundada por Liev Tolstói. Autor de vários trabalhos sobre história de literatura e teatro. Desde 1945 foi professor da Faculdade de Artes Cênicas de Moscou (GITIS).

⁹³ DURÍLIN, S. *Fiédia Protássov*, in I. M. Moskvín. Artigos e materiais. Edição de I. Kruti. Moscou: Sociedade Teatral da Rússia. Gabinete de ator e diretor, 1948, p. 154.

⁹⁴ VIÁTKIN, G. *Stolíchnie Pisma*. V Khudojestvennom Teatre (Cartas de Capital. No Teatro de Arte). In: Jornal “Sibirskaja Jizn” (Vida Siberiana), №241, 2 de novembro de 1911.

Uma das cenas mais marcantes do espetáculo acontecia na casa dos ciganos. Para que os artistas pudessem aprender seus trejeitos, músicas e maneira de cantar, coros ciganos apresentaram-se várias vezes no teatro. Alguns eram coros dos melhores restaurantes de Moscou como “Iár” e “Strélina”, outros eram “ciganos de verdade, nômades, muito originais, com uma cultura musical maravilhosa, agora já perdida. Eles eram pouco parecidos com ciganos exóticos de restaurantes que frequentemente são representados agora no segundo quadro de *O Cadáver Vivo*”.⁹⁵

Como melômanos que vêm à opera para apreciar uma ária, alguns espectadores vinham diversas vezes no Teatro de Arte apenas para apreciar as cenas mais emocionantes: a cena dos ciganos e a da confissão de Fiédia na taberna, quando falava: “Não tinha brilho em nossa vida”,⁹⁶ para imergir na atmosfera de “luminosas e serenas lembranças, da fala de Protássov sobre a liberdade que veio para todos”.⁹⁷

Vários críticos comentavam como todo espetáculo do TAM era luminoso, claro. As casas das personagens eram aconchegantes. O sol brilhava nas colunas do terraço na casa de campo dos Kariênin. A cena da confissão de Fiédia na taberna acontecia na manhã ensolarada, acompanhada pelo canto de pássaros.

Em alguns momentos da peça, o sol literalmente inundava o palco com seu brilho. Assim surgiu uma imagem forte e contrastante. O sol era hostil à vida falsa e ilusória da alta sociedade, cujas trevas morais surgem no espetáculo de forma tão evidente.⁹⁸

Símov faz uma notável confissão: “Meu luto por Tolstói se expressou numa tristeza rígida e reservada. Uma parte do cenário absorveu densamente a resposta para o duplo e trágico desfecho. Eu não conseguia deixar de lembrar que Protássov tinha ido embora da mesma maneira como tentou partir o próprio Liev Nikoláevitch (embora por outros motivos). O primeiro foi traído por um acaso e o

⁹⁵ DÍKII, A. *Povest o Teatralnoi Iunosti* (Novela sobre Juventude Teatral), Moscou, Iskússtvo, 1957, pp. 123-124.

⁹⁶ TOLSTÓI, L. N., *O Cadáver Vivo*, São Paulo, Peixoto Neto, 2007, p. 131.

⁹⁷ POLIAKÓVA, E., 1978, p. 288.

⁹⁸ DÍKII, A., *Povest o Teatralnoi Iunosti*. (Novela sobre Juventude Teatral), Moscou, Iskússtvo, 1957, p. 121.

segundo, retido por uma doença. A partida posterior de ambos foi definitiva. Eles não valorizavam o convívio baseado nas aparências, apenas na forte união entre pessoas. Na ausência dessa, todo o resto perdia o sentido”.⁹⁹

Os parentes e amigos de Liev Tolstói, assim como o público e os críticos, observaram atentamente a encenação de *O Cadáver Vivo* no Teatro de Arte de Moscou. Para eles, todo cuidado com os detalhes da montagem era pouco. Vale lembrar que em 1911, *O Cadáver Vivo* era uma peça contemporânea, cujo espaço-tempo, além do tema, era familiar para todos. Se não bastasse isso, a poderosa figura de Liev Tolstói, sua vida e seu pensamento, pareciam estar sempre invisivelmente presentes. Tudo isso ajudava e atrapalhava ao mesmo tempo. Nesse contexto, vale mencionar a atuação. Por exemplo, todos gostaram de Maria Lílina¹⁰⁰ no papel de Anna Dmítrievna Kariênina e ficaram impressionados com atuação de Stákhovitch¹⁰¹ que, por iniciativa de Konstantin Stanislávski, o substituiu no papel de príncipe Abrézkov.

O aristocrata Stákhovitch, jamais estudou a arte de interpretação, mas sentia-se tão à vontade na sala de estar de Kariênina que provocou admiração dos atores. Quando lhe perguntavam onde aprendeu a arte de diálogo, ele respondeu: “No nosso meio, a habilidade de entreter uma companhia é ensinada desde infância”.¹⁰²

De acordo com Durílin, Lílina interpretou a dama da alta sociedade Anna Dmítrievna Kariênina com “refinada graça e o egoísmo gélido”. Os críticos se apressam para delinear o universo vivido no palco: “Que imagem típica da vida de uma família russa representa esta senhora elegante, vazia e, ao mesmo tempo,

⁹⁹ SÍMOV, V., *Mojá rabota nad Jivím Trúpom* (Meu trabalho com *O Cadáver Vivo*), Revista Teatr e Dramaturguia, 1935, №11, p. 28.

¹⁰⁰ Maria Lílina (1866-1943) uma das principais atrizes do Teatro de Arte de Moscou desde 1898, o mesmo ano em que casou-se com Konstantin Stanislávski.

¹⁰¹ Aleksei Stákhovitch (1856-1919), aristocrata, um rico proprietário rural, em 1895, como assessor do governador-geral de Moscou, conheceu o trabalho da Companhia de Teatro e Literatura de Stanislávski e desde então apaixonou-se pelo teatro. Em 1902 tornou-se um dos acionistas e, em 1907, um dos diretores do Teatro de Arte de Moscou. No mesmo ano, aposentou-se do trabalho oficial com patente de general-major.

¹⁰² KOONEN, A.G., *Stranitsi Jizni* (As Páginas da Vida), Moscou, Iskústvo, 1985, p. 115.

tão fiel a seus princípios. Ela é extrema tanto em suas simpatias, quanto em indignação, instável em sua 'firmeza'"¹⁰³.

Contudo, a atuação de Ivan Moskvín no papel de Fiédia não agradou a diversos críticos contemporâneos. "Senhor Moskvín, o interprete do personagem central de Fiédia Protássov, provocou uma insatisfação geral".¹⁰⁴ Até mesmo Serguei Volkónski, aficionado pelo Teatro de Arte, fez críticas. Muitos comentavam que Moskvín não soube mostrar um aristocrata e que o "papel de Protássov deveria ser interpretado por Kachálov"¹⁰⁵ que, por sua vez, também queria esse personagem. Segundo a atriz Alissa Kóonen¹⁰⁶, Kachálov "com tristeza passava longas horas nos ensaios das cenas de Kariênin"¹⁰⁷. Pesquisador Ovsíánniko-Kulikóvski¹⁰⁸ descreve assim o antípoda de Fiédia, Viktor Kariênin, interpretado pelo ator :

Diante de nós está um manequim vivo [...]. Ele anda, senta, conversa, fica aflito, feliz ou sofrendo com um auto-controle assombroso, uma autoconfiança inabalável de uma pessoa perfeitamente treinada. Cada passo e gesto são predeterminados pela educação, tradição e ordem estabelecida, pelo estilo de vida e seu meio social.¹⁰⁹

Apenas mais tarde, os memorialistas, pesquisadores e historiadores teatrais como Durílin reconheceram que Protássov não precisava se assemelhar a um aristocrata, mas talvez ao próprio Tolstói que, "no meio de Kariênin e Abrézkov, sempre parecia um dos *mujiques* de *Os Frutos da Instrução*".¹¹⁰

Para muitos críticos, a escolha de Moskvín para papel de Fiédia Protássov, um homem de alta sociedade, pareceu estranha. O Protássov de Moskvín vivia

¹⁰³ SOLOVIÓVA, I. N., *Nemiróvitch-Dântchenko*, Moscou, Isskustvo, 1979, p. 314

¹⁰⁴ Khudojestvenii teatr, (Teatro de Arte), Revista "Moskovskie Vedomosti", 25 de setembro de 1911.

¹⁰⁵ KOONEN, A. G., *Stranitsi Jizni* (As Páginas da Vida), Moscou, Iskússtvo, 1985, p. 111.

¹⁰⁶ Alissa Kóonen (1889-1974), atriz que teve sua estreia Profissional do Teatro de Arte de Moscou. Em 1913 conheceu seu futuro marido, o diretor Aleksandr Tairov.

¹⁰⁷ KOONEN, A. G., *op. cit.*, p. 114.

¹⁰⁸ Dmítri Ovsíánniko-Kulikóvski (1853-1920) foi um linguista e teórico de literatura, seguidor da escola psicológica de Aleksandr Potebnia (1935-1891) linguista, teórico literário e filósofo de origem ucraniana. Ovsíánniko-Kulikóvski publicou estudos de obras de vários escritores, inclusive a de Liev Tolstói.

¹⁰⁹ LOMUNÓV, K. *Dramaturgia L.N. Tolstogo* (Dramaturgia de Liev Tolstói). Moscou, Iskússtvo, 1956, p. 367.

¹¹⁰ DURÍLIN, S. N.; I. M. Moskvín. Moscou, VTO, 1948, p. 156.

entediado e constrangido. O mais assustador para ele era saber que tudo na vida estava predeterminado e que o homem está fadado a obedecer todos os clichês de seu papel social.¹¹¹

As questões relativas à auto-realização de um indivíduo, seus direitos e o dever de ser ele mesmo eram discutidos amplamente no final do século XIX e início do século XX, inclusive, nas obras dramáticas.

Tio Vânia gritou que a vida acabou, que ele podia se tornar alguém, até um Schopenhauer, mas é um nada. Ele não se tornou alguém e nisso consiste seu drama. Tolstói via um outro drama, talvez, bem pior para um homem: a obrigatoriedade de se tornar alguém uma vez e para sempre. Não importa se for um líder da nobreza local, um diretor do banco ou mesmo Schopenhauer.¹¹²

As coisas mais simples da vida, como o casamento e a escolha de um trabalho, o perturbavam, porque a constância de um lugar ou estado é assustadora para pessoas como Fiédia. Ao mesmo tempo, o promotor (ator Berssénev¹¹³), que julgava um homem que não se matou “sentia-se bem no lugar que ocupava. Sem nenhum entusiasmo burocrático ele conduzia seu trabalho de modo como deveria. Um funcionário seguro e sem complexos, ignorava tudo o que Protássov falava sobre ele: ‘Como você pode?’. Ele podia”.¹¹⁴

Berssénev não denunciava seu personagem. Mostrava um homem que tira vantagem de sua alienação. A existência em conformidade com seu papel social, certamente, é mais segura e tranquila do que uma vida oscilante. Você pode julgar, divorciar, exigir a união familiar, o arrependimento perante a Igreja; não obstante, tudo isso não está sendo feito por você, mas pelo papel social que lhe foi confiado.

Apesar de sentir falta do aristocratismo, os críticos destacavam o envolvimento de Moskvín pelo aspecto moral e ético do seu personagem:

¹¹¹ SOLOVIÓVA, I. N., *Nemiróvitch-Dântchenko*. Moscou: Isskustvo, 1979, p. 313-314.

¹¹² *Ibidem*, p. 313.

¹¹³ Ivan Berssénev (1889-1951) foi ator do Teatro de Arte de Moscou, além de diretor e pedagogo teatral.

¹¹⁴ SOLOVIÓVA, I. N., *Nemiróvitch-Dântchenko*. Moscou, Isskustvo, 1979, p. 314.

“Nervoso, ansioso, todo desprotegido, ele carregava dentro de si a aguda sensibilidade de Protássov para qualquer mentira e impureza...”¹¹⁵

Serguei Volkónski criticava Moskvín por “abusar de movimentos aparentes”, “essa agitação, as exclamações, os dedos em volta da boca, atrás da gola, no [meio do] cabelo, a mão na nuca [...]”¹¹⁶

Ele está magnífico em cenas onde há este movimento interno; como está maravilhoso no restaurante, depois da tentativa de suicídio, quando entra Macha. Após dessa mímica assombrosa de uma pessoa que abandonou a vida, depois desse rosto pálido e dos olhos que não vêem há um despertar e uma explosão de vida súbita: uma passagem da morte para a ressurreição. [...]

Eu gostei dele menos em cena com o juiz de instrução; estava mais para Dostoiévski do que para Tolstói. Há uma grande diferença entre a relação de Mítia Karamázov com o procurador e de Fiédia Protássov com o juiz. Mítia fala com uma pessoa, apela para à consciência de seu semelhante, enquanto Fiédia se dirige a um funcionário, recorre à justiça abstrata. Diante dele não está uma pessoa, mas uma função. Quando ele fala ao juiz “você”, não significa “você, fulano”, mas “você e seus iguais”. O caráter apaixonado e “pessoal” da atuação de Moskvín nessa cena afastava-o de Tolstói e o aproximava de Dostoiévski.¹¹⁷

Durílin justifica a atuação de Moskvín, pois vê Protássov como uma pessoa que tem dificuldade para exprimir os complexos sentimentos que tomaram conta dele e tenta superar sua incapacidade expressiva com ajuda dos movimentos. Os dedos colocados perto da boca, como se estivessem tentando “ajudar as palavras de sair dos lábios ressecados dessa pessoa atormentada pela tristeza e amargura da sua silenciosa solidão[...]. O tremor da grande vergonha era sentido em cada tragada de cigarro, como se ele estivesse nu na frente dos bem vestidos Abrézkov e Kariênin”.¹¹⁸ Símov, por sua vez, comentava que Moskvín mostrou as profundezas da alma gentil, fraca e dividida de Protássov:

¹¹⁵ LOMUNÓV, K., *Dramaturgia L.N.Tolstogo* (Dramaturgia de Liev Tolstói), Moscou, Iskússtvo, 1956, p. 366.

¹¹⁶ VOLKÓNSKI, S., *Jivoi Trup* (O Cadáver Vivo), in *Khudojestvennie Otkliki* (Os comentários artísticos), São Petersburgo, Izdanie Apollon, 1912, p. 61.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 62-63.

¹¹⁸ DURÍLIN, S., *Fiédia Protássov*, in I. M. Moskvín. Artigos e materiais. Edição de I.Kruti. Moscou, Sociedade Teatral da Rússia. Gabinete de ator e diretor, 1948, p. 158.

Eu queria mostrar que o círculo familiar de Fiédia não tinha estabilidade e calor afetivo, conseqüentemente, não o atraía e não podia segurá-lo. O frio impulsionava-o para a luz que brilhava em algum lugar distante[...]. Ao descer pela escada social, ao mesmo tempo, ele ascendia até o auto-sacrifício.”¹¹⁹

Para ajudar a jovem atriz Kóonen preparar-lo papel de cigana Macha, Nemiróvitch fez alguns ensaios individuais. Durante o primeiro encontro, o diretor perguntou se ela gostava da peça. “Eu respondi com honestidade que as cenas com Kariênin me parecem compridas e entediadas, mas as cenas de Fiédia e Macha gosto bastante, assim como o papel de Macha”.¹²⁰ Nemiróvitch expõe sua visão desse papel: “Macha ama Fiédia de maneira abnegadora, sem olhar para trás. É uma personagem de grande temperamento, porém interno, mais contido do que explícito”.¹²¹ No segundo encontro com atriz, Nemiróvitch disse que na cena da casa dos ciganos, onde Macha tem poucas falas, deveria acontecer um diálogo musical entre ela e Protássov:

O canto deve ser construído como um diálogo entre Macha e Fiédia e não como uma apresentação [...]. Deste modo, eles conduzem entre si uma conversa compreensível só para eles.¹²²

Kóonen relata em suas memórias que, após o fim dos encontros individuais com Nemiróvitch, seu dia dividia-se em ensaios gerais de manhã e os encontros com a cigana Olga Stepánova, que lhe ajudava criar sua personagem.

Em 1911, poucos assuntos atraíram tanto interesse da imprensa e do público, como essa última peça de Liev Tolstói. Segundo Viátkin: “Como sempre, o principal assunto em Moscou no outono foi o primeiro espetáculo do Teatro de Arte”.¹²³ Dessa vez, no centro das atenções estava *O Cadáver Vivo*.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 159.

¹²⁰ KOONEN, A. G., *Stranitsi Jizni* (As Páginas da Vida), Moscou, Iskússtvo, 1985, p. 112.

¹²¹ *Ibidem*, p. 113.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ VIÁTKIN, G., *Stolíchnie Písma. V Khudojestvennom Teatre* (Cartas de Capital. No Teatro de Arte), in, Jornal “Sibirskaia Jizn” (Vida Siberiana), № 241, 2 de novembro de 1911.

Bem antes da estreia, no dia 23 de setembro,¹²⁴ a peça já estava provocando todo tipo de polêmica. Anatóli Kóni observou como se dividiu opinião do público contemporâneo:

O *Cadáver Vivo* provoca mais rumores animados e disputas apaixonadas, tanto acerca do seu conteúdo, quanto em relação àquelas circunstâncias reais que deram origem à ação judicial e serviram de tema para o drama de Tolstói. [...] Enquanto alguns vêem em *O Cadáver Vivo* a repetição dos preceitos morais do grande escritor, apresentados em forma de uma obra cênica, outros crêem que a simpatia que o autor sente por Fiédia e a teoria do 'ponto alto' não pode exercer boa influência em uma sociedade onde a falta de caráter e de vontade própria, o egoísmo sentimental e a ausência do senso de obrigação não encontram uma condenação severa e merecida.¹²⁵

O poeta e crítico Vladímir Tárdov caracterizava a peça como um exemplo sublime de arte clássica:

Apesar de seu caráter incompleto, *O Cadáver Vivo* é uma obra de enorme força, impressionantemente clara e sucinta [...]. Nela, não há nada de supérfluo... Somente alguém que possui uma extraordinária clareza da mente, que nunca se confunde no meio de detalhes e sabe encontrar palavras para transmitir seus pensamentos [...], poderia escrever assim. Aqui, sentimos o sopro de uma tragédia grega incrivelmente simples.¹²⁶

Mais tarde, um colunista da revista semanal “Teatr i Iskusstvo” (“Teatro e Arte”), A. Rostislávov, qualificou o “caráter incompleto” da peça como uma propriedade do “novo drama” que “oferece um rico material para os atores, uma oportunidade inteiramente nova de desenvolver toda a profundidade de vivências psicológicas e encontrar sua expressividade não nas palavras, mas atrás delas”.¹²⁷

Na imprensa, ao redor de *O Cadáver Vivo* ferviam verdadeiras paixões. Todos os oitenta e três ensaios da peça no TAM aconteciam sob um sigilo absoluto. O texto da peça era guardado a sete chaves. O ensaio geral estava

¹²⁴ Em setembro, *O Cadáver Vivo* foi apresentado nos dias 23, 24, 26, 27, 29, 30.

¹²⁵ KÓNI, A. F. “*Jivoi Trup*” v *deistvítelnosti*. (O *Cadáver Vivo* na realidade), in *Ejégodnik Imperátorskikh Teátrov* (Anuário de Teatros Imperiais), 1911, N6, p. 13.

¹²⁶ TARDOV, V. , *Umérchii, no Jivói (Morto, mas Vivo)*, in *Rampa i Juzn*, 1911, №. 40, 2 de outubro, pp. 4-6.

¹²⁷ ROSTISLAVOV, A., *O Jizni i Tvorchestve. Pó povodu Jivogo Trupa* (Sobre a Vida e Arte, A respeito de *O Cadáver Vivo*), in *Teatr i Iskusstvo*, 1911, 20 de nov., № 47, p. 907.

fechado para o público, porque temiam que ela fosse anotada para ser vendida. No entanto, apesar das precauções, versões e cópias clandestinas do texto eram vendidas no mercado negro.

“No início, o preço atingiu o valor de trezentos rublos. Nos últimos dias, vendiam-na por cinquenta rublos. Uma investigação oficial referente à venda clandestina está sendo aguardada”.¹²⁸ Os jornais informavam ainda que a peça seria filmada para o cinema. Havia boatos que ela já havia sido publicada em Paris e “os moscovitas lêem seu texto em francês”.¹²⁹ Todas essas precauções aumentavam a agitação em torno da estreia próxima de *O Cadáver Vivo*.

Serguei Durílin¹³⁰ deixou um relato emocionado sobre o ensaio geral de *O Cadáver Vivo* no dia 20 de setembro.

Junto a essas sensações, normais para espectadores de qualquer estreia do Teatro de Arte, havia uma outra, incomum: com efeito, era a estreia da nova peça de Liev Tolstói, daquele Tolstói que escreveu *Guerra e Paz*!

Quando o público estava indo para a estreia de *O Inspetor Geral* e *A Tempestade*,¹³¹ não sabia que, com o tempo, essas peças iriam se tornar clássicas. Eles apenas iam para a apresentação de um novo espetáculo, enquanto nós estávamos a caminho da estreia de uma peça que, sem ser vista e nem mesmo lida, já era clássica, da mesma forma como são clássicos *O Inspetor Geral* de Gógol e *A Tempestade* de Ostróvski. Não consigo explicar como era estranha essa sensação: a estreia que ao mesmo tempo não era uma estreia, mas a apresentação de uma peça clássica completamente desconhecida!

Ainda, segundo os boatos que circulavam a respeito da peça desde 1900, quando a notícia sobre ela vazou na imprensa pela primeira vez, sabíamos vagamente que contava a história de um homem bom que com amargura deixa a vida, afasta-se do seu meio social onde nasceu e cresceu. Não é de se surpreender que a metade do público indo à estreia de *O Cadáver Vivo* estivesse pronta para procurar na peça paralelos com a vida do próprio Tolstói.¹³²

¹²⁸ “Teatr i Iskusstvo” (“Teatro e a Arte”), 1911, № 39, p. 718, 720.

¹²⁹ “Teatr i Iskusstvo” (“Teatro e a Arte”), 1911, № 40, p. 708.

¹³⁰ Serguei Durílin (1886-1954) crítico e historiador teatral, conheceu Liev Tolstói pessoalmente e trabalhou na editora Posrednik fundada pelo escritor.

¹³¹ Trata-se da peça *Groza* (*A Tempestade*) escrita em 1859 pelo dramaturgo russo Aleksandr Ostróvski.

¹³² DURÍLIN, S., Fiódia Protássov. In: I.M. Moskvín. Artigos e materiais. /Edição de I. Kruti. Moscou: Sociedade Teatral da Rússia. Gabinete de ator e diretor, 1948, p. 151.

Durílin lembra ainda que um dos mais antigos atores do Teatro de Arte, Artióm,¹³³ que em *O Cadáver Vivo* atuava no papel de mensageiro do tribunal, disse para ele com um suspiro: “Você vai ver, o público virá ao teatro como se fosse na casa de Tolstói, para um velório: irá andar pelas salas vazias, à procura de Tolstói, sem acreditar que ele está no túmulo”.¹³⁴

3.3 Versão de Meyerhold. 1911

O segundo teatro a apresentar *O Cadáver Vivo* foi o Aleksandrínski, em São Petersburgo. Respeitando o acordo firmado entre os herdeiros de Liev Tolstói e Nemiróvitch-Dânchenko, a primeira apresentação da peça na capital somente podia acontecer após uma semana da estreia principal em Moscou.

Nos diários do diretor de Teatros Imperiais Vladímir Teliakóvski (1860-1924), encontramos comentários sobre o processo de encenação da peça. No dia 23 de abril de 1911, ele anotou:

Hoje falei por telefone com Nemiróvitch sobre a encenação da peça do conde Tolstói, *O Cadáver Vivo*. Ele me disse que permite usar o exemplar do manuscrito para fins de direção desde já, mas somente no teatro e sob supervisão pessoal dele. Ele cederá o manuscrito para tirar cópias três semanas antes do primeiro espetáculo deles, ou seja, no início de setembro.¹³⁵

Esse acordo, o alvoroço ao redor da última obra dramática de Liev Tolstói, assim como a atmosfera de “concorrência” com o Teatro de Arte de Moscou, implicava em uma série de problemas organizacionais e técnicos. Vale lembrar que, enquanto o Teatro de Arte era particular¹³⁶ (de fato, tratava-se de uma empresa de capital fechado cujas ações pertenciam aos poucos acionistas), o Aleksandrínski era um dos Teatros Imperiais, isto é, pertencia ao Estado. Em

¹³³ Aleksandr Artiem (1842 - 1914) ator de Teatro de Arte de Moscou desde sua fundação. Um dos preferidos atores de Anton Tchekhov para qual ele escreveu papéis de Tchebutíkin (*Três Irmãos*) e Firs (*O Jardim das Cerejeiras*).

¹³⁴ DURÍLIN, S., Fiédia Protássov. In: I.M.Moskvín. Artigos e materiais. /Edição de I.Kruti. Moscou: Sociedade Teatral da Rússia. Gabinete de ator e diretor, 1948, p. 152.

¹³⁵ TELIAKÓVSKI, V. A. *Iz Dnevnikóv* (Os Diários).in Meyerhold i Drugie (Meyerhold e os Outros). Coletânea de Meyerhold. Moscou, OGI, 2000, p. 88.

¹³⁶ Em 1901, o Teatro de Arte de Moscou foi transformado em uma Sociedade de Acionistas.

Moscou, os teatros Bolchói e Máli e em São Petersburgo Mariínski, Aleksandrínski e Mikháilovski,¹³⁷ com seus estúdios adjacentes, as escolas de ópera e o balé eram estatais. Isso significa que tinham uma direção geral que cuidava de todos assuntos, como a contratação de atores diretores e funcionários, da manutenção, da escolha do repertório teatral, da direção e da encenação etc. No Teatro de Arte, as decisões eram tomadas, principalmente, pelos fundadores: Stanislávski e Nemiróvitch-Dânchenko, enquanto os Teatros Imperiais tinha uma máquina administrativa complexa e pesada, o que dificultava o processo de encenação. Além disso, obviamente, todos os teatros na Rússia dependiam das decisões de censura.

Em São Petersburgo, Teliakóvski resolveu confiar a encenação de *O Cadáver Vivo* a dois diretores recém-contratados, que já haviam trabalhado juntos antes: Vsévolod Meyerhold (1874-1940) que, naquela época, já ganhara a fama de um artista inovador e Aleksandr Zagárov (1877-1941), diretor mais propenso ao estilo realista. Foi, uma daquelas raras ocasiões em que Meyerhold teve que dividir a responsabilidade com outro diretor.

Meyerhold e Zagárov concluíram os estudos na Escola da Sociedade Filarmônica de Moscou em 1898 (classe de Nemiróvitch-Dânchenko), junto a Olga Knipper e Ivan Moskvín, e ambos trabalharam no Teatro de Arte de Moscou.

Entre anos 1902-1908, Zagárov colaborou com Továrischestvo Nóvoi Drami (A Sociedade do Novo Drama) criada por iniciativa de Meyerhold. Em 1909, foi contratado como diretor do Teatro Korsch em Moscou. E entre 1911 e 1916, atuou como ator e diretor no teatro Aleksandrínski em São Petersburgo.

Até 1902, Meyerhold, um dos principais atores do Teatro de Arte, junto a um grupo de correligionários, entre quais estava Zagárov, atuou na Sociedade do Novo Drama onde começou suas atividades de diretor teatral.

No início, a Sociedade encenava peças baseadas nas *mise-en-scènes* do Teatro de Arte de Moscou (era uma prática bastante comum nessa época), mas, a

¹³⁷ No início o Teatro Mikháilovski (fundado em 1833) não tinha uma trupe permanente, nem repertório específico. Nas instalações do teatro atuavam diferentes atores nacionais e estrangeiros. Apresentavam óperas e dramas. Após 1859, por muitos anos trabalhou uma companhia teatral francesa. Em meados dos anos 1890 foi ocupado por uma trupe do teatro Mariínski, que estava fechado para reforma.

partir de 1903, Meyerhold começou procurar um estilo teatral próprio através do desenvolvimento do teatro simbolista. Na segunda temporada, o número de obras clássicas do repertório foi reduzido para focar atenção nas peças de Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann, Schnitzler, Przybyszewski etc. O trabalho obedecia exigências típicas de um teatro de província. O ritmo das montagens era tão acelerado que, entre 1902 e 1905, Meyerhold encenou cerca de duzentos espetáculos, nos quais atuou como diretor e ator.

A Sociedade percorreu várias cidades como: Nikoláev, Sevastópol, Poltáva, Kíev, Tbilíssi, Riga etc. O sucesso do teatro impulsionou Stanislávski a convidar Meyerhold à Moscou em 1905, para encenar *A Morte de Titangiles* (1894) de Maeterlinck e *Schluck e Jau* (1900) de Hauptmann. Esse projeto acabou não sendo realizado.

Durante a temporada de 1906-1907, Meyerhold colaborou com a célebre atriz Vera Komissariévskia. No teatro dela em São Petersburgo, ele dirigiu treze espetáculos: *Hedda Gabler* de Ibsen, *Irmã Beatrice* de Maeterlinck, *Balagántchik* de Blok, *Jizn Tcheloveka* (A Vida do Homem) de Leonid Andreiév, entre outros. O trabalho com Komissariévskia durou pouco, Meyerhold foi demitido, mas logo em seguida convidado para trabalhar nos Teatros Imperiais de São Petersburgo, isto é no teatro de drama Aleksandrínski e no teatro de ópera e balé Mariínski.

Meyerhold, expulso com escândalo por Komissariévskia, Meyerhold, que tinha a má reputação de um decadente, foi procurado por quem vocês acham? Pelos Teatros Imperiais! Lá onde reinavam plenipotenciários o ritual, a tradição e a rotina. Lá onde, de acordo com capricho da onipotente Sávia, não se aceitavam peças, os espetáculos eram cancelados ou marcados [...]. Lá onde qualquer pequena briga nos bastidores no dia seguinte podia se tornar objeto de atenção do ministro da corte e até mesmo do Imperador.¹³⁸

Para acalmar os animados rumores, Teliakóvski comentava cautelosamente em uma entrevista a contratação do polêmico ator e diretor: “Eu acho que Meyerhold, com sua capacidade de despertar as pessoas, será útil nos Teatros Imperiais. Em relação a seus extremos, tenho certeza que ele irá abandoná-los

¹³⁸ RUDNÍTSKI, K. *Meyerhold*. Série "Vida em Arte". Moscou, Iskusstvo, 1981, p. 130.

aqui... Temo até que as novas circunstâncias o tornem conservador... De todo modo, considero Meyerhold uma pessoa culta e interessante".¹³⁹

Desde a sua contratação como diretor geral em 1901, Teliakóvski viu que os Teatros Imperiais "não aguentam nenhuma comparação com o Teatro de Arte de Moscou. Cada espetáculo de Stanislávski e Nemiróvitch tornava-se um marco na vida cultural de ambas as capitais e de todo o país, enquanto 'as fortalezas de arte russa', confiadas a ele, interessavam a poucos. Ainda na época da guerra russo-japonesa,¹⁴⁰ após a apresentação de *The Merry Wives of Windsor* (conhecido em português como *As Alegres Comadres de Windsor*), de Shakespeare, o ex-militar Teliakóvski anota melancolicamente em seu diário: "Apresentamos Shakespeare ao modo de Aleksandrínski. Meu Deus, que encenação e que atuação... Os japoneses batem em nós agora na Manchúria, da mesma forma como o Teatro de Arte de Moscou bate o Imperial".¹⁴¹ As páginas do diário de Teliakóvski evidenciam todo esforço empreendido por ele para 'reparar' o problema. O caminho traçado pelo Teatro de Arte era uma espécie da luz no fim do túnel, mas Teliakóvski sabia que a imitação de Stanislávski iria levar a um beco sem saída. Era preciso buscar outras formas de salvação.

Um dos primeiros passos que afirmou o prestígio de Teliakóvski foi o convite feito ao famoso cantor Fiódor Chaliápin¹⁴² e a alguns atores, que deixaram o Teatro de Arte, além dos artistas plásticos de Mir Iskusstva como Golovin, Koróvin e Bakst. Teliakóvski também implementou o repertório, dominado pelas óperas italianas, com obras de compositores nacionais como Tchaikóvski, Mússorgski e Rímski-Kórsakov, por um lado, e os estrangeiros como Wagner, de quem gostava bastante.¹⁴³

O sucesso do trabalho de Meyerhold e, ao mesmo tempo, a violenta crítica que o acompanhava entre 1906 e 1907 atraiu atenção de Teliakóvski, que resolveu convidá-lo para uma conversa. O encontro entre os dois ocorreu no dia

¹³⁹ VOLKOV, N. *Meyerhold*. Vol. 2 1908-1917. São Petersburgo, Academia, 1929, p. 11-12.

¹⁴⁰ A guerra russo-japonesa aconteceu entre janeiro de 1904 e agosto de 1905 e foi vencida pelo Japão. O motivo foi o controle sobre a região da Manchúria e Coreia.

¹⁴¹ RUDNÍTSKI, K., *Meyerhold*. Série "Vida em Arte". Moscou, Iskusstvo, 1981, p. 130.

¹⁴² Fiódor Chaliápin (1873-1938), cantor (baixo) e ator de ópera. Atuou nos palcos de teatros Bolchói, Mariínski, La Scala, Metropolitan opera etc.

¹⁴³ RUDNÍTSKI, K. *Meyerhold*. Série "Vida em Arte". Moscou, Iskusstvo, 1981, p. 130.

18 de novembro de 1907, uma semana após saída dele de teatro de Komissariévskaja. “Meyerhold imediatamente se ofereceu para encenar o teatro clássico e antigo, o que deixou Teliakóvski bastante interessado”.¹⁴⁴

Para o começo da temporada de 1908-1909, foi definido o repertório que Meyerhold deveria encenar. Grande parte das peças, dramas e balés escolhidos eram russos e, de acordo com o pedido de um deputado da Duma,¹⁴⁵ “serviam como propagadores das ideias patrióticas russas”.¹⁴⁶ Essa tendência não era apenas política. Na mesma época, precisamente em 1908, começaram as temporadas teatrais russas de Serguei Diágiliev, que apresentam aos franceses óperas e balés, cuja maioria estava baseada na história russa como a ópera *Borís Godunov* de Mússorgskii e o balé *O Pássaro de Fogo*, de Stravínski.

O contrato com Meyerhold foi assinado para a temporada de 1908-1909 e previa seu trabalho como ator e, principalmente, como encenador, não só de obras dramáticas, como também de óperas e balés.

No teatro Aleksandrínski havia outros três diretores. A trupe do teatro era bem grande: quarenta e oito atrizes e trinta e nove atores. Depois da contratação, numa entrevista, Meyerhold fez um retrospecto dos anos 1905-1908, dizendo que nesses três anos o teatro precisava superar o caminho que a literatura fez em dez. No primeiro número da nova revista *Apollon*, ele expressou sua visão dos objetivos do teatro contemporâneo depois da Revolução de 1905:

Meyerhold fala que, após o período em que o povo, ocupado com a organização da vida, colocou na base de suas ações a força, veio a época da criação pacífica. No âmbito do teatro, no lugar de “revolução e teatro”, surgiu o problema do teatro como festividade.¹⁴⁷

O poeta Aleksandr Blok¹⁴⁸ comentava que o ano de 1910 foi marcado pela morte de três grandes artistas: Kommissariévskaja, Vrúbel¹⁴⁹ e Liev Tolstói.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 131.

¹⁴⁵ A Duma Estatal é a câmara baixa da Assembleia Federal da Rússia. Surgiu após a revolução de 1905.

¹⁴⁶ VOLKOV, N. *Meyerhold*, vol. 2, 1908-1917, São Petersburgo, Academia, 1929, p. 10.

¹⁴⁷ MEYERHOLD, V. *O Teatro*, in Revista Apollon, Nº1 de 1909, p. 70.

¹⁴⁸ Aleksandr Blok, (1880 - 1921), poeta e ensaísta.

¹⁴⁹ Mikhíl Vrúbel, (1856-1910), artista plástico, colaborou como artista teatral.

Com Kommissarijévskaja morreu o tom lírico no nosso palco, com Vrúbel perdemos o enorme universo pessoal do artista [...]. Com Tolstói, perdemos a ternura humana e a sábia humanidade. Além disso, em 1910 houve a crise do simbolismo.¹⁵⁰

Nesse período, Meyerhold, de um diretor modernista ou simbolista começou a transformar-se em um diretor “clássico”. Quando perguntado sobre o caminho do teatro contemporâneo, ele respondeu:

Duas aspirações do público: a diversão nos teatros (o cabaré) e o encanto inextinguível do repertório clássico, logo irão esmagar o repertório contemporâneo. A nova técnica elaborada pelos diretores não pode ser aplicada, exceto em clássicos, pois não há novas peças nem a nova dramaturgia.¹⁵¹

Frequentemente, nos trabalhos de pesquisa encontram-se comentários de que a encenação do drama de Liev Tolstói foi passageira e secundária para Meyerhold. Um dos mais importantes biógrafos de Meyerhold, Vólkov afirma que esse espetáculo “não ocupa um lugar importante [...] pois *O Cadáver Vivo* não o envolveu de verdade”.¹⁵² Segundo Rudnitski, Meyerhold “não compartilhava” o interesse e a “empolgação geral” em torno da peça de Liev Tolstói.¹⁵³

Estava claro que, no âmbito do grotesco e da estilização, *O Cadáver Vivo* não proporcionava grandes possibilidades para a imaginação do diretor. Não obstante, entre o diretor e a peça havia um obstáculo ainda maior. Ao contrário de muitos contemporâneos, Meyerhold jamais sentiu atração pelas ideias filosóficas de Tolstói. O distanciamento de Tolstói, peculiar para todo caminho criativo de Meyerhold, representa um dos traços mais característicos do aspecto espiritual do diretor. Toda compleição intelectual e emocional de sua personalidade, sua natureza ativa, resistia às ideias tolstoianas do autoaperfeiçoamento moral, da não resistência ao mal e assim por diante. Este conjunto de ideias era muito passivo para Meyerhold.¹⁵⁴

¹⁵⁰ BLOK, A. *Vozmézdie* (Desforra). in *Obra Completa em 8 v.*, Moscou, Gosudárstvennoie Izdatelstvo Khudójestvennoi Literatúri, 1960-1963.

¹⁵¹ MEYERHOLD, V. *O Teatro*. In: Revista Apollon, Nº1 de 1909, p. 70.

¹⁵² VOLKOV, N. *Meyerhold: em 2 vol.* vol. 2: 1908-1917, Moscou, Leningrado, Academia, 1929, p. 203.

¹⁵³ RUDNITSKI, K. *Rejisser Meyerhold* (Diretor Meyerhold),, Moscou, Nauka, 1969, p. 143.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 146.

A falta de interesse de Meyerhold pela filosofia de Tolstói, na visão de Rudnitski, foi um obstáculo que atrapalhou a encenação de *O Cadáver Vivo*. Contudo, como já havíamos observado anteriormente, o próprio Nemiróvitch-Dântchenko confessava sua admiração mais pela arte de Tolstói do que por sua filosofia. Por outro lado, existe a possibilidade que esse distanciamento não tenha atrapalhado tanto a encenação de Meyerhold, mas ajudado. Os contemporâneos não deram importância para esse espetáculo por várias razões. Meyerhold, tachado de simbolista e decadente, não manifestava interesse por Tolstói, ao contrário dos diretores de TAM que se viam como porta-vozes de seu estilo e arte no palco teatral.

Contudo, é difícil imaginar que esse texto do recém-falecido escritor clássico, visto na sociedade da época como um fenômeno artístico, uma sensação com uma enorme repercussão, poderia deixar Meyerhold indiferente. Ele também havia conhecido Liev Tolstói. Em 1936, durante um ensaio do espetáculo *Boris Godunov*, Meyerhold contou sobre seu primeiro encontro com o escritor. Gladkóv, um dos biógrafos do encenador que anotou esse relato, explica que Meyerhold precisava dessa história para mostrar a maneira como via o personagem do monge Pímen de *Borís Godunov*. Para Meyerhold, Pímen deveria ser “um velhinho “pequeno”, nervoso, agitado e animado e, ao mesmo tempo, demonstrar a grandeza de espírito e a paixão de Liev Tolstói.”¹⁵⁵

Vi Liev Tolstói de perto pela primeira vez, quando estudei na Universidade de Moscou. Meus colegas, como todos os jovens, atiravam-se de uma doutrina para outra, e como o governo perseguia o *tolstóvstvo*, instintivamente fomos solidários a ele, sem pensar muito. Naquela época, dentro de um grupo de três estudantes, um, certamente, era seguidor do *tolstóvstvo*. Então, um dia, na companhia de alguns amigos, fui à casa de Tolstói em Khamóvnik. Tocamos a campainha. Entramos. Fomos convidados a aguardar na sala. Estávamos sentados, nervosos... Esperamos bastante tempo, lembro que até as palmas das mãos ficaram suadas. Olhávamos para a porta pela qual deveria entrar Tolstói. E então a porta se abriu, Tolstói entrou... Imediatamente, foi preciso abaixar o olhar. Sem saber o porquê, involuntariamente, eu estava olhando para a guarnição superior da porta, mas verificou-se que ele era bem baixo... Lembro-me de minha decepção momentânea. Era um velhinho muito pequeno. Era simples, como se fosse o porteiro da nossa universidade.

¹⁵⁵ GLADKÓV, A., *Meyerhold em 2 Vol.*, Vol. 1, Gódi Uchénia Vsevoloda Meyerholda, Moscou, Soiúz Teatralnikh Déiatelei, 1990, pp. 82-83.

Não, mais simples ainda! Aí, ele falou e imediatamente, tudo mudou. Mais uma nova surpresa. Era a voz de um aristocrata, guturalizada, uma voz de governador... Falou conosco de modo severo, quase hostil. Impressionou a completa ausência de flerte com os jovens com a qual estávamos mal-acostumados na época. Nisso, senti mais respeito por nós do que naquelas piadas e sorrisinhos com os quais os outros “legisladores de pensamento” falavam com os estudantes. Obviamente, os mais ousados começaram a fazer perguntas sobre o sentido da vida e assim por diante. Fiquei em silêncio. Parecia-me que ele iria dizer que tudo isso é uma bobagem e chamaria o criado para nos acompanhar. No entanto, respondia pacientemente, embora sem muita vontade. [...] Alguns anos mais tarde, encontrei Tolstói novamente, mas a primeira impressão permanece a mais forte.¹⁵⁶

No outono de 1895, o ano em que chegou a Moscou de Penza (sua cidade natal), Meyerhold assistiu à peça de Liev Tolstói *O Poder das Trevas*, recém-permitida pela censura, e escreveu no diário que: “o sucesso, é claro, era de Tolstói e não dos atores, que pareciam com mujiques descritos artisticamente por Tolstói, da mesma forma como eu me pareço com imperador da China”.¹⁵⁷

Em 1898, Meyerhold é aluno de Nemiróvitch-Dánchenko na Faculdade de Teatro e Música da Sociedade Filarmônica de Moscou. Certo dia, o professor da história de teatro trouxe o artigo “O que é arte?” de Liev Tolstói. Gladkóv comenta que “Meyerhold ficou bastante interessado nas ideias de Tolstói, pediu emprestado o ensaio por alguns dias e fez um fichamento”.¹⁵⁸

No decorrer da encenação de *O Cadáver Vivo*, em várias entrevistas, Meyerhold fala sobre o “efeito colossal” causado pela leitura da peça, que chamava de uma “grande” obra.¹⁵⁹ Porém, desde o início de seu trabalho Meyerhold deparou com limitações de sua liberdade como diretor. Por exemplo,

¹⁵⁶ GLADKÓV, A., *Meyerhold*. Em 2 Vol., vol 1, Gódi Uchénia Vsevoloda Meyerholda, Moscou, Soiúz Teatralnikh Déiatelei, 1990, p. 84

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 82-83.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 118.

¹⁵⁹ POTIÉMKIN, A. U. *Meyerhold, Jivoi Trup L. N. Tolstógo* ((*O Cadáver Vivo de L.N. Tolstói*), in *Petersburgskaia Gazeta*, 1911, 4 de agosto. № 211, p. 5; I. B. “*Jivoi Trup i Maskarad na Aleksandrinskoi szene. Besséda s V. Meyerholdom*” (*O Cadáver Vivo e Mascarada no palco do Aleksandrinski*. Entrevista com Meyerhold) in *Obozrenie Teatrov*, 25 de agosto de 1911, №1498, p. 9-10; ZEON. *Jivoi Trup na Aleksandrinskoi szene. Besséda s V. Meyerholdom* (*O Cadáver Vivo no palco de Aleksandrinski*. Entrevista com Meyerhold) in *Birjevie Vedomosti*, 13 de setembro 1911, №12528, p. 3; POTIÉMKIN, A. K., “*Postanovke Jivogo Trupa. Besséda s V. Meyerholdom*” (Referente à encenação de *O Cadáver Vivo*. Entrevista com Meyerhold). in *Peterburgskaia Gazeta*, 27 de setembro de 1911, №265, p. 5.

para criar cenários da peça, em vez de Aleksandr Golovin¹⁶⁰, o teatro convidou seu rival: outro cenógrafo e artista plástico brilhante, Konstantin Koróvin (1861-1939). Sua relação com Koróvin não era boa porque esse último tinha um conflito com Golovin. Ambos os artistas plásticos, que por muitos anos trabalharam nos Teatros Imperiais, não queriam reconhecer um ao outro. A amizade com cantor Chaliápin e a consequente proximidade de Teliakóvski fez com que algumas exigências de Koróvin fossem cumpridas contra a vontade de Meyerhold. Uma delas foi a escalação temporária da atriz Komaróvskaja para o papel da cigana Macha.

No dia 24 de abril de 1911, no Aleksandrínski, houve um encontro entre Nemiróvitch-Dântchenko (que veio de Moscou), Teliakóvski, Golovin e os membros do comitê literário dos Teatros Imperiais: Bátuchkov, Morózov, Merejkóvski e os diretores Meyerhold e Zagárov. Teliakóvski anotou:

Às dez horas da noite todos se reuniram na minha sala, V. Nemiróvitch-Dântchenko leu a peça do conde Tolstói *O Cadáver Vivo* [...]. A peça causou uma forte impressão e, claro, todos ficaram interessados em sua encenação. O segundo exemplar, usado por Nemiróvitch, está guardado no banco, em um armário de ferro.¹⁶¹

Essa última frase ilustra a proporção do alvoroço que a peça provocava desde a notícia sobre ela surgiu na imprensa ainda em 1900. A compra dos direitos da primeira encenação pelo Teatro de Arte e o preço extremamente alto que Nemiróvitch pagou aos herdeiros jogou mais lenha na fogueira, causando mais polêmica e especulações. Enquanto as duas versões do novo drama de Tolstói estavam sendo encenadas, quase simultaneamente no Teatro de Arte e no Aleksandrínski, na imprensa irrompeu todo tipo de polêmica ao redor desse assunto. A tentativa de alguns produtores de cinema de lançar filme *O Cadáver Vivo* antes das apresentações teatrais, provocou um verdadeiro escândalo.

¹⁶⁰ Aleksandr Golovin (1863-1930), artista plástico e cenógrafo. Constante parceiro de trabalho e amigo de Meyerhold desde 1908.

¹⁶¹ TELIAKÓVSKI, V. A. *Iz Dnevnikov* (Dos Diários). in *Meyerhold i Drugie* (Meyerhold e os outros). Coletânea de Meyerhold. Moscou, OGI, 2000, p. 87.

Além de artigos, houve um grande número de caricaturas relacionadas à encenação de *O Cadáver Vivo*. Uma delas, representava Stanislávski, Nemiróvitch e Meyerhold carregando o corpo do “cadáver vivo”, cercados por todos os lados por um bando de corvos – jornalistas e produtores de cinema.

Quando o alvoroço em torno de *O Cadáver Vivo* chegou ao auge, na capa da revista “*Satiricón*”,¹⁶² apareceu uma caricatura onde um cadáver careca e de fraque, segurado com tenacidade por Stanislávski, Teliakóvski, entre outros [...], está sendo arrastado para o teatro cinematográfico. Em torno dele estão cães sujos e desgrehados, tentando arrancar um pedaço. Das nuvens essa luta é observada com ironia bem-humorada por Tolstói.¹⁶³

Ao satirizar os adversários de Meyerhold e sua imagem, comum na época, de um “assassino” de peças e atores, o desenhista Ian Tom (I. Tomkovets) fez uma caricatura bastante eloquente para revista “*Shut*”¹⁶⁴ (“O Bobo da Corte”). Nela, parecido com um bandido, Meyerhold, de mangas arregaçadas, afia uma enorme faca em uma máquina afiadora. Ao lado dele, jogado no chão e amarrado pelas pés e mãos, “o cadáver vivo” aguarda aterrorizado pelo seu destino. “Dos bastidores escuros, os atores assistem boquiabertos suas ações como um mal irremediável. [...] A assinatura sob a caricatura dizia: ‘Como os rivais de Meyerhold imaginam seus preparativos para a encenação de *O Cadáver Vivo*’.”¹⁶⁵

Apesar da propensão artística de Zagárov para o naturalismo, ele e Meyerhold começaram o trabalho de montagem do espetáculo como correligionários. A ideia cênica foi elaborada em conjunto. No entanto, vários princípios da encenação foram criados por Meyerhold.

Durante uma reunião, no dia 3 de maio, o estilo da peça foi definido como realista, cuja ação se desenvolve rapidamente. Ao mesmo tempo, para a realização de passagens rápidas de uma cena para outra, os diretores sugeriram criar cenários em forma de cortinas com objetos pintados, que podiam subir e

¹⁶² Revista *Satiricón* (“Satírico”), 1911, N 42.

¹⁶³ TELIAKÓVSKI, V. A. *Iz Dnevnikov* (Dos Diários). in *Meyerhold i Drugie* (Meyerhold e os Outros). Coletânea de Meyerhold. Moscou, OGI, 2000, p. 219.

¹⁶⁴ Revista “*Shut*” (“O Bobo da Corte”), 1911, Nº 39, p. 6.

¹⁶⁵ TELIAKÓVSKI, V. A. *Iz Dnevnikov* (Dos Diários). in *Meyerhold i Drugie* (Meyerhold e os Outros). Coletânea de Meyerhold. Moscou, OGI, 2000, p. 219.

descer, pois no Aleksandrínski não havia um palco giratório. Para apressar a troca da mobília e outros elementos móveis do cenário foi sugerida a construção de uma plataforma especial, escondida nos bastidores, onde durante uma cena ocorria a preparação da próxima. Essa plataforma era um protótipo de *fúrka*, um equipamento para transporte das partes de cenário no palco, criado por Meyerhold em 1926 para o espetáculo *O Inspetor Geral* de Nikolai Gógol.

No dia 14 de maio de 1911, três semanas após a primeira reunião, Meyerhold enviou uma carta para Teliakóvski, onde fez a seguinte interpretação do drama *O Cadáver Vivo*:

A peça preserva de forma rígida, o estilo originalmente realista. Ela nunca cai no tom de peças naturalistas, plenas de detalhes do cotidiano que, no entanto, não conseguem atribuir às imagens representadas os traços perfeitos que brilham nessa obra de Tolstói.

Na peça, os diálogos entre os personagens, que sempre pronunciavam apenas o mais importante para os objetivos da principal ideia do autor, são extremamente precisos. [...] Ao começar a elaborar os planos da peça, o diretor e o artista plástico devem, antes de mais nada, preservar no palco a peculiaridade característica de linguagem antiga e a delicada relação mútua entre o principal e o secundário. O segundo plano da peça não deve ser sobrecarregado por detalhes e por tudo o que é característico e deve ser representado quase de maneira impressionista, com duas ou três pinceladas. Contudo, essa maneira de abordar a peça deve ser elaborada com um grande cuidado, pois a economia de meios expressivos pode levar à esquematização demasiada que, para uma peça escrita por um artista realista, pode acabar atribuindo um indesejável traço modernista.

A divisão da peça em cenas curtas (com desenvolvimento rápido de acontecimentos) e sua forma sugerem a necessidade de dramatizá-la de tal maneira que as cenas sigam uma atrás da outra quase sem intervalos.

As cenas exigem do espectador tal nível de concentração naquilo o que é principal em cada uma das cenas, que qualquer adorno, por melhor que seja representado pelo artista plástico, na nossa opinião, irá distrair a atenção do espectador. É necessário neutralizar tudo o que está em volta. Parece-me que melhor seria colocar tudo na absoluta escuridão, iluminando somente as cenas. O veludo preto absorve a luz completamente. Consideramos vantajoso emoldurar cenas com ele também porque passando rapidamente de uma cena para outra e criando por um instante a escuridão completa, o veludo permite não apagar a luz atrás dele.¹⁶⁶

¹⁶⁶ V. E. MEYERHOLD. *Perepiska 1896-1939* (Correspondência). Moscou, Iskusstvo, 1976, p. 133.

A partitura de montagem do espetáculo revela mudanças na abordagem da realização cênica da peça, que passou por um processo de redução de detalhes do cotidiano. No início, havia mais elementos que compunham, por exemplo, uma mesa de chá. “Uma chaleira. [...] Um samovar (efervescente), as xícaras, uma tigela com vários *kalatch*¹⁶⁷ moscovita, duas vasilhas com geleia, um limão dentro de um pires, um bule de chá coberto com uma capa de malha, um suporte para bule” etc. A outra lista estava mais reduzida: “Uma mesa de chá posta para o café da manhã: manteiga, pão, queijo, creme de leite etc”.¹⁶⁸

Quando o programa de montagem estava pronto e entregue ao escritório de Teatros Imperiais, o artista plástico Konstantín Koróvin se juntou à equipe de diretores. Como havíamos observado anteriormente, sua participação gerou um sério desconforto. Meyerhold sempre trabalhava com Aleksandr Golovin, que estava em conflito com Koróvin. Teliakóvski anotou no diário: “Um caso surpreendente, a relação entre Koróvin e Golovin e de cada um deles com seus diretores, Mélnikov e Meyerhold. [...] Ambos não podem trabalhar juntos. Quando Golovin elogia algum diretor, Koróvin não quer reconhecê-lo”.¹⁶⁹ Esse problema na relação entre os dois artistas plásticos também afetou a encenação de *O Cadáver Vivo*.

No dia 25 de maio, durante a reunião dedicada à montagem, as ideias do palco móvel e do veludo preto foram riscadas do projeto. Os cenários pintados, que funcionam como cortinas, posicionados num ângulo em relação um ao outro, foram complementados com portas. No mesmo dia foram distribuídos os papéis entre atores, o que logo causou desentendimento entre a diretoria e os encenadores do espetáculo.

Provavelmente, esses problemas que prejudicavam os planos, esfriavam o interesse de Meyerhold. Ele e Zagárov, formados no Teatro de Arte, se viram obrigados a competir com ele e, ainda, em situação de certa desvantagem. De todo modo, em agosto “eles empreenderam, bem no espírito do Teatro de Arte,

¹⁶⁷ Kalach é um tipo de pão braço em forma de um anel.

¹⁶⁸ RGIA (Rossiski Gossudarstvennii Istoricheski Arkhiv – Arquivo Histórico Russo Estatal). Coleção 497, Inventário 8, Doc. 600, p. 43-61.

¹⁶⁹ TELIAKÓVSKI, K. L. *Dnevnik (Diário)*. in GTSTM (Gosudarstvenii Tsentralni Teatralni Musei Bakhrúchina – Museu Teatral Central Estatal de Bakhrúshin). Coleção 280.

uma viagem a Moscou para se inspirar pelo espírito moscovita que soa tão fortemente na peça de Liev Tolstói. Foi uma expedição para dentro das “massas populares” à procura de material para o espetáculo.¹⁷⁰ Meyerhold e Zagárov foram às tabernas, ouviram coros ciganos. Escutaram as canções mencionadas na peça. Estudaram o estilo de vida deles, o que “produziu uma sequência de traços cotidianos muito interessantes para a encenação”.¹⁷¹ Não obstante, quando os diretores propuseram convidar um desses coros para cantar na peça, os atores de Aleksandrínski, especialmente Sávina, a atriz mais célebre e poderosa do teatro, ficaram indignados e resolveram cantar eles mesmos.

Os esboços de cenários e figurinos de Koróvin não agradaram a Meyerhold. Teliakóvski achou seus cenários lindos, mas Volkónski fez fortes críticas:

Houve uma polêmica no teatro à respeito da confluência entre o estilo dos cenários e estilo de atuação; se era necessário encher de cores o ‘desenho’ simples de Tolstói. Mas, ora, nesse caso, as questões básicas do ‘ambiente’ desaparecem. Se o destaque da pintura em detrimento do homem, em geral, viola o equilíbrio da experiência teatral como um todo, essa violação fica muito mais enfatizada quando os atores não estão à altura da tarefa. Em particular, posso dizer que nos cenários de Koróvin, apesar de todo exagero da amplitude pictórica, há alguma leve satisfação. Por exemplo, a enorme tapeçaria verde feita de folhas que serve de pano de fundo para as colunas da varanda, muito pouco ou até em nada se parece com a natureza russa e nem com nenhuma outra.”¹⁷²

Acrescenta ainda que a sala de jantar na casa de Protássov causou espanto, pois no terceiro quadro está diferente do primeiro. Isso aconteceu porque a mesma sala é mostrada de dois ângulos: em uma cena está virada para o lado das janelas, em outra para a parede.

Isso parece mais engenhoso do que convincente. A imaginação do espectador, neste caso, não consegue acompanhar o artista plástico. [...] Direi uma coisa e esta é uma característica da interpretação da peça em São Petersburgo: como não combina a taberna sombria com luz

¹⁷⁰ RUDNÍTSKI, K., *Rejissor Meyerhold* (O Diretor Meyerhold). Moscou, Nauka, 1969, pp. 144-145.

¹⁷¹ V. E. MEYERHOLD. *Perepiska* (V.E. Meyerhold. Correspondência). Moscou, Iskustvo, 1976, p. 140. (Carta de Meyerhold e Zagarov para Teliakovski, no dia 12 de Agosto de 1911).

¹⁷² VOLKONSKI, S. *Moskva Jivoi Trup* (Moscou, O Cadáver Vivo). in *Meyerhold v Russkoi Teatralnoie Kritike. 1898-1918*. (Meyerhold na Crítica Teatral Russa). Moscou, “Ator, Diretor, Teatro”, 1997, p. 249.

noturna com a iluminação espiritual de Fiédia! O quanto seria melhor fazer como em Moscou, preencher todo quadro com a luz do sol, mergulhá-lo na paz alegre das primeiras horas da manhã e no canto dos pássaros [...]. Sim, e ainda os ciganos: tristes e não são parecidos. Estão colocados juntos, em um único grupo com ‘senhores’, por tanto não há uma distinção psicológica entre o coro que canta e o público que se derrete. O grupo está muito imóvel, como em uma fotografia.¹⁷³

Para o novo programa de montagem foi criada a outra lista de figurinos diferentes as dos Koróvin. As fotos publicadas no “Ejegódnik Imperátorskikh Teátrov” (Anuário dos Teatros Imperiais),¹⁷⁴ mostram que a cenografia dos quartos criada anteriormente também mudara. Por exemplo, o “escritório” de Anna Dmítrievna Kariênina (quadro V) virou uma sala de passagem, sem o sofá presente na descrição inicial. A grande variedade de pequenos detalhes decorativos foi reduzida ao mínimo, deixando o *boudoir* da dama elegante, mais austero. Do quarto alugado por Fiédia, foi tirada a escrivaninha mencionada na rubrica da peça. A ausência desse móvel, considerado obrigatório na casa de uma pessoa culta, salientava sua indiferença para com a vida e transformava sua moradia em um lugar cheio de objetos casuais de estilo pequeno burguês (uma cômoda coberta por uma renda, a mesa com toalha florida, cama de solteiro encostada na parede no centro do palco, etc.) Da mesma forma, parecia mal organizado, severo e quase sem mobília o escritório do juiz de instrução (quadro XI).

Na encenação do teatro Aleksandrínski, a economia de meios decorativos em todos ambientes, inclusive nas casas de aristocracia, foi vista pela crítica como “feiúra e miséria deliberada”. Na realidade, ela era proposital e evidenciava não só o desarranjo dentro da família, mas também o perturbado equilíbrio do mundo ao redor.

Os ambientes criados no palco estavam imbuídos do sentimento de confusão presente na vida. Os diretores queriam mostrar que o mundo do aristocrata Karénin estava privado de conforto. Parecia que uma corrente de ar, ao perambular pelos quartos, dispersava a névoa de aparente prosperidade.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 250.

¹⁷⁴ *Ejegodnik Imperatorskikh Teatrov* (Anuário de Teatros Imperiais), №6, 1911.

Ao mesmo tempo, a taberna suja onde conversam Fiédia Protássov e Petuchkóv foi formada por vários ambientes que criavam uma imagem ainda mais forte da desordem e da falta de perspectiva na vida.

Após o primeiro ensaio geral, Teliakóvski ficou decepcionado, pois “a peça pareceu absolutamente desafinada”¹⁷⁵ e, embora a estreia tenha passado com grande entusiasmo (também, segundo Teliakóvski), a crítica não foi favorável. “A imprensa foi comedida com *O Cadáver Vivo*. Muitas revistas criticaram a peça e a consideraram parecida mais com um resumo”.¹⁷⁶

Troca de farpas: Segundo Volkóvski, os atores de Aleksandrínski atuavam “o tempo todo com um pé no papel e com o outro na vida e, na realidade, em público”.¹⁷⁷

Na véspera da estreia de *O Cadáver Vivo* em São Petersburgo, em uma entrevista, Meyerhold falou que, segundo comentários que ouviu, na encenação de Moscou faltou um dinamismo, “não foi encontrado um tom certo”, “sempre debandavam para o tom de Dostoiévski”. Esse comentário expressa a polêmica com o Teatro de Arte de Moscou.¹⁷⁸

A crítica da encenação da peça pelo Aleksandrínski não foi boa. Kúguel ficou particularmente irritado porque Aleksandrínski “arrasta-se na rabeira das ideias falidas do Teatro de Arte”. Criticava por intermináveis pausas, “ritmos desajeitados” e por “sobrecarregar os mais sutis movimentos da alma humana com uma performance mímica interminável que parecia feita de caretas. Tudo isso vem de lá, daquele atrofiado Nazaré moscovita, diante do qual Teliakóvski fica boquiaberto”.¹⁷⁹

¹⁷⁵ TELIAKÓVSKI, V. A., *Iz Dnevnikóv* (Os Diários). In: Meyerhold i Drugie (Meyerhold e os Outros). Coletânea de Meyerhold. Moscou: OGI, 2000, p. 89.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 94.

¹⁷⁷ *Meyerhold v Russkoi Teatralnoie Kritike*. (Meyerhold na Crítica Teatral Russa). Moscou: “Ator, Diretor, Teatro”, 1997, p. 247.

¹⁷⁸ GALANINA, Iu. E., *K Istórii pérvói postanóvki piessi L. N. Tolstogo* Jivoi Trup (Sobre a história da primeira encenação da peça de L. N. Tolstói *O Cadáver Vivo*) in *Teatrálnoie Naslédie i Sovreménnosto* (A Herança teatral e Contemporaneidade). São Petersburgo, Nestor – Istória, 2011, p. 44-45.

¹⁷⁹ KÚGUEL, A., *Teatrálnie Zamétki* (Notas do Teatro). In: “Teatr i Iskusstvo” (“Teatro e a Arte”), 1911, №. 49, p. 746.

Para Liubóv Gurévitch, “esse espetáculo era bastante característico do nosso teatro estatal... Da mesma forma como *A Gaivota* de Tchékhov, na época, ela revelou todos os seus males... Nossa trupe estatal, de modo geral, está muito distante de quaisquer interesses e aspirações espirituais elevados, de penetrações artísticas nas trágicas contradições da alma humana. Os atores visivelmente tentavam interpretar de maneira “nobre” a peça de Tolstói; em qualquer caso, muitos entendiam que para a interpretação é necessário ter uma especial simplicidade. O que adianta! Sua simplicidade revelou-se interiormente miserável e artisticamente impotente”.¹⁸⁰

“Desse modo, a tentativa de Meyerhold e Zagárov, os ex-artistas do Teatro de Arte, incutir no teatro Aleksandrínski algumas das habilidades do Teatro de Arte, não agradaram tanto Kúguel, um adversário intransigente do TAM, quanto Gurévitch, a fiel adeptada das ideias de Stanislávski.”¹⁸¹

Nos dias 24-26 de setembro, Teliakóvski anota: “O tribunal regional parece um retrato artificial. A cena da taberna lembra *Vampuca* ou uma ópera italiana. [...] A peça [*O Cadáver Vivo*] deles [Meyerhold e Zagárov] não está pronta e nem afinada, pois não pensaram suficientemente nela durante o verão”.¹⁸²

Na trupe de Aleksandrínski havia dois possíveis intérpretes para o papel de Protássov: Roman Apollónski¹⁸³ e Nikolai Khódotov (1878-1932).¹⁸⁴ Tanto os diretores quanto Teliakóvski estavam certos que Khódotov seria a melhor escolha, mas ele não era confiável porque sofria de acessos de alcoolismo. Inclusive, houve um incidente grave: na noite em que uma cópia da peça foi cedida a Khódotov para apenas duas horas de leitura, ela desapareceu enquanto o ator

¹⁸⁰ GUREVITCH, L., *Jivoi Trup v Aleksandrinskom Teatre* (O *Cadáver Vivo* no Teatro Aleksandrínski). In: *Rússkie Védomosti*, 1 de out. 1911.

¹⁸¹ RUDNISTKI, K., *Rejisser Meyerhold* (Diretor Meyerhold). Moscou, Nauka, 1969, p. 146.

¹⁸² TELIAKÓVSKI, V. A., *Iz Dnevnikov* (Dos Diários). In: *Meyerhold i Drugie* (Meyerhold e os Outros). Coletânea de Meyerhold. Moscou, OGI, 2000, p. 90.

¹⁸³ Roman Apollónski (1862-1928) foi um dos principais atores do teatro Aleksandrínski. Por muitos anos interpretou papéis de amantes heróicos. Fez parte de um grupo de atores que não reconheciam a direção inovadora de Meyerhold. Durante a participação na peça *As Portas do Reino* de Hamsun, Apollónski interpretou sua personagem de forma exagerada, o que prejudicou o espetáculo.

¹⁸⁴ Nikolai Khódotov (1878- 1932) tornou-se ator de teatro Aleksandrínski em 1898. Interpretou personagens como Hamlet, doutor Ástrov da peça *Tio Vânia* e alguns heróis de romances de Dostoiévski: príncipe Míchkin (1907) e Raskólnikov (1907). Foi amigo da atriz Vera Komissariévskaja e, assim como ela, atuou nas peças de Hamsun e Ibsen.

dormia bêbado e foi encontrada só na manhã seguinte. Por isso, inicialmente o papel foi entregue para Apollónski.

Depois da estreia, no dia 28 de setembro de 1911, houve a troca dos atores que interpretam as principais personagens. Isso reverteu a situação. Quando Khódotov e Elizaveta Time (1884-1968) substituíram Apollónski e Komaróvskaia nos papéis de Fiédia Protássov e da cigana Macha, a encenação do Aleksandrínski melhorou bastante.¹⁸⁵ Outros papéis foram distribuídos entre os principais atores do teatro: Iúri Iúriev (1872-1948) atuava no papel de Víktor Kariênin, Maria Sáviná como Anna Dmítrievna Kariênina, Vassíli Dalmátov (1852-1912) como príncipe Abrézkov etc.

Por um lado, a atriz Maria Sáviná se mostrava cética em relação a Meyerhold, e nunca havia participado de suas montagens. Por outro, admitiu que não conseguira apreciar de modo imediato a peça de Liev Tólstoi.

Quando eu li rapidamente a peça, ela não provocou nenhuma impressão em mim. Até cheguei a pensar: 'por que encená-la no palco?'. Porém, quando comecei a estudar minha personagem, mergulhar na leitura tanto do papel, quanto da peça, ela me envolveu. Percebi uma quantidade enorme de características e traços brilhantes espalhadas nela e o material riquíssimo que oferece para os atores. O personagem Fiédia é uma das maiores criações da literatura dramática. É como Hamlet.¹⁸⁶

Rudnítski comenta que, ao dirigir *O Cadáver Vivo*, Meyerhold criou algumas imagens cênicas fortes. Assim, por exemplo, “um dos principais achados de Meyerhold foi o tiro baixo, quase inaudível, no momento do suicídio de Protássov. No corredor do tribunal soava um som fraco, vago, insignificante de uma vida humana interrompida. O diretor queria sublinhar o caráter rotineiro da morte, da destruição de uma individualidade e a marcha silenciosa da máquina burocrática”.¹⁸⁷ Outra cena marcante é da confissão de Fiédia na taberna. Meyerhold, “de repente abria toda a profundidade de palco do teatro Aleksandrínski. As cenas anteriores aconteciam próximas à borda do prosênio,

¹⁸⁵ RUDNÍTSKI, K. *Rejisser Meyerhold* (O Diretor Meyerhold). Moscou, Nauka, 1969, p. 145.

¹⁸⁶ “M. G. Sáviná o Jivom Trupe” (M. G. Sáviná sobre *O Cadáver Vivo*). In: *Obozrénie Teatrov*, 1911, 20 de out., №.1549, pp. 15-16.

¹⁸⁷ RUDNÍTSKI, K., *Rejisser Meyerhold*. Moscou, Nauka, 1969, p. 146.

na boca de cena, no primeiro plano, mas nessa cena surgia uma perspectiva distante e sombria. As mesas vazias e idênticas sumiam de forma monótona na profundidade do palco. Em cima de cada uma delas estavam suspensas as luminárias apagadas. Na primeira mesa estava sentado um desanimado Protássov com seu interlocutor. No fundo do palco, atrás de um arco, estava a sala da taberna que ficava iluminada no momento em que, segundo a rubrica de Tolstói, ouvia-se “grito de uma mulher” levada embora por um policial. A atmosfera de horror condensado suspendia-se sobre essa cena e acompanhava, de maneira sombria, as palavras de um beerrão para o qual Fiédia fazia sua confissão. Nesses lampejos de inspiração surgiram os primeiros contornos de imagens expressivas da solidão humana nos desertos e labirintos da cidade moderna: o deserto da taberna e o labirinto sujo do tribunal onde a pessoa se perde e morre.¹⁸⁸

3.4 Teatro Soviético

Nos primeiros anos após a Revolução de 1917, inicia-se a reestruturação organizacional, ideológica e artística do teatro. Em meados da década de 1920, os ideólogos do novo governo começaram a buscar a unidade em torno de apenas um estilo artístico, até o momento em que se estabelece a primazia do realismo socialista em todas as artes da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Ainda em 26 de agosto de 1919, Lênin assinou o decreto “Ob Obiedinénii Teatrálnoo Déla” (“Sobre a unificação do processo teatral”), que reconheceu os teatros como um bem nacional subsidiado pelo Estado. Na resolução de outubro de 1920, “O Proletárskoi Kultúre” (“Sobre a Cultura Proletária”), também de autoria de Lênin, afirmava-se que no âmbito da cultura “a visão marxista do mundo é a única expressão válida dos interesses do proletariado revolucionário” e acrescentava ainda:

O marxismo ganhou sua importância histórica universal como a ideologia do proletariado porque não rejeitou as conquistas mais valiosas da época burguesa, pelo contrário, assimilou e reelaborou o mais valioso

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 146.

dos mais de dois mil anos do desenvolvimento do pensamento e da cultura humana¹⁸⁹.

A Revolução não veio de surpresa para a *intelligentsia* russa. Muitos artistas abraçaram com entusiasmo as mudanças que ocorriam no país, dispostos a inovar todas as áreas da cultura, fosse pintura, música, literatura ou teatro. Na década de 1920, ainda havia um pluralismo cultural. A ousadia e a diversidade de formas, estilos e gêneros de arte ainda prevaleciam. Além do realismo, havia a arte abstrata, o futurismo, o construtivismo etc. Foi um período de um fervor de expressões criativas revolucionárias.

Vários encenadores contribuíram para o desenvolvimento do teatro soviético, entre eles: Nemiróvitch-Dânchenko, Stanislávski, Evguéni Vakhtágov, Mikhail Tchékhov¹⁹⁰ e Aleksandr Taírov.

Um dos provedores mais marcantes da renovação teatral foi Vsévolod Meyerhold. No dia 5 de novembro de 1917, na reunião geral do teatro Aleksandrínski, ele faz um discurso sobre a liberdade da arte e a necessidade de derrubar velhas tendências em prol da renovação. No ano seguinte, Meyerhold filia-se ao partido comunista e expressa ativamente sua posição nos debates públicos e na imprensa. Em 1920, foi designado para comandar o setor teatral de Narkomprós¹⁹¹ e, no mesmo ano, começa dirigir o recém-aberto Teatro de RSFSR 1º ou GosTIM¹⁹², que representou a concretização de sua idéia da agitação política e revolucionária no palco.

Mas o prólogo da segunda versão de *O Mistério Buffo*¹⁹³ é um manifesto que especifica o programa do teatro RSFSR 1º, teatro da

¹⁸⁹ LÊNIN, V. I. *Pólnoie Sobránie Sotchinénii v 55 tomákh* (Obra Completa em 55 vol.). Moscou, Izdatelstvo Politicheskoi Literatúri, 1971., Vol. 41, p. 336 - 337.

¹⁹⁰ Mikhail Tchékhov (1891-1955), ator e diretor (sobrinho de Anton Tchékhov) que desde 1921 trabalhou no Teatro de Arte de Moscou. Em 1928, por não ter aceito a Revolução, emigrou para Europa e depois para Estados Unidos, onde, em 1936, criou "The Chekhov Theatre School", um estúdio que formou várias estrelas de teatro e cinema.

¹⁹¹ Narkomprós (Comissariado de Educação Popular), órgão estatal ou ministério soviético responsável pela cultura e educação.

¹⁹² Teatro de RSFSR 1º (O Primeiro Teatro da República Socialista Federativa Soviética Russa) depois renomeado em GosTIM (Teatro Estatal de Meyerhold) que existiu entre 1920-1938 em Moscou.

¹⁹³ *Mistério-Bufo*, peça escrita pelo poeta Vladímir Maiakóvski, foi uma das mais célebres encenações de Meyerhold, realizada em 1917.

tragédia e da bufonaria revolucionárias, que matiza a mensagem da festa pobre, grandiosa e solene.¹⁹⁴

Contudo, as transformações que ocorriam no país exigiam novas mudanças no teatro. Na visão dos ideólogos do governo, a arte de cartaz e de agitação que surgiu durante a Guerra Civil cumpriu seu propósito e tornou-se obsoleta.

Com a ascensão de Stálin no poder em 1924, o teatro começa passar por uma unificação organizacional e ideológica. Uma das características do socialismo totalitário que se formou na URSS foi a politização de todos os aspectos da vida da sociedade. A cultura passou a ser vista a partir da perspectiva da ditadura do proletariado, da necessidade de mostrar a luta entre classes. Por muitas décadas, essa foi a principal exigência e o critério de avaliação das obras de arte e de seus criadores: escritores, artistas plásticos, compositores, cineastas, atores, etc.

Segundo Stálin, a arte deveria concentrar-se na contraposição dos conceitos de “soviético” e “antissoviético”, “revolucionário” e “contra-revolucionário”.

Através dessas medidas, a liderança do partido aproximava-se do controle geral sobre a arte e a cultura e de sua subjugação completa à ideologia do partido. O período anterior à II Grande Guerra foi marcado pelo estabelecimento de uma influência ideológica direta e pela introdução do realismo socialista, proclamado oficialmente como o único método ideológica e politicamente sustentado de conhecimento artístico do mundo do ponto de vista do marxismo-leninismo. Tudo isso deveria transformar os artistas em servos fiéis do partido, apologistas do “futuro brilhante” e mestres da representação da personalidade coletiva.

Em 1923, a resolução do XII Congresso do Partido Comunista sugeriu a transição da propaganda de *meetings* para a propaganda maciça e sistemática da luta pelo comunismo. Uma década depois, a implantação do realismo soviético nos teatros, por fim, esmagou outras correntes artísticas e muitas vezes os próprios artistas. O exemplo mais trágico disso é a prisão e a morte de Vsévolod Meyerhold.

¹⁹⁴ PICON-VALLIN B., *Meyerhold*. São Paulo, Perspectiva, 2013, p. 110.

Em 1936, desencadeia-se a perseguição de assim chamada *meyerholdovschina*. O principal jornal soviético, “Pravda”, publica um artigo que o acusa de formalismo:

Durante toda existência do teatro, Meyerhold não criou nenhum espetáculo verdadeiramente realista e revolucionário. Grandes obras da dramaturgia russa foram distorcidas e vulgarizadas por ele sob pretexto de modernização e sua interpretação pseudorrevolucionária. [...] O fechamento do Teatro de Meyerhold é uma lição que serve de exemplo para todos os que esquecem que o formalismo continua sendo o pior inimigo da arte socialista soviética, uma das mais nocivas manifestações da influência burguesa sobre nossa arte.¹⁹⁵

O diretor tenta se justificar em um discurso intitulado “Meyerhold contra a *meyerholdovschina*” que, proferiu em Leningrado no dia 14 de março de 1936. A tentativa de Stanislávski de proteger seu pupilo, apenas protelou a tragédia. Em janeiro de 1938, o Teatro RSFSR 1º foi fechado. Em junho do ano seguinte, Meyerhold foi preso e morto por fuzilamento em 1940.

Meyerhold, que aceitou a revolução, que achava que estava ao lado do povo e do novo sistema político e ideológico, perdeu o confronto pacífico contra o método realista de Stanislávski escolhido pelo governo totalitário para ser o principal e único lema no teatro soviético. Os dois fundadores do Teatro de Arte de Moscou, apesar de vários agravantes como suas origens não proletárias, sobreviveram ao período de repressões stalinistas dos anos 1930 e saíram “vencedores” porque a arte realista correspondia ao lema político do estado soviético. Enquanto isso, por vinte anos o nome e o legado de Meyerhold ficaram apagados da história russa.

Em consequência da luta contra o formalismo, no final dos anos de 1930, foram fechados ou fundidos vários teatros. Ao mesmo tempo, foram definidos os dois teatros principais do país: o Teatro de Arte de Moscou e o Aleksandrínski.

As performances no teatro Aleksandrínski, interrompidas pelas revoltas e agitação na cidade, foram retomadas no início de março de 1918. No primeiro momento, o diretor Vládimir Teliakóvski foi deposto, a palavra “imperial” foi

¹⁹⁵ *Meyerholdovschine ne Messto v Sovietskom Iskusstve* (Não há lugar para *meyerholdovschina* na arte soviética). Jornal “Sovetskoie Iskúststvo”, 10 de janeiro de 1938 .

substituída por “estatal” e o brasão do império com a águia de duas cabeças foi coberto por um pano vermelho. O teatro sofreu críticas violentas por parte da ala mais radical, que pedia seu fechamento como um símbolo do velho mundo e da arte burguesa, mas resistiu. Passou por várias mudanças de nome, até que em 1937 foi chamado de Teatro Acadêmico de Drama de Púchkin.

Entre os anos de 1922-1928, o ator e pedagogo Iúri Iúrev (1872-1948), que na encenação *meyerholdoviana* de *O Cadáver Vivo* atuou no papel de Viktor Kariênin, foi escalado para ser o novo diretor do teatro. Ele conseguiu preservar a tradição teatral e contribuir para as mudanças progressivas. Manteve os atores antigos da trupe, como Apollónski, Khódotov, L. S. Vivién¹⁹⁶ e E. I. Time e, além disso criou jovens talentos: Illarión Pevtsóv, Mikhail Románov e Nikolai Símonov, que chegaram ao teatro entre os anos de 1924-1925.

Desde meados da década de 1920, ocorreu uma “limpeza” de repertório de todos os teatros do país. Foram eliminadas as influências consideradas “alheias” e introduzidas peças “otimistas” e fiéis à ideologia. Uma parte do repertório tinha conteúdo revolucionário: abordava os temas como o heroísmo do povo soviético, a industrialização, a coletivização no campo, a amplitude da reconstrução que tomou conta do país e criava um novo protagonista: o herói soviético.

Por outro lado, com o estabelecimento do realismo socialista, houve um retorno da dramaturgia clássica, desta vez representada nos palcos sob um novo ponto de vista a respeito do passado. Uma das principais características desse realismo era seu caráter anti individual. As personagens históricas como, por exemplo, tsar Pedro I (da peça homônima de Alekséi Tolstói), seriam tratadas conforme a ideologia soviética de “abordagem de classe”.

No mesmo período, tem início uma nova etapa para as peças de Liev Tolstói. Em primeiro lugar, porque os teatros estavam orientados a focar a atenção em um outro tipo de público teatral, de origem proletária e camponesa. Em

¹⁹⁶ Leoníd Vivién (1887-1966) estudou na Escola Teatral de São Petersburgo e desde 1911 começou a atuar no Teatro Aleksandrinski. Frequentou o estúdio de rua Borodínskaia de Vsévolod Meyerhold. Desde 1924, Vivién começou dirigir e em 1937 tornou-se diretor do Teatro Acadêmico de Drama de Leningrado. Foi um dos fundadores (em 1918) do Instituto Teatro de Leningrado (atual LGITMiK). Entre seus alunos estão Vassili Merkúriev, Iúri Tolubéiev e Nikolai Símonov, entre outros.

segundo, porque o drama psicológico e confessional de Liev Tolstói aproxima-se do teatro popular, que precisava de um elemento educativo.

Embora a filosofia de Liev Tolstói tivesse vários oponentes, os escritores soviéticos sentiam uma forte influência do “realismo psicológico”. Por exemplo, em 1927, o jornal “Na literaturnom postu” (“A Sentinela literária”) publicou um comentário marcante: “Através de Tolstói e não de Bábel passa o nosso caminho para o futuro”.¹⁹⁷

Em 1928, na véspera do centenário de Liev Tolstói, começaram debates na imprensa em torno do tolstóismo. Discutia-se o “perigo” de seu retorno e as medidas que deveriam ser tomadas para que isso não aconteça. Ao responder uma carta coletiva de um grupo de soldados do Exército Vermelho que questionava a necessidade de homenagear o provedor das idéias da não resistência, o ministro de cultura e educação Anatóli Lunatchárski¹⁹⁸ explicava que era preciso encontrar um “uso prático” para Tolstói. As manchetes de artigos comemorativos em 1928 refletiam esse pensamento: “Vamos usar Tolstói como um dos mecanismos na máquina da Revolução Cultural”, “Tolstói tem dupla face”, “Nosso Tolstói é um Tolstói alheio”, “Reverenciamos Tolstói, combatemos o tolstóismo” etc.¹⁹⁹

Apesar de seu talento literário ser amplamente reconhecido, foi declarado que a filosofia de Tolstói manifesta em sua obra era incompatível com o pensamento e a ideologia soviética. Chegou-se a uma conclusão absurda que seu “uso prático” que pode ser alcançado através daquilo o que foi chamado de “superação”.

Para os ideólogos, “superar” Tolstói significava mostrar que uma pessoa não age impulsionada exclusivamente por sentimentos e razão inconscientes. De acordo com teórico do marxismo Geórgui Plekhánov:

¹⁹⁷ ÁNNINSKI, L., *Liev Tolstói i Kinematograf* (Liev Tolstói e o Cinema), Moscou, Iskússtvo, 1980, p. 15.

¹⁹⁸ Anatóli Lunatchárski (1875-1933) escritor, crítico e tradutor. Entre os anos de 1917-1929 foi ministro de cultura e educação da União Soviética.

¹⁹⁹ ÁNNINSKI, L., *Liev Tolstói i Kinematograf* (Liev Tolstói e o Cinema). Moscou, Iskússtvo, 1980, p. 119.

a psicologia dos personagens [...] representa a psicologia de classes sociais inteiras e, portanto, os processos que ocorrem na alma de indivíduos isolados são reflexos de um movimento histórico.²⁰⁰

Um grupo de críticos e escritores soviéticos tentava provar que o fatalismo e a superestima do inconsciente não eram inerentes ao “modelo tolstoiano”. Os outros viam a necessidade de superar “aquele inconsciente fetichizado tão característico de Tolstói. O herói deve ser o portador da vontade consciente, ao contrário de muitos personagens de Tolstói [...] que demonstram a ausência desta, assim como a desconfiança e o desdém para com qualquer tentativa de influenciar o curso do processo histórico”.²⁰¹

Ao comparar o “modelo de Dostoiévski” e o “modelo de Tolstói”, o crítico Voronski chegava à conclusão de que “o realismo tolstoiano, que cria imagens parecidas às das pessoas e dos acontecimentos, nutria-se de alegria de viver pagã e o amor pelo universo real [...] estavam mais próximos a nós”.²⁰²

Os defensores dos modelos tolstoianos, geralmente referiam-se a Lênin (autor de vários ensaios dedicados a Liev Tolstói) que, embora expressasse uma visão crítica de sua filosofia e obra, admirava seu “realismo absolutamente sóbrio e o arrancar de todas e quaisquer máscaras”.²⁰³

Nesse contexto, vale mencionar o entusiasmo de Lênin com a peça *O Cadáver Vivo*. Há um testemunho de sua esposa, Nadiêjda Krúpskaia. Ela conta que eles assistiram à peça *O Cadáver Vivo* durante sua estadia em Berna, no final de 1915,. O espetáculo foi apresentado por uma trupe alemã, mas o ator principal era russo. Essa apresentação foi uma das raras ocasiões em que Lênin realmente gostou de uma peça e ficou até o final.

²⁰⁰ GURSCHEIN, A. “Plekhanov” in *Literaturnaia Entsiklopedia* (Enciclopédia Literária). Vol. 8, Moscou, OGIZ, 1934, pp. 693-730.

²⁰¹ IERMILOV, V., *Za Jivogo Tcheloveka v Literature* (Em prol da pessoa viva na literatura). Moscou, Federatsia, 1928, p. 16.

²⁰² VORONSKI, A., “O khudojestvennoi pravde” (Sobre a verdade artística). in *Iskusstvo videt mir* (A Arte de Ver o mundo). Moscou, Krug, 1928, p. 51-52.

²⁰³ LÊNIN, V., “Liev Tolstói kak zerkalo russkoi revoliutsii” (Liev Tolstói como um espelho da revolução russa). in *Lênin o literature i iskusstve* (Lênin sobre a literatura e a arte). Moscou, Khudojestvennaia Literatura, 1967, p. 216.

Nos anos de 1920, o texto de *O Cadáver Vivo* não podia mais ser visto como uma obra contemporânea. Portanto, nas novas versões cênicas a peça era tratada como um clássico que fala sobre o passado.

A peça teve inúmeras versões cênicas fora da Rússia, em vários teatros estrangeiros. Contudo, uma das mais marcantes interpretações de Fiédia Protássov foi realizada por um ator nascido na Itália, Sandro Moissi.²⁰⁴ Em 1911, junto ao grupo teatral dirigido pelo encenador alemão Max Reinhardt (1873-1943), Moissi realizou uma turnê artística na Rússia. Suas atuações como rei Édipo, da tragédia de Sófocles, do Hamlet de Shakespeare e de Ivánov de Tchékhov foram aclamadas pelo público russo.

Em 1913, Reinhardt encenou *O Cadáver Vivo* no Deutsches Theater, onde já havia montado várias peças de Liev Tolstói, todas estreladas por Moissi. Em *O Poder das Trevas*, ele atuou no papel de Nikita, em *E a Luz Resplandece nas trevas*, de Sarynstev e na peça *Dela todas as Qualidades* como o viajante.

Em maio de 1925, durante uma visita a Viena, o pesquisador de literatura Valéri Kirpotin²⁰⁵ teve oportunidade de ver Moissi em *O Cadáver Vivo*:

Vim para conhecer Viena, a grande cidade cultural. [...] Contudo, a mais forte impressão que tive foi no teatro. Apresentavam *O Cadáver Vivo*. Sandro Moissi protagonizava o papel de Protássov. Era um grande ator, conhecido em toda a Europa. [...] O *ensemble* era fraco. Os acessórios de palco ridículos. [...] Mas tudo isso era redimido por uma coisa: Protássov era interpretado por Sandro Moissi! Como esse albanês de nascimento e alemão por cultura conseguiu penetrar tanto na alma russa? Ele era o mais russo de todos os excelentes intérpretes desse papel que vi em Moscou. Seu Protássov era fraco demais para lutar contra as condições de vida. Ele não procurava a liberdade (ser livre de alguma coisa), mas exatamente a *vólia*, queria superar a injustiça e o andamento desumano das coisas.²⁰⁶

²⁰⁴ Alexander (Sandro) Moissi (1880-1935) nasceu em Trieste e trabalhou na Alemanha. Realizou uma turnê na Rússia em 1911, 1924 e 1925, sempre aclamado pelo público. Viajou pela Europa e pelas Américas. Um de seus papéis mais reconhecidos foi de Fiédia Protássov de *O Cadáver Vivo*, em qual ele atuou mais de 1400 vezes. Em 1933, após a chegada dos nazistas ao poder, Moissi deixou a Alemanha e foi trabalhar na Áustria e na Itália.

²⁰⁵ Valeri Kirpotin (1898-1997), além de um estudioso de literatura russa, era um funcionário do partido comunista. Trabalhou como secretário de Maksim Górkí e mais tarde de um dos maiores escritores soviéticos, Aleksandr Fadéev. Foi o diretor da sucursal do Instituto de Literatura e Idiomas em Leningrado.

²⁰⁶ KIRPOTIN, V. Ia., *Rovesnik Jeleznogo Veka* (Contemporâneo do Século de Ferro), Moscou, Zakharov, 2006, disponível em:

Nos anos de 1924 e 1925, Moissi esteve na Rússia soviética. Possivelmente, as preferências políticas de Moissi que, ao que tudo indica eram simpáticas à revolução russa, contribuíram para que sua versão do Fiédia (não muito confluyente a interpretação heróica e revolucionária, contudo, brilhante), fosse aclamada na União Soviética.

No final de sua turnê, o Teatro de Arte de Moscou realizou uma “Noite em homenagem à Sandro Moissi com sua participação”. Nesse 7 de janeiro de 1925, Moissi atuou em cenas de dois espetáculos: *Hamlet* e *O Cadáver Vivo* junto com os atores do TAM. Em *Hamlet*, a atriz Knipper-Tchékhova contracenou com ele no papel da rainha Gertrude e Allá Tarássova (1898-1973), como Ofélia.

Na segunda parte da noite, junto ao ator Nikolai Aleksándrov (1871-1930) no papel de Artémiev e Vassili Orlov (1896-1974) como o pintor Petuchkóv, Moissi apresentou a cena na taberna de *O Cadáver Vivo*. Depois, os fundadores do Teatro proferiram discursos em homenagem ao ator alemão. Em sua fala, Stanislávski convidava os alunos e colegas atores a reparar em vários detalhes da atuação do ator alemão:

Ele expressa com facilidade aquilo o que sente porque tem o corpo e as mãos magnificamente expressivos e exercitados. As mãos são os olhos de nosso corpo. Vocês repararam que ele nunca fala palavras de outros, porque consegue fazer as palavras do papel deles próprios. Você perceberam como está claro e bem delineado o desenho interno do papel, pois para isso é preciso ter a mente e o coração.²⁰⁷

Em *O Cadáver Vivo*, Moissi demonstrava a força de seu indubitável talento. Ao mesmo tempo, vários espectadores ficaram surpresos com dois detalhes marcantes: o fato de um estrangeiro conseguir criar uma personagem tão expressivamente russa e que seu Fiódor Protassov fosse tudo, menos um

<http://www.zakharov.ru/component/option,com_books/task,book_details/id,241/Itemid,56/>, Acesso em: 12.06.2013.

²⁰⁷ STANISLÁVSKI, K. S., “Stati, Retchi, Otkliki, Zametki, Vospominania” (Ensaio, Discursos, Notas, Memórias) (1917-1938). in *Sobránie Sotchinénii* (Obra Completa em 8 vol.), vol. 6, Moscou, Iskustvo, 1994, p. 128.

aristocrata. Era, antes de mais nada, um homem com alma sensível e elevada, que vive uma tragédia.

Seu Protássov era muito diferente o de Moskvín. É um sonhador triste, com olhos enormes, cabelos lisos caindo sobre ombros curtos. Ele lembrava Jesus, que caminha pelas estradas sozinho sem os apóstolos, ou príncipe Míchkin.²⁰⁸

Como se estivesse afastando da realidade russa, tão presente na peça, Moissi aproximava o herói de Tolstói do príncipe Míchkin do romance *O Idiota* de Dostoiévski: um homem que não pertencia a esse mundo, que queria conciliar o irreconciliável dentro de si mesmo e em outros.

Desde 1926, a peça de Tolstói novamente estava em cartaz no Teatro Acadêmico de Drama de Leningrado (ex-Aleksandrínski) com Illarión Pevtsóv (1879-1934) no papel de Protássov. Segundo Poliaková: “ele aproximava esse personagem aos sombrios e solitários heróis de Leonid Andréiev”.²⁰⁹ Certamente, nessa interpretação de Fiédia refletiam-se outras influências. Uma delas era a figura dramática criada por Ivan Moskvín.

Na época da estréia do espetáculo, apesar de afirmar a superioridade da montagem do Teatro de Arte, na qual sentiu a invisível presença do próprio Liev Tolstói, Serguei Volkóvski fez críticas à interpretação de Moskvín, entre outras coisas, por um certo nervosismo e agitação, por “abusar de movimentos aparentes”. Ao mesmo tempo, o primeiro intérprete do papel de Fiédia era lírico e gentil, não propenso a agravar o tom acusatório. No teatro Aleksandrínski, cuja encenação não agradou Volkóvski, o ator Khódotov aguçou o elemento “neurastênico” no caráter de Fiédia e a angústia que o levam a tirar a própria vida.

Com algumas variações, essa visão de Protássov como um “neurastênico”, encontrou apoio na interpretação Sandro Moissi.

Contudo, era necessário encontrar uma interpretação “correta”, soviética para a peça. Um certo elemento heróico que já havia nela precisava ser reforçado

²⁰⁸ POLIAKOVA, E., *Teatr Lva Tolstógo* (O Teatro de Liev Tolstói), Moscou, Iskústvo, 1978, p. 302.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 302.

através da ênfase no confronto com o antigo sistema burguês e no motivo do sacrifício em prol da felicidade coletiva. O herói não podia ser fraco, não podia se dar por vencido sem uma luta. Ainda que Protássov fosse aristocrata de origem e não apontasse sua arma na direção de seus inimigos, mas contra si, ao mesmo tempo, ele enfrentava o sistema falso, explorador e corrupto.

Nos anos 1930, em diferentes versões da peça de Tolstói, o foco de interesse estava concentrado na tragédia de pessoas fortes, honestas e talentosas que desaparecem em vão na velha Rússia. Essa fórmula de interpretação aplicada a *O Cadáver Vivo* deu tão certo que, nos anos seguintes, a peça entrou no repertório de vários teatros soviéticos. Por exemplo, foi encenada em 1938, no TRAM (Teatro da Juventude Soviética²¹⁰) de Moscou.

De acordo com um dos críticos: “O objetivo de espetáculos como *O Cadáver Vivo* é inculcar no espectador uma aversão às repugnantes imagens do passado”.²¹¹ Contudo, foi observado que, na encenação, “o conflito entre a imposição da consciência e o poder opressor de preconceitos legitimados foi atenuado”.²¹²

Em 1942, no Teatro Lenkom (Teatro de Komsomol de Lênin) em Moscou, no papel de Fiédia atuava Ivan Berssénev.²¹³ “Decididamente, ele tratava a tragédia pessoal de Fiédia como social [...], revelava em seu comportamento o protesto crescente e a revolta contra realidade contemporânea a ele”²¹⁴. Seu Fiédia era um homem apaixonado, com coração generoso, cheio de calor humano e que rejeita tudo o que é falso e vulgar.

²¹⁰ Esse tipo de teatro existiu entre anos 1920 e 1930. Depois do primeiro, em Leningrado, abriram outros TRAM em Moscou, Kharkov e outras cidades.

²¹¹ SPASSKI, Iu., *Príizraki, Kotórie ne Vernútsia* (Os Fantasmas que não voltam mais), Literatúrnaia Gazeta (Gazeta Literária), 5 de maio de 1938.

²¹² VALÉRIN, S., *Jivoi Trup* (*O Cadáver Vivo*). Vetchernaia Moskva (Moscou da Tarde), 8 de maio de 1938.

²¹³ Ivan Berssénev (1889-1951) ator, diretor e pedagogo teatral. Em 1911 foi convidado no Teatro de Arte de Moscou. Dirigiu o 2 Estúdio de TAM após a imigração de Mikhail Tchekhov. Após o fechamento do Estúdio, tornou-se ator e diretor do Teatro de Komsomol de Lênin (atual Lenkom) em Moscou.

²¹⁴ RUDNÍTSKI, K. *Ivan Nikolaevitch Berssénev. Ocherki Tvórchestva* (Ensaio sobre Obra Artística), in I. N. Berssénev, Leningrado, Iskússtvo, 1973, p.99

Nos anos 1940-50, no teatro de Léssia Ukraínka de Kiev, *O Cadáver Vivo* foi estrelado por Mikhail Románov²¹⁵ “ele vivia, como se fosse em uma dimensão diferente dos outros atores”.²¹⁶ Románov via seu personagem como um verdadeiro herói, um homem bonito, forte física e espiritualmente, com olhos radiantes e um charme natural. O público ia ao teatro apenas para vê-lo. Em busca de expor diante de espectador um novo herói: forte, intenso e carismático, que pensa e luta em prol de ideais soviéticos, alguns teatros chegavam a fazer a transposição de *O Cadáver Vivo*, com mudanças na *mise-en-scène* e a adoção de um ritmo à lá Románov.

Aos poucos, essa nova tradição de encenar *O Cadáver Vivo* foi se estabelecendo nos palcos. O drama psicológico foi transformado em social. A partir dos anos 1930, Protássov é interpretado como uma personagem heróica, com caráter íntegro e de grande envergadura. Ivan Slónov²¹⁷ descrevia assim a principal idéia da interpretação soviética do personagem da peça de Liev Tolstói:

Para mim, Fiédia Protássov, apesar de sua falta de vontade [...], é um adversário do sistema político e social existente em sua época. Fiédia Protássov deve evocar a simpatia do público, mesmo com a nossa completa rejeição das idéias de Liev Tolstói acerca do perdão e da não-resistência ao mal.²¹⁸

Versão de Kójitch de 1950

Após a II Grande Guerra começa uma nova onda de repressões. Em 1946 foi emitida a resolução “O Repertuare Dramaticheskikh teatrov” (“Sobre o Repertório de teatros de drama”) que praticamente proibiu a montagem de peças de autores estrangeiros. Assimilando o universo contemporâneo, os teatros

²¹⁵ Mikhail Románov (1896-1963) ator e diretor, nasceu em São Petersburgo. Atuou por alguns anos no Teatro Acadêmico de Drama de Púchkin. A partir de 1936, foi ator e diretor do Teatro de Léssia Ukraínka de Kiev.

²¹⁶ POLIAKÓVA, E., *Teatr Lva Tolstógo* (O Teatro de Liev Tolstói), Moscou, Iskústvo, 1978, p. 308.

²¹⁷ Ivan Slónov (1882-1945) diretor, ator e pedagogo teatral. Trabalhou no teatro de Komissarjevskaja e, mais tarde em vários teatros do interior. Um dos seus papéis mais marcantes foi o de Fiédia Protássov.

²¹⁸ SLONOV, I. A., *O Cadáver Vivo* Saratov, 1936, p. 5. *Apud* E. POLIAKÓVA, p. 304.

procuravam algo novo nas obras clássicas de Gógol, Dostoiévski, Tolstói, Tchékhov etc.

Em 1950, *O Cadáver Vivo* voltou para o palco de ex-Aleksandrínski, dessa vez encenado por diretor Vladímir Kójich,²¹⁹ com Nikolái Símonov (1901-1973) no papel de Fiédia.

Em 1922, Símonov ingressou no Instituto de Artes Dramáticas de Leningrado, no curso de Leoníd Vivién que, desde 1937, era o diretor chefe do Teatro de Púchkin. Dois anos mais tarde foi convidado a integrar trupe desse teatro, na qual trabalhou a vida inteira. Sendo, essencialmente, um ator de teatro, Símonov estreou também no cinema. Em *O Filho de um Pescador* (1928) interpretou o cientista e o poeta russo Mikhaíl Lomonóssov, participou no filme *Tchapáiev* (1934)²²⁰ e, em 1938, em *Pedro I, o Grande*.²²¹ O tsar Pedro tornou-se um dos mais marcantes personagens de Símonov no cinema, enquanto Fiédia Protássov foi o destaque de sua carreira teatral e ainda teve seu desdobramento no cinema. A adaptação do espetáculo para o cinema preservou a memória dessa montagem de *O Cadáver Vivo*, ainda que seja sob o prisma do olhar da câmera cinematográfica.

O Protássov de Nikolai Símonov era “o melhor dos homens”: grande, bonito, forte e, o mais importante, convincente. Ao lado desse gigante, uma vez comparado a São Cristovão, um santo mártir, conhecido pela beleza, força e grande estatura, outras personagens fatalmente se perdiam. Liza e Viktor eram tímidos, entediados e sem pensamento próprios. Anna Dmítrievna e príncipe Abrézkov, com seu medo de violar o decoro, também não eram páreos para ele. O caráter artificial dessas personagens era aguçado através da atuação e,

²¹⁹ Vladímir Kójich (1896-1965) começou sua carreira teatral como ator. Começou a dirigir em Kiev e desde 1931 trabalhou em vários teatros de Leningrado até 1941, quando tornou-se o diretor artístico do Teatro Acadêmico de Drama de Púchkin.

²²⁰ O filme *Tchapáiev*, lançado em 1934, foi dirigido por Irmãos Vassílievi (pseudônimo artístico de dois diretores e roteiristas não relacionados por parentesco: Gueórgi Vassíliev (1899-1946) e Serguei Vassíliev (1900-1959)). O filme conta a história do lendário comandante do Exército Vermelho Vassíli Tchapáiev. Essa película ganhou o primeiro prêmio no Primeiro Festival de Cinema de Moscou, cujo júri presidia Serguei Eisenstein.

²²¹ O filme *Pedro I*, baseado no romance homônimo do escritor e dramaturgo Alekséi Tolstói (1883-1945), filmado pelo diretor Vladímir Petrón (1896-1966).

especialmente, da figurino e da maquiagem como podemos observar nas fotos que os mostram como “tipos” e máscaras.

A interpretação soviética e, em particular, a de Símonov, mudou o personagem tolstoiano. Segundo a visão da crítica Elena Gorfunkel “na atuação de Símonov, a arte prevalecia sobre a verdade. [...] Exagerava em seu arrependimento por causa do excessivo orgulho e um narcisismo de ator.”²²² Ao mesmo tempo reconhecia que “a força da vergonha do Protássov-Símonov era bastante expressiva e voltada para si”,²²³ o que corresponde a imagem de Fiédia criada por Tolstói. O tonitruante Símonov - “São Cristóvão”, chamava para uma vida justa, atingia nas cordas-emoções de seu coração.

O espetáculo de Kójich era realista, seguia à risca o texto, parecia estar de acordo com a interpretação soviética do drama em tudo; no entanto, às vezes surgia a sensação de que ação não ocorria em Moscou, mas em São Petersburgo e que contava a história de solidão evocada pela versão meyerholdoviana de *O Cadáver Vivo*.

O Protássov de Símonov possuía características heróicas semelhantes à interpretação de Románov e Berssénev; contudo, em sua atuação sentia-se mais amargura, tristeza e introspecção. Sentado na taberna, junto ao pintor Petuchkóv, ele contava sua história como se fosse para si. Assim como Pevtsóv, Símonov assimilou alguns traços do Protássov de Moissi e uma certa “neurastenia”, provavelmente inerentes ao caráter do personagem e desenvolvidos na atuação de seus predecessores.

Desde o início da peça o herói de Símonov, ganhava simpatia do público como um homem capaz de ter sentimentos puros, almejar a *vólia* e admirar a beleza da música cigana. Uma peculiaridade da atuação de Símonov em *O Cadáver Vivo*, foi uma combinação de tons puramente líricos e individuais com surtos de indignação. Seu senso crítico estava direcionado tanto para dentro, para si mesmo, quanto para fora, para a sociedade que esmaga um ser humano e faz dele um hipócrita e mentiroso.

²²² GORFUNKEL, E., “No Fundo da Vida. Liev Tolstói *O Cadáver Vivo* no Teatro Aleksandrínski. Diretor Valéri Fókin” in *Impéria Drami* (“O Império do Drama”), № 3, Janeiro de 2007, p. 3.

²²³ *Ibidem*, p. 3.

Durante a tentativa de suicídio, em vez de arma, Protássov de Símonov encostava na sua cabeça uma chave do quarto de hotel e, imediatamente, desistia da possibilidade de se matar. Na cena do tribunal, ao confrontar juiz, fazia uma denuncia impetuosa:

Junto à amplitude espiritual, havia nele algo cruel e severo, a compreensão do perigo e do desafio lançado pela “legalidade” que o acuava. A auto-abdicação não se tornou uma resignação para esse Protássov.²²⁴

Com a ingenuidade de uma criança adulta, via o procedimento judicial como algo absurdo. Ele não só delatava os acusadores, mas os convidava a se envergonharem por terem feito sofrer e humilharem pessoas, enquanto a verdadeira batalha entre o bem e o mal (da qual eles “não fazem mínima ideia”), acontece dentro dos corações humanos.

A força da impressão causada sobre o público por Símonov em *O Cadáver Vivo*, não pode ser compreendida bem sem que se leve em conta a real situação da época e sem que se tente entender as pessoas que sentavam na plateia cada vez que a peça de Tolstói era apresentada no Teatro Púchkin.

Notaremos que *O Cadáver Vivo* foi encenado por Kójich em 1950 e continuou no repertório nos últimos anos da era de Stálin, marcada por uma repressão política contínua e pelo triunfo da hipocrisia e do medo generalizado. Em 1946, em Leningrado, foi emitido o Decreto sobre revistas “Zvezda” (Estrela) e “Leningrado” com objetivo de perseguir o escritor Mikhaíl Zóshchenko (1895-1958) e a poeta Anna Akhmátova (1889-1966), expulsos da união dos escritores porque suas obras não estavam a serviço da propaganda ideológica comunista das massas.

O Decreto era apenas um tiro de aviso e um presságio do assim chamado “caso de Leningrado”, que levantou falsas acusações de espionagem e traição da pátria contra duas mil pessoas e resultou na execução de duzentas importantes figuras do partido comunista e do governo da cidade de Leningrado. Direta ou

²²⁴ TSIMBAL, S., *Nikolái Símonov* Leningrado, Iskússtvo, 1973, p. 99.

indiretamente, esse semi-secreto e sangrento “caso” orquestrado por Stálin afetou milhares de pessoas.

Do ponto de vista da ideologia soviética, a peça *O Cadáver Vivo* apresentava exemplos da brutalidade do antigo regime tsarista: vários dos seus preceitos sociais e morais; a instituição do casamento religioso; a injustiça; e a desigualdade social etc. Para Tolstói, as relações entre as pessoas de sua época pareciam profundamente injustas e mereciam uma crítica implacável, baseada nos ideais profundos, eternos e superiores da moral cristã. Contudo, cinquenta anos após a criação de *O Cadáver Vivo*, a nova máquina estatal aprofundou ainda mais os vícios da sociedade e reforçou a alienação geral sob o peso da ditadura stalinista. “A verdade revelada por Tolstói para sua época ecoou com força redobrada em outra.”²²⁵ As possibilidades de leitura de um trabalho artístico ultrapassam o período em que foi produzido e reverberam através dos tempos.

O drama de Protássov de Símonov não sucedia no passado, mas agora e hoje. Ele unia o tempo histórico e as circunstâncias antigas do drama do herói tolstoiano com sentimentos do artista e do público do teatro daquela época. Por isso, sua atuação nesse drama ficou na memória de muitos contemporâneos como um protesto destemido e uma resistência apaixonada contra o mal. *O Cadáver Vivo* de Kójich e Símonov refletiu o estado de espírito do público, de seus concidadãos que estavam na platéia, da cidade e do país reprimido. Ele respondeu com a voz trágica de um homem sem esperanças, acuado em um beco sem saída.

No início dos anos 1950 a produção cinematográfica soviética diminuiu bastante. Por isso, em 1953, em um ensaio publicado na *Litieratúrnaia Gazeta* (Gazeta Literária), o ator e diretor Vsévolod Pudóvkin fazia um apelo para a sociedade em apoio aos jovens cineastas que por longos anos esperam uma oportunidade de trabalho. Em particular, mencionava os nomes de dois alunos de

²²⁵ NINOV, A. A., *Protássov. Jivoi Trup. 1950* (Protássov. O Cadáver Vivo), in Nikolai Kontantínovitch Símonov: Aktior, Khudójnik, Tchelovek (Nicolái Konstantínovitch Símonov: ator, artista, homem), São Petersburgo, Editora da Fabrica Cartográfica de VSEGEI, 1998, p. 69.

Eisenstein: Mikhaíl Schweitzer²²⁶ e Vladímir Venguérov.²²⁷ O último trabalhava como assistente no estúdio Lenfilm,²²⁸ mas após a publicação do artigo de Pudóvkin, Venguérov finalmente conseguiu um trabalho quase independente. “Quase”, porque a proposta era de fazer uma versão televisiva do espetáculo *O Cadáver Vivo*, encenado no Teatro de Púchkin.

Aliás, o filme-espetáculo era quase o principal gênero cinematográfico no início dos anos 1950. Filmes-espetáculos e filmes-concertos representaram a maior parte da produção dos grandes estúdios de cinema do país entre anos 1952-1953.²²⁹

A tarefa confiada a Venguérov em 1953 era quase de ordem técnica, pois a metodologia desse tipo de filmagem estava definida com precisão e consentida com censura. A peça estava em cartaz havia dois anos e todo processo deveria ser supervisionado pelo diretor de teatro Leoníd Vivién.

O crítico de literatura e cinema Liev Ánninski²³⁰ conta que no início na década de 1980 foi rever filme *O Cadáver Vivo* de Venguérov “com um sentimento controverso”. Talvez, do ponto de vista de cinema como arte, esse filme-espetáculo não possua um valor tão grande: “o cinema era apenas um instrumento técnico como uma prensa: plano médio estático, cenários pintados, a cortina teatral no início e no final do filme”²³¹. Apesar disso, Ánninski visava um objetivo diferente quando foi vê-lo novamente:

²²⁶ Mikhaíl Schweitzer (1920-2000) diretor de cinema. Trabalhava no estúdio Mosfilm. Ficou conhecido por realizar uma filmagem do ciclo de obras clássicas como: *Ressurreição* e *A Sonata a Kreutzer* de Liev Tolstói, *Almas Mortas* de Gógol, *Pequenas Tragédias* de Púchkin etc.

²²⁷ Vladímir Venguérov (1920-1997) diretor de cinema, aluno de Eisenstein. Trabalhou em Leningrado no estúdio Lenfilm. Em 1968 filmou outra versão de *O Cadáver Vivo* com um elenco estelar: Aleksei Batálov como Protássov, Allá Demídova – como Liza e Innokéntii Smoktunóvski no papel de Alekssánsrov entre outros.

²²⁸ Lenfilm (fundado em 1918) é um dos principais estúdios de cinema da Rússia, localizado em São Petersburgo (antigamente, Leningrado, de onde vem uma parte do nome). Entre os diretores que trabalharam no estúdio estão: Aleksei Guerman, Grigóri Kozintsev e Aleksandr Sokúrov.

²²⁹ ÁNNINSKI, L., *Liev Tolstói i Kinematograf* (Liev Tolstói e Cinema), Moscou, Iskússtvo, 1980, p. 137.

²³⁰ Liev Ánninski (nascido em 1934) é filólogo, pesquisador e crítico de literatura e cinema.

²³¹ ÁNNINSKI, L. *Liev Tolstói i Kinematograf*. (Liev Tolstói e Cinema), Moscou, Iskússtvo, 1980, p. 137.

queremos ver como, em diferentes momentos, o cinema registrava nossa necessidade em Tolstói, capacidade de assimilá-lo, nossa relação com ele e, através dele, a relação com nós mesmos. Por que, então, os filmes-espetáculos não podem mostrar isso? Nesse filme fui ver Tolstói e também pessoas do início dos anos 1950.²³²

O realismo socialista exigiu dos criadores do espetáculo e do filme um grande cuidado com o original, uma precisão de detalhes e uma absoluta fidelidade ao texto.

Ánninski descreve sua impressão dessa experiência de assistir o filme de 1950, trinta anos depois, com bastante ironia. Ele traça paralelos entre o filme-espetáculo *O Cadáver Vivo* e outros filmes soviéticos que seguiam fielmente a linha geral da abordagem do tema heróico:

procurando entender os sentimentos e as ações dessas pessoas fortes, firmes, honestas, [...] personagens positivos no sentido pleno da palavra, tento assimilar seus sentimentos e ações como reais, as vezes distraíndo-me do enredo de Tolstói. Efetivamente, na tela não havia uma pessoa bêbada e fraca que foge para curtir ciganos, mas um homem forte, sóbrio e eficiente que, digamos... administra um coletivo musical e... demora até tarde para voltar em casa porque fica muito entusiasmado. Sua esposa, Liza, manda a irmã mais nova, Sacha [...], depois o amigo Viktor, para buscar Fiédia, que não pode desprender-se de seu coro e, fascinado, convida os enviados a apreciar o canto de Macha. Todas essas pessoas são muito puras. Os problemas familiares não são para eles, pois não são tão importantes em comparação com o trabalho. Eles trabalham bem e de forma honesta, sendo assim, o resto pode ser resolvido. Liza pode se unir com Viktor, Macha com Fiédia e todos ficarão felizes porque o mais importante para eles não é o bem individual, mas o bem coletivo...²³³

Ánninski pede para que o leitor não perceba sua “ironia como negativa ou maldosa”²³⁴. Explica que ela é o resultado do distanciamento temporal. Acrescenta que a exibição de filmes antigos como *O Cadáver Vivo*, provavelmente, não será compreendida e poderá provocar risadas do espectador atual. No entanto, na década de 1950, a carga emocional desses espetáculos funcionava, pois correspondia às expectativas do público contemporâneo.

²³² *Ibidem*, p. 137.

²³³ ÁNNINSKI, L. *Liev Tolstói i Kinematograf* (Liev Tolstói e o Cinema), Moscou, Iskústvo, 1980, p. 138-139.

²³⁴ *Ibidem*, p. 140.

Para nós, estudantes, estas sessões tolstoianas eram objeto de grande interesse. No nosso curso surgiram entusiastas que encenaram o espetáculo amador *O Cadáver Vivo*. O impulso foi dado pelo filme-espetáculo com Símonov como Protássov. Não se pode superestimar a profundidade de nossa compreensão de textos tolstoianos. Apesar de sermos estudantes de filologia, seguíamos a interpretação tradicional de suas obras.²³⁵

Na época da estréia, a crítica escreveu que no filme *O Cadáver Vivo* “foi mostrado o destino de um homem puro e nobre esmagado pela sociedade burguesa. Agora esta interpretação parece limitada, mas em 1953 essa era a visão inculcada desde a escola. Nós pensávamos e sentíamos exatamente assim: o ser humano é belo, perfeito, supremo em todos seus pensamentos, e, se for assim, basta aperfeiçoá-lo um pouco [...] e, então, o melhor vai vencer no final”.²³⁶

Versão de Fókin de 2006

Mais de cinco décadas se passaram. Houve mais uma reviravolta na história. Em 1991 aconteceu a desintegração do bloco soviético e a União Soviética simplesmente desmoronou. Na mesma época, a cidade de Leningrado volta a ser chamado São Petersburgo. O teatro Alensandrínski também teve seu nome original devolvido.

Em 2006, no ano da comemoração de 250 anos do teatro, o novo diretor, Valéri Fókin,²³⁷ apresentou sua visão do espetáculo *O Cadáver Vivo*. Depois da montagem de Meyerhold de 1911 e de Kójitich em 1950, a terceira versão da peça nesse teatro surgiu com o nome de *O Cadáver Vivo-3*.

Um dos elementos que se destaca nesse espetáculo é o cenário criado por Aleksandr Boróvski. No lugar dos ambientes realistas, das salas de estar, tabernas etc., há um único espaço sintético e universal que se transforma com a atuação.

²³⁵ *Ibidem*, p. 141.

²³⁶ *Ibidem*, pp. 140-141.

²³⁷ Valéri Fókin nasceu no ano de 1946. Na décadas de 1970 e 1980 dirigiu espetáculos em vários teatros de Moscou. Também é um pedagogo teatral. Em 1988, Fókin tornou-se presidente da Comissão de legado artístico de Vsévolod Meyerhold e em 1991 fundou o Centro de Meyerhold em Moscou. Desde 2003 dirige o teatro Aleksandrínski em São Petersburgo.

O cenário que representa a entrada de um prédio foi construído com base no contraste entre a arquitetura fantasiosa da época da Art Deco do início do século XX e a funcionalidade rígida de espaços cercados, como a prisão ou o zoológico. Com galerias e escadas ricamente ornamentadas por guirlandas de flores metálicas ao estilo da Torre Eiffel, esta entrada ou saguão é uma metáfora teatral da pirâmide social feita em ferro ou de uma grande e luxuosa gaiola.

Cada andar desse “prédio” que, segundo Aleksandr Tchepurov,²³⁸ encontra-se em São Petersburgo, tem seus habitantes de acordo com uma hierarquia preestabelecida. As cenas ocorrem nas escadas e galerias que demarcam o espaço da família, da sociedade e até mesmo da arte: durante um concerto que acontecia ao vivo, os músicos se acomodavam embaixo das escadas e o público elegante escutava do andar superior.

A agitação da vida cotidiana com suas preocupações e acontecimentos, o diretor mostra através dos diálogos cruzados e do rápido deslocamento das personagens pelo cenário. A ação desenrola-se no plano horizontal, nas escadas e galerias suspensas sobre o palco e no plano vertical, dentro do elevador de verdade que cortava o palco no meio, de cima para baixo. Nele sobem e descem os moradores desse “prédio”.

Para Valéri Fókin, que já havia encenado Gógol, Dostoiévski e Kafka, o drama de Liev Tolstói está repleto de um significado existencial peculiar. Ao colocar os personagens de *O Cadáver Vivo* na entrada de um prédio de apartamentos petersburguês, o diretor e o cenógrafo não só aproximaram a peça do primeiro projeto do dramaturgo, mas criaram um espaço simbólico situado entre o Céu e a Terra, onde ainda há uma espécie de subsolo, um porão onde fica o protagonista.²³⁹

²³⁸ Professor e pesquisador de teatro russo. Foi reitor da Universidade Teatral de São Petersburgo. Atualmente, é chefe do setor de pesquisa do teatro Aleksandrinski. Autor de vários ensaios e livros: “A Gaivota de Aleksandrinski” (2002), “A. P. Tchekhov e teatro Aleksandrinski. 1889-1902” (2006) etc., todos em russo.

²³⁹ TCHEPURÓV, A., *Mejdu Nebom i Zemlei* (Entre o Céu e a Terra), Folder do Espetáculo *O Cadáver Vivo* no teatro Aleksandrinski, 2006, p. 32.

Fiódor Protássov, criado por ator Serguei Párchin,²⁴⁰ é um sofrido herói do underground no sentido literal e metafórico. Desde o início do espetáculo ele fica deitado ou sentado dentro de uma jaula individual localizada no fosso da orquestra. Essa jaula ou gaiola pode subir e descer até a superfície do palco, como se estivesse “servindo” Fiédia do subsolo do proscênio.

No início do espetáculo, no meio do palco escuro, podemos ver apenas a iluminada cabine do elevador. Aparece um homem forte, com aparência de um segurança. É Turétski, personagem resgatado das primeiras versões da peça. Nessa montagem de *O Cadáver Vivo*, ele ganha um papel especial: permanecerá sempre no palco. Presente em todas as cenas, seja dormindo debaixo da escada, perambulando para lá ou para cá ou participando ativamente da ação. Como um guarda de prisão, está a par de tudo o que acontece e sempre no controle.

A seguir, chega Anna Pálvovna e sobe de elevador até o andar superior. Ela veio da casa dos Kariênin, onde foi buscar o apoio na situação difícil da filha. Ao mesmo tempo, fica evidente que a mãe de Liza começou a arranjar a aproximação da filha com Viktor. Isso deixa Sacha, irmã caçula de Liza, indignada.

Quando Kariênin, um homem de estatura média, careca e com um pincenê (alias, os figurinos e alguns outros indícios sugerem que o tempo da ação pertence ao início do século XX), chega na casa de Liza, os dois sobem escada como se fosse para um sótão para conversar. De repente, Liza faz um gesto bastante contemporâneo: após fumar um cigarro emprestado, ela o apaga dentro de uma latinha improvisada como cinzeiro.

A atuação, os gestos e o modo de falar revelam as verdadeiras intenções das personagens. Assim, a conversa entre Liza e Viktor tem um duplo sentido, pois toda hora surge a sensação que eles não falam o que realmente querem dizer. Liza indaga Kariênin se ele gosta de Fiédia como se estivesse perguntando o que sente por ela. Gaguejando, ele dá uma resposta positiva, mas deixa transparecer aquilo o que não pode ser pronunciado ainda.

²⁴⁰ Serguei Párchin, nascido em 1952. Estudou atuação na Universidade Teatral de São Petersburgo e, logo após o término de estudos, passou a trabalhar no teatro Aleksandínski. Estrelou vários espetáculos criados por Valeri Fókin.

Depois de falar com Liza, Kariênin desce para o porão escuro acompanhado por Turétski que ilumina o caminho com uma lanterna. Ao entrar na gaiola onde Fiédia dorme no chão, Turétski o sacode para acordar e pega o dinheiro do pernoite. Kariênin entrega a carta de Liza e pede a Protássov que volte para casa, posicionado do lado de fora e abaixo da gaiola (ela vira um espécie de cadafalso) na qual entram apenas Turétski e Macha. Quando ela aprece, a reação de Fiédia é semelhante de um cão feliz.

Interpretada por Lúlia Márchenko, Macha não é mais uma cigana. Assim como todos os personagens, usa uma roupa da época, contudo seu cabelo é bem curto. Parece uma menina romântica, “com trejeitos de uma modelo que fugiu dos glamorosas boutiques para o abismo de verdadeiras preocupações e sentimentos”.²⁴¹ Como uma enfermeira voluntária, Macha visita Fiédia para tratá-lo como um enfermo, ajuda a trocar de roupa, lava sua cabeça debaixo de uma torneira ao som da água batendo nas paredes do balde de aço.

Alias, a partitura sonora do espetáculo compõem por si só um elemento bastante eloquente: o ranger da porta do elevador, o tinido das peças metálicas e o barulho retumbante dos passos sobre as escadas e galerias. Quase tudo nesse lugar parece frio, desaconchegante, desamparado e solitário.

A empolgação eufórica de Protássov logo transforma-se em apatia. Macha fala com ele como se fosse com uma criança, lava sua cabeça, põe um suéter enfiando as mãos sem força para dentro das mangas. Ele acende novamente quando pergunta se ela o ama. Pega de surpresa, ela vira o rosto na direção da platéia, pensa e responde: “Sim, claro”, dá um dinheiro para ele e vai embora.

Em seguida, o palco fica iluminado por uma luz azulada e cria-se um efeito do “teatro de sombras”. Acompanhadas pelo som do piano tocado ao vivo, as figuras se movimentam de cima para baixo pelas galerias e escadas do cenário de treliça de ferro e arame.

Nas cenas seguintes, a aproximação entre Liza e Kariênin fica ainda mais evidente em contraste com indiferença dele com Sacha, que deixa transparecer os

²⁴¹ TUCHÍNSKAIA, A. Ia. *O Cadáver Vivo* em Aleksandrínski, 22/12/2006, disponível em: <http://www.alexandrinsky.ru/news/news_224.html>, acesso em: 21.07.2010.

sentimentos que tem por ele. Em desespero, decide encontrar-se com Fiédia. À noite, de roupão, sem que Turétski saiba (porém, esse homem está a par de tudo), ela desce no porão e implora que o cunhado volte para casa. Nada adianta, ele está firme em sua decisão e assegura a pobre Sacha que Liza “ama e amará quando este empecilho (*indica a si mesmo*) for eliminado”²⁴². De repente, ocorre-lhe que o “empecilho” que precisa ser eliminado é ele mesmo e essa idéia o assusta.

O encontro entre Anna Dmítrievna Kariênina e o príncipe Abrézkov é bastante eloquente. O principal é manter a aparência de um relacionamento perfeito. Durante o diálogo, Abrézkov age como se estivesse o tempo todo confessando seu amor por Kariênina. Viktor, a pessoa de “princípios rígidos”, um funcionário desse “sistema prisional”, aparece vestindo uma sobrecasaca preta, oficial, abotoada de cima a baixo.

Outro visitante de Protássov é seu amigo Afriêmov que chega bêbado e chama-o para sair. Com tom de escárnio, canta um trecho de “Ne Vetchérniaia” e também pede para que ele volte para família, porque isso é uma “coisa certa”. “Para quê o escândalo?”.

Durante sua segunda visita, Macha está mais distante do que da outra vez. Sem nenhuma conversa, ela faz seu trabalho filantrópico: amarra um guardanapo no pescoço dele e prova a sopa que trouxe, empolga-se e começa comê-la e depois alimentá-lo de colher. Animado no primeiro momento, Fiédia logo esmorece e agarra imediatamente a garrafa de vinho que ela trouxe. Como um urso em sua gaiola, ele ganha comida, bebida e um banho de Macha, enquanto Turétski abre o acesso até esse “exemplar exótico”: o homem honesto.

As poucas pessoas que descem no porão para falar com Fiédia perseguem objetivos próprios. Kariênin cumpre seu dever de “amigo” e equilibra entre decência e mediocridade. Sacha, admiradora exaltada, também tem seu interesse. Afriêmov precisa de um parceiro de festas que siga as regras da falsa decência, pois pode-se fazer quase tudo, desde que seja dentro das regras hipócritas.

²⁴² TOLSTÓI, L. N., *O Cadáver Vivo*, São Paulo, Peixoto Neto, 2007, p. 74.

O príncipe Abrézkov vem para tratar sobre o divórcio com um jornal debaixo do braço e vestindo um sobretudo por cima do pijama. Aproveita para satisfazer sua curiosidade e entender o motivo da situação de Fiédia, que faz sua confissão deitado, abraçado com uma garrafa.

A seguir, a cena da tentativa do suicídio sucede durante um concerto musical. O público assiste do andar superior, o “gênio” do suicídio Aleksándrov profere seu discurso enquanto Protássov escreve a carta de despedida e tenta atirar contra si. “Não consegui” – geme ele para Macha e nesse instante o concerto termina e o público começa a ir embora.

À medida que Fiédia fica cada vez mais perto do fim trágico, acontece a gradativa aproximação entre Liza e Viktor. Em cada encontro é feito um cuidadoso passo na direção do “final feliz”. Contudo, aos poucos, evidencia-se um detalhe curioso: Liza trata Viktor (um filho devotado e puro como uma donzela), como se fosse um menino, com um amor quase materno.

Após o falso suicídio, Liza, Viktor, Anna Dmítrievna etc., todos reunidos na galeria superior, finalmente, vivem um idílio familiar. Enquanto isso, Fiédia encontra-se livre, pelo menos, fora da gaiola. Com roupa esfarrapada e sempre bebendo no gargalo, conversa com pintor Petuchkóv no primeiro andar do “prédio”.

A última cena acontece no “teatro de sombras”. Todos os personagens seguem ordenadamente escada acima para o topo do palco, enquanto Fiédia desce. Despercebido, pega a arma de Aleksándrov, entra no elevador e atira contra si. Com o som do tiro, apaga-se a luz e termina o espetáculo.

O *Cadáver Vivo* de Valeri Fókin é um espetáculo que dialoga com o passado. Consegue transmitir a atmosfera do início do século XX e, ao mesmo tempo, é bastante contemporâneo. Por um lado, conta uma história que, supostamente, não faz mais parte da realidade da “era da Internet”. Como se sabe, hoje, o divórcio se tornou parte de nosso cotidiano e seria praticamente impossível encontrar alguém fora do palco teatral para quem preferiria morrer a passar pelo desgostoso processo de separação.

Contudo, o divórcio é apenas uma circunstância externa, só uma parte da trama. Na verdade, a peça aborda temas mais profundos sobre a natureza do homem, a contraditória e fluida capacidade de amar, etc.²⁴³

Esse espetáculo mostra a tragédia de uma pessoa que sonha com a liberdade no alto significado dessa palavra, mas está sempre enclausurada e sem saída. Seu destino foi selado porque na sociedade não há lugar para pessoas como Fiédia. Ele precisa se adaptar ou morrer. Ofuscado pelo conflito externo, onde o marido “ruim e irresponsável” deixa a esposa, o filho pequeno e seu meio social, o verdadeiro conflito passa quase despercebido. Essa peça mostra um confronto entre dois tipos de pessoas: que vivem com o “coração” como Fiédia e aqueles que vivem com “cabeça”, como Viktor Kariênin.

A encenação incorpora uma série de questões psicológicas, morais, sociais, perguntas para vida e para Deus. Embora “Fiédia Protássov não seja um Ivan Karamázov”, segundo Fókin, o personagem “está em consonância com os heróis de Dostoiévski.”²⁴⁴

No drama de Tolstói acontece a “queima interior” de um homem gentil e tímido. Por sua natureza, Fiédia não é um lutador e nem acusador.²⁴⁵

O diretor já havia criado espetáculos baseados nas obras de Fiódor Dostoiévski tais como: “Memórias do Subsolo”, “O Duplo”, “Avenida Niévski”, “Zero” (inspirado em *O Jogador*). Em *O Cadáver Vivo*, ele desenvolve temas transversais de seu trabalho artístico relacionados com o estudo da alma e da consciência do “homem do subsolo”.

As circunstâncias e os problemas morais do “homem do subsolo” (Fiédia Protássov, que deixou sua família e tenta fugir de sua vida habitual), são tratados aqui de modo figurativo e simbólico. O elevador,

²⁴³ *A história de um homem livre*. Entrevista de V. Fókin. <http://ria.ru/analytics/20100204/207688375.html#ixzz2Hcx3uHzFMeyerholda> [1]. (Acesso: 22.07.2010).

²⁴⁴ FÓKIN, V., *Ukhód. Iz Besiedi s Akterami* (A Fuga. Da Conversa com Atores), Folder de Espetáculo *O Cadáver Vivo* no teatro Aleksandrínski, 2006, p. 10.

²⁴⁵ TCHEPURÓV, A., *Mejdu Nebom i Zemlei* (Entre o Céu e a Terra), Folder de Espetáculo *O Cadáver Vivo* no teatro Aleksandrínski, 2006, p. 32.

uma invenção técnica do novo século, conecta diferentes níveis ou subsistências de vida e abre um caminho ilusório para cima. Entretanto, a tendência de deromanização do herói, inerente ao espírito do nosso tempo, não retira tensão trágica, cujo motivo é o desespero em um mundo imerso em mentiras.²⁴⁶

A pesquisadora e crítica teatral Aleksandra Tuchínskaia nota paralelos entre *O Cadáver Vivo* de Meyerhold e o espetáculo de Fókin (que se considera um de seus discípulos). Segundo pensa, em 1911, “em contraste, com a atmosfera densa do espetáculo do Teatro de Arte de Moscou, no Aleksandrínski desenrolavam-se monodramas de indivíduos afastados da sociedade”. Os atores do espetáculo de Meyerhold “dirigiam-se mais para o público, olhavam para platéia mesmo durante os diálogos, como se estivessem saindo para fora de suas personagens, do círculo mais próximo, para um contato direto com a contemporaneidade.”²⁴⁷

Fókin pega aqueles grãos que foram jogados por Meyerhold durante a encenação de *O Cadáver Vivo*, quando o espaço misterial da tragédia estava apenas começando a brotar no plano da composição cênica.²⁴⁸

Assim como Meyerhold em 1911, Valéri Fókin não está à procura de um sentido contemporâneo no ambiente realista da época. Está interessado em um tipo de herói anti-social que não perdeu sua atualidade, mesmo cem anos mais tarde. Um homem que decaiu até “o fundo do poço”, visto por todos como um esbanjador bêbado e irresponsável que, na realidade, é o portador da dignidade, da consciência, da capacidade de arrependimento e autoabnegação. Esse homem deve renunciar a seu direito de viver para não mentir, não fingir ser um membro útil da sociedade hipócrita.

Meu desejo foi seguir Tolstói, detectar os mecanismos puramente humanos e a motivação da mentira no comportamento de homens. “A anatomia da mentira” não permite dividir personagens em principais e secundárias. Todos são participantes da ação, todos são heróis: Fiédia,

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 32.

²⁴⁷ TUCHÍNSKAIA, A. Ia. *O Cadáver Vivo no Aleksandrínski*. 22/12/2006, disponível em: <http://www.alexandrinsky.ru/news/news_224.html>, acesso em: 21.07.2010.

²⁴⁸ TCHEPURÓV, A., *Mejdu Nebom i Zemlei* (Entre o Céu e a Terra), Folder de Espetáculo *O Cadáver Vivo* no teatro Aleksandrínski, 2006, p. 32.

Liza, Kariênin, Anna Dmítirevna, o juiz, seu assistente e o “gênio” Aleksándrov... Todos!²⁴⁹

Anatóli Tchepuróv comenta que, de acordo com pensamento de Liev Tolstói, a fraqueza do homem e sua incapacidade de corresponder aos princípios morais declarados é um dos principais motivos da mentira no qual está mergulhada a sociedade e a razão das colisões, as vezes trágicas com a verdade.²⁵⁰ Talvez o próprio Tolstói sentisse isso com mais força que todos.

Fókin confessa que para ele o principal na peça *O Cadáver Vivo* foi encontrar caminhos para a realização cênica do tema da fuga. Entender o motivo que leva tantas pessoas a deixar, voluntariamente, suas casas e famílias. Ele chega a algumas conclusões:

A possibilidade da fuga, [...] o desejo consciente de pular para fora dessa vida é a única solução que, às vezes, resta para uma pessoa que ainda não perdeu completamente a consciência. [...] Hoje, o confronto entre o homem e o mundo ficou ainda mais aguçado de forma implacável.²⁵¹

Como havíamos analisado anteriormente, os temas da fuga, da liberdade e do suicídio estão relacionados.

Há pessoas que deliberadamente querem escapar de um círculo vicioso. Conheço histórias reais de pessoas que deixaram de viver, porque não aceitam a ordem existente do mundo: nem política, nem social e nem familiar. Protássov conhece o que é isso, mas já passou do momento de protesto espontâneo, da bebedeira e etc.²⁵²

O diretor pensa que a bebida alcoólica e as festas não ajudam criar a ilusória possibilidade de solução. O Protássov contemporâneo bebe sozinho, apenas para poder, por algum instante, abafar a dor, a vergonha e o medo da

²⁴⁹ FÓKIN, V., *Ukhód. Iz Besiedi s Akterami* (A Fuga. Da Conversa com Atores), Folder de Espetáculo *O Cadáver Vivo* no teatro Aleksandrinski, 2006, p. 20.

²⁵⁰ TCHEPURÓV, A., *Mejdu Nebom i Zemlei* (Entre o Céu e a Terra), Folder de Espetáculo *O Cadáver Vivo* no teatro Aleksandrinski, 2006, p. 24.

²⁵¹ FÓKIN, V. *Ukhód. Iz Besiedi s Akterami*. (A Fuga. Da Conversa com Atores), Folder de Espetáculo *O Cadáver Vivo* no teatro Aleksandrinski, 2006, p. 2.

²⁵² A história de um homem livre. Entrevista de V.Fókin, disponível em: <<http://ria.ru/analytics/20100204/207688375.html>>, acesso em: 22.07.2010.

morte inevitável. O conflito interior sobressai, deixando todo o resto no segundo plano.

Eu sempre fiquei constrangido quando Simonov ou Bersénev, ao interpretar o papel de Protássov, pronunciavam monólogos pomposos, denunciavam o juiz e todo sistema judicial da Rússia. Me parece que a denúncia não é da natureza de Fiédia, que sente vergonha até mesmo quando fala.²⁵³

O Fiédia de Párchin não tem a *mise-en-scène* nem os discursos grandiloquentes que ajudaram a consagrar nesse papel atores como Ivan Moskvín e Nikolái Símonov. Ele não possui modos de um aristocrata, nem aparência romântica. Esse personagem encontra-se no fim da perspectiva de humilhação pretendida pelo autor. Um homem curvado, jogado no chão que parece um animal grande acuado em uma armadilha.

O outro elemento que chama atenção nessa versão de *O Cadáver Vivo* é a ausência de ciganos. O diretor eliminou o segundo quadro da peça, considerado um dos mais marcantes. Fókin confessa que queria que “a história com ciganos ficasse no passado para Protássov”.²⁵⁴

Não se trata de um drama romântico com ciganos, mas de uma história peculiar sobre rebelião interior. Nisso eu vejo a principal discussão com as interpretações tradicionais dessa peça. Não penso que tirando de Fiédia a ilusão “cigana”, estamos contradizendo Tolstói que, na realidade, considerava o “terceiro” caminho - cigano de Fiédia uma concessão à mentira.²⁵⁵

Fókin desiste dos ciganos, um dos principais elementos dessa peça que para Tolstói representavam a *vólia*, a liberdade não subordinada à moral hipócrita da decadente sociedade aristocrática.

²⁵³ FÓKIN, V., *Ukhód. Iz Besiedi s Akterami* (A Fuga. Da Conversa com Atores), Folder de Espetáculo *O Cadáver Vivo* no teatro Aleksandrinski, 2006, p. 12.

²⁵⁴ A história de um homem livre. Entrevista de V.Fókin. <<http://ria.ru/analytics/20100204/207688375.html>>, acesso em: 22.07.2010.

²⁵⁵ FÓKIN, V. *Ukhód. Iz Bessédi s Aktiórami* (A Fuga. Da Conversa com Atores). Folder do Espetáculo *O Cadáver Vivo* no teatro Aleksandrinski, 2006, p.10-11.

Na época, os ciganos eram algo especial dessa peça. Mas hoje, que ciganos? É ridículo! “Século X, liberdade absoluta”: todas ilusões se foram. Antes, havia algo verdadeiro nessa festança. Os grandes artistas do passado faziam tentativas românticas de dar um salto para atingir o elevado. Paralelamente, denunciavam o sistema judiciário, que tanto aborrecia Liev Tolstói, ou o sistema capitalista, no caso do espetáculo da época soviética.²⁵⁶

Fókin faz lembrar que hoje o sistema está corrompo de uma maneira tão desesperadamente óbvia que não há quem denunciar, pois todos estão envolvidos de um modo ou de outro. As três possibilidades que sobram para Protássov continuam sendo as únicas saídas pertinentes: lutar, resignar-se ou, então, matar-se.

Embora, o pensamento do diretor, sem dúvida, esteja mais concentrado na atualidade, nos problemas de hoje, ele dialoga com o passado. Pondera sobre a hipocrisia convencional que, para algumas pessoas, fez do suicídio a única salvação. O tema cigano não faz parte da realidade atual de onde vem o protagonista da nova encenação, mas não foi eliminado por completo do espetáculo. Fókin atualiza essa imagem ao mostrar como a *vólia* cigana pode ser transformada em descomedida depravação corporativa. Temos aí, algo, digamos, uma “festa” dos funcionários do tribunal com mulheres seminuas dentro do elevador em um movimento que acontece sob o som de “Ne Vetchérniaia”, a canção cigana adaptada por compositor Leoníd Desiátnikov em uma música pop de botequim, uma diversão musical grotesca. Fókin comenta: “Penso que não devemos ilustrar o estado psicológico de Fiédia através da música. A música deve estar em contraste”.²⁵⁷ Por isso o concerto de música erudita, um exemplo de estilo de vida convencional e comportamento social ocorre, “justamente, no momento em que Fiédia vive o ápice de seu conflito com a vida. Do ponto de vista do público desse ‘salão musical’, aquilo o que acontece com o protagonista é chocante.

Não há *vólia* nenhuma para Fiédia, pois ele não tem nem mesmo liberdade de movimento. Fora dos limites da gaiola, há apenas angústia: bastou falar com

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 12.

²⁵⁷ FÓKIN, V. *Ukhód. Iz Bessédi s Aktiórami* (A Fuga. Da Conversa com Atores), Folder de Espetáculo *O Cadáver Vivo* no teatro Aleksandrínski, 2006, p. 20.

um companheiro de bebedeira e foi capturado. Além das lembranças de boas ações, não há mais nada que sobre para um vagabundo quebrado em um casaco surrado e uma touca de malha. O diretor observa que para ele foi muito importante colocar ênfase na cena com o pintor:

Nessa parte da peça, Fiódor Protássov está verdadeiramente feliz. Ele já encontrou uma maneira de “se destruir”, tudo foi organizado, está tudo bem com as pessoas próximas [...] Ele está com um casaco esfarrapado, um só rublo no bolso, mas agora está livre. Finalmente, esboça algum sorriso quando, aquecido e um pouco bêbado, fica lembrando de sua vida passada. Nesse instante, em decorrência de suas revelações, a situação muda e ele toma o rumo para a única saída possível, a retirada física.²⁵⁸

Nessa versão de *O Cadáver Vivo*, a pessoa que entrega Protássov para a “justiça” é Turétski. Na cena do julgamento, o monólogo de Párchin na frente do juiz não soa como uma acusação, mas como um lamento resignado, porque hoje ninguém mais sente vergonha de receber “vinte copeques para sujeira”. Nesse tribunal, a dignidade que preserva esse homem decaído não deixa ninguém impressionado. Para o público que está engaiolado nos andares desse “prédio”, ele é uma pessoa que perdeu o instinto de sobrevivência que manda se adaptar a tudo: a humilhação, a mesquinhez, a hipocrisia, a mentira, a dor, a perda da capacidade de agir e amar.

Por isso, em vez da casa de ciganos ou do botequim, Fókin escolhe para seu Protássov um ambiente mais consonante e familiar na Rússia pós-soviética: o porão ou a sala da caldeira, onde encontravam refúgio os filósofos, os artistas e os músicos dissidentes da década de 1970-80.²⁵⁹ Cem anos após a morte de Liev Tolstói, a vida mudou abruptamente, mas a quantidade de hipocrisia e mentiras não diminuiu. Esta idéia é reforçada na cena da festança vulgar do juiz e seu

²⁵⁸ A história de um homem livre. Entrevista de V.Fókin, <<http://ria.ru/analytics/20100204/207688375.html>>, acesso em: 22.07.2010.

²⁵⁹ Um exemplo mais marcante é do poeta Ióssif Bródski que, na juventude, trabalhou em uma sala da caldeira. Assim como vários intelectuais e artistas não favorecidos pelo sistema soviético, tinha que exercer alguma outra profissão. O trabalho de gari ou de fogueiro na sala de caldeira era uma possibilidade de continuar suas atividades artísticas e escapar da Lei de 1961 que condenava criminalmente pessoas “desocupadas”.

assistente com garotas dentro do elevador. Um momento depois, abotoando a roupa no caminho, eles dão uma lição de moral em Liza e Kariênin.

Fókin acaba dando um equilíbrio maior a todos os personagens. Antes, a figura de Protássov sempre predominava. O diretor expurgou do personagem o orgulho excessivo que se apoderou dele através nas pomposas montagens das décadas anteriores.

O Fiédia de Párchin não ofusca as outras personagens da peça, que ganham maior expressividade. O diretor revela e acentua alguns traços que, na sua opinião, fazem parte de seu caráter e do comportamento de Liza, Kariênin, Sacha, Anna Pávlovna e os outros. Eles continuam sendo “pessoas boas”, contudo, mais compreensíveis para o espectador atual. Todos entendem bem melhor do que cem anos atrás uma mulher que, depois de aguentar por muito tempo o marido ruim (segundo a opinião geral), dado a festas e bebedeiras, finalmente desistiu com relutância de conviver com ele. Dando mais motivos para odiá-lo, ele foi embora por vontade própria, levando o último dinheiro, abandonando a esposa e o filho doente para, supostamente, festejar com amigos e mulheres. Mesmo assim, Liza ainda luta para que Fiédia volte para casa.

Fókin conferiu um caráter mais, digamos, “normal” a esses personagens do passado, trazidos para contemporaneidade. Sem acentuar, apenas delineia e alude aos fatos de que Sacha ama Kariênin, que Abrezkov é um admirador antigo de Anna Dmítrievna e, quem sabe se o sentimento de Liza por Viktor realmente seja o amor... Essa é a vida real com suas paixões, segredos e mentiras de toda categoria.

A atriz Marina Ignátova atribui um caráter dramático ao não muito forte papel de Liza. Sua personagem se mostra dividida entre o amor espontâneo por Fiédia e a lógica de sobrevivência que a leva para os braços de Kariênin. Sua mãe personifica esse pensamento prático. Tudo o que não se encaixa nele é visto como algo errado.

Na cena da felicidade familiar que antecede o final trágico, Liza e os outros, literalmente, vivem um “conto de fadas”, pois Liza fica lendo em voz alta o final da história da Bela Adormecida.

Uma das melhores cenas do espetáculo é quando Liza e Anna Dmítrievna, ao lembrar de Fiédia, falam como ele “cresceu” em suas almas após seu “suicídio”. As atrizes interpretam um panegírico patético, cujo sentido pode se resumir à formula: ‘não há homem - não há problema’ ou ‘o melhor marido é o marido morto’. Um interlúdio irônico, quase satírico.

Por fim, no último ato, sem que ninguém perceba, Protássov entra na cabine do elevador, sobe até o topo do palco de onde ressoa o som baixo do tiro. Nessa instante, a luz se apaga no palco e na vida. Assim termina a última versão da peça de Liev Nikoláevitch Tolstói.

CONCLUSÃO

Ao analisar alguns aspectos relacionados à arte dramática de Liev Tolstói, percebe-se de imediato que foi uma trajetória mais intrincada se comparada aos romances épicos, novelas e contos. Seu caminho na dramaturgia não lhe trouxe tanto reconhecimento, em parte, porque demorou para se adaptar a esse gênero, mas também em virtude das suas peculiares e elevadas exigências artísticas e morais que resultaram em um conjunto de peças com nítidas mensagens religiosas. Apesar disso, é a partir dessas primeiras experiências que vão surgir temas e ideias de grande força para a criação de *O Cadáver Vivo*. Um caminho, às vezes doloroso, através das dúvidas, das contestações, da exposição dos pensamentos mais íntimos, empreendendo debate com figuras consagradas como Shakespeare, fazendo e recebendo críticas, em que se formava o fenômeno que é Tolstói autor dramático.

Antes de tudo, na Rússia, sua dramaturgia foi descoberta e compreendida pelo Teatro de Arte de Moscou e seus fundadores, especialmente Nemiróvitch-Dântchenko que foi um dos primeiros a enxergar seu potencial e revelar o alcance de *O Cadáver Vivo*.

O Teatro de Arte interpreta *O Cadáver Vivo* “no contexto do final da vida de Liev Nikoláevitch Tolstói”.¹ Graças às proporções de seu gênio, ao pensamento visionário, sua gigantesca figura ofuscava tudo. A mídia em franco desenvolvimento no início do século XX exerceu um papel especial. Na Rússia, Tolstói foi uma das primeiras personalidades filmadas por uma câmera de cinema. Não é de se surpreender que os episódios de seus últimos dias - a dramática fuga de casa, sua breve peregrinação e a morte rápida – além de terem sido divulgados em pormenores por todos os meios de comunicação do mundo, ecoaram bastante na versão cênica de *O Cadáver Vivo* realizada pelo Teatro de Arte de Moscou.

Poucos dias depois, estreou a versão meyerholdiana da peça de Tolstói. Apesar de sentir o peso da influência do Teatro de Arte e de seu mestre

¹ TCHEPURÓV, A., *Mejdu Nebom i Zemlei* (Entre o Céu e a Terra), Folder do Espetáculo *O Cadáver Vivo* no teatro Aleksandrínski, 2006, p. 24.

Nemiróvitch-Dântchenko, Meyerhold monta um espetáculo diferente. No palco de quase o dobro do tamanho de sua *alma-mater*, com cenários exuberantes, mas que, segundo os críticos, não se pareciam com a realidade que tanto procurava o TAM, desenvolvia-se o drama de um homem perdido no meio de uma sociedade imersa em mentiras, a tragédia de um contemporâneo encurralado em um beco sem saída. Por sua vez, a ideologia soviética impôs uma nova leitura da peça de Tolstói. Destacou o lado heróico e reforçou o conflito elevando-o quase a um nível de embate com a sociedade burguesa.

A prática cênica permite uma diversidade de realizações e leituras da mesma obra. As obras clássicas são plurissêmicas e refletem o estado mutável da sociedade. Cada encenação revela um novo caminho e juntas elas formam uma imagem coletiva do desenvolvimento do pensamento teatral, social e cultural. O pós-modernismo introduziu no teatro o conceito da desconstrução do texto, da trama e da matéria de um espetáculo. O teatro contemporâneo não se limita ao alcance do gênero e inclui o teatro físico, a dança, a instalação e a arte visual. Neste espaço sintético, o intérprete “reescreve” o texto original. Ao analisar as encenações teatrais é preciso entender de que modo elas funcionam no contexto da cultura contemporânea, cuja voz soa nos espetáculos, pois cada época e cada interpretação “re-diz” a obra dramática.

O sentido de qualquer obra está intimamente ligado ao contexto histórico da época quando foi criada e com o lugar que ocupa esse texto dentro da evolução artística. A plenitude do sentido de qualquer texto, não é apenas o resultado de sua correlação com obras anteriores ou, às vezes, sucessoras.²

As novas leituras e interpretações de textos clássicos são necessárias porque elas atribuem outros sentidos ao texto original. A consciência de um artista procura organizar as imagens atuais do mundo em um enorme labirinto de cultura. Ele combina, compara e procura compreender. Para que aconteça a procurada “ligação do início e do fim”, para que surja uma história a obra clássica deve estar ligada à memória da cultura. Somente o espectador-leitor

² “смысл произведения теснейшим образом связан и с историческим контекстом его создания и с тем местом, которое занимает данный текст внутри художественной эволюции. Ведь полнота смысла всякого текста возникает именно в результате его соотнесения с текстами-предшественниками, а иногда и последователями”. IAMPÓLSKI, M. *Pámiat Tirecia* (A Memória de Tirésias), Moscou, Rik Kultura, 1993, p. 14.

pode unificar o texto com sua memória cultural, pois o texto é um campo transformador de sentidos que ocorre na intersecção do autor com o leitor. Com isso, o texto não possui apenas aquilo que foi deliberadamente introduzido pelo escritor, mas também pelo intérprete durante o diálogo que estabelece com a obra.

Ao ler um livro ou assistir um filme, acreditamos que deciframos as intenções do autor, que obtemos a mensagem autoral. Na verdade, nos esforçamos para compreender a obra utilizando toda a carga da nossa experiência de vida e bagagem cultural.³

O texto clássico inclui um infinito campo de outros textos, que podem ser correlacionados com ele dentro de uma determinada esfera de sentido, o que permite ir além da relação de fenômenos homogêneos. Esse texto não pode ser separado do fluxo das associações que inevitavelmente o penetram. Mikhail Bakhtin definiu a essência da colisão entre o intérprete e o interpretado como:

um diálogo especial: uma relação complexa do texto (o objeto de estudo e reflexão) e produzido por enquadrar o contexto (o questionador, objetando, etc.), que implementa o conhecedor e a idéia de estimar cientista, um intérprete. Esta é uma reunião entre os dois textos - terminado e produzido pela reação do texto, portanto, o encontro de duas entidades, os dois autores do livro.⁴

Cada geração de práticos e teóricos de teatro “cria seu próprio Tolstói” e através da descoberta de novos sentidos, fala sobre si mesma.

Ao interpretar no palco (representar, inventar) algum texto que em maior ou menor grau se correlaciona com o já existente (ou seja, que já carrega um certo valor), chegamos à idéia que tanto a produção, quanto a percepção de um “novo” texto está ligada à tradição que contém e ativa o “antigo” texto.⁵

A amplitude de interpretações das obras de Tolstói varia desde leituras bastante tradicionais até versões mais independentes com uma completa

³ *Ibidem*, p. 36.

⁴ BAKHTIN, M., “O Problema de Texto na Lingüística, filologia e outras ciências humanas” in *Estética da Criação Verbal* São Paulo, Martins Fontes, 2011, p. 134

⁵ BENNET, S., *Performing nostalgia: Shifting Shakespeare and the contemporary past*, London, Routledge, 1996, p. 12.

reconstrução da obra realizada pelo diretor e atores, com a utilização dos meios técnicos e artísticos à sua disposição.

A leitura “tradicional” compreende a interpretação que tende a se “extinguir” com objetivo de revelar ao máximo as intenções do dramaturgo. Assim os diretores escolhem a abordagem “filológica” que se limita as buscas de signos cênicos que ilustram o texto ou proporcionam ao espectador a ilusão da ilustração do texto. Com esta abordagem, o intérprete parte do pressuposto que o texto já contém uma encenação que precisa ser apenas descoberta. Desse modo, o processo da encenação e o resultado final não estarão em conflito com o sentido do texto, mas, ao contrário, a seu serviço.

Nas interpretações independentes, o teatro entra em “conflito” com o texto, às vezes o critica e mostra seu caráter relativo. Neste caso, a versão cênica não coincide com a textual. O teatro contemporâneo, trata o texto autoral de maneira criativa. O diretor assume o lugar do autor. Dessa forma, o texto clássico está sendo escrito de novo. As palavras do autor podem permanecer, mas o subtexto, a motivação, as circunstâncias do tempo e do espaço podem ser “reescritas”.

Criado em outras épocas e por outro “autor” ou intérprete, um novo texto teatral nasce de um jogo complexo e, às vezes, ambíguo, com o original. O enriquece com novos sentidos acrescentados por diretor, artista, atores como seus intérpretes com seus interesses, gostos, memória cultural e experiência criativa, consonante a sua época.

ANEXOS

Tabela: As peças de Liev Tolstói

Ano	Composição	Título	Tradução
1864	Comédia em 5 atos	<i>Zarajónnoie Seméistvo</i>	<i>Uma Família Contaminada</i>
1866	Comédia em 3 atos	<i>Niguilíst</i>	<i>Niilista</i>
1886	Drama em 5 atos	<i>Vlast Tmí</i>	<i>O Poder das Trevas</i>
1886	11 quadros	<i>Aguéi</i>	<i>Ageu</i>
1886	Comédia em 6 atos	<i>Pérvii Vinokúr ili Kak Tchertionok kraiúchku zaslužíl</i>	<i>O Primeiro Alambiqueiro ou Como Capetinha mereceu uma crostinha.</i>
1886-1889	Comédia em 4 atos	<i>Plodí Prosvechénia</i>	<i>Os Frutos da Instrução</i>
1890-1900	Drama em 5 atos	<i>I Svet vo Tme Svétit</i>	<i>E a Luz Resplandece nas Trevas</i>
1894	5 atos	<i>Piotr Khlébnik</i>	<i>Piotr, O Padeiro</i>
1894-1900	Drama em 6 atos (e 12 quadros)	<i>Jivói Trup</i>	<i>O Cadáver Vivo</i>
1910	2 atos	<i>Ot Nei Vse Káchestva</i>	<i>Dela todas as Qualidades</i>

Principais Realizações de O Cadáver Vivo nos Teatros Russos

- Em 1911 no Teatro de Arte de Moscou (direção de V.I.Nemiróvitch-Dânchenko)
- Em 1911 no Teatro Aleksandrínski (montagem de V.Meyerhold e A.L.Zagárov)
- Em 1921 no Teatro Aleksandrínski (montagem de N.N.Arbátov)
- Em 1918 no Teatro de N.N.Sinélnikov na cidade de Khárkov
- Em 1942 no Teatro de Komsomól de Lenin de Moscou
- Em 1950 no Teatro de Drama de A.S.Púchkin (atual Teatro Aleksandrínski) (montagem de V.P.Kojitch)
- Em 1951 no Teatro Mály. Moscou
- Em 1955 no Teatro Mály. Moscou
- Em 1962 no Teatro de Evguêni Vakhtángov. Moscou
- Em 2006 no Teatro Aleksandrínski (direção de Valéri Fókin).

Os Elencos das Quatro Versões Cênicas de *O Cadáver Vivo*

1. O Teatro de Arte de Moscou – 1911

Direção: Nemiróvitch-Dânenchenko, cenografia de Símov.

Elenco:

Fiódor Protássov – Ivan Moskvín
Liza Protássova – M.N. Guérmanova
Anna Pávlovna – M.A. Samárova
Viktor Kariênin – Vassíli Katchálov
Macha – Alissa Koonen
Anna Dmítrievna Kariênina – Maria Lílina e Olga Knipper
Abrézkov – Stanislávski, Stákhovitch e Lújski
“Gênio” Ivan Aleksándrov – V.V.Gotóvtsev
Petuchkov – N.A. Známenski
Artiémiev – N.G.Aleksandrov

2. Teatro Aleksandrínski – 1911

Direção: Vsevolod Meyerhold e Zagárov; cenografia de Koróvin

Elenco:

Fiódor Protássov – Roman Apollónski e Nikolai Khódotov
Liza Protássova – I.A. Stravínskaia
Anna Pávlovna – N. Vassílieva
Viktor Kariênin – Iu.M. Iúriev
Sacha – V. Stákhova
Macha – Elizaveta Time
Anna Dmítrievna Kariênina – Maria Sávina
Abrézkov – Vassíli Dalmátov

3. Teatro de Drama de A.S.Púchkin (ex Teatro Aleksandrínski) – 1950

Direção: V.P.Kójitch; cenografia de Aleksandr Rykov

Elenco:

Fiódor Protássov - Nikolai Símonov
Liza Protássova - Galina Iniútina
Sasha – Klavdia Trofímov
Viktor Kariênin – Anatoli Dubiénski
Anna Pávlovna (mãe de Liza)- Elizaveta Time
Macha (cigana) – Olga Lebzak
Afrémov – Konstantin Adashévski
Anna Dmítrievna Kariênina – Elizaveta Jíkhareva
Príncipe Abrézkov – Iákov Maliútin
Juiz de instrução – Bpris Fréindlikh
 “Gênio” Aleksandrov - Aleksandr Tchekaévski
Petuchkov – M.Ekaterininski

4. Teatro Aleksandrínski – 2006

Direção: Valéri Fókin; compositor Dessiátnikov, cenografia de Boróvski

Elenco:

Fiódor Protássov - Serguei Párshin
Liza Protássova - Marina Ignátova
Viktor Kariênin - Vitali Kovalenko
Anna Pávlovna (mãe de Liza) - Maria Kuznetsóva
Macha - Iúlia Marchenko
Anna Dmítrievna Kariênina - Olga Guilvánova
Abrézkov - Marton
Juiz de instrução - Arkádi Vólguin
 “Gênio” Aleksándrov - Igor Vólkov

Traduções

1. Entre a Liberdade e a Vólia¹. O destino de Fiédia Protássov.

Iúri Lotman

Um dos pontos básicos da percepção de Tolstói tardio foi a contradição entre a dinâmica e a estática. A dinâmica é a vida que se encontra em estado de incerteza, a ascensão que ainda não possui formas cristalizadas e, por isso, impossível que seja submetida à avaliação da linguagem de sistemas estáveis. Neste sentido, torna-se especialmente ativa a contraposição entre a *ética*, como um sistema eterno e invariável, que não permite contradições (comparar com o Evangelho: “Seja, porém, o vosso falar: Sim, sim; Não, não; porque o que passa disto é de procedência maligna” Mateus, 5:37) e a *vida*, como o início de um movimento constante.

Isso levava Tolstói a uma oposição bastante duvidosa, do ponto de vista da ortodoxia cristã, entre a ética fluida, dinâmica e viva de Cristo; e a ética de Paulo, já petrificada em formas sedimentadas. Essa posição colocava o autor de *O Cadáver Vivo* em suas estimativas à beira da heresia, do ponto de vista da ortodoxia eclesiástica. Não por acaso, em sua obra, um pecador que ainda não tenha esgotado a possibilidade de ressurreição tem mais valor do que uma pessoa justa, sobre a qual nenhuma tentação exerce mais seu poder. O herói de Tolstói é um personagem que sempre se encontra em condição de dinâmica moral. Ele oscila entre a queda e a ascensão, mas nunca atinge o ponto final nem em uma coisa, nem na outra. Viktor e Liza são puros, ao passo que Fiédia Protássov é o “grande pecador”, mas quando passa por todas as tentações, Protássov pode ascender o máximo possível para uma pessoa. Viktor e Liza são como aquelas pessoas justas mencionadas no livro do Apocalipse, que “não são quentes”, “nem são frias”, e, por isso, Cristo diz: “vomitar-te-ei da minha boca” (Apocalipse 3:16).

¹ Tradução feita a partir do original em russo: LOTMAN, Iu. M. Méjdu Svobódoi i Vólei. Sudbá Fiédi Protássova. Em: LOTMAN, Iu. M. Istória i Tipológuia Rússkoi Kultúri. São Petersburgo, Isskústvo, 2002, p. 714 – 719. Um dos significados da palavra *vólia* é “liberdade no sentido absoluto”.

A ascensão subentende a possibilidade de uma queda profunda; enquanto a queda, por sua vez, contém a possibilidade de ascensão².

Uma pessoa muito distante das ideias cristãs de Tolstói, como Koroliénko, em seu *O Sonho de Makar*, comparou os justos, cujas “vestes são puras”³, com Makar, um pecador bêbado, mas muito mais próximo de Deus. Apesar de toda a contrariedade moral entre o herege Tolstói e o ateu? Koroliénko, os autores se aproximam em seu maximalismos éticos. Na postura de Tolstói percebe-se um pensamento bastante duvidoso do ponto de vista da ortodoxia cristã, peculiar à ética folclórica russa, para a qual o caminho da salvação passa através do maximalismo do pecado. Esse pensamento é contrário de apóstolo Paulo e está, na realidade, profundamente atrelado ao pensamento contraditório dos primeiros cristãos. No Apocalipse lemos sobre a recriminação de um anjo da igreja de Laodiceia por ele não ser nem quente, nem frio e, a em seguida, uma exclamação surpreendente: “Quem dera fosses frio ou quente!” (Apocalipse, 3:15).

O maximalismo do pecado está mais próximo do extremo da virtude do que a moderação em uma ou em outra coisa. Esse pensamento “herético” é orgânico

² É característico que para Blok a imagem de vôo, invariavelmente, evoca a imagem da queda. A queda é uma promessa do possível vôo: “O voador foi libertado...” (“Летун отпущен на свободу” do poema “O Aviador”). “O marinheiro que não foi aceito a bordo” (“Матрос на борт не принятый”), na poesia de Blok passou por todos os caminhos de queda, mas a morte o transforma em um santo. “Na mais pura, na mais branca das mortalhas” (“В самом чистом, в самом белом саване”), ele lembra de modo insistente aquele que está “com uma coroa de rosas brancas” (“в белом венчике из роз”). Na obra do jovem Górkí encontramos associações semelhantes. Podemos também apontar para a semelhança entre a queda e o voo nos seguintes versos de N. Gorbanévski:

Viva apenas como fogo
No vão da escada - queime...
Minhas mãos levantadas
Irão quebrar ou o chão ou o teto

...
E ao me esmagar na pedra,
Eu me elievo para o céu.

Только пламенем в полете
Лестничном живи — гори...
Пол иль потолок пробьете,
Руки вздетые мои.

...
И расквасившись об камень,
Я взлетаю в небеса.

A sinónímia invertida da imagem da queda do Demônio e da elevação do Anjo é característica.

³ Apocalipse, 19:8

para Tolstói, mas é profundamente contraditório em seu anarquismo individualista. Fiédia é um bêbado, um homem cheio de paixões, aberto a todas as tentações da vida e a todas as eminências da arte. Ele personifica o aspecto do cristianismo que se baseia diretamente nos sermões de Jesus Cristo, no Apocalipse, na religião popular e na ética folclórica com sua contrariedade “duvidosa” e rebeldia em potencial. Por outro lado, o moderado e puro Viktor é a personificação do cristianismo da petrificada igreja de Paulo, do pensamento e dos sentimentos da igreja que “lançou fora dos lábios”⁴ as dolorosas “contradições das paixões” (Lérmontov⁵). Desse último ponto de vista, apenas aquele que cai irá se levantar e só aquele que perece se salvará. Jesus, para quem uma ovelha desgarrada é mais cara do que o rebanho inteiro de não desgarrados, Jesus que levanta um fraco é muito mais próximo para Tolstói do que o triunfante Cristo vitorioso.

Nesse sentido, toda a profundidade do dualismo potencial de interpretação da epígrafe de *Anna Karenina* torna-se clara: “De mim virá a vingança, e também a recompensa”⁶. Em primeiro lugar, a vingança está nas mãos do Senhor e encontrará o pecador com a justa crueldade; e, outra interpretação, quase oposta: o direito da vingança é uma prerrogativa só do Senhor e não pertence ao homem. Aquele que é pecador, do ponto de vista humano, pode ser justo em Cristo; nesse caso, o pecado mais terrível para uma pessoa é a vontade de julgar, pois, com isso, o homem apropria-se de um poder que não lhe pertence, mas sim a Cristo. É notável que, ao escolher essa epígrafe, Tolstói imergiu a si próprio e seus leitores em uma contradição insolúvel: ao declarar a não destituição do julgamento supremo e, com isso, inevitavelmente fazendo o leitor concordar com ele, o escritor exigiu que o público renunciasse esse direito por vontade própria, convidando-o a apartar-se da posição de Cristo com humildade e, ao mesmo tempo, fundir-se com ela. Além disso, esta ou aquela decisão dependia apenas da ênfase em uma [ou outra] palavra dessa epígrafe. Nisso consistia, sobretudo, uma penetração profunda na essência dos textos sagrados que, por sua natureza, não

⁴ Apocalipse, 3:16 (N. da T.)

⁵ Mikhail Lérmontov (1814-1841), poeta russo, cuja principal obra é o romance *O Herói de Nosso Tempo*, publicado na Rússia em 1840 e publicado no Brasil pela editora Martins Fontes em 1999. A personagem principal do livro é um jovem oficial militar, Grigóri Petchórin. (N. da T.)

⁶ Deuteronômio, 32:35. (N. da T.)

oferecem instruções inequívocas e retilíneas para a salvação, mas colocam uma pessoa face a face com uma escolha difícil: qual das concepções é a verdadeira e qual é a falsa define-se apenas pelo grau de proximidade interna do intérprete com o texto interpretado. Contudo, além das buscas por uma ou outra interpretação (buscas estas que exigem um aperfeiçoamento e proximidade inalcançáveis em relação a uma santidade), resta ainda a possibilidade de rejeitar qualquer interpretação e admitir que o mistério deve permanecer ou, pelo menos, que conformemos com nossa falta de mérito em entendê-lo. Tal percepção complexa da verdade coloca aquele que a procura acima de qualquer interpretação final: ele se torna não alguém que sabe a verdade, mas alguém que procura por ela. Essa é a posição de Tolstói.

Desse modo, a personagem principal de *O Cadáver Vivo* atua como aquela semente do Evangelho que “produziu fruto, cem por um”⁷, porque ele morre, enquanto os justos Viktor e Liza são sementes que não morrem e, exatamente por isso, não crescem. Dessa forma, na obra de Tolstói, o colapso moral transforma-se no ponto decisivo de reviravolta a caminho da ressurreição, pois o escritor acredita que Jesus veio à terra para salvar os pecadores e não para glorificar aqueles que já estavam salvos. Neste sentido, o título do romance *Ressurreição* (ou seja, a volta do mundo dos mortos)⁸ é o principal tema de todas as obras do Tolstói tardio, mas, ao mesmo tempo, esse pressentimento da ressurreição transforma-se na ideia geral de toda a literatura russa que estava à espera da revolução, interpretada como uma explosão apocalíptica e uma renovação final⁹. A ambivalência herética entre as imagens do Salvador e do Gênio do Mal continham em si a possibilidade de no futuro, perceber na revolução tanto o resgate final, quanto a morte apocalíptica. “A moderação e o asseio” vulgares identificados com o desenvolvimento “pequeno burguês”, normal e natural, eram inaceitáveis de ambos os pontos de vista.

⁷ Lucas, 8:8. (N. da T.)

⁸ Em russo, a palavra 'воскресенье' (voskressénie) também possui outro significado, 'domingo'. (N. da T.)

⁹ A frase não ressalta o sentido exato e histórico da palavra “revolução”, mas a sua etimologia primária: ato da grande transformação. Não é por acaso que, na sua origem, no léxico do Iluminismo francês, essa palavra possuía uma semântica geológica, em vez de social, e significava a transformação das bases imóveis da terra.

E ele, rebelde, pede por uma tempestade,
Como se houvesse paz em tempestades!

Esse verso de Lérmontov expressa a essência de ambas das duas manifestações do maximalismo ilimitado, igualmente características para posições conflitantes daquela época.

A comparação de alguns detalhes que parecem secundários, mas que, de fato, estão profundamente relacionados, é bastante curiosa. Em *O Cadáver Vivo*, na cena do canto dos ciganos, encontramos a seguinte rubrica: “Fiédia, sem sobrecasaca, está deitado de bruços no sofá. Afriémov está escarranchado na cadeira, em frente ao primeiro cantor”¹⁰. Aqui a infração do “decoro” da pose é importante (a irrupção do mundo de convenções para o mundo de liberdade). É pouco provável que seja uma coincidência casual entre essa cena e a maneira como se expressa a liberdade (no momento de liberação das proibições) no comportamento das personagens do romance de Borís Pasternak, *Doutor Jivago*. O começo da revolução que Iliá Riépin¹¹ representou na imagem de um casal de estudantes, que flutua em cima de um bloco de gelo pelo rio consumido pelo degelo, ganha no livro de Pasternak uma expressão, na sua essência, sinonímica ao de Tolstói. No começo da revolução, os gestos de jovens oficiais intelectuais são concebidos como a retirada das proibições, a liberação das convenções e a desinibição demonstrativa da pose e do gesto¹². “Dos presentes, somente o

¹⁰ L. N. TOLSTÓI, *O Cadáver Vivo*. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2007, p. 47.

¹¹ Iliá Riépin (1844 - 1930), artista plástico russo. (N. da T.)

¹² Compare a imagem do começo da revolução de Blok. Esta imagem pode ser interpretada também como o fenômeno da morte, ou mais amplamente, “da sua chegada”:

Todos gritaram ao lado das mesas redondas,

Mudando de lugar inquietamente (destaque de Iu. Lotman)

Estava escuro por causa dos vapores de vinho.

Alguém entrou subitamente – e através do estrondo de vozes

Disse: “Eis aqui a minha noiva”

(BLOK, A. *Sobranie Sochineni v 6 tomakh*. (Obra Completa em 6 v.) Leningrado: 1980. V.1. p. 259).

Compare-se também com a visão de Briússov:

Aconteceu. O fado aceitou os sonhos,

Novamente mostrou a sua inconstância:

Do círculo da vida, para o mundo da prosa

Somos lançados para a impossibilidade!

(BRIÚSSOV, V. Ia. *Izbrannoie* (Obras Escolhidas). Moscou, 1984. p. 350).

doutor¹³ se acomodou no gabinete de modo decente. Os restantes estavam sentados, cada qual da forma mais esquisita e relaxada. O comissário do distrito, apoiando a cabeça em uma das mãos, estava semideitado, ao modo de Pechórin, junto à mesa; seu auxiliar estava sentado na frente dele, no encosto cilíndrico do sofá, os pés encolhidos como em uma sela feminina. Galiúllin estava escarranchado em uma cadeira colocada de trás para a frente e abraçava o encosto com a cabeça reclinada. O comissário juvenzinho ora se pendurava no parapeito da janela, ora saltava dele como um pião em movimento, sem se calar por um minuto, mexendo-se o tempo todo, andava com passos pequenos de um lado do gabinete para outro”¹⁴.

A pose do conselheiro do distrito ao modo de Pechórin é a mais característica: durante os acontecimentos de Fevereiro¹⁵, seus participantes os reavaliaram por meio de clichês literários, especialmente os de Lérmontov. Ao mesmo tempo, é importante lembrar que, na pose de Pechórin, Lérmontov destacava a sua feminilidade. Também é necessário levar isso em consideração para a análise do texto de Pasternak, para entender como o escritor apresenta “o espírito de Fevereiro” – o princípio feminino da liberdade, posteriormente destruído pela revolta dos militares em Outubro¹⁶.

O dinamismo e, ao mesmo tempo, a incerteza relacionada a ele, além do caráter impreciso dos contornos, são identificados com o princípio feminino em oposição à masculinidade; não é por acaso que, tradicionalmente, a revolução é representada simbolicamente por uma imagem feminina. Nós a encontramos, por exemplo, no quadro de Delacroix, *A Liberdade Guiando o Povo*, e em *Iambes et Poèmes*, de Barbier:

C'est que la liberté n'est pas une comtesse
Du noble faubourg Saint-Germain,
Une femme qu'un cri fait tomber en faiblesse,

¹³ O doutor Jivago que preserva a individualidade do comportamento não foi seduzido pelo “entusiasmo” geral.

¹⁴ PASTERNAK, B. *Doktor Jivago*. Vilnius, 1988, p.126.

¹⁵ Trata-se da Revolução de Fevereiro de 1917, que derrubou a monarquia e instalou o Governo provisório, derrubado em seguida pela Revolução de Outubro de 1917.

¹⁶ É característico que Blok via a imagem de Cristo em *Os Doze* como feminina. Mais um paralelo com o quadro *A Liberdade Guiando o Povo*, de Delacroix.

Qui met du blanc et du carmin:
 C'est une forte femme aux puissantes mamelles, [...]
 Qui ne prend ses amours que dans la populace,
 Qui ne prête son large flanc
 Qu'à des gens forts comme elle, et qui veut qu'on l'embrasse
 Avec des bras rouges de sang¹⁷.

(É que a liberdade não é uma condessa
 Do nobre faubourg Saint-Germain,
 Uma mulher que um grito faria cair de fraqueza,
 Que veste o branco e o carmin :
 É uma mulher forte de poderosas mamas, [...]
 Que não toma seus amores senão no meio da multidão,
 Que não se expõe ao perigo
 Senão na companhia de igualmente fortes, e que desejam
 abraçá-la
 Com os braços vermelhos de sangue)

É significativo que, em toda a sua variedade, os gestos dos jovens reunidos por Pasternak no escritório de Galiúllin são os gestos de dança e brincadeira. São graciosos, desinibidos e reproduzem diferentes tipos de comportamento, mas não os próprios modos. A cena trágica do embate entre Guints, comissário do governo provisório, e a multidão de soldados insurgidos é descrita por Pasternak como um conflito quase coreográfico entre dois tipos de gestos e comportamentos. Forçado a procurar a salvação dos rebeldes na fuga, com muita força de vontade, Guints mantém a elevada teatralidade dessa situação dramática. Por um instante, isso detém os soldados que o perseguem e que não conseguem encontrar uma explicação adequada para o comportamento “estranho” de seu inimigo, mas essa perplexidade dura só apenas um instante. O fugitivo perseguido cai em um barril e sua pose teatral de orador, estranha para os soldados, é substituída por uma postura “de palhaço”: “Mas Guints pisou na beirada da tampa e a virou. Uma perna caiu dentro da água e a outra ficou suspensa na borda do barril. Ele ficou sentado na borda. Os soldados receberam essa trapalhada com uma explosão de gargalhadas”. O riso destrói o encanto e restaura a situação de comédia sangrenta, cujo fim natural é o assassinato: “... e o primeiro da frente matou de

¹⁷ Poema *La Curée*, de *Iambes et Poemes*, de Auguste Barbier (1805-1882).

vez o pobre coitado com um tiro no pescoço e os outros correram para acabar com o morto com as baionetas”¹⁸.

Essa imagem da “revolta russa”, na qual, o assassinato é associado à diversão e a crueldade à bondade, lembra vivamente a cena da retaliação em *A Filha do Capitão*: “Fui arrastado até a força. “‘Não tenhas medo, não tenhas medo’, repetiam os meus carrascos, desejando, talvez, de fato encorajar-me”¹⁹.

A fusão indissolúvel do riso e do horror, do cômico e do sangrento era percebida como uma das marcas essenciais do povo. Enquanto o classicismo impôs limites insuperáveis entre a comédia e a tragédia, a tradição folclórica via o horror e o riso como elementos fundidos organicamente em um espetáculo popular. Observamos tal combinação em *O Doutor Jivago*, de Pasternak, na cena do assassinato de Guints.

Talvez a primeira experiência que funde o riso e o horror nos textos literários encontra-se em *O Galo de Ouro*, de Púchkin, uma obra única, devido à coragem em relação à proximidade interna com o sentimento popular de teatralidade.²⁰

Em *O Cadáver Vivo*, as personagens são divididas em aquelas cujas ações são “corretas”, do ponto de vista de algum papel social, e em decadentes, bêbados imprevisíveis, artistas plásticos e pessoas à margem da sociedade. De um lado estão os funcionários públicos, as pessoas do tribunal e, do outro, Viktor e Liza, que, com toda a diferença de seus caracteres e a avaliação moral, possuem algo em comum: suas atitudes são *corretas*, de algum ponto de vista preestabelecido, ou seja, são previsíveis e, por isso, na visão de Fiédia Protássov, são insuportavelmente tediosos. Neles não há nenhuma surpresa; morais ou imorais, eles são igualmente privados de poesia. Para Fiédia, Protássov tudo isso

¹⁸ PASTERNAK, B.L. *O Doutor Jivago*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984, p. 140. (N. da T.)

¹⁹ PÚCHKIN, A.S. *A Filha do Capitão e o Jogo das Epigrafas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 62. (N. da T.)

²⁰ É característico que as experiências sinceras são descritas em “O Galo de Ouro” por palavras do léxico do ritual nacional: “o Czar berrou: ‘Oh, meus filhos!’ Compare-se também com “Conto sobre no tsar Saltân”, Púchkin escreve: “o Dia passou, a tsarina berra”. “Berrar” (“vopít” – do russo, lamentar, estar de luto) significa realizar o comportamento ritual, cujo caráter tradicional permite expressar aprovações como “berra bem”, “berrou (оплакала, “обвыла”) como se deve”. Tal percepção é basicamente contrária a representação romântica da “sinceridade”, como algo inesperado e individual.

transforma a vida em uma prisão. Como o Arlequim de Blok, Fiédia almeja ter acesso ao mundo da liberdade (para Tolstói, um anarquista é mais compreensível do que um liberal). Como de uma prisão, Fiédia foge da família na qual reinava a virtude, mas não havia “tempero”. “Sem tempero, sabe, comida sem tempero? Não tinha brilho em nossa vida. E eu precisava perder a cabeça. Sem brilho não se perde a cabeça”²¹.

O “tempero” como uma imagem do imprevisível, do casual, daquilo que não constitui um elemento obrigatório da estrutura, sem o qual o sistema permanece o mesmo é descrito com ajuda de modelos idênticos, mas, sem esse “tempero” a vida no sistema torna-se impossível e, ao mesmo tempo, ele lhe dá o valor e o gosto, único e peculiar²².

O próprio título *O Cadáver Vivo*, em sua polissemia, abrange diversos aspectos do intersecção entre o vivo e o morto²³. As antíteses de vivo e morto na peça são múltiplas e penetram nos mais variados aspectos do sentido que, muitas vezes, escapam do espectador superficial o qual não percebe que o pulso da vida pode irromper tanto por meio com uma palavra, como em uma pedra ou em um gesto, enfim, em todos os elementos de todas as artes.

1992

²¹ L. N. TOLSTÓI, *O Cadáver Vivo*. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2007, p. 131.

²² Por exemplo, na arquitetura, um terço da parte inferior das colunas dóricas possuem “uma irregularidade/falha”, um engrossamento quase imperceptível. Historicamente este engrossamento reflete uma modificação quase imperceptível das linhas retas das colunas de madeira sob a pressão dos elementos arquitetônicos superiores. Com a substituição das colunas de madeira pelas de mármore a necessidade desse engrossamento desapareceu. A pedra não umentava sob a pressão de superior. Mas então descobriram que a modificação casual do material foi uma invenção arquitetônica engenhosa. A retidão geométrica das linhas faz de uma coluna algo morto, ela “deixa de cantar”, enquanto a expansão quase imperceptível faz com que ela viva, cante e pulse. Por essa razão, a coluna é percebida por nós como algo semelhante de um corpo humano vivo: a coluna lônica antiga adquire na nossa consciência características femininas e a coluna de ordem Dórica – masculinas. As tentativas de construtivistas dos anos 1920 de criar uma nova arquitetura à base da simplicidade geométrica de formas Lievaram à criação de detalhes mortos da pedra.

²³ A vivacidade de elementos arquitetônicos corresponde à mesma necessidade em contradição como, por exemplo, no caso da contraposição do canto vivo à uma gravação morta.

2. Obras de Tolstói no Teatro de Arte. 24

Nemiróvitch-Dântchenko, V.I.

Capítulo XX

Uma vez um velho, vestido com um casaco de pele de carneiro e um gorro de pele, trouxe um manuscrito para a redação da revista “Rússkaia misl”²⁵. O secretário o pegou. Era o conto do camponês Semiónov. O secretário disse que o velho deveria voltar duas semanas depois para obter a resposta. Exatamente após duas semanas, o velho voltou. O secretário pediu para que esperasse, acenou com a cabeça para um sofá de freixo e entrou na sala da editora. Nesse momento lá dentro transcorria uma conversa muito animada entre dois redatores e um editor. O assunto era liberal e inflamatório, portanto, tomavam o vinho tinto. O secretário informou que tinham vindo buscar a resposta sobre o conto do camponês Semiónov. A ficção estava sob responsabilidade de Riémezov, um loiro alto de barba grande, bipartida, e óculos.

– Sim, sim, eu li. Deixe-o que espere. Já vou falar com ele.

Mas era impossível interromper uma conversa tão interessante e passou-se bastante tempo, cerca de uma hora e meia. O secretário apareceu novamente na porta:

– Mitrofán Nílovitch! Aquele velhinho ainda está esperando.

– Sim, sim. Já vou?.

Contudo, passou ainda mais um tempo e o secretário teve que avisar pela terceira vez. Finalmente, Riémezov encontrou o manuscrito e entrou no escritório.

– Onde está o velhinho?

O velho homem de casaco de pele de carneiro Lievantou-se do sofá de freixo. Riémezov aproximou-se dele.

²⁴ Tradução feita a partir do original em russo: NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V., Tolstóvskoe v Khudójestvennom Teatre. (Obras de Tolstói no Teatro de Arte). In: Iz Prochlogo (Do Passado). Moscou: Moskovski Khudojestvenni Teatr, 2003.

²⁵ A revista “Rússkaia misl” (“O Pensamento Russo”) criada em 1880, era uma das melhores revistas literárias e políticas mensais da Rússia. Escritores como Anton Tchékhov e Mitrofán Riémezov foram alguns de seus editores. (N. da T.)

– O senhor é Semiónov? Nós lemos o conto...

Riémézov levantou os olhos para o velho e sem concluir a frase ficou mudo: diante dele estava o próprio Tolstói! O próprio Liév Nikoláevitch Tolstói estava sentado modestamente em um canto durante mais de duas horas e aguardava o momento em que o editor o receberia. Ele queria muito que o conto do desconhecido camponês Semiónov, fosse publicado, queria muito recomendar uma obra que considerava talentosa e digna de atenção²⁶.

A situação do editor era desesperadora. Era vergonhoso levá-lo diretamente para o escritório, enquanto as garrafas ainda não tivessem sido retiradas de lá.

– Não foi nada. Eu estava descansando aqui, - disse Tolstói, provavelmente sentindo pena daquele respeitável escritor, que estava tão constrangido. E, talvez, até mesmo se culpando.

2

Não consigo lembrar por que durante tanto tempo não havia procurado conhecer Tolstói pessoalmente. Talvez porque ele sempre estava muito cercado de pessoas; parecia-me que não receberia de maneira amável qualquer um que quisesse ser apresentado e falar com ele.

Acontecia algo semelhante com Tchékhov. Uma vez perguntei por que ele não procurava conhecer Tolstói pessoalmente, tanto mais porque o próprio Tolstói o elogiava muito como escritor. Anton Pávlovitch respondeu: “Não quero ser apresentado a ele por S.”²⁷

Este S. foi um colega de Tchékhov do ginásio em Taganróg e era próximo de toda a família de Tolstói. Apesar de S. agir, em geral, de forma bastante correta, parecia que ele exibia essa proximidade e aumentava a sua importância, naturalmente, sem nenhuma ambição, apenas com o objetivo de

²⁶ A coleção “Krestíánskie Rasskází” (“Contos Camponeses”), de S. T. Semiónov, foi publicada em 1894, com prefácio de L. N. Tolstói.

²⁷ Trata-se do escritor e jornalista Piótr Sergueiévko (1854-1930).

aumentar o seu próprio prestígio. O tal S. comportava-se também como um tipo de sacerdote das ideias de Tolstói: usava de propósito um tom de falsa modéstia e de pregador, falava baixo e tentava olhar seu interlocutor de maneira fixa e profunda. A moral, à qual ele aparentemente aderiu, era de um altruísmo suspeito e soava como uma sabedoria farisaica.

Por exemplo, quando contei a história de como uma vez fui caçado por bandidos no trem na província de Ekaterinoslávskaja (já contei essa história no capítulo sobre Tchékhov), S. começou a me repreender. Ele disse que se bandidos quisessem entrar no meu compartimento do vagão, eu deveria abri-lo e dar-lhes tudo o que exigissem, em vez de me trancar e ficar esperando que eles fossem presos no corredor.

Tchékhov não queria, portanto, ser apresentado a Tolstói por seu colega de ginásio.

Fui apresentado a Tolstói pelo jovem professor e filósofo Grot²⁸; ele também era próximo da família de Liev Nikoláievitch²⁹. Aconteceu em uma noite, em Moscou, em Khamóvnikí³⁰. Toda a família estava reunida em uma sala, na qual faziam uma leitura. Sófia Andréievna bordava. A filha de Liev Nikoláievitch, Tatiana, também estava lá. Não lembro se Aleksándra Lvóvna, a filha preferida de Liev Nikoláievitch, estava presente naquele dia. Mária Lvóvna lia “O Passado e os Pensamentos”, de Guértsen.

Liev Nikoláievitch parou a leitura, desceu comigo para seu escritório, no andar de baixo, onde ficamos por meia hora. Depois, novamente, voltamos para cima. Ele me pediu para ler. Então comecei a ler, com muito gosto. Como qualquer aprovação da parte de grandes pessoas fica gravada na memória, eu lembro que Tolstói gostou muito do meu jeito de ler. Isso se confirmou alguns meses mais tarde. Ele havia concluído *Khadji-Murát*. Pediram a sua permissão

²⁸ Nikolái Grot (1852-1899) foi um filósofo russo, professor da Universidade de Moscou, presidente da sociedade psicológica de Moscou, fundador e editor da revista “Questões da/de? Filosofia e da/de? Psicologia”. (N. da T.)

²⁹ Nemiróvitch-Dântchenko apresentou o primeiro esboço das memórias sobre os três encontros com Liev Tolstói no formato de um conto, na manhã do dia 9 de novembro de 1910, durante a reunião de luto depois de sua morte no Teatro de Arte.

³⁰ Bairro de Moscou onde Liev Tolstói comprou uma casa em 1882. Atualmente é o museu de L. N. Tolstói. (N. da T.)

para ler um capítulo de sua nova obra em um grande concerto. A própria Sófia Andréievna trouxe para mim a declaração de Liev Nikoláievitch, permitindo a leitura desse capítulo, com a condição de que fosse feita por mim³¹.

Muito desse primeiro encontro ficou gravado na minha memória. Naturalmente, antes de qualquer coisa, a recordação de seus famosos olhos de águia, os olhos de uma fera gentil e sábia. O mais surpreendente na sua aparência são os olhos, que impõem a ideia de que não se conseguirá esconder nada dele, por mais hábil que seja sua mentira. Esses olhos penetram nas profundezas da alma. Ao mesmo tempo, na sua fixação e agudez há uma espontaneidade incontida. Essa não era a perspicácia de um cálculo habilidoso, ao contrário, a simplicidade da alma, no mais belo sentido dessa palavra, a simplicidade de alguém que não tem nada a esconder e sempre está aberto para/a? percepções mais espontâneas.

Hoje, se eu tentasse descrever o que senti, vendo diante de mim esses traços tão familiares e até mesmo estudados em inúmeras representações artísticas, iria escolheria o caminho da criação literária.

Dois momentos da nossa conversa ficaram na minha memória. O primeiro foi quando pedi permissão para fumar no seu escritório. Ele ficou surpreso e perguntou: “O senhor já leu minha cartilha sobre os males do tabaco?” Confessei que não tinha lido. Então ele reagiu com bastante agitação, até emocionado, e pediu que desse a minha palavra que sem falta leria.

O outro momento foi uma conversa sobre Ibsen. Tolstói não o reconhecia como um grande escritor. Enquanto eu, naquela época, nutria o maior entusiasmo por Ibsen, e, por isso, tentei defendê-lo. No fim das contas, disse que lhe traria *Dr. Stockman*, que ele não havia lido.

Depois que eu lhe trouxe essa peça de Ibsen, passou um tempo e, imaginem a minha feliz surpresa, o próprio Tolstói veio até a minha casa. Nós

³¹ Não foi possível encontrar a data precisa do concerto no qual Nemiróvitch-Dântchenko deveria ler um capítulo da novela de Tolstói *Khadji-Murát*. Sabe-se que no dia 14 de fevereiro de 1905 houve um concerto beneficente para soldados que deixam os hospitais, no qual A. I. Iújin leu um fragmento de *Guerra e Paz* e também foi lido o ainda não publicado *Khadji-Murát*. No diário, Sófia Andréievna Tolstáia manifesta insatisfação com o concerto, mas o nome da pessoa que fez a leitura não é citado.

morávamos numa travessa da rua Miasnítskaia. Ele fez, a pé, o longo trajeto desde Khamóvniki. Gostou muito do nosso pequeno apartamento, em especial, porque as janelas davam para um pequeno jardim no qual andavam galinhas e pombos. Ele me devolveu *Dr. Stockman* e disse: “Não, não é bom. Esse Stockman é muito presunçoso”.

De novo me perguntou, persistente, se havia deixado de fumar. Eu disse que já havia lido a cartilha, mas ainda continuava fumando.

Ele perguntava muito sobre escritores dos quais eu era mais ou menos próximo. Elogiava muito Tchékhov.

A influência de Tolstói sobre escritores da minha geração era enorme. Talvez apenas Tchékhov tenha resistido à sua influência, porque ele próprio era brilhante e original. Não é necessário falar que aferrávamos cada nova obra de Tolstói com avidez, como a de nenhum outro escritor no mundo. O que mais nos cativava era o Tolstói artista. O Tolstói pregador de uma nova vida e nova moral era tratado com frieza, mas o Tolstói artista nos impressionava de maneira extraordinária. Sua simplicidade assombrosa era um convite à imitação. Por mais maravilhoso que Turguiênev fosse, do nosso ponto de vista, ele retocava e enfeitava aqui e ali. Por mais que Gógol fosse profundo e agudo, víamos nele um brilhante “ficcionalista”. Dostoiévski era extremamente simples, mas a nudez dos nervos e a exaltação das personagens, durante a imitação tendia para o melodrama e a teatralidade; era preciso ter seu poderoso temperamento e seu coração enorme para dominar uma forma tão austera.

Para nós Tolstói era simples, profundamente verdadeiro, o extraordinário mestre das descrições e tão próximo, parecia que um pouco de esforço seria bastaria para começarmos a escrever como Tolstói. O tempo todo, durante a leitura de suas obras, pulsava um pensamento: “ah, como isso é magnífico e ao mesmo tempo simples. Eu também penso exatamente assim. Por que na minha cabeça não vieram essas imagens, essas situações, essas cores precisas, essas palavras claras e simples ... Que coragem de ser tão simples!”

É impossível esquecer a impressão atordoante que causou em nós *O Poder das Trevas*, um livro pequeno, de edição popular, *O Poder das Trevas*. Sem

exagero, é possível dizer que eu tremi de êxtase artístico por causa da descrição assombrosa das personagens e da linguagem riquíssima. Ou os contos *O Proprietário e o Trabalhador*, *De que vivem os homens* ou detalhes ardentes de *A Sonata a Kreutzer* etc., etc. infinitamente.

3

Uma vez Liev Nikoláievitch foi assistir *Tio Vânia*³². Ele não queria reconhecer reconhecer Tchékhov como dramaturgo de maneira veemente. As críticas negativas estão espalhadas em suas biografias e diários. Ora ele dizia: “não se pode entender coisa alguma”, ora chamava uma peça de “absurdo”, ora (no caso de *A Gaivota*) criticava o caráter desnecessariamente autobiográfico. Durante o espetáculo *Tio Vânia* nós o observamos de maneira disfarçada. Definitivamente, parecia-nos que a peça o envolvia na sua atmosfera, que sua atenção estava captada e que algumas partes deixaram-no emocionado. No entanto, ou estávamos enganados ou resistia a percepção simples e espontânea, pois durante os intervalos ele não elogiou nada. Contudo, também não criticou nada, como se estivesse esperando como tudo terminaria. No fim ele disse o seguinte:

“O que mais ele (Ástrov) quer? Está quente, um violão tocando, um grilo cricrilando, é agradável. E no início ele desejava tomar a esposa alheia e agora fica sonhando sabe-se lá sobre o quê...”. E acenou com a cabeça, em sinal de desaprovação.

4

Eu já contei que sua comédia *Os Frutos da Instrução* no começo foi apresentada em Moscou pelo círculo de Alekséiev-Stanislávski. Com certeza os leitores sabem que essa peça foi escrita por Tolstói para um espetáculo caseiro. Em Iásnaia Políana, propriedade rural de Tolstói, hospedavam-se muitos jovens e Liev Nikoláievitch escreveu a peça para esses jovens. Obviamente, os ensaios

³² L. N. Tolstói assistiu *Tio Vânia* no dia 24 de janeiro de 1900.

compunham a parte mais interessante dessa encenação. Todos estavam contagiados pela alegria e vontade de mostrar seus talentos. Foi nas férias de Natal. Tolstói tinha algumas páginas do começo da peça. O tema era como os empregados na cozinha falam sobre senhores. Os ensaios aconteciam não só em Iásnaia Políana, mas também em Túla, na casa de Davídov, membro da Camará do Tribunal Judicial de Moscou e amigo de Liev Nikoláievitch. Esse mesmo Davídov foi quem lhe forneceu as histórias da prática judiciária para *O Poder das Trevas* e *O Cadáver Vivo*.

No decorrer dos ensaios, Tolstói alterava a peça o tempo todo; ele continuou mudando inclusive no ensaio geral, até que Davídov lhe pediu que parasse.

Tatiana Lvóvna atuou no papel de Tânia.

Mais tarde, esse espetáculo foi repetido em Túla, no grande salão do Clube da Nobreza, com alguma troca de papéis. Nessa ocasião, Tatiana Lvóvna interpretava Betsy. Fui com meu amigo Iújin-Sumbátov³³ para esse espetáculo em Túla. Os amadores atuaram perfeitamente muito bem. Ficamos realmente impressionados. Toda a família de Liev Nikoláievitch estava presente, exceto ele próprio. Naquela época, encontrei Sófia Andréievna pela primeira vez. Ela contou que Liev Nikoláievitch os acompanhara até Túla e voltou para casa a pé, ou seja, cerca de quinze quilômetros.

Algum tempo depois, Alekséiev-Stanislávski encenou esse espetáculo em seu círculo, em Moscou; o papel de Betsy foi interpretado por Komissariévskaja, que posteriormente se tornaria muito famosa³⁴.

Mais tarde, tentaram encenar essa peça várias vezes no Teatro de Arte. As tentativas não deram certo, cada uma por um motivo diferente. O fato mais impressionante é que nenhum teatro no mundo possuía um corpo teatral tão perfeito para essa peça. Poderia ter sido um dos melhores espetáculos do Teatro

³³ O espetáculo que Nemiróvitch-Dântchenko assistiu em Túla aconteceu no dia 15 de abril de 1890.

³⁴ *Frutos da Instrução* foi apresentado pela primeira vez na Sociedade de Arte e Literatura no dia 8 de fevereiro de 1891. V. F. Komissariévskaja atuou sob o pseudônimo de Kómina.

de Arte. Entretanto, algumas razões puramente técnicas ou absurdamente cotidianas tiraram este prazer do teatro.

5

O Poder das Trevas foi encenada no Teatro de Arte. Estreamos o nosso novo teatro, isto é, a nova sede³⁵, com essa peça. Mas alguma coisa não deu certo com o espetáculo. Exceto a excelente Anísia (Bútova), nenhuma outra personagem ficou na memória. O espetáculo foi ultrarrealista. Stanislávski, que encenou a peça, ainda estava totalmente tomado pelo poder dos objetos, da pausa e dos sons. Eles viajaram para uma aldeia na região de Túla, estudaram o cotidiano, gravaram as canções; trouxeram até uma mulher, uma camponesa idosa, para ser consultora da encenação. Mas nossos atores não sabiam nem interpretar camponeses, como também nem conseguiam captar algo mais importante no nervo dramático dessa peça.

Posteriormente, quando me encontrei com o escritor, me disse que alguém lhe contara sobre a encenação desse espetáculo e que ele não havia gostado muito. Para que eram necessários os sons naturalistas? Com toda a gentileza e humildade tive que responder que no próprio exemplar dele consta: “Ouviu-se o relinchar dos cavalos”, “Escutou-se como se fecha uma cancela”, etc.³⁶

Capítulo XXI

1

Ficamos sabendo que Tolstói está escrevendo uma nova peça. Evidentemente, queríamos interceptá-la antes que fosse publicada e tornasse propriedade de teatros. Mandeí um telegrama para Iásnaia Políana pedindo

³⁵ A estreia do espetáculo *O Poder das Trevas* (dirigido por K. Stanislávski e I. A. Tikhomírov) aconteceu no Teatro de Arte no dia 5 de novembro de 1902. Nemiróvitch-Dântchenko comete um erro: o primeiro espetáculo no prédio novo, inaugurado no dia 25 de outubro na travessa Kamerguérski, foi *Os Pequenos Burguesas*, de Górkí.

³⁶ Na segunda cena do primeiro ato de *O Poder das Trevas* tem uma rubrica: “Dava para ouvir o rinchado de um potro e como os cavalos entravam correndo no portão. O portão rangia”.

permissão para fazer uma visita. Sófia Andreiévna respondeu-me prontamente, marcando uma data.

Para não passar a noite lá, o que, aliás, foi-me? oferecido no telegrama, viajei no primeiro trem da manhã³⁷. Fui da estação de trem até Iásnaia Políana de charrete; quando cheguei, deviam ser umas dez horas da manhã. Disseram que Liev Nikoláievitch estava trabalhando e que nessas ocasiões não o avisam sobre nenhum visitante. Fui levado até sua biblioteca, uma pequena sala no andar térreo: havia um sofá, uma mesa de centro, estantes com livros etc. A mobília era simples; se me lembro bem, feita de freixo.

A propósito, em cima da mesa havia o último número da revista *O Pensamento Russo*. O exemplar estava aberto na página de meu artigo sobre a peça *Quando Despertarmos de entre os Mortos*, de Ibsen, que eu estava encenando naquela época no Teatro de Arte e para a qual escrevi um grande artigo explicativo³⁸.

Por ter viajado de Moscou muito cedo, ofereceram-me a possibilidade de descansar. Deitei-me no sofá. Não passaram nem vinte minutos quando vi um vulto aparecer rapidamente na janela. Ele olhou para dentro do quarto através da janela e desapareceu. Era o próprio Liev Nikoláievitch. Depois soube que ele foi passear a cavalo. Quando voltou, nós nos encontramos.

Fiquei na casa dele o dia inteiro, até a noite. A peça estava apenas esboçada. Além do mais, ele ressaltava que era necessário um palco giratório, pois na peça há uma sequência de pequenos atos. Eu disse que teríamos esse tipo de palco. Conversamos de novo sobre Ibsen e, mais uma vez, ele o criticou, disse que havia lido a peça *Quando Despertarmos de entre os Mortos* e mais uma vez não tinha gostado. “Se o conteúdo dela fosse do jeito que você descreve em seu artigo, então seria uma peça boa”.

Certamente, durante o almoço ele não comeu a carne. Depois do almoço jogamos xadrez. Foram duas partidas, e eu perdi ambas. Ele jogava de modo

³⁷ Nemiróvitch- Dântchenko esteve em Iásnaia Políana no dia 11 de novembro de 1900. No jornal “Nóvesti Dniá” (“Notícias do Dia”) foi publicada, no dia 14 de outubro, a conversa entre Nemiróvitch-Dântchenko e Tolstói: “Den’ v Iásnoi Políáne” (“Um Dia em Iásnaia Políana”).

³⁸ O artigo de Nemiróvitch-Dântchenko “Quando nós, mortos, despertamos” foi publicado na revista “Rússkaia Misl” (“O Pensamento Russo”) no Nº 9 do ano de 1900.

excepcional e espontâneo. Se por acaso se distraía, depois ficava surpreso e agitado como uma criança.

Ficou muito alvoroçado quando contei que antes do início da temporada celebramos uma oração pública no teatro e até trouxemos um ícone da Virgem Maria de Ivron. Ficou muito inquieto. “Para que vocês precisavam fazer isso?” Defendi nosso novo teatro justificando que tinha sido um pedido dos funcionários, vários parentes de Alekséiev e do proprietário do teatro, o comerciante Schúkin. Continuamos a jogar xadrez. Mas volta e meia ele interrompia o jogo, insistindo: “Não, mas por que vocês precisavam trazer um ícone e celebrar a missa? Um novo teatro. Não entendo!”

Tive uma impressão pesada dessa viagem por causa de Sófia Andréievna. Enquanto jogávamos xadrez ela estava sentada por perto, trabalhando em um bordado. Como nosso jogo toda hora era interrompido por conversas diferentes, às vezes Sófia Andréievna entrava na conversa.

Liev Nikoláievitch disse-me que a editora de um jornal infantil o visitou solicitando um artigo e acrescentou, evidentemente por descuido: “Dei minha palavra”.

Sófia Andréievna colocou o trabalho sobre os joelhos, olhou para Liev Nikoláievitch e perguntou, ríspida: “Como!? Você prometeu um artigo para aquela afetada?”

Lembro-me perfeitamente bem dessa expressão, posso dizer, de agudo tom pequeno burguês. Liev Nikoláievitch murmurou: “Sim, prometi”.

Sófia Andréievna deu de ombros e começou a trabalhar de forma rápida e exaltada.

E acrescentou: “Não entendo, de jeito nenhum. Oferecer um artigo para uma insolente e hipócrita”.

Fiquei chocado. Como ousa qualquer pessoa, qualquer mulher que seja, mesmo a esposa, uma amiga, a pessoa mais próxima desse grande homem, como se atreve a dirigir-lhe com esse tom imperativo e vulgar?

Nós, escritores daquela época, éramos, em geral, um pouco misóginos. Ficávamos irritados com mulheres inteligentes do nosso círculo que tentavam

exercer em nossas vidas um papel maior do que permitia o nosso amor à liberdade. Muitas dessas mulheres invadiam os topos dos interesses de homens e se achavam no direito não apenas de se intrometer em todas as relações dos maridos, mas até de impor um modo de agir.

Não se pode dizer que a nossa relação com tais mulheres se transformava em certa misoginia, à época, bastante na moda por incentivo do escritor norueguês Strindberg. Todavia, todos nós, cada um, por sua vez, em diferentes personagens de suas obras literárias, de uma forma ou de outra zombávamos desse tipo de mulher. Em *As Três Irmãs*, de Tchékhov, havia até mesmo um monólogo sobre o que é a esposa. Sendo que, no início, o monólogo era longo, mas, depois, ele provavelmente considerou que o tema já havia sido bastante desenvolvido na literatura e o reduziu a uma frase: “A esposa é uma esposa”³⁹.

Mas não era possível acreditar que do lado de um dos maiores homens daquela época estivesse a tal “esposa”, uma nova imagem de Xântipe.

Toda a sociedade intelectual russa daquela época estava extremamente interessada nas histórias e debates sobre a relação de Sófia Andréievna e Liev Nikoláievitch, tão profundamente dramáticas e muito mais complexas pelo seu significado e importância do que podia parecer à primeira vista

Quem não tinha tentado penetrá-las, compreender seus pormenores, esforçando-se para entendê-las! Era difícil tirar alguma conclusão. As crianças; a necessidade da esposa de cuidar de toda a casa; o possível ciúme de Liev Nikoláievitch, que despertava até em idade bem avançada e, evidentemente, o sentimento de aversão para com a torpeza, entendida como ciúme; o caráter diferente das crianças – algumas mais dedicadas ao pai e outras mais próximas à mãe; a declaração de Liev Nikoláievitch sobre a utilização gratuita de todas as suas obras, uso, contudo, limitado em 1885, por insistência de Sófia Andréievna; e a discrepância entre todas as condições de vida que o rodeavam e sua própria doutrina, que era o mais importante, mais colossal, mais doloroso para Liev Nikoláievitch.

³⁹ Os críticos textuais de Tchékhov consideram essa história, que é repetida nas memórias de Stanislávski, *A Minha vida na Arte*, apócrifa.

Em seu diário ele se indignava sobre como, na sua casa, “enchem a pança” com panquecas durante o carnaval, como as pessoas correm para servir os “senhores”, como escravos. Ele aspirava deixar sua vida mais simples, até chegar ao o estilo camponês, simples, de mujique, enquanto a esposa e toda a sua família levava uma vida burguesa, a mais comum e trivial.

No seu “Diário para si mesmo”, Tolstói, um pouco antes da sua fuga, coloca a seguinte frase: “Dia 20 de agosto. Lembrei-me de meu casamento, fiquei pensando que foi uma fatalidade. Nunca fui nem sequer apaixonado. Mas não pude evitar de me casar”.

Entender tudo isso do lado de fora, era, naturalmente, muito mais fácil. A grande maioria atacava Sófia Andréievna. Mas também havia defensores. Entre eles, posteriormente, estava Górkí. Com sabedoria, não menos profunda do que o próprio Tolstói, Maksím Górkí propunha refletir sobre as dificuldades extraordinárias que caíram sobre os ombros de Sófia Andréievna como a dona de casa que deveria preocupar-se tanto com o bem-estar físico dele, quanto ser uma esposa que deveria mais do que qualquer outra pessoa aguentar todas as suas exigências elevadas para com as pessoas e a vida.

Capítulo XXII

1

Na época que eu cheguei a Iásnaia Políána, Tolstói havia perdido o interesse em elaborar a peça; após a sua morte, foram encontradas algumas linhas em seu diário a desse tema e, por isso, ele falava comigo sobre a peça a contragosto⁴⁰. Obviamente, eu nem tentava convencê-lo de terminar a peça, como talvez poderia persuadir qualquer outro autor, até mesmo Tchékhov.

Recebemos a peça muito tempo depois, após a morte de Liev Nikoláievitch. Aconteceu o seguinte: como vocês sabem, Liev Nikoláievitch havia deixado seus

⁴⁰ No diário de Tolstói há o seguinte registro no dia 16 de outubro de 1900: “Nemiróvitch-Dântchenko conversou comigo sobre o drama. Mas eu perdi o interesse por ele”. (TOLSTÓI, L. N. Pólnoie sobránie sotchinéeni v 90 t. (Obra Completa em 90 vol.), Vol. 54, Moscou: Gospolítizdat, 1935, p. 48.

materiais para que sua filha Aleksándra Lvóvna administrasse. Eu me precipitei e entrei em contato com ela, temendo que a peça fosse capturada por aproveitadores teatrais que iriam apresentá-la ao público às pressas, arruinando o interesse por ela.

Aleksándra Lvóvna me disse que Tchertkóv, o amigo mais fiel de Liev Nikoláievitch e seu seguidor, um homem notável, estava trabalhando com todos os manuscritos: tratava-se de um oficial da Guarda, homem belo, aristocrata, que, ao se interessar pela leitura de Tolstói, largou tudo, aproximou-se de Liev Nikoláievitch e baseou toda a sua vida conforme essa afinidade. Devido a tal relação, ele se tornou o pior inimigo de Sófia Andréievna (do ponto de vista dela): certamente em todas as disputas com Liev Nikoláievitch, Tchertkóv estava ao lado de seu grande mestre.

Um fato absolutamente excepcional, pois era um apologista de Tolstói aparentemente calmo, porém impetuoso. Tchertkóv vivia “ao modo de Tolstói”. Quando cheguei à aldeia dele, “Teliátenki”, para tratar sobre a peça, tive que entrar em um círculo de vida absolutamente novo para mim, que, em geral, vivia de um modo bastante burguês

Tive que almoçar e jantar diante de uma mesa grande, sem toalha de mesa, em que todos se serviram e comiam juntos – os donos da casa, os empregados e os visitantes. Assim, como forma de uma cortesia especial, obviamente, por ser visita, ajudaram-me a pegar um prato de “razmazniá” – mingau de trigo sarraceno bem ralo, com ervilhas e mais alguns legumes e frutas. Decerto, a mesa era estritamente vegetariana.

Apesar da situação nova, eu me senti perfeitamente bem. Perdia-se completamente a sensação de embaraço diante das pessoas que servem e trabalham. A sensação da qual os escritores da minha geração jamais puderam se livrar, pois estavam acostumados com ela desde jovens, pelo contato com nossos melhores escritores e livros sociais⁴¹, essa sensação que estava sendo provocada de forma mais especial pelos ensinamentos de Tolstói, por mais moderadamente

⁴¹ Nemirovitch-DÂNTCHENKO está se referindo aos livros que abordam os problemas e temas sociais como, por exemplo *Humilhados e Ofendidos* de Dostoiévski. (N. da T.)

que nos relacionássemos com ela. Essa sensação de peso e de constrangimento transformava-se completamente [naquele lugar], talvez substituída por outro tipo de mal-estar diante dessas mesmas pessoas.

Tudo naquela casa era extremamente simples. Aleksándra Lvóvna, com os traços grandes e saudáveis do rosto, muito parecida com o pai, estava presente, nas mesmas condições que os outros.

Tchertkóv disse-me que a peça deveria ser publicada no verão e que, por determinação de Tolstói, todas as suas obras poderiam ser usadas gratuitamente.

Nesse momento perguntei se Tolstói tinha algum desejo material que não podia ser realizado exatamente porque todas suas obras seriam publicadas de graça.

Obtive uma resposta muito favorável para mim, pois, sim, Tolstói tinha prometido arranjar algum negócio para os camponeses de Iásnaia Políana, para o qual era necessária uma quantia de algumas dezenas de milhares de rublos, e a incumbência de conseguir o dinheiro estava a cargo de Tchertkóv e Aleksándra Lvóvna.

Assim, propus que atrasassem a publicação até meados de setembro e me concedessem o direito de realizar a primeira apresentação, depois da qual outros teatros passariam a ter o direito de encenar *O Cadáver Vivo* gratuitamente; por esse direito eu pagaria, em primeiro lugar, dez mil, e, em segundo lugar, *royalties* de dez por cento, independente do número de apresentações que o teatro iria fizesse.

Quando mais tarde ficaram sabendo sobre as condições que ofereci, muitas pessoas, em um primeiro momento, chamaram-me de esbanjador: que necessidade teria de pagar dez mil rublos, mais a taxa de dez por cento, apenas para poder apresentar o espetáculo um pouco antes de outros teatros?

Mas fui ainda mais longe. O teatro Máli, representado por Iújin, protestou, dizendo que o mais antigo teatro russo não poderia ser deixado para trás dessa maneira, como acontecia com *O Cadáver Vivo*, e que ele tinha o mesmo direito de encenar a peça. Reconheci esse direito com uma ressalva – de ceder ao teatro Máli um exemplar da peça um mês antes da nossa estreia, que, como havia

combinado com Tchertkóv, marcamos para o dia 23 de setembro [de 1911]. O prazo de um mês era absolutamente suficiente para o teatro Máli. Eu só queria que ninguém estivesse à nossa frente.

Contudo, naquela época o Teatro de Arte era tão popular, estava em um nível muito elevado, por isso qualquer competição era impensável de antemão. Assim sendo, o teatro Máli desistiu da encenação. No fim das contas, depois do Teatro de Arte de Moscou nenhum teatro encenou *O Cadáver Vivo*.

Vocês entendem quanta publicidade isso trouxe, quando todos os jornais norte-americanos, uns cinco ou seis mil, publicaram o telegrama com notícia que no meio dos manuscritos de Tolstói foi encontrada uma nova peça, quase terminada, cuja encenação pertence ao Teatro de Arte de Moscou.

Finalmente, organizei a apresentação da peça nas mesmas condições, de dez por cento de *royalties*, em São Petersburgo. Fui pessoalmente para lá e li a peça diante da direção e dos atores. No verão fui a Paris para organizar a tradução para o francês e, talvez, uma encenação da peça.

2

O Cadáver Vivo foi um dos mais notáveis espetáculos do Teatro de Arte⁴². Não foi exagero da parte de um dos grandes críticos quando disse que se deveria escrever sobre esse espetáculo com pena dourada.

Nessa encenação revelou-se tudo “de Tolstói” que estava no interior do Teatro de Arte. É possível dizer, sem correr o risco de errar, que essa qualidade orgânica do coletivo do Teatro de Arte refletia o entusiasmo pela famosa literatura russa do século XIX.

Mesmo Dostoiévski que, mais tarde, foi *revelado* de forma tão intensa no espetáculo *Os Irmãos Karamázov*, na verdade foi sentido pelo teatro por meio de experiências espontâneas semelhantes. Era como se, para o teatro, Dostoiévski fosse parecido com Tolstói, porém mais acentuado e extremamente exaltado.

⁴² A primeira apresentação de *O Cadáver Vivo* no Teatro de Arte aconteceu no dia 23 de setembro de 1911 (com direção de Nemiróvitch-Dântchenko).

As “jazidas” da visão artística do mundo de Tolstói estavam nos recônditos da formação do nosso coletivo de atores. Até mesmo quando foi encenada a peça *Três Irmãos* talvez se sentisse mais Tolstói do que Tchékhov. Era como se nela penetrasse o espírito da casa de Rostóv, Kariênin, Volkónski, Shcherbátski, Oblónski. A aristocracia de Tolstói era expressivamente russa e moscovita. E nós a conhecíamos: os Sologúb, os Sherbátov, os Dolgorúkov, os Stakhóvith. O espírito de *Anna Kariênina* e *Guerra e Paz* contaminava a nossa relação artística para com ela.

A idealização de Tolstói, a relação suave com o homem, sua própria paixão artística por muitas personagens suas, até mesmo por aquelas com quem ele não tinha uma relação muito positiva, uma profunda crença que em cada pessoa, afinal, tem algo “divino”, um amor puramente idólatra pela vida cotidiana? – tudo isso, e ainda as qualidades talvez absolutamente imperceptíveis do seu gênio constituíam o tão bem conhecido encanto de Tolstói. Esse encanto cobria todo o universo que ele representava com um calor e uma luz alegre, especial. Tudo isso ajudou para atores a aceitar Tchekhov. Ao mesmo tempo, fazia com que rejeitassem Strindberg e, no fim das contas, deixava-os indiferentes para com Ibsen, por mais que eu me esforçasse para tornar esse gigante nórdico aceito no nosso teatro.

Como se diz hoje, nós “originávamos” disso, talvez em todas as outras obras clássicas russas que aparentemente eram muito diferentes de Tolstói: tanto em *Tsar Fiódor*, como em *A Desgraça de Ter Espírito* e até mesmo numa peça completamente não tolstoiana como *A Morte de Pazúkhin*, de Saltikóv-Schedrín.

3

O papel de Protássov foi interpretado por Moskvín. Suas características não correspondiam a esse tipo de homem da alta sociedade, mas ele sentia de maneira maravilhosa o outro lado do papel: a paixão pela força impetuosa da vida cigana, por meio de sua música envolvente, ora apaixonante, ora ampla como a estepe; a partir do estilo de vida nômade e turbilhões temperamentais da felicidade e da tristeza – cobria a realidade de lágrimas e sonhava com a liberdade

magnífica que rompe todas as convenções da vida da alta sociedade, do triste cumprimento da lei, da ordem escrava e hipócrita. Pode-se dizer que Moskvín mergulhava na atmosfera da vida cigana e introduzia a assombrosa “delicadeza” da relação de Tolstói para com as pessoas.

Outra propagadora brilhante da visão de Tolstói foi Guérmanova, que atuava no papel de Liza. Até mesmo a sua aparência combinava muito com as personagens femininas de Tolstói. Sua compleição, os olhos, o tom e o seu maneira de ser requeriam o papel de Anna Kariênina.

Na personagem de Stanislávski, podia-se reconhecer um representante da longa linhagem da nobreza moscovita que preservaram o aristocratismo em todas as suas relações mútuas, sem qualquer presunção, na simplicidade, delicadeza e inércia... das pessoas de pensamento nobre, agradáveis, no entanto, incapazes de qualquer luta na vida⁴³.

Katchálov (Kariênin) era um tipo magnífico da mesma espécie, mas de uma geração mais nova. Todos os atores de segundo e terceiro plano entenderam Tolstói perfeitamente. O público gostou muito de Lílina (Kariênina).

Em geral, foi um daqueles espetáculos como o *Czar/Tsar Fiódor*, as peças de Tchékhov, *Os Irmãos Karamázov*, *Para Cada Sábio...*⁴⁴ que, muitas vezes, levam a pensar que, na arte, o mais elevado nasce nos recônditos profundamente nacionais.

4

Antes da Revolução um ator assimilava a personagem do autor por dois caminhos básicos: o da vida real e o teatral. A vida real poderia diminuir até o “cotidiano”, a pequena verdade cotidiana e naturalista; mas poderia se elevar até a generalização, a grande verdade. Sem querer, a linha ideológica do espetáculo foi cuidadosamente sombreada.

⁴³ Stanislávski interpretou o papel do príncipe Abrézkov, mas revisava com Stakhovitch e Lújski.

⁴⁴ Trata-se da peça *Na Vsiákogo Múdretsa Dovólno? Prostotí* (Há Estupidez Suficiente em Cada Sábio, 1864), de Aleksándr Ostróvski. (N. da T.)

Durante os ensaios, tínhamos conversas sobre peças e papéis; durante nossas buscas pelas emoções, aprofundávamos na ideologia, mas a introduzíamos no espetáculo de forma velada⁴⁵. Na percepção do ator contemporâneo, irrompeu uma nova onda – a socialista. A imagem cênica moderna é criada a partir da síntese de três percepções: a da vida real, a socialista e a teatral.

Com o advento de novas correntes teatrais, de novas tarefas sociais, durante a transição para a criação de novas personagens, que se desenvolvem na vida da União Soviética, sente-se cada vez mais a ruptura entre a visão de mundo de Tolstói, sobre o qual falei, e os objetivos que inspiram o ator de hoje⁴⁶.

Ainda está difícil determinar quais emoções de seus progenitores, do “tchékhoviano” e “tolstóiiano” se estabeleceram na mentalidade do ator atual do Teatro de Arte. O que irá permanecer e ajudar as novas influências? E o que vai deter a vontade do temperamento do ator de representar novas imagens da vida? *O Jardim de Cerejeiras* e mesmo o *Tsar Fiódor* emocionam o novo espectador, talvez, não menos do que o espectador pré-revolucionário, embora as encenações não tenham sido submetidas a nenhuma modificação.

A arte do ator não pode ser retirada de maneira orgânica da vida que o circunda. No entanto, ao lado do lirismo tchékhoviano e da conciliação de Tolstói, essa arte ressoa com uma simplicidade corajosa e como um apelo incansável para a luta a palavra de Górkí que imperiosamente aproxima o ator de hoje de todos os fenômenos da atualidade, desde grandes, políticos, até os pequenos, cotidianos.

A arte do ator não pode ser retirada de maneira orgânica da vida que o circunda. No entanto, ao lado do lirismo tchékhoviano e da conciliação de Tolstói, ressoa com uma corajosa simplicidade e com um incansável apelo para a luta, o elemento gorkoviano que, de forma imperiosa, aproxima o ator de hoje de todos os fenômenos da atualidade, desde grandes, políticos, até os pequenos, cotidianos.

⁴⁵ Essa frase, assim como a anterior, não está no texto da edição norte-americana.

⁴⁶ Na edição norte-americana o texto do livro termina aqui.

Enquanto essas palavras estão sendo escritas, o Teatro de Arte interpreta seus melhores espetáculos: *Ressurreição*, de Tolstói e *Os Inimigos*, de Górkí, preservando uma profunda relação com todas as tradições e, contudo, absolutamente diferente da maneira como se interpretaria essas peças no passado.

A posição social do ator de hoje se distingue completamente da antiga, que ficava fechada no interior do teatro. A vasta correnteza da vida do nosso país abarca todo o seu ser e, junto com a herança artística dos antepassados, sua mentalidade ganha um novo conteúdo e uma nova força.

Bibliografia

ANIKST, A. *Teoria dramy v Róssii ot Púchkina do Tchékhova* (Teoria do Drama na Rússia de Púchkin a Tchékov). Moscou: Naúka, 1972.

_____. *Teatro Epókhí Shakespeare* (O Teatro da Época de Shakespeare). Moscou: Iskússtvo, 1965.

BABAIÉV, E. G. *Kholstomier*. Moscou: Kniga, 1979.

BARTHES, R. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. *Escritos sobre Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

BASSNETT, S. *Translating Studies*. London / New York: Routledge, 2000.

BAKHTIN, M. M. Problema de Texto na Linguística, Filologia e Outras Ciências Humanas. In: _____. *Estética de Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. Tolstói Dramaturg (Tolstói Dramaturgo). In: *Sobránie Sotchiniénii* (Coletânea das Obras). Moscou: Rússkie Slovari, 2000.

_____. *Sobránie Sotchiniénii* (Obra Completa). Moscou: Russkie Slovari, 1997, v. 5.

BERLIN, I. *Pensadores Russos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BENNET, S. *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*. London: Routledge, 1996.

BATRAKÓVA, C. Problema Interpretátsii Vchera i Segodnia. (O Problema da Interpretação Ontem e Hoje. In: RUBÁNOVA, Irina et al. *Zapadnóie Iskússtvo, XX vek*. (A Arte Ocidental, Século XX: Problemas de Interpretação). Moscou: Komkniga, 2007.

BLOK, A. Vozmézdie (Desforra). In: _____. *Sobránie Sotchiniénii* (Obra Completa em 8v). Moscou: Gosudarstvennoie Izdatelstvo Khudojestvennoi Literaturi, 1960-1963.

CAVALIERE A.; VÁSSINA E. *Teatro Russo: Literatura e Espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CAVALIERE A. *O Inspector Geral de Gógol / Meyerhold*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DAVÍDOVA, M. Sovremenni Teatr: Novaia Jizn Traditsii. (O Teatro Contemporâneo. A Nova Vida de uma Tradição). In: RUBÁNOVA, Irina et al. *Zapadnoie Iskússtvo, XX vek*. (A Arte Ocidental, Século XX: Problemas de Interpretação). Moscou: Komkniga, 2007.

DMÍTIEVA, N. K. Probleme Interpretatsii. (Do Problema da Interpretação). In: *Mir Iskusstva* (O Mundo da Arte). Moscou: Rik Kultura, 1995.

DMÍTRIEV, V. A. O Khudojestvennoi Uslovnosti u Tolstogo na Primiere “Kholstomiéra”. In: DMÍTRIEV V. A. *Realizam i Khudojestviennaia Uslovnost*. Moscou: Soviétski Pissátel, 1974.

DURÍLIN, S. “Fiédia Protássov”. In: MOSKVÍN, I. M. *Stati i Materiali* (Artigos e Documentos). Moscou: Vserossiiskoe Teatralnoie Ibshestvo, 1948.

EICHENBAUM, B. *Tolstoy in the Seventies*. New York: Ardis Press, 1982.

_____. *Tolstoy in the Sixties*. New York: Ardis Press, 1982

_____. *The Young Tolstoy*. New York: Ardis Press, 1972.

EKHENBAUM, B. *Liév Tolstói: Semidesiatie Godi*. (Tolstói nos anos Setenta). Leningrado: Soviétski Pissátel, 1960.

_____. Zámysiel “História Lochadi”: Tiema Lochadi v 40-50 Godah: Vospominania Sovremennikov o Siujete “Kholstomiéra”. In: EKHENBAUM, B. *Liev Tolstói*. Leningrado / Moscou: Gosizdat, 1931.

ERLICH, V. *Russian Formalism*. Haia: Mouton, 1980

FABB, N. *Linguistics and Literature*. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.

FREIDKINA, L. *Dni i Godi V.Nemirovitcha-Dantchenko. Letopis Jizni I Tvorchestva (1858-1943)*. (Dias e Anos de V.Nemiróvitch-Dântchenko. Crônicas da Vida e da Arte, [1858-1943]). Moscou: Vrerossiiskoie Teatralnoie Obshestvo, 1962.

FÓKIN, Valéri. *Ukhód. Jivói Trup* (A Fuga. O Cadáver Vivo). Teatro Aleksandrínski, 2006.

GADAMER, H. G. *Verdade e Método Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. Petrópolis: Editora Vozes / Editora Universitária São Francisco, 2011.

_____. *A Atualidade do Belo a Arte como Jogo, Símbolo e Festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GLADKÓV, A. *Meyerhold*. Em 2 Vol., Vol 1: Gódi Uchénia Vsevoloda Meyerholda (Os Anos de Estudos de Vsevolod Meyerhold). Moscou: Soiúz Teatralnikh Déiatelei, 1990.

GOMIDE, B. B. *Da Estepe à Caatinga: O Romance Russo no Brasil (1887-1936)*. Tese de Doutorado – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2004.

GORKI, M. Leão Tolstói. São Paulo: Perspectiva, 1983.

GUINSBURG, J. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GINZBURG, C. Estranhamento: Pré-história de um Procedimento Literário. In: _____. *Olhos de Madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

IAMPÓLSKI, M. *Pámiat Tirecia* (A Memória de Tirésias). Moscou: Rik Kultura, 1993.

TCHÉKHOV i Liev Tolstói. (Tchékhov e Liev Tolstói). Moscou: Naúka, 1980.

IVÁNOV, V. V. Ócherki pó Istórii Semiotiki v SSSR (Ensaio sobre a História da Semiótica na URSS). Moscou: Naúka, 1976.

ISER, W.; JAUSS, R. *A Literatura e o Leitor Textos de Estética da Recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

KHRÁPCHENKO, M. B. *Liev Tolstói kak Khudójnik*. (Liev Tolstói como Artista). Moscou: Khudojestvennaia Literatura, 1978.

KÓNI, A. F. Po Povodu Dramaticheskim Proizvedenii Tolstógo (A Respeito das Obras Dramáticas de Tolstói). In: _____. *Vospominánia o Pissáteliakh* (Memórias sobre Escritores). Moscou: Izdatelstvo “Pravda”, 1989.

LAKCHÍN, V. Ia. (org.). *Interviy i Bessiédi s Lvom Tolstim*. (Entrevistas e Conversas com Liev Tolstói). Moscou: Sovremennik, 1986.

LOMUNÓV, K. *Dramaturguia L. N. Tolstogo* (Dramaturgia de Liev Tolstói). Moscou: Iskússtvo, 1956.

LOTMAN, I. M. Tri Funktsii Teksta (Três Funções do Texto). In: _____. *Semiosfera*. São Petersburgo: Iskússtvo – São Petersburgo, 2010.

_____. *Istoria i Tipologuia Russkoi Kulturi*. (História e Tipologia da Cultura Russa). São Petersburgo: Iskússtvo, 2002.

_____. *Stati po Semiotike Kulturi i Iskusstva*. (Artigos sobre Semiótica da Cultura e da Arte). *Serie Mir Iskusstva*. São Petersburgo: Akademitcheski Proekt, 2002.

_____. Iazik Teatra (A Linguagem do Teatro). In: _____. *Ob Iskússtve* (Sobre Arte). São Petersburgo: Iskússtvo, 1998.

_____. Struktura Khudojestvennogo Teksta. (Estrutura do Texto Literário). In: _____. *Ob Iskusstve* (Sobre a arte). São Petersburgo: Iskússtvo, 1998.

_____. Tekst i Sistema (O Texto e o Sistema). In: _____. *O Poetakh i Poezii. Analiz Poetitcheskovo Teksta* (Sobre os Poetas e a Poesia: Análise do Texto Poético). São Petersburgo: Iskússtvo, 1996

_____. Bessiédi o Russkoi Kulture. (Conversas sobre a Cultura Russa). São Petersburgo: Iskússtvo, 1994.

_____. Lektsii po Strukturnoi Poetike (Lições de Estrutura Poética). In: *I. M. Lotman i Tartuskaia-Moskovskaia Semioticheskaja Shkola* (I. M. Lotman e a Escola de Semiótica Tártu-Moskovita). Moscou: Gnosis, 1994.

_____. Za Tekstom: Zametki o Filosofskom Fonde Tartuskoi Semiotiki. (Atrás do Texto: Notas sobre o Fundo Filosófico da Semiótica de Tartu). In: _____. *Lotmanovski Sbornik I*. Moscou, 1994.

_____. Mozg – Tekst – Kultura – Iskusstvenni Intellekt. (O Cérebro, Texto, Cultura, Inteligência Artificial). In: _____. *Isbrannie Stati em 3 vol.* Tallin: Aleksandra, 1992, v. 1.

_____. Pamiat v Kulturologicheskom Osveshenii (A Memória dentro da Análise Cultural) In: _____. *Isbrannie Stati em 3 vol.* Tallin: Aleksandra, 1992, v. 1.

_____. Ritorica (Retórica). In: _____. *Isbrannie Stati em 3 vol.* Tallin: Aleksandra, 1992, v. 1.

_____. Tekst v Tekste (Texto dentro do Texto). In: _____. *Izbrannie Stati* (Artigos Seleccionados em 3 v.). Tallin: Aleksandra, 1992, v. 1.

NEMIRÓVITCH-DÂNCHENKO, V.I. Iz Prochlogo. Tolstóvskoie v Khudojestvennom Teatre (Do Passado. Obras de Tolstói no Teatro de Arte), Vol.4. Cartas (1908-

- 1928). In: NEMIRÓVITCH-DÂNCHEIKO, V. I. *Tvórcheskoe Naslédie* (A Herança Artística). Moscou: Moskovski Khudojestvenni Teatr, 2003. 4 v.
- MANN, Thomas. Goethe e Tolstói. In: _____. *Ensaio*. Organização de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MEYERHOLD, V. E. *Perepíska 1896-1939* (Correspondência). Moscou: Iskústvo, 1976.
- MORSON, Gary Saul. *Hidden in Plain View*. Stanford: Stanford University Press, 1987.
- PAVIS, P. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *A Encenação Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. Do Texto para o Palco: Um Parto Difícil. In: *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Estudos, 247).
- PICON-VALLIN, B. Texto Literário, Texto Cênico, Partitura do Espetáculo na Prática Teatral Russa. In: CAVALIERE A.; VÁSSINA E. *Teatro Russo: Literatura e Espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- _____. A Encenação e o Texto. In: _____. *A Arte do Teatro: Entre Tradição e Vanguarda*. Rio de Janeiro: Teatro de Pequeno Gesto, 2006.
- POLIAKÓVA, E. *Teatr Lvá Tolstogo* (Teatro de Liev Tolstói), Moscou: Ed. Iskústvo, 1978.
- RADÍSCHEVA, O. A. *Stanislávski i Nemiróvitch-Dâchenko: Istória Teatrálnoy Otnochénii*. (Stanislávski i Nemiróvitch-Dâchenko: História das Relações Teatrais) 1909-1917. Moscou: Artist, Rejissiór, Teatr, 1999.
- RUDNÍTSKI, K. Rejissiór Meyerhold (Diretor Meyerhold). Moscou: Naúka, 1969.
- SHUR, L. A. *Relações Literárias e Culturais entre Rússia e Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- SHKLÓVSKI, Viktor. *Liev Tolstói*. Moscou: Izdatelstvo Progress, 1978.
- SCHKLÓVSKI, V. A Arte como Procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et. al. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- SHKLOVSKY, Viktor. *Teoria della prosa*. Turim: Einaudi, 1976.

SMELIÁNSKI, A. M. *Priedlagaemie Obstoiatelsva: Iz Jizni Russkogo Teatra Vtoroi Polovini XX Vieka* (Circunstâncias Propostas: Vida do Teatro Russo da Segunda Metade do Século XX). Moscou: Ed. Artist, Rejissiór, Teatr, 1999.

_____. *Nashi Sobesedniki. Russkaia Klassicheskaja Dramaturgiia na Szene Sovetskogo Teatra 70 Godov* (Nossos Interlocutores. A Dramaturgia Clássica Russa no Palco do Teatro Soviético dos Anos de 1970). Moscou: Isskustvo, 1981.

SOLOVIEVA, I. N. *Nemiróvitch-Dânchenko*. Moscou: Isskustvo, 1979.

STAROSIÉLSKAIA, N. *Tovstonogov. Seria JZL*. Moscou: Molodaia Gvadria, 2004.

STANISLÁVSKI, K. *Minha Vida na Arte*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *Sobrânie Sotchiniénii v 8 t.* (Obra Completa em 8 volumes). Moscou: Iskússtvo, 1954-1961, v. 1.

STRÓEVA, M. N. *Rejissérskie Iskánia Stanislávskogo: 1898-1917* (As Buscas do Diretor Stanislávski). Moscou: Naúka, 1973.

TELIAKÓVSKI, V. A. *Iz Dnevnikov* (Dos Diários). In: *Meyerhold i Drugie* (Meyerhold e os Outros). Coletânea sobre Meyerhold. Moscou: OGI, 2000.

TOLSTÓI, L. N. *Os Últimos Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *O Diabo e Outras Histórias*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *O Que é a Arte: A Polêmica Visão do Autor de Guerra e Paz*. São Paulo: Ediouro, 2002.

_____. *Pólnoe Sobrânie Sotchiniénii v 22 tomakh* (Obras Completas em 22 volumes). Vol 21. Diários escolhidos (1847-1994). Moscou: Khudojestvennaia Literatura, 1978-1985.

_____. *Pólnoe Sobrânie Sotchiniénii v 90 tomakh* (Obras Completas em 90 volumes). Moscou: Ed. GIHL, 1928-1958.

TOLSTÓI, L. N. *Ob Iskússtve i Literature* (Sobre Arte e Literatura). Em 2 Vol. Moscou: Sovietski Pissátel, 1958.

TOVSTONOGOV, G. A. *Sobirátielnii Portriet: Vospominania, Publikatsii, Pisma*. (Retrato Combinado: Memórias, Publicações, Correspondências). São Petersburgo: Baltiski Sezoni, 2006.

_____. *Zerkalo Szeni* (O Espelho do Palco). Leningrado, 1980. 2v.

_____. *Krug Mislei: Stati, Rejissersie Kommentarii, Zapisi Repetizii*. (Círculo dos Pensamentos: Artigos, Comentários do Diretor, Anotações de Ensaios). Leningrado: Iskússtvo, 1972.

_____. *O Professii Rejissera* (Sobre a Profissão de Diretor). Moscou: Vserossiiskoe Teatrálnoie Óbschestvo, 1965.

_____. *Sovremennost v Sovremennom Teatre: Besiedi o Rejissure* (Modernidade no Teatro Contemporâneo: Conversas sobre a Direção Teatral). Leningrado / Moscou: Iskússtvo, 1962.

VÁSSINA, E. Lógica dos Paradoxos: O Cadáver Vivo de Tolstói. *Revista USP*, n. 77, mar./abr./ maio 2008.

_____. A Criação Dramática de Liev Tolstói. In: TOLSTÓI, Liev. *O Cadáver Vivo*. Tradução de E. Vássina e G. Schneider. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

_____. Teoria e Linguagem do Drama Russo, do Final do Século XIX ao Início do Século XX: Tolstói – Tchékhov – Górkí. In: *Anais do X Congresso Internacional da ABRALIC*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006.

_____. Encenações das Obras Clássicas no Teatro Russo. In: CAVALIERE A.; VÁSSINA E. *Teatro Russo: Literatura e Espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

VINOGRÁDSKAIA, I. *Jizn i Tvórchetsvo K. S. Stanislavskogo: Letopis 1906-1915*. (Vida e Arte de K. S. Stanislávski: Crônica 1906-1915). Moscou: Vserossiiskoe Teatrálnoie Obshestvo, 1971, v. 2.

VOLKÓNSKI, S. Jivói Trup (O Cadáver Vivo). In: _____. *Khudojestvennie Otkliki*. São Petersburgo: Izdanie Apollon, 1912.

VOLKOV, N. *Meyerhold, v. 2: 1908-1917*. São Petersburgo: Acadêmia, 1929.

VOSPOMINANIA E. I. *Sytinói (Tcikhicheva)*. Moscou: Izdatelstvo AN SSSR, Pushkinskii Dom, 1939, v. 2.

WILSON, E. *The Theater Experience*. New York: McGraw Publishing Company, 1988.

ZVIÉREV, A.; TUNIMANOV, V. *Liév Tolstói: Série JZL*. Moscou: Ed. Molodáia Gvardia, 2006.

ZINGERMAN, B. Tchelovek v Meniayshemsia Mire. (Um Homem no Mundo Mutável). In: *Teatr XX veka: Zakonomernosti Razvitia* (Coletânea: O Teatro do século XX: Padrões de Desenvolvimento). Moscou: Indrik, 2003.

Artigos e Ensaios Russos do Começo do Século XX

I.B. *Jivói Trup i Maskarad* na Aleksandrínskoi Szene: Besséda s V. Meyerholdom (O Cadáver Vivo e Mascarada no Palco do Aleksandrínski: Entrevista com Meyerhold). *Obozrenie Teatrov*, n. 1498, 25 ago. 1911.

KÓNI, A. F. *Jivói Trup v Deistvitelnosti*. (O Cadáver Vivo na Realidade). *Ezegódnik Imperátorskih Teátrov* (Anuário de Teatros Imperiais), n. 6, 1911.

OTZIVI o Jivom Trupe: L. N. Tolstói. *Birjevie Vedomosti*, n. 12556, 29 set. 1911.

POTIÉMKIN, A. U V. E. Meyerholda “Jivói Trup” de L. N. Tolstói. *Petersburgskaia Gazeta*, n. 211, 4 ago. 1911.

_____. K Postanovke *Jivogo Trupa*: Besséda s V. Meyerholdom (Referente à Encenação de O Cadáver Vivo: Entrevista com Meyerhold). *Peterburgskaia Gazeta*, n. 265, 27 set. 1911.

SÍMOV, V. Moía Rabota Nad *Jivim Trupom* (Meu Trabalho com O Cadáver Vivo). *Revista Teatr e Dramaturguia*, n. 11, 1935.

VIÁTKIN, G. Stolíchnie Písma: V Khudojestvennom Teatre (Cartas de Capital: No Teatro de Arte). *Sibirskaia Jizn* (Vida Siberiana), n. 241, 2 nov. 1911.

ZEON. *Jivói Trup* na Aleksandrínskoi Szene: Besséda s V. Meyerholdom (O Cadáver Vivo no palco de Aleksandrínski: Entrevista com Meyerhold). *Birjevie Vedomosti*, n. 12528, 13 set. 1911.

Dicionários e Enciclopédias

NOVAIA *Filosofskaia Enziklopedia v 4 tomakh*. (A Nova Enciclopédia de Filosofia em 4 Volumes). Moscou: Mysl, 2001.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Peças de Liev Tolstói Traduzidas para Português

Obra Completa de Leão Tolstói. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, 3v. (Dramas: *O Poder das Trevas* e *O Cadáver Vivo*; comédias: *O Vagabundo*, *Os Frutos da Civilização*, *O Mujiue* e *o Operário*.)

O Cadáver Vivo. Tradução de E. Vássina, G. Schneider. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.