

Nach ponedielnik, nº 8, 1922, p. 3

O inspetor geral – Flávia Tessini – O preço da vida – O cantor do próprio sofrimento –

O moscardo

L. S Vygótski

Os primeiros espetáculos de uma nova companhia têm maior significado demonstrativo. São uma espécie de estreia. Dificilmente todas estas peças provincianas, descobertas nos confins da literatura e inteiramente corroídas por traças se manterão no repertório e ocuparão lugar de destaque na temporada. Perto de *O inspetor geral* e mesmo de *O moscardo* (que certamente não podem e nem devem em nenhuma hipótese desaparecer do repertório), elas parecem ter sido escritas há mil anos.

Entretanto, mesmo nessas peças, a companhia conseguiu oferecer uma série de estreias interessantes e de bons resultados, e introduziu imediatamente o espectador no círculo das possibilidades teatrais desta temporada. Elas ainda não transpareceram com clareza, mas já foram esboçadas em seus aspectos fortes e fracos. Ainda não é o momento de defini-las de forma exata e conceitualizar criticamente, porém, já é possível abordá-las de forma leve e rápida. Os contornos já existem.

Antes de tudo temos: um elenco rico, algo a que estávamos bastante desacostumados durante os últimos anos, em boa quantidade, o que promete certa variação cênica e certa coerência, por assim dizer, do papel com o intérprete. Os atores não precisam interpretar tudo sem exceção e fazer a mesma coisa todos os dias, encobrando seus próprios nomes sob os diferentes pseudônimos dos papéis, entregando ao figurinista e ao cabeleireiro o cuidado com a reencarnação.

Contudo, com *O inspetor geral* já se esboçou aquele tipo anárquico de espetáculo, que evidencia certa fraqueza da direção. Nessa peça da ditadura artística do tema principal [ilegível]

somente a mesma ditadura do diretor do sentido único do espetáculo. Porém, houve uma reprodução fiel e experiente da interpretação tradicional, inteiramente [ilegível] cópia, ora o figurino e [ilegível] de cada papel, sobre o qual nos falou Gógol: uma descoberta capturada, as particularidades e [ilegível] acessórios da interpretação – sem a alma do papel. [ilegível], mas, no espetáculo como um todo não foi observada aquela “ação penetrante”, que perpassa todas as cenas, como uma linha que atravessa as pérolas e lhes dá unidade e sentido. Essa foi a característica de todos os espetáculos a que assisti e, pode-se dizer, constitui o ponto mais fraco deles. Não havia cadência ou ritmo, todas as cenas de todas as peças ocorreram de forma igualmente casual, um tanto lenta, em sua maioria fora de qualquer tentativa de dar ao menos algum tipo de correspondência ordenada e proporção rítmica às partes. Daí surgem muitas falhas grandes, sobre as quais falarei de passagem.

Zolotarióv – Khlestakóv revelou de imediato todos os seus méritos artísticos: vivacidade cênica e agilidade desenvolta, voz melódica agradável, expressividade muitas vezes acentuada da interpretação. O fato de que ele é um bom amante está fora de questão. Ele provou isso mais adiante. Porém, fez de Khlestakóv um mentiroso comum, que não dá ponto sem nó. Uma pessoa fantasmagórica, que não fede nem cheira, um fantasma, esse é o Khlestakóv de Gógol até o último crítico. Ele fala e age sem nenhuma consideração. Tudo é surpreendente e inesperado para ele mesmo, definiu Gógol. Essas pretensões grandiosas, sua “supermentira”, esse tipo de inspiração, todo o fantástico do louco grotesco do falso inspetor: como combinar isso com o mindinho esticado de forma precisa e com coquetismo calculado.

O prefeito foi esboçado por Moskvín de forma pálida e sem a habitual suculência do temperamento cômico denso, mas no fundo de forma correta. Certa nobreza (Gógol insistia tanto em exigí-la dos atores), a grande importância das situações pouco usuais, acima daquelas em que ele já esteve; cada palavra sua é significativa, ensina Gógol. Isso também ocorreu.

Mas mesmo nesses dois intérpretes, assim como nos outros, novamente havia apenas o figurino e o corpo do papel, mas não sua alma. É por isso que, na última cena, essa mímica emudecida não produziu choque elétrico e, de modo geral, não houve eletricidade no espetáculo.

*Flávia Tessini*¹ mostrou Radiétskaia no papel principal. Radiétskaia é uma atriz de tom cativante, infinitamente simples e sincero. Sua voz é de timbre opaco sem retinido e brilho, com incursão de certa meditação interior e de profundidade. Sua fala é convincente na cena. No palco ela estava maravilhosamente infeliz, com uma infelicidade que reluz sem brilho, inclusive no drama de Flávia.

Kamiénskaia é uma atriz muito boa: interpretação forte, exaltada, sonora, de brilho expressivo em algumas linhas concisas. Contudo, uma falha imperdoável da direção foi o sotaque judaico e a fala cantada cômica e monótona dos narradores de anedotas judaicas. Como justificar isso? Com a verdade cotidiana? Então, nas peças de Schiller seria preciso falar com sotaque alemão, e, nas de Victor Hugo, com sotaque francês. Como se a entonação fosse algo estranho e externo que pudesse ser atribuído a cada língua. Isto é, sem exagero, repugnante e todo ator deveria envergonhar-se de tais obras-primas da língua russa, como “eu devo ter vagabundado, minha cabeça dói”, entre outras.

A mesma ideia infeliz arruinou *O cantor do próprio sofrimento*². Atiraram para todos os lados. O limpa-chaminés (Dolgóv) parece ser o Aliócha de *Ralé*, e a senhora Lurie (Volkhóvskaia) não diz nenhuma palavra sem exagero e sotaque. A entonação e o gesto judaico merecem um trabalho artístico e escondem uma fonte de ricas revelações teatrais, mas não aqui e não nessa lastimável imitação.

¹ Flávia Tessini, conto de Tatiana Lvovna Schepkina-Kupernik (1874-1952) escritora, dramaturga, poeta e tradutora russa. Conta a história de uma jovem judia de origem humilde que se torna uma famosa cantora.

² A peça *O cantor do próprio sofrimento* (*Der Zinger fun zayn troyer*) de 1914, foi escrita por Óssip Dýmov (pseudônimo de Ióssif Isidórovitch Perelmán, 1878-1959), dramaturgo e escritor russo. Dýmov emigrou para os Estados Unidos em 1913, onde trabalhou com teatro ídiche.

Chein é um ator bom e sério. Sua interpretação agonizantemente lenta é tal que a importância comovente e impotente de cada movimento e palavra, ponderada em detalhe, é bem aceita tanto pelo ouvido, quanto pelo olho e pela alma. Mas será que é possível sustentar todo o papel só em lágrimas? Consegue-se choro fácil ao invés de sofrimento, nas notas altas ele é seco e amargo, mas não salgado e lacrimoso. Stanislávski indica uma excelente regra para seus alunos: “A ingênua delicada, ao interpretar um papel delicado como o de Ofélia, deve fazê-lo de forma viril, do contrário se obtém sentimentalismo, falsidade”.

É como se isso tivesse sido dito exatamente sobre nossos atores, em especial sobre Chein. Não se pode sustentar o papel inteiro em uma nota, não se pode pintar dois pedaços contíguos do papel com uma mesma tinta. São necessários contrastes internos. Se você quiser dar um toque de branco, não economize na tinta preta. O branco sozinho e aquelas cores próximas a ele darão, no melhor dos casos, um cinza azulado, no pior, bruma. “Gritar é pouco: é preciso soluçar de forma organizada e harmoniosa”³, e isso quer dizer que só um soluço é pouco. São justamente essa inventividade dos atores, a dinâmica do papel, a composição melódica das notas, o acorde cênico que faltam ao nosso palco. Tudo fica em uma única nota. Para o amante, só há ternura açucarada, para o neurastênico, somente choro. Daí vem essa monotonia uniforme que arruína muitas boas interpretações.

Assim é Stopórina em *O preço da vida*⁴. Trata-se de uma ótima atriz, grande conhecida minha não somente pelo palco de Gomel.

Interpretação densa e psicológica, entonações magníficas, maestria esplendida da fala cênica: tais palavras nascem logo da primeira vez com toda espontaneidade da realidade. Porém, na imagem do sofrimento autocentrado, oculto e reprimido, sem cores revigorantes ou sombreadas, havia certa austeridade desnecessária da atuação, um “roubo de si mesmo”.

³ Citação de Konstantin Balmont (1867-1942), poeta simbolista.

⁴ *O preço da vida* (1896), peça de Vladímir Ivánovitch Nemiróvitch-Dántchenko (1858-1943).

Já *O moscardo*⁵ é inescapavelmente monótono. Decerto, não é cenicamente rico: trata-se de um romance para a juventude. Mas será que ele todo se encaixa nesse tom pegajoso, estranho, asfixiante, que oferece apenas um caráter exterior ao papel e é fatigante? Na interpretação de Zolotoriév há a marca indelével da cinematografia: esse gesto tenso, seu retardamento, as poses, as “exibições” do rosto etc. Quase se pode ver esse rosto crescendo e ocupando sozinho a tela inteira: enormes rugas na testa e o incomensurável branco dos olhos. Aí existe algo da tela plana. Alguma justificativa para isso está no próprio caráter da montagem, próximo do cinema.

A adaptação não é de todo ruim, mas joga muita coisa fora, quase toda a história da façanha revolucionária. O moscardo, o romance sobre ele, é tudo que foi desenvolvido em narrativa épica. Porém, no geral, o espetáculo é bom e harmonioso.

⁵ Romance da escritora irlandesa Ethel Lilan Voynich (1864-1960), publicado em 1897. Com sua temática revolucionária, a obra foi bastante popular na União Soviética; a partir dela, Mikhail Júkov compôs, em 1928, uma ópera e, em 1955, foi adaptada para o cinema por Aleksander Faintsimmer, com música de Chostakóvitch.