

Nach ponedielnik, nº 14, 1922, p. 4

O filhote da águia – O discípulo do diabo

L. S. Vygótski

O romantismo sem graça e o pequeno heroísmo de Rostand em *O filhote da águia*¹, ainda assim, esconde em si algo de mágico. De Sarah Bernhardt até o último amante, todos os intérpretes sabem que a tarefa simplória do papel é fazer o público se apaixonar. Eu diria que o pathos dela, seu coquetismo cênico, não é mau ou engraçado, mas antes encantador e passageiramente vazio.

Essa história do doente e sonhador filhote da águia, do filho do grande Napoleão na cela da corte austríaca, respira a poesia da fragilidade, o encantamento da exaustão e da impotência, pode-se gostar dela como "é possível, às vezes, apreciar uma dama tísica"². Não se deve, de modo algum, interpretá-lo como se fosse um *Hamlet*, como fazem ocasionalmente. Nela tudo é estranho ao trágico. A própria impotência e destruição são, na tragédia, força e triunfo. "Tu elevas meu espírito, subvertendo-me": essa fórmula do herói trágico é virada do avesso por Rostand, ele subverte o espírito do herói, elevando-o.

Por isso, nesta brilhante e hábil peça, não existe nada verdadeiramente excelente. Mas o costumeiro sabor adocicado e sentimental do melodrama é realmente habilidoso: "e lágrimas, e devaneios, e o veneno deleitoso dos lábios"³. Assim é o último ato, quase todo, em que uma comovente morte é salpicada pela água de rosas de um berço infantil.

¹ *L'Aiglon*, drama em seis atos escrito em 1900 pelo poeta e dramaturgo francês Edmond Rostand (1868-1918), conta a história de Napoleão II (filho de Napoleão).

² Citação do poema *Outono (um fragmento)* de Púchkin, escrito em 1833 e publicado postumamente, em 1841.

³ Citação de *A princesa longínqua* de Rostand.

Zolotarióv no papel do Filhote da Águia mostrou uma interpretação séria, pensada e certamente boa, e garantiu o sucesso do espetáculo. Ele está à altura do pequeno heroísmo. Na linguagem dos tipos teatrais, ele é antes um amante do que um herói. Existe coquetismo cênico nele, tanto nos dedos quanto no tom. Ele tem melodia na voz, liberdade da dança no passo e sentimentalismo. Falando estritamente, esses são os elementos da interpretação feminina: fazer o público apreciar, e quão estranho é ver seu partido com Radiénka, cuja peculiaridade reside naquela incomum seriedade cênica, introspecção masculina, que não tem tempo para ser atraente e charmosa devido ao seu desdém patético pela beleza: de que lhe serve o paraíso com o qual todos sonham.

Mas isto é apenas um comentário. Agora falando sério: eu compreendo aquele que disse que *O filhote da águia* deve sempre ser interpretado por uma mulher, e Zolotarióv atuou como uma mulher. Desta vez isso é obviamente um grande elogio. Foi bom e agradável assistir a esta interpretação não apressada, *substanciosa* e significativa até nos detalhes. É apenas cansativo ver o papel correr sem sair do lugar, não posso expressar de outro modo a costumeira mesmice, laconismo e imobilidade da imagem. Sem dinâmica, sem clímax, sem a dramaticidade elementar. Só se consegue saber qual ato está sendo encenado pela memória ou talvez pelo texto, pois a interpretação do quinto ato é igual à do primeiro. A interpretação é como a maquiagem: o ator aplica ainda no camarim para durar a noite inteira. Porém, uma nota não faz música, mesmo a mais expressiva delas. De fato, até o figurino ocasionalmente muda algumas vezes durante o espetáculo.

Eu penso que o responsável por isso seja aquele sistema de ilustratividade cênica, para o qual nossa interpretação frequentemente é conduzida. Em vez de interpretar, o ator ilustra, desenha, por meio do gesto e da entonação, o texto, o sentido das palavras. Por exemplo, em *O filhote da águia*, Zolotarióv, ao pronunciar os versos sobre como ele para repentinamente o

cavalo a todo galope, ele ilustra isso pelo próprio tom da fala: a palavra primeiramente ganha velocidade e passa a galopar, de repente, na palavra "parar", a voz para, exatamente como o cavalo, no meio da frase. Ou quando, ao referir-se a si próprio como filhote da águia e falar sobre asas, ele realiza um movimento de asas com os braços.

Volkónski, que deu um diagnóstico preciso desse tipo de interpretação, escreve sobre a atuação de Khlestakov: quando o ator, depois das palavras “A senhora nem queira imaginar. Sirvo, por exemplo, melão”⁴, faz uma pausa e, ao juntar os dedos indicadores, afasta-os em forma de arco e aproxima-os embaixo, representando, por meio desse contorno elíptico no ar, um melão, com esse gesto ele dá a si mesmo nota zero pelo comportamento. De fato, Zolotarióv cuidadosamente desenha esse melão também em *O inspetor geral*. Entretanto, o gesto cênico não se arrasta atrás das palavras, mas as antecipa, como o relâmpago antecipa o trovão, não ilustra o sentido lógico e material, mas comunica ao texto o sentido psicológico e espiritual. A interpretação "com quadrinhos" explora um desenho totalmente psicológico do papel e seu estilo. Eis os motivos de todos os autores. Em *Fraque bem costurado*, Khlestakóv, assim como em *O filhote da águia*, ecoa o tchinóvnik de Petersburgo.

Assim também Volkhóvskaia (Marie-Louise) ilustra a majestosa dama. Mas, de fato, mesmo uma grande dama, até a mais verdadeira, sente algo e nem sempre da mesma forma, já a duquesa de Parma (seu nome Violeta representa todo um aspecto de *Filhote da águia*, justamente seu aspecto violáceo) foi uma pretensa dama. Quanto a Metternich, nós o reconhecemos pelo texto, de modo algum pela interpretação de Dolgov, que também se fazia de importante, se vangloriava, se inflava, o que somente fortaleceu o tom líquido da interpretação e quase levou ao cômico no final. De fato, eu me refiro aos atores para os quais algo é dado no palco, e dos quais é possível pedir mais do que trechos de ilustração.

⁴ Conforme tradução de Arlete Cavalieri (GÓGOL, N. Teatro completo. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 104).

*O discípulo do diabo*⁵ é uma força com música. Aquele que enforca convida o enforcado para o café da manhã; sobe na forca, como se subisse num banquinho para afundar mais os cravos, joga a corda como se fosse uma gravata. Isso é tão parecido com o melodrama, como a ciência com a ópera, ou a paródia com o original. Todas as inverossimilhanças cênicas são acentuadas e expostas de modo engraçado. É preciso justificá-las com uma interpretação igualmente inesperada, exagerada, adornada, mas os corvos e falcões da entonação e dos textos, essas aves de rapina, aniquilam-na, mesmo as mais cotidianas. Até os melhores papéis foram interpretados assim. Somente Neznámov apresentou um verdadeiro general de melodrama, um desenho condensado, unilateralmente proeminente, sublinhado. Acredito, no geral, que o verdadeiro sentimento do estilo e da criação da totalidade do papel encerra-se no seu autêntico fazer artístico, na disposição e tranquilidade cênica, mesmo com a não variedade de sua interpretação. Em cada minuto, ele sente todo o papel e vive no nome daquele que interpreta.

Pela primeira vez Cheftel atuou bem. Seu idiota foi feito de modo teatral. Ele não realiza movimentos impossíveis (ou seja, simplesmente mal aprendidos e artificiais), não tem a fala neurastenicamente afetada de outros papéis. É possível que o ator tenha encontrado o caminho correto.

⁵ Peça de George Bernard Shaw, escrita em 1896.