

Uma cena soviética: O TEATRO ÍDICHE DE ESTADO

J. GUINSBURG é professor de Teoria do Teatro da ECA-USP e autor de, entre outros livros, *Leone de' Sommi - um Judeu no Teatro da Renascença Italiana* (Perspectiva)

Como todos os demais campos da atividade cultural e artística judaicas, o teatro também foi sacudido pelo impacto da Revolução. Como que desperto de sua existência marginal e, quando muito, convencional, a que a discriminação, a perseguição e a opressão o condenavam e na qual as tentativas de inovação estavam destinadas a atolar na precariedade da infra-estrutura, agitou-se febrilmente. Um sopro renovador varreu suas pranchas, povoando-as de novos grupos, amadores e profissionais, e insuflando-lhes um novo espírito. Fervilhante e inventivo, pronto a todas as ousadias do político e do estético, do social e do ideológico, marcou presença mesmo no quadro de um período quase sem par na história moderna das artes cênicas, como foi o movimento teatral soviético dos anos 20.

Dois focos concentraram o que esta eclosão da teatralidade judaica produziu então de mais original e significativo - o *Habima* hebreu e o *Goset* ídiche. Um e outro são indubitavelmente partes do mesmo processo. Surgidos quase ao mesmo tempo, desenvolvendo-se na mesma cidade, Moscou, respondendo às mesmas necessidades grupais, constituem, precisamente na diferença de suas polarizações lingüísticas, doutrinárias e estilísticas, a dialética das oposições e opções coletivas na linguagem do teatro. Embora não se trate aqui de analisá-los no jogo desta relação, é preciso ressaltar que na perspectiva histórica ela surge com toda a força de sua complementaridade estética. Nacionalismo sionista e internacionalismo comunista, misticismo messiânico e racionalismo revolucionário, drama poético e farsa crítica são algumas das dicotomias que operam a diversidade de suas produções no palco.

O *Ildischer Melukhe Teater* ("Teatro Ídiche [=Judeu] de Estado"), *Goset*, na abreviatura russa pela qual se tornou conhecido, começou a estruturar-se a partir de um estúdio dramático ídiche formado em Petrogrado em 1919 por iniciativa da seção judaica do comissariado para assuntos de educação, que confiou a tarefa a Aleksei Mikhailovitch Granóvski (1890-1937).

Era um nome emergente na vida teatral. Nascido em Moscou, educado em Riga, cidade impregnada pela cultura alemã, estudou artes cênicas em São Petersburgo e foi aluno de Max Reinhardt, na Alemanha. Com a Revolução, veio para a antiga capital imperial onde, apesar das difíceis condições daquele tempo, havia intenso trabalho criativo. O teatro efervescia. Uma das propostas, dentre muitas outras, pretendia desenvolver um Teatro da Tragédia. Com a participação de Górkí e de sua mulher, a atriz Maria F. Andreieva, de

AO LADO,
MONTAGEM
DE 200.000 DE
GRANÓVSKI.



Chaliapin e I. Iuriev, seu principal mentor, o grupo desejava levar às massas um repertório trágico, instrumento de catarse da burguesia e de exaltação do heroísmo proletário. Granóvski fez parte do projeto e dirigiu, em seus termos, mas sobretudo nos da escola reinhardtiana do grande espetáculo para multidões, *Édipo Rei* e *Macbeth*. Coube-lhe também conduzir a interpretação de Chaliapin nas óperas *Fausto* e *Sadko*.

Se estes trabalhos já mostravam um *régisiseur* talentoso e familiarizado tanto com a tradição quanto com a invenção do melhor teatro europeu e russo, nada o distinguia particularmente em termos da cultura judaica e de sua arte dramática. A vinculação, ao menos o seu aprofundamento, teceu-se em função do esforço para desenvolver o novo estúdio. Granóvski não dominava sequer o *ídiche*, tendo de aprendê-lo para desempenhar-se de sua missão. Mas, além de colaboradores com boa formação judaica, recrutou um grupo de moços, todos na casa dos vinte anos, interessados na iniciativa. Schloime Mikhoels (1890-1948), então estudante de Direito e sonhando com o palco desde muito cedo, foi uma dessas aquisições. Falante do *ídiche*, conhecedor dos costumes e da religião e envolvido com a cultura de seu povo, incumbiu-lhe logo desempenhar um papel de relevo no agenciamento judaico do projeto. Porém, no início, o que ocupava acima de tudo a atenção do inteligente, culto e dotado aprendiz de ator e de seus companheiros de elenco era a ampla e exaustiva preparação a que Granóvski os submetia, para capacitá-los à realização cênica, tal como ele a concebia em geral. Pois, a seu ver, o ator antes de representar um judeu, isto é, de saber como estilizar este caráter particular, devia saber como representar um ser humano. Com este objetivo, procurou firmar os seus alunos do estúdio no que havia, na época, de mais avançado na técnica da incorporação dramática no palco. Tal aproximação implicava e acionava, por certo, todo ideário estético do professor. E as idéias de Granóvski sobre a arte do teatro, àquela altura, não estavam longe das de Taírov, Meierhold ou Vakhtangov, para citar apenas a vanguarda teatralista soviética. Como eles, buscava as formas de uma nova linguagem cênica que, por pontuação estética e, com a Revolução, também política, deveria ser igualmente imagem e linguagem de um

novo homem e uma nova sociedade ou, pelo menos, da luta para criá-los. Cenismo, futurismo, cubo-futurismo, expressionismo, construtivismo, engajamento social, teatro político, *agit-prop*, centralização diretorial, montagem circense, *performance* cabaretística, síntese imagístico-musical eram, para ele, alguns dos ingredientes de um teatro total que devia, portanto, contar com comediantes aptos a totalizá-lo, isto é, a exercê-lo com absoluto domínio de seus meios.

O jovem diretor revelou pulso de organizador e didata. Ao cabo de três meses de intenso preparo, montou um primeiro espetáculo. O programa apresentado a 23 de janeiro de 1919 compreendia *Os Cegos* de Maurice Maeterlinck e *O Pecado* de Scholem Asch. Mesmo levando em conta a presença deste último, pode causar estranheza que Granóvski haja escolhido uma obra do dramaturgo belga para a estréia de uma *troupe* judia em língua *ídiche*. Tanto estilística como culturalmente, a peça parece pertencer a um contexto bem diverso e não ter muito a ver com a promoção de um repertório característico. É verdade que na linha do estúdio nem tudo estava muito nítido àquela altura. Havia, por exemplo, ambigüidade, senão contradição, entre o propósito de formar um teatro judeu e a tese de que este devia evitar todo particularismo nacional e que sua problemática era idêntica à do teatro mundial; ou entre o engajamento revolucionário e a pregação de que o seu internacionalismo devia ser o da ribalta judia vista como um "templo da clara beleza, da criação jubilosa, o templo no qual a prece é pronunciada em língua judaica" (Granóvski). Tais inconsistências seriam em breve superadas, sendo o ideal místico-estético do "teatro-templo" (1) e sua dionisíaca religiosidade internacionalista sacrificados no altar de uma combativa teatralidade, de assumida identidade sociocultural judaico-*ídiche*, a serviço da crítica de classe e da causa comunista. Mas, se isto só veio com o desenvolvimento do trabalho, tampouco caberia dizer que o espetáculo inaugural se propunha a ser uma manifestação de simbolismo programático *tout court*. Apesar de sua declarada relação com esta corrente, o encenador, ao selecionar *Os Cegos*, um texto em que palavra, forma e ação quase se imobilizam em den-

1 Em primeira instância, este santuário dramático foi erigido pelo esteticismo simbolista, nas elaborações de sua política para a arte do teatro. A sugestão já pode ser vislumbrada em Mallarmé e deriva, mais diretamente, da visão do trágico em Nietzsche. Mas sua sagração na Rússia congregou também devoções de tolstoiianos e até de marxistas que ungiram o seu espaço de celebração artística com os óleos de uma sublime missão ética e social... No coro desta "religião do teatro" estiveram não só Stanislávski e Sulerjitzki ou a "esquerda" simbolista (entre eles, Tchulkov e Meierhold), como Górkí e Lunacharski, para citar alguns, e a Revolução, com os fervores que despertou entre velhos e jovens crentes, trouxe-lhe novos entusiastas. De modo que o ideário de Granóvski e de seus recrutas neófitos teatrais não constitui, como poderia afigurar-se, uma exceção ou aberração no conteúdo da arte soviética de então. Aliás, uma outra versão judaica deste mesmo espírito tem registro no *Hábita* e nas concepções que presidiram a sua formação, para não mencionar a réplica materialista e bolchevique deste missionarismo dramático que é detectável até no movimento do *agit-prop*.

sidade poética, visava acima de tudo fins pedagógicos. Tratava-se, para ele, precisamente, de experimentar com uma obra não-judaica os três pilares de sua concepção teatral: "homem - as massas (e a relação entre elas); volume - luz, cor; fala - movimento, som" (2). Nessa tripla perspectiva, os atores foram treinados a entender o silêncio e a captar o início de um som de modo a semantizar a imobilidade física e carregar na palavra o movimento, pois "a arte de falar é essencialmente a arte do silêncio; a palavra é uma ponte entre duas ações... o movimento no palco é do mesmo modo uma ponte entre dois momentos estáticos" (3). Além do preparo geral na arte do ator, Granóvski tinha em mente um segundo objetivo, que era o de depurar o ídiche, teatralizando-o, e apurar a sua tonalização característica, musicalizando-o. Em outros termos, o diretor começava a desenvolver os elementos de uma integração dramático-cênica judaica de fala, movimento, que, acrescidos de música e cenário e submetidos aos princípios do ritmo, forneceriam o desenho e a dinâmica de uma entidade cênica viva e cadenciada.

Seis meses depois da estréia, em julho de 1919, o estúdio realiza a segunda récita, com *Amnon e Tamar*, de Scholem Asch, e um texto de Mikhoels, *O Construtor*. Pouco se sabe a respeito do texto desta peça, que parece ter sido a única incursão de seu autor no terreno da dramaturgia. Ela era de cunho simbolista, como se depreende, se não do título, pelo menos das designações de três personagens: o Espírito do Passado, representado pelo próprio Mikhoels, o Presente, por Granóvski, e o Futuro, por Mme. Granovskaia. Demonstração de um esforço programático e estilístico continuados, o espetáculo não ia além do terreno da experimentação, não trazendo ainda vislumbre da procurada singularização artística. O próprio encenador não a entrevia em seu horizonte e se indagava: "O que será de nosso teatro? A que deuses servirá ele? Nós não podemos responder à pergunta. Nós não conhecemos os nossos deuses... Nós os procuramos... Procurar... Eis o nosso programa" (4).

Tampouco *Uriel Acosta* colocaria o estúdio na trilha desejada. A peça de Karl Gutzkov não constituía maior novidade no repertório teatral judeu e russo. Afora

Stanislávski, que lhe dera uma interpretação marcante, em 1896, ainda na fase de amador, ela fora periodicamente reapresentada, sobretudo no palco ídiche. Agora, tratava-se de mostrá-la com o poder de impacto de que o teatro moderno poderia dotá-la. No entanto, o oposto é que veio à cena, nos faz crer a reação da época. Entregue a dois colaboradores de Granóvski, Ungern e Schternberg, a nova montagem viu-se sob pesado fogo crítico, sendo considerada elementar, claudicante em seu texto mal transposto para ídiche e oferecendo uma visão contestável do herói daquele drama do livre pensamento e da luta pela liberdade, que estaria sendo reduzido a uma passividade simbolista. Era o primeiro revés efetivo do grupo. (Mesmo assim, o trabalho trouxe frutos valiosos no curso do tempo, pois três anos mais tarde Granóvski levaria uma outra variante, reelaborada por ele e interpretada por Mikhoels, que conquistaria um lugar definitivo no repertório do *Goset*.)

A terrível situação em que se viu mergulhado o país no inverno de 1919-20 obrigou o estúdio a interromper os espetáculos daquela temporada. Mas isto não impediu que prosseguissem os ensaios das peças de Vaiter (*Antes do Amanhecer*), Andreiev (*Vida de Homem*) e Scholem Aleikhem (*Os Agentes*), escolhidas para a temporada seguinte. Nem Petrogrado assistiria a esta estréia, nem o programa subiria à cena.

Não obstante, o trabalho de Granóvski e de seu elenco começava a repercutir, despertando o interesse de alguns críticos. Um deles, A. Efros, que havia criado uma pequena escola de arte dramática judaica em Moscou, teve a idéia de unir forças com o estúdio a fim de estabelecer um teatro ídiche na nova capital do Estado soviético. A proposta foi aceita e, com as bênçãos do comissariado para estes assuntos, os dois grupos fundiram-se em novembro de 1920, convertendo-se no Teatro de Câmara Judeu de Estado (*Goset*), denominação mais tarde mudada para *Goset* (Teatro Judeu de Estado).

Desde logo a liderança artística e a capacidade organizacional de Granóvski se impuseram. Numa pequena sala de 90 lugares, em janeiro de 1921, a *troupe* apresentou a sua primeira criação: *Mazelto* (*Boa Sorte, Parabéns*), um espetáculo composto de três

2 A. Bakshy, apud L. Adler, "Alexander Granovsky and the Jewish State Theatre of Moscow" in *The Drama Review*, v. 24, n° 3, setembro de 1980.

3 A. Deutsch, apud op. cit. supra.

4 A. Efros, apud Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre Juif Soviétique pendant les Années Vingt*.

peças de um ato, *Os Agentes, É Mentira e Mazeltov*, de Scholem Aleikhem. Tanto quanto o autor e os textos, tornou-se significativo e inaugural nesta representação o visual cenográfico, uma projeção chagalliana da imagística do *shtetl* configurando uma visão de mundo em um estilo de arte e pautando ritmos de uma interpretação cênica.

Na sala e no palco, o pincel de Marc Chagall entregou-se a um rito de figuração invocatória, ao ritmo da energia plástica liberada pela Vanguarda e pela Revolução. *Purim-schpilers* ("performers da festa de Purim"), *badkhonim* ("festeiros"), *klezmers* ("músicos"), *hassidim* ("discípulos" de um rabi hassídico), *kasrilevkers* (habitantes da Kasrilevke scholem-aleikhiana), saltimbancos e acrobatas circenses pulavam, cabriolavam, dançavam e levitavam sobre os tortos telhados e as tortuosas vielas nos painéis que introduziam o espectador na paisagem humana de uma estilizada teatralidade judaica e o preparavam para as réplicas animadas que iria ver nas ações do palco.

A promessa representada na primeira tela, em que Chagall surge nos braços de Efros que o oferece a Granóvski, em meio aos membros do coletivo, parece haver-se efetivado na *mise en scène*. A visão do pintor esteve presente em tudo, da cenografia aos figurinos e à maquilagem dos atores, e envolveu em sua carnavalizada dinâmica o próprio ritmo da interpretação e do espetáculo. O seu entusiasmo hassídico-dionisíaco por este trabalho, onde se relacionou como em nenhum outro com o fazer teatral, transparece num zelo tão infrene como o do incidente relatado por Mikhoels:

"No dia da *première*, Chagall veio ao meu camarim. Ele dispôs as suas tintas e começou a trabalhar. Dividiu o meu rosto em duas metades, colorindo uma de verde e outra de amarelo; afinal de contas nós temos a expressão ídiche 'ele parecia verde e amarelo' (quer dizer, adoentado e incomodado). Chagall ergueu minha sobrancelha direita dois centímetros mais alto do que a esquerda. Estendeu os vincos em torno de meu nariz e de minha boca ao meu rosto todo... para enfatizar e ressaltar a situação trágica da personagem... De repente, o dedo de Chagall ficou pendurado

no ar diante de minha face, incerto. Algo o perturbava. Pôs o dedo no meu olho, retirou o dedo e recuou alguns passos, contemplou o meu rosto e disse tristemente: - Ach, Schloime, Schloime, se você não tivesse um olho direito, quanta coisa eu poderia fazer".

Ou, como reza uma outra versão: "Se eu pudesse arrancar teu olho direito, que máscara eu poderia te fazer!".

Esta máscara e seu grotesco tragicômico na realidade foram criados pelo artista e ela se imprimiu no semblante do *Melukhe Teater* e na arte de seu encenador. Há pois alguma verdade no que Chagall disse certo dia: "Se Granóvski é a mãe do *Goset*, então eu sou o pai". O êxito de *Mazeltov* foi o de uma primeira caracterização de um estilo cênico que iria buscar no plástico a substância de seu gesto dramático. Outros pintores-cenógrafos, como Altman, Rabinovitch, Falk, dariam continuidade a este traçado da expressividade, que reprojeta a imageria do tradicional no imaginário da vanguarda expressionista-construtivista. Eles combinavam os recursos da estilização artística europeia com uma tipificação mímica de uma galeria representativa do repertório judeu processado por seu teatro. Mas, de outra parte, sintetizava-se aí, pela precipitação alquímica do folclore, da gestualidade, dos idiomatismos, da oralidade ídiche, não só algo da natureza e da mentalidade do universo judeu do *shtetl*, como, pela concentração da crítica social e ideológica, um certo discurso, polêmico, político, a seu respeito. Iconizados, os arcaísmos da condição e da vida judaicas eram lançados, num jogo onírico-farsesco, à arena do teatro revolucionário a fim de contraproduzirem dialeticamente, com o fantástico de sua mascarada grotesca, as figuras cênicas do novo, isto é, de uma arte militante do povo judeu renovado num contexto proletário e socialista.

O tríptico scholem-aleikhiano fez jus ao título, *Mazeltov*, em vários planos. Além de colocar Granóvski e sua direção na trilha de uma definição artística e de uma linguagem própria, revelou a veia cômica de dois atores que formariam a chave interpretativa deste estilo, Mikhoels e Beniumen Ziskin. O sucesso da peça também trouxe à companhia maiores subsídios para as suas ativida-

des e instalações mais amplas, ou seja, um teatro de quinhentos lugares, que foi decorado com as telas de Chagall.

Duas outras montagens, *Antes do Amanhecer*, de Vaiter, e *Deus da Vingança*, de Scholem Asch, foram exibidas na temporada de 1921. Em ambas, a encenação ter-se-ia orientado para uma forma "tragigrotesca", designação que também remete ao eixo principal das pesquisas do *Goset* na época, agora pela via do drama. Sem dúvida, a escolha dos dois textos ocorrera ainda em Petrogrado, na perspectiva estética do estúdio, porém a sua realização em Moscou incorporou-se aos esforços de explorar mais amplamente o veio estilístico detectado. Apropriar-se da outra face da máscara dramática e integrá-la na unidade de um teatro total era a contrapartida formal de um repertório capaz de resgatar criticamente a especificidade, a problemática e os mecanismos coletivos. Mas seja por um vizo ainda demasiado simbolista, seja por uma inadequação entre a linguagem textual e a proposta teatral, seja pela impropriedade dramática, de uma das peças, como sugere Béatrice Picon-Vallin, o fato é que estas encenações fracassaram. Para a *troupe*, no entanto, o trabalho desenvolvido no plano da atuação, maquiagem, indumentária e cenário, a fim de trazer à tona o "grotesco oculto" e de levar ao nível que Mme. Granovskaia, em seu depoimento, chamou de "alta tragédia", foi bastante profícuo. *Deus da Vingança*, em particular, trouxe aperfeiçoamentos na técnica do desempenho e nos efeitos cênicos que, ao ver de alguns críticos, se fariam sentir na maturidade do *Goset*.

Assim, o envolvimento de Granóvski e seu teatro com a esfera do judaico era cada vez maior e mais profundo. Porém, para se avaliar os interesses e os caminhos de um e outro, vale lembrar que aquele preciso momento vai assinalar a representação, em tradução alemã de Rita Rait, perante o congresso da Internacional Comunista, no Circo Estatal de Moscou, de *O Mistério-Bufo*, de Vladimir Maiakóvski, pelo diretor do *Iídischer Melukhe Teater*, com a participação de muitos de seus atores, entre os quais Mikhoels e Mme. Granovskaia, e a cenografia de N. Altman, com a colaboração de F. Revdel, e a música de I. Sakhnóvski. Isto aconteceu em junho de 1921, um mês depois

de Meierhold haver apresentado, em remontagem, a sua nova e antológica versão da mesma peça, estreada por ele em 1918.

A distância, isto poderia ter o sabor de um atrevimento, se não se considerar que, àquela altura, o *régisseur* do *Goset* era colocado entre os grandes criadores do "novo espírito do teatro russo", o quinto nome, ao lado de Stanislávski, Meierhold, Taírov, Vakhtangov, como o abaliza Huntly Carter, em seu célebre livro (5). De fato, não faltou inventividade nesta *mise en scène* que ocupa um lugar à parte, mesmo se confrontada à meierholdiana, não só por trazer um texto modificado pelo poeta, que introduziu um novo prólogo e um epílogo endereçados aos arautos da "Comuna Universal", bem como um diálogo a mais no segundo ato entre o menchevique e os Impuros.

Pelas descrições subsistentes, três aspectos chamam a atenção no tratamento dispensado ao espetáculo e talvez tenham sido eles que incitaram Granóvski a empreendê-lo: a fusão de gêneros (bufo-tragédia); o jogo de massas (350 atores dos quais 14 com papéis falados representavam os membros do proletariado e da burguesia); a dinâmica circense (movimento incessante de feira popular, animação de teatro de revista e estardalhaço de cartaz e comício, ao som de fanfarra, com acrobacias de trapézio sob um jato de luz vermelha e a dança feérica dos refletores).

Distribuídos em três planos, terra, inferno e paraíso, ocupados por plataformas, cubos e cones e interligados por escadas, tais elementos compunham, neste cenário construtivista, uma girândola de imagens ao ritmo de uma movimentação incessante de grupos antagônicos, cujo vaivém obedecia a uma lei de ação e reação, numa ocupação ininterrupta do espaço cênico. O efeito era como se uma máquina teatral maiakovskiana encenasse o *Mistério-Bufo* à luz dos 150.000.000 e da V Internacional juntos.

Eis como Ripellino apresenta a função: "No início, arlequins vermelhos com tochas moviam-se pela pista ao som das bandas. Cada um dos Puros era acompanhado por uma multidão de compatriotas. Os diabos vestiam trajes negros de veludo e os Impuros, os habituais macacões azuis". E levando à cena o testemunho da própria Rita Rait, o crítico italiano prossegue:

5 *The New Spirit in the Russian Theater*, editado em 1929.

“Em lugar de uma só Mulher histórica apareciam duas. Esvoaçavam de lados opostos da arena, uma de azul, outra de rosa. Atrás de cada uma saltava um *groom*-pretinho, com um monte de elegantes caixas de papelão listadas, que pareciam saídas das prateleiras de uma loja parisiense.../O espetáculo desenvolvia-se em um mar de luzes multicores, que inundavam a arena ora do azul das ondas do mar, ora de escarlates chamas infernais.../A ação culminava na marcha vitoriosa dos Impuros e numa parada de todos os participantes, ao som da Internacional, ecoada pela platéia poliglota” (6).

Contudo, havia quem destoasse no coro dos aplausos, a se dar fé à tradutora cujas *Reminiscências Apenas* guardam a memória de duas representações somente: “No terceiro dia, diz a amiga de Maiakóvski, o espetáculo foi desmontado. Os chefes do circo decidiram que os cavalos ficaram parados tempo demais”. O próprio poeta pôs os cavalos a correr por mais tempo, uma vez que nos fala em cem récitas. *Wishfull thinking* de autor ou lapso de lembrança?...

Na filtragem histórico-crítica desta produção de Granóvski, ganhou destaque a referência à alacridade de sua retórica cênica e à relativa brevidade de sua carreira pública. A sugestão é de algo despropositoado ou demagógico que observações, como a de Lília Brick - “De qualquer modo, não se entendia nada” -, tenderiam a confirmar. Todavia, não é a sensação que nos causa o próprio autor da peça, cujo temperamento crítico certamente não perderia o ensejo nem teria papas na língua, mesmo não sabendo alemão, se a sua reação fosse de desaprovação.

De toda maneira, representação inovadora ou exibição espalhafatosa, não há como negar o impacto que o trabalho desenvolvido no *Mistério-Bufo* exerceu no *Goset* e na decantação de sua arte, já que foi, reconhecidamente, o “trampolim” para as montagens de *Koldunie (A Feiticeira)*, de Avrom Goldfaden, e de *200.000*, de Scholem Aleikhem - dois espetáculos que inauguram a maturidade estilística do *ensemble* dirigido por Granóvski. Como que unindo uma imagística chagalliana a uma verbalização maiakovskiana, pelo crivo da *Commedia*

dell'Arte e do *Purim-schpil*, instala, no discurso dramático ídiche-judaico, formas cênicas inéditas de uma moderna teatralidade, veloz na ação, polêmica na linguagem, universal no alcance de sua entranhada especificidade cultural.

Enquadrar uma opereta como a de *Goldfaden*, de feitio tradicional, sem maiores compromissos doutrinários, salvo uma lúdica crítica de costumes, em um tablado de militância comunista e de cenismo diretorial era um projeto que tinha de se haver em primeira instância com a letra da peça. Granóvski, contemporaneamente a Meierhold e avançando pelas trilhas de Craig e Reinhardt, interveio cirurgicamente no texto. Pô-lo em cartaz, numa montagem “segundo *Goldfaden*”, significou cortar, alterar ou adicionar à vontade. Do original, por inteiro só foi mantido o enredo, cuja ingenuidade se prestava à maravilha para a operação inseminadora do novo espírito no velho *shtetl*. Porém, foi somente no palco que a mágica da metamorfose da *Koldunie* (de *Goldfaden*) em *A Feiticeira* (de Granóvski) se operou efetivamente, materializando, a olhos vistos e pasmos, os prodígios cênicos de seus passes. Numa apresentação ginástica e acrobática de exercitada e destra corporeidade circense-teatral, os comediantes lançavam-se com incrível agilidade pelas escadas e plataformas da cenarização construtivista dos telhados da cidadezinha e de sua praça do mercado. A ação se desenrolava aí, na feira popular, como aliás já previa o original. Mas o encenador, aproveitando a deixa, o agitado ir e vir da multidão, converteu-a no epicentro de uma inusitada movimentação coral destinada a sublinhar o coletivo, como linha de força, e a sobrepô-lo ao individual, contraposto criticamente à massa, ao seu vigor e alegria de viver e criar o novo, sob a forma de uma galeria de caracteres mecânicos e grotescos, que desfilavam, com nomes goldfadianos, a paródia e a sátira ao modo de vida antigo, à religião e à tradição do *shtetl*. Nem mesmo a figura de Hotzmakh (Mikhoels), o imbatível bufarinheiro-herói que desfaz as intrigas de *Koldunie* e salva a mocinha das garras da velha bruxa (Ziskin), escapava incólume. Derrisório e, a um só tempo, funéreo, tudo nesta celebração burlesca da morte do antigo, nas crenças tidas como supers-

tições, nas mentalidades vistas como retrógradas, era sacrificado no conflito de idéias, que substituíam o conflito dramático entre e no interior das personagens. Mas por isso mesmo o plástico e o musical tomavam relevo, compondo, como disse Efros, uma verdadeira "sinfonia da teatralidade judaica", que se tornou o primeiro "clássico" do *Goset*.

O sucesso foi enorme. *A Feiticeira* galvanizou as platéias. Sentiam-se, como os atores, embriagadas com o poder de contestação e de revolução que era ali atualizado, numa lúdica representação da História. Porém, mais do que a energia revolucionária de um clima *agit-prop*, o que eletrizava era a força do próprio espetáculo. Pois, como observa Nahma Sandrow, "a perfeita síntese das intenções intelectuais de Granóvski com o seu estilo criativo tornou *A Feiticeira* e os principais projetos subsequentes mais do que simples declarações políticas ou jogos juvenis, elevava-os à condição de arte" (7).

A *Koldunie*, na temporada de 1922, seguiram-se, em 1923, *O Carnaval das Máscaras Judaicas*, uma composição cênica de Granóvski, com *décors* de Rabitchev e Stepanov, e *200.000*, baseada na peça de Scholem Aleikhem *Sorte Grande*. Se das duas realizações a primeira não se inscreveu na história do conjunto ídiche-moscovita por nenhum aspecto artístico que mereça particular atenção, exceto o próprio título, que parece epigrafar a linha de pesquisa e os alvos visados então pelo diretor do *Goset* e seu elenco, o mesmo não ocorre com a segunda, que se constituiu em uma concretização significativa desta proposta de teatro.

Com música de Leo Pulver e cenários de Rabitchev e Stepanov, a peça sofreu uma "livre" reescritura, sendo apresentada em quatro atos e cinco cenas. Tirando partido das reviravoltas da fortuna que dão a um pobre alfaiate, Schímele Soroker (Mikhoels), o grande prêmio da loteria e as pretensões sociais da riqueza, para fazê-lo perder o dinheiro nas mãos de trapaceiros e reduzi-lo de novo à sua humilde condição, o encenador procurou plasmar imagens nítidas das relações de classe na sociedade judaica, da oposição entre burgueses e trabalhadores, do poder do dinheiro e de seu caráter atentatório à dignidade humana. A polarização social era traduzida inclusive

para a psicologia dos comportamentos: nos pobres, disposição feliz e alegre; nos ricos, pretensiosa e enfastiada. Mais ainda, pelo contraste, duas éticas se desenhavam: dos desapaosados e dos possuidores.

Mas, nesta apresentação, o recorte marxista no argumento scholem-aleikhiano não estava convocando para um *meeting* teatral e sim para uma representação de arte. Assim, os encargos estéticos requeriam muito mais do que as técnicas do *slogan*, do cartaz berrante, do esboço rápido de figuras e de situações frouxamente tramadas. Granóvski não as baniu de todo de seu arsenal encenante, porém submeteu os seus *aportes* a um processo de estilização funcionalista, condensado por um jogo de recursos que iam das máscaras tipificantes e dos padrões prefixados de comportamento das personagens aos desempenhos altamente individualizados, como o de Mikhoels em Schímele Soroker.

Anos mais tarde, o grande ator pretendeu que, ao proceder à *mise en scène* de *200.000*, a companhia desenvolvesse uma nova abordagem do trabalho criativo, "o método cênico de análise social", calcado na dialética de bem definidos sentimentos e paixões de classe e utilizando as ações personalizadas no indivíduo para desencadear multiplicada intervenção das massas. Isto teria permitido, através da urdidura das oposições conjugadas, oferecer um espetáculo muito dinâmico, com os diferentes ritmos e tonalidades, associados aos diferentes motivos, propulsionando-lhe o fluxo numa sucessão de quadros. Como consequência, impor-se-ia, no plano da realização pelo grupo, a metodologia do trabalho coletivo, na medida em que a própria natureza da concepção obrigava a praticar, entre comediantes, cenaristas, músicos, uma coordenação absoluta entre os operadores da criação.

É sensível a dobra ideológica que está aí inserida como articulador da práxis teatral do *Goset* e é difícil precisar o efetivo papel metodológico que lhe coube exercer na montagem da peça de Scholem Aleikhem. Mas os registros do espetáculo não deixam dúvida de que uma orquestração quase perfeita de actantes foi de fato conseguida por Granóvski. Era uma condição indispensável para levar a cabo o complexo projeto cênico, tendo a música por pivô. Pois o seu

habitual papel subsidiário, de acompanhamento ou acentuação, viu-se substituído aqui por uma função dramática central, constitutiva da ação. Sob a forma de ritmos folclóricos gerados pela vida do povo, competiu-lhe ordenar e coordenar os movimentos personificados, sua gestualidade, e integrá-los na representação grupal. Note-se que o encenador fez este uso da música no teatro não para suscitar uma expressão romântica ou subjetivante do individual-psicológico e do coletivo-nacional, mas para instrumentar uma exposição racional de um e outro, segundo a lógica interna da interpretação crítico-ideológica como regra da construção do argumento e da cena. Não é o espírito da associação operística, nem mesmo wagneriana, apesar do aproveitamento técnico do *leitmotiv* e do envolvimento artístico com a *gesamkunstwerk*, mas a razão calculadora de uma "psicoengenharia" construtivo-expressionista que inspira o *régisseur* desta coribântica celebração, cuja fúria cômica é assim descrita num jornal alemão:

"Com a subitaneidade de um raio uma transição do lento para o furioso./Mas as pausas são esquisitas. Os enfoques em *close*. As interrupções. Os intermédios./ Não só cantando; mas quando param - como na *Aída*, quando o coro de súbito se detém, seguindo-se um maravilhoso silêncio; aqui a gente experimenta isso com frequência./Nenhum instante de relax. Não aqui. Animação cubística ... Eles falam não só com as mãos, mas com seus cabelos, suas plantas dos pés, suas panturrilhas, seus dedos dos pés./Você acha que alguém está andando e ele já está deitado no chão. Você acha que alguém está esperando e ele já fugiu.../Rostos e corpos. Um ritmo maravilhoso em tudo... Às vezes títeres bizarros. Às vezes portadores de êxtase./A figura-gueto e a maneira-gueto aparecem de forma concentrada - a ponto de quase intimidar o burguês ocidental./Os aleijados, com barrigas inchadas... figuras do exílio; então a judiaria rica de uma cidadezinha oriental; com barbas pretas e chapéus altos, todos parecidos. O casamenteiro de faiscante vivacidade. O violinista na festa de *Purim*; um jeito de salgueiro pendente./Todas essas criatu-

ras estão embaixo, em cima, no plano. Em rampas, em pranchas vertiginosas, distantes, bem alto./Elas andam, elas pairam e gritam e sobem e escorregam e se sentam e se torcem como enguias, batem umas nas outras ... e no fim arrumam um casamento./Granóvski é um malabarista; guiado apenas por considerações do palco" (8).

Com esta peça, seguida em 1924 por *G(u)et (Divórcio)*, de Scholem Aleikhem, e pela colagem parodística *Di Drei Pintelekh lid (As Três Pintas de Judeu)*, o Goset atingiu um grau de conjugação no trabalho de equipe e domínio virtuosístico dos meios que levou um crítico da época, Pavel Markov, a lhe atribuir "dentre todos os teatros de Moscou... a maior expressividade na organização rítmica de movimento, fala e gesto". A ajustada máquina teatral preparada por Granóvski estava, pois, em pleno funcionamento e, em 1925, com a montagem do poema dramático de I. L. Peretz, *Noite no Mercado Velho*, ela pôde mostrar a sua notável eficácia artística. O rendimento espetacular de um corpo de atores altamente treinados e entrosados, potenciando com destreza quase mágica a composição cênica, traduziu-se então numa das mais contundentes representações daquele ciclo, por assim dizer, de revisão acusatória do "passado judeu" e de sua "execução" revolucionária, no palco "implacável" desse Teatro Idiche de Estado, e sob o seu gesto indigitado.

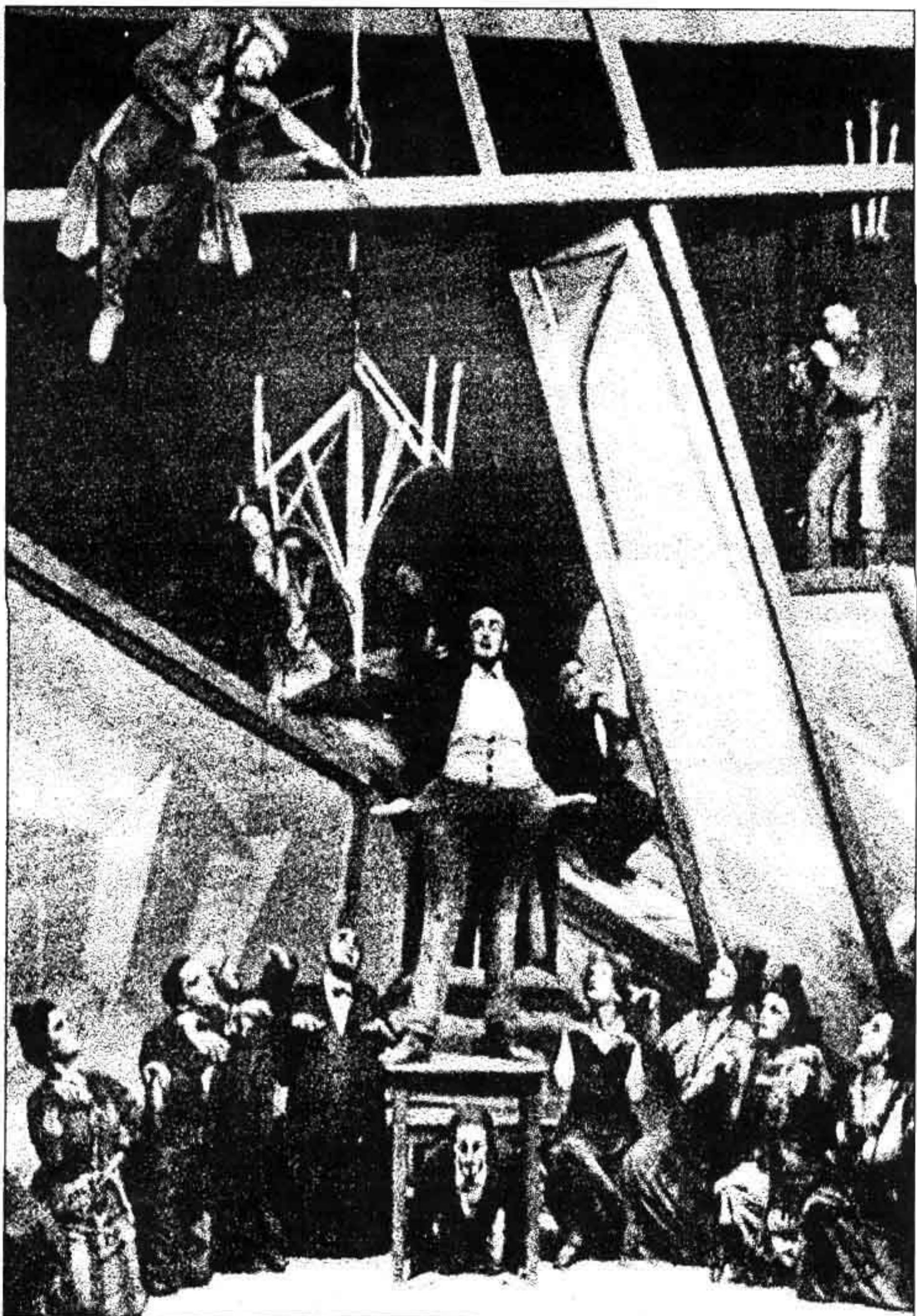
"Granóvski já havia montado uma tragédia, *Uriel Acosta*, e, embora a maior parte de sua obra cênica fosse composta de comédias e operetas, ele irá encontrar mais uma vez a inspiração trágica encenando um drama simbolista de Peretz, que o autor aliás não destinava à cena...", escreve Béatrice Picon-Vallin em seu estudo (9), tornando sua a afirmação de Granóvski, no programa russo do espetáculo: "O texto da *Noite* não foi escrito para o teatro, é mesmo uma obra que se situa fora do teatro" (10). Não se sabe de onde veio tanta certeza, uma vez que "até a sua morte (oito anos antes desta montagem), Peretz ansiou ver a sua obra no palco", lê-se numa recente e bem documentada história do teatro ídiche (11). Também é fato conhecido que, além de se ter dedicado à literatura dramática e produzido várias peças, o autor nutria especial interesse pela

8 W. Kerr, numa crítica publicada em abril de 1928, no *Berliner Tageblatt*, por ocasião da visita da trupe à capital alemã.

9 Op. cit., p. 107.

10 Apud, idem, ibidem.

11 Op. cit., p. 234.



arte cênica e pelo movimento teatral ídiche, para cuja elevação artística escrevera a sua dramaturgia. Mas, não bastassem tais elementos, poder-se-ia aduzir em contrário o próprio texto de *Noite no Mercado Velho*. Com efeito, por que haveria o escritor de abrir o seu poema de quatro atos, com um prelúdio a cargo de um Diretor, um Contra-regra (com o caderno do cenário na mão), um Leitor, um Poeta, um Errante, e fechá-lo com um epílogo onde aparecem, com exceção da figura onírico-simbólica do Errante, as mesmas personagens, com as mesmas funções dramáticas: introduzir e encerrar o teatro no teatro?

No entanto, não é necessário grande esforço para compreender por que esta clara destinação cênica não é levada na devida conta pelo encenador do *Goset*. A questão não se restringe ao fato, como ele alega, de se tratar de uma escritura poética, frouxamente tramada, ao menos nos padrões de dramatização convencional, pois até Max Reinhardt, um dos expoentes da *mise en scène* europeia de então e mestre de Granóvski, sentira-se tentado a encená-la, considerando-a “raro espécime de peça simbolista-universalista”, em outros termos, de vocação francamente teatral. Mas de que teatro?

Na verdade, o que Granóvski pretendeu colocar é que somente a sua leitura, transformando aquilo que o autor subtitulara “sonho de uma noite febril” num “carnaval trágico” (12), poderia dar *status* teatral à peça. Ora, tal operação implicava, de um lado, em desvincular o mundo projetado, do delírio onírico do poeta (“- Quer dizer, que eu vi um de seus sonhos e é este que se vai representar. *Junta as coisas do Errante. Cortina - Segue-se Primeiro Ato*”), como consta do texto peretziano, e apresentá-lo como visão direta de uma forma de vida essencialmente desnaturada, e por isso carnavalizado, isto é, de uma realidade objetiva de mortos-vivos; e, em conseqüência, de outro lado, no abandono do prólogo e do epílogo e, no reordenamento da ação, em quatro atos. Granóvski o fez, dividindo a peça em duas partes, Mercado e Cemitério, com quinze cenas na primeira e dezesseis na segunda, numa seqüência de cenários como “tomadas” de cinema, e concentrando o seu curso dramático em torno do *badkhan* (desdobrado em dois “festeiros”, um lírico e

outro dramático) e da massa, que adquiriam uma feição de personagem. O simbolismo poético daquele teatro no teatro convertia-se, sob a máscara mesma de um mistério tragigrotesco, no realismo crítico de um teatro político.

Visão radicalmente negativa de uma sociedade e de uma tradição que, encaradas exclusivamente sob o prisma das relações de interesse entre religião e dinheiro, se esquematizavam e despoetizavam os simbolismos espectrais do drama peretziano, a alegoria cênica deste ajuste de contas dogmático se constituiu, não obstante, num espetáculo de impressionante vitalidade artística. Neste particular, houve pouca discrepância de opiniões. O desacordo da *Ievseksia* (“Seção Judaica”) e dos que seguiam ortodoxamente a sua linha era de outra natureza. Censuravam a falta da menor alusão à saída que o processo revolucionário teria dado à situação histórica dramatizada — redução monocromática da verdadeira dialética da história e invalidação de um misticismo religioso por outra mística, não menos irreal, a da negatividade. Críticos, como Litvakov, julgavam que o *Goset* carregara nas tintas, apresentando um painel da vida judaica por demais torvo, com figuras excessivamente mutiladas, e cobravam, em nome do público soviético, uma presença mais explícita da positividade na função teatral. Restringi-la à aurora de um novo dia e às zombarias do *badkhan* era positivamente dar razão a quem, como Markov, elogiava a audácia da proposta, mas a considerava venenosa. Porém, mesmo Litvakov não alimentava dúvida de que “tudo quanto o *Ildischer Melukhe Teater* fez questão em suas apresentações anteriores é levado nesta montagem a um ápice, a um rigor e a uma concisão monumentais”. De fato, como diz Picon-Vallin, “este espetáculo é verdadeiramente a obra-prima de Granóvski, pois é aí que ele consegue a mais precisa concordância entre discurso, movimento e música. Tudo quanto foi elaborado nas encenações precedentes se alça aqui à sua perfeição limite de sobriedade e de concentração” (13).

Ao contrário do que prometia o programa do espetáculo, *Noite no Mercado Velho* não encerrou a incursão do *Goset* pelo universo do *shtetl* e sua tipologia teatral. Nem seria fácil fazê-lo. Granóvski afinara de tal

12 “A bem dizer, não se pode considerar *Noite no Mercado Velho* como uma peça, com suas trezentas linhas de texto, ausência de tema central e constante mudança de cenas não ligadas entre si: é antes uma espécie de carnaval trágico.” Apud, *idem*, *ibidem*.

13 Op. cit., p. 111.

modo os seus instrumentos de expressão deste repertório e harmonizara-os de forma tão peculiar que os transformara não só numa linguagem de interpretação como num estilo original. É certo, todavia, que diziam respeito àquele mundo específico representado naquelas peças. Substituí-lo não seria apenas uma questão de linha política, disposição psíquica ou postura artística. Importava mudar muito, senão tudo o que fora conquistado e incorporado em termos teatrais e estéticos. Ainda que o elenco e o seu diretor se distinguissem justamente pelo talento, versatilidade e atualidade dos interesses, engajar-se noutra projeto e renunciar à pesquisa vanguardista, cedendo às pressões sectárias, seria abandonar um trabalho em progresso, que estava obtendo reconhecimento artístico e de público.

Compreende-se, pois, que o *Melukhe Teater* retornasse a Goldfaden, mostrando em 1926 *O Décimo Mandamento*, numa adaptação feita por Dobruchin e que introduziu flagrantes modernos no velho texto, a fim de compor e salientar mais agudamente a sátira e a denúncia, que visavam desde o antigo modo de vida até a burguesia judaica e o sionismo. Mas assinale-se aqui, não só a retomada do alegre jogo parodístico com o musical goldfadiano em registro reinhardtiano, isto é, a majoração da mistura de gêneros, canções e bailados por massas corais, movimentos de multidão e multicoloridos efeitos de luz, como em *Koldunie*, mas também a sua intensificação polêmica, por contraste espalhafatoso e chocante, com os recursos do teatro de variedades, do café-concerto e das habilidades circenses. Eram os elementos que o Excentrismo, em sua campanha de revolução futurista-popular (“americanização”) da arena teatral, fazia pregão e que encontravam rendimento certo na “opereta-panfleto” pretendida pelo *Goset* nesta exibição de suas “artes” em cena de tablado.

Se o *Décimo Mandamento* representava o tipo de peça que estava inteiramente na lógica do repertório e das formas cênicas desenvolvidas pelo teatro de Granóvski, foi sucedido por duas montagens que não tinham esta pertinência e traduziam sobretudo o esforço de abrir a programação do grupo ídiche aos temas contemporâneos. Uma, *137 Casas de Crianças*, de A. Vievorkes, tentava retematizar em contexto judio-sovi-

ético a denúncia gogoliana da impostura, mas o espetáculo estreado em abril de 1926 redundou em completo fracasso. A outra, uma leitura granovskiana de *Monsieur Le Trouhadec Saisi par la Débauche* (*O Senhor Le Trouhadec Tomado pela Devassidão*) de Jules Romain, trazia ao palco aspectos da vida moderna e, levada em ídiche com o título de *Trouhadec* (janeiro de 1927), fez jus a um lugar próprio nas realizações da companhia. Com música e canções de Leo Pulver e cenários de Altman, a peça converteu-se numa ritmada “opereta excêntrica”, que mobilizava no *music-hall* e num visual hiperbólico os operadores de seu grotesco carregado de crítica social.

Mas a montagem para a qual convergiria a maturidade técnica e formal da companhia de comediantes do *I.M.T.*, sob a direção de Granóvski, seria *Viagens de Benjamin III*, do romance de Mêndele Mokher Sforim. Mais uma vez, em princípio, tinha-se a teatralização radical de uma obra referencial da literatura ídiche e agora tanto mais quanto o original nem sequer era um texto dramatúrgico e, sim, romanesco. Que a reescritura foi drástica, nem é preciso reiterar. O material narrativo sofreu aquele gênero de compressão verbal e estrutural que o reduzia, por assim dizer, à condição de um conjunto de “cenários”. Embora distantes das esquematizações sumárias a serem preenchidas dramaticamente apenas pelo livre jogo da improvisação, como acontecia na *Commedia dell'Arte*, estes enquadramentos das viageiras tribulações de Benjamin e Senderl implicavam a intervenção assumida do teatral e demandavam sua “ação” máxima em termos da corporeidade (“fiscalização”) interpretativa dos atores e de invenção representativa da *mise en scène*. Entretanto, a celebração dos ritos metamórficos e teatrocêntricos ao gosto do “cenismo” granovskiano não iria propiciar aqui, de novo, os deuses satíricos do *Goset*, com a entrega paródica do “tradicional”, sua vítima preferida, à “joco-gozosa” devoração carnalizada do “velho”.

De fato, o espetáculo marcou presença não só porque reforçava a relação do repertório com uma expressão, digamos, “nacional”, na medida em que incorporava uma obra do “avô” da literatura ídiche moderna e um de seus “clássicos”, ao lado de Scholem Aleikhem e I. L. Peretz, ambos já encena-

dos pelo *Goset*. Um outro aspecto foi não menos ponderável. É o que se registrou na caracterização da peça como "epopéia em três atos". Era a promessa, não só de uma narrativa qualquer, como de um relato de algum modo heróico. Aí estava algo que não podia deixar de surpreender num palco como aquele que porfiava em pintar o *luftmentsch* como o típico judeu da "cidadezinha" e o seu modo de existência como o domínio da ignorância, do parasitismo e da alienação, sem o menor espaço para uma figura inteira, sob algum ângulo. Tudo em branco e preto, no traçado grotesco de uma ironia vitriólica e impiedosa, mesmo em seus momentos lúdicos de trauteante burlesco. Tripúdio cênico de um carnaval, ele só tinha lugar para a máscara e nunca para a personagem. E menos ainda para o herói.

No entanto, foi esta a feição que Benjamin acabou assumindo, na interpretação de Mikhoels, coadjuvada pelo trabalho de Ziskin no papel de Senderl. Não que o teatro de Granóvski houvesse renunciado ao grafismo de suas representações tipológicas e estilizações cênicas, imperativos de seu estilo. Assim, no desenho dos dois quixotescos aventureiros de Mên dele lançados nas pobres façanhas do homem do *schtetl* em seu mundo medíocre e provinciano, os caracteres de ambos eram exteriorizados plasticamente pelas linhas verticais de um e pelas horizontais do outro, numa clara consignação visual prévia do sentido e da função dos agentes principais da ação em curso. Mas, desta vez, a encenação não quis deter o olhar do espectador apenas na superfície de rápidos esboços e perfis. Como que em busca de uma dimensão que até então, salvo nos pendores simbolistas de primeira hora, pouco lhe interessara no seu modo de construir as *dramatis personae* e os significados dramáticos de seus procedimentos, impeliu a atuação para o mundo interior dos dois imaginativos viajores. Tornou-se possível, destarte, pelo aprofundamento psicológico de suas máscaras, rebater sobre o primeiro plano, sintético e satírico, um segundo, analítico, emotivo e épico, que deu especialmente à figura de Benjamin o feitio de um herói tragicômico.

O desempenho de Mikhoels, uma feliz incorporação de cálculo racional e expressão emocional, foi a chave desta personificação em que a palpitação do sublime da

condição humana, seu vôo poético e sua busca do ideal, se faz sentir na insignificância ridícula e feia de uma existência judaica parasitária e improdutiva. O resultado é um chaplinesco Benjamin, um lírico e esfarrapado sonhador do gueto, um pássaro de asas cortadas, que caminha porque não pode voar, para usar a imagem com que o próprio Mikhoels descreveu o seu papel.

A crítica ficou admirada. Era uma novidade que, sob certo aspecto, contrastava com o padrão circense e cabaretístico firmado pelo *Goset*. Falou-se em "jogo sentimental" e em "epopéia comovedora", como se a projeção heróica da personagem não pudesse nascer justamente da cisão e da energia diferencial entre sua pequena estatura externa (cômica) e sua imensa vitalidade interna (trágica na sua impotência), da dialética da complementaridade dos perfis e das proezas de Benjamim e Senderl, tais como traduzidos estilisticamente na atuação e na cenografia pelo jogo das oposições conflitantes. Na verdade, ainda que no limiar de uma reviravolta no seu percurso, o Teatro Judeu de Estado apenas chegava, com esta realização, ao seu pleno amadurecimento artístico.

Viagens de Benjamin III, com adaptação e canções de I. Dobruchin, música de L. Pulver, cenários e figurinos de R. Falk, teve a sua *première* em abril de 1927. O êxito do espetáculo foi extraordinário e, enquanto o *Goset* existiu, a peça constou de seu repertório. De fato, neste "poema" lírico-filosófico, com o seu típico humor judaico do "riso entre lágrimas", a arte do teatro ídiche moderno havia alcançado uma de suas realizações exemplares. Por outro lado, pelo menos numa visada em retrospecto, parecia constituir também, em seu contexto particular, um primeiro fruto significativo do processo de transformação de valores e práticas a que estava sendo submetida a cena soviética dos anos 20 e dos novos rumos estético-ideológicos. Assim, no acento que imprimiu à relação Granóvski-Mikhoels, pôde-se ver uma importante sinalização da tendência para reinstalar a primazia do ator em detrimento do diretor e, com ela, a da palavra falada. Nesta perspectiva, estima Picon-Vallin, o *I.M.T.* "volta ao indivíduo, abandonando o mundo... e parece confessar o malogro do judeu na Revolução, bem como a permanência do problema judeu... Os ju-

deus abordam, como parece testemunhar este espetáculo, a fase do lento retorno à sua condição passada que, aliás, jamais cessou de estar em seu espírito" (14).

No plano da consciência imediata, porém, a questão se revestiu de outras formas, tanto para a direção quanto para o coletivo. A problematização do devir artístico da *troupe* podia implicar em crise, mas não de volta ao passado, que continuava a ser recusado, e sim de avanço para um futuro, que era o ideal sancionado. O pressuposto não era que se encerrava, com o abandono da ironia e a negação contra toda a herança cultural, o período revolucionário do *Goset*, mas, ao contrário, que ele prosseguia e tomava novo alento, o exigido pela sociedade soviética em construção.

A força de convicção e militância desta projeção não pôde neutralizar perfeitamente o impacto de realidades e práticas que, sob a capa das contingências da luta socialista, a estalinização estava instaurando na vida cultural e artística. O dirigismo, a censura, o controle partidário do coletivo teatral na escolha das peças e nas diretrizes da encenação, em suma, a crescente falta de liberdade de criação, e não o alegado apoliticismo e formalismo ou, sequer, a resistência a uma nova dramaturgia (Bergelson, Peretz, Markisch e outros) e o apego aos temas esgotados de um mundo desfeito no passado, são os fatores que levarão Granóvski a sentir o terreno fugir-lhe sob os pés. Percebeu que não havia mais clima para a sua arte, como expressão de valores universais e, menos ainda, de uma especificidade judaica, mesmo porque o anti-semitismo, ainda disfarçado, voltava a ameaçá-la. Parece até simbólico que sua última apresentação, na Rússia, com o *I.M.T.*, tenha sido "a opereta excêntrica" *Der Luft-mensch (O Homem-Ar)*, 1928), uma montagem de textos de Scholem Aleikhem que, retomando o temário tradicional, retrata a condição desarraigada do judeu.

Aproveitando a excursão à Europa, empreendida pelo elenco ídiche de Moscou, em abril de 1928, Granóvski desligou-se do *Goset*. E ele o fez justamente num momento em que seu teatro conquistava o reconhecimento da crítica e das platéias de alguns dos grandes centros do Ocidente. Alemanha, França, Bélgica e Áustria viram no estilo que desenvolvera e nos atores que educara

uma realização original da arte dramática judaica, soviética e moderna (15).

No entanto, a sua obra recebeu pouca atenção ou foi mesmo relegada a segundo plano mesmo por críticos, como Ripellino e Rudnitski, a quem os estudos contemporâneos sobre a cena russa dos anos 20 tanto devem. A grande exceção é a análise de Picon-Vallin de 1973, que, embora ainda marcada por um certo viés ideológico, lançou uma luz de resgate sobre o trabalho do diretor do *Goset* e sua contribuição inovadora. Sob este enfoque, é possível concluir que exatamente no espaço peculiar de seu palco e do gesto ídiche-judaico, Granóvski foi um dos interlocutores da modernidade teatral soviética, tendo levado a uma síntese própria a biomecânica meierholdiana e o espírito da *Commedia dell'Arte*, e tendo realizado, no dizer de L. Adler, "o tão buscado ideal dos anos 20 — a 'performance popular' em que a emoção era amalgamada com a forma; em que os elementos de música, fala, movimento e gesto eram parte de uma estrutura rítmica unificada" (16).

• • •

A decisão de voltar para Moscou correspondeu naturalmente aos sentimentos do *ensemble*. Mas a perda sofrida abalava-o em seus fundamentos. Desde a sua formação, durante mais de dez anos, fora dirigido somente por Granóvski. Sob a sua liderança é que se plasmara a identidade artística daquele teatro, seu estilo e técnica, seu repertório e visão de mundo. Compreende-se, pois, que o *Goset* estivesse desorientado e, para reencontrar-se, tivesse tido de percorrer um árduo caminho, semeado de riscos, nas condições da época e sobretudo para um grupo judeu.

Sob a condução de Mikhoels, o *lidischer Melukhe Teater* ingressou em sua nova etapa. Basicamente realistas, pelo menos de início, peças de autores soviéticos de língua ídiche, como I. Dobruchin (*O Julgamento*, 1929), D. Bergelson (*O Surdo*, 1930), P. Markisch (*A Terra*, 1931) e M. Daniel (*Os Quatro Dias*, 1931), foram encenadas por Radlov, Kaverin, ambos em colaboração com Mikhoels, que continua atuando como principal intérprete, ao lado de Ziskin. Mas nem eles, atores da melhor qualidade, lograram salvar alguns dos espetáculos que tiveram de apresentar nesta linha, como aconteceu com *Midas Hadin*, adaptação do

14 Op. cit., p. 151

15 Fixando-se em Berlim, num meio teatral que lhe era familiar desde a mocidade e onde fizera o seu aprendizado, o encenador logo teve acesso à ribalta alemã. No mesmo ano, colaborou com Toller no *Lessingtheater*, trabalhou a seguir na *Piscatorbühne*, com Gustav Hartung no *Am Schiffbauerdamm* e, como diretor, no *Deutsches Theater* de Reinhardt, em 1930. Nesta época, foi convidado pelo elenco do teatro hebraico *Habima*, que se encontrava então em Berlim, a montar a peça de Gutzkow, *Uriel Acosta*. Segundo os relatos, o espetáculo foi de grande beleza plástica e coreográfica, ainda que a interpretação tenha deixado a desejar, pois os primeiros papéis, nesta companhia regida então por princípios coletivistas, eram atribuídos em rodízio e Granóvski teve de aceitar, para a figura principal, um ator que não lhe parecia adequado. De todo modo, o trabalho de conjunto e a qualidade da mise en scène se fizeram notar. Além da atividade teatral, o cinema também atraiu o interesse deste diretor. Já na Rússia, rodara *lidische Glän* (*Venturas Judaicas*, 1925) ou *Menahem Mendel*. Na Alemanha, filmou *Das Lied von Leben* (*A Canção da Vida*, 1931) e *Die Koffer des Herrn O.F.* (*A Mala do Senhor O.F.*, 1931), na França, para onde se transferiu em 1933, produziu *As Aventuras do Rei Pausolo* (1933), *Noites Moscovitas* (1934) e *Taras Bulba* (1936), os dois últimos com o grande ator francês Harry Baur. Quando faleceu em 1937, o seu nome estava proscrito na União Soviética e sequer aparecia nas peças por ele dirigidas, que continuavam em cartaz no *Goset*.

16 Lois Adler, *The Drama Review*, vol. 24, nº 3, setembro de 1980

notável romance de Bergelson, e *O Especialista*, de Dobruchin.

Houve críticos que atribuíram tais malogros ao tipo de teatro, sintético, excêntrico e cabaretístico, que os comediantes do *Goset* estavam acostumados a fazer e para o qual tinham sido treinados por Granóvski. Mas não deixavam de ter razão aqueles que, por seu turno, imputaram o fato à falta de efetiva força dramática dos textos, que não ofereceriam aos intérpretes a oportunidade de criações convincentes, mesmo porque artistas como Mikhoels e Ziskin, entre outros, já haviam demonstrado sobejamente a sua versatilidade. Que isto era verdade, ainda que uma parcela da questão correspondesse à mudança de orientação então em curso, seria visto a partir de 1934, quando o grupo se abriu para obras estrangeiras, como *Os Trinta Milhões de Gladiador*, de Labiche — que é apresentada em ídiche como *O Milionário, o Dentista e o Pobre* e é encenada pelo diretor francês, Léon Moussinac, em 1934 — e o *Rei Lear*, de Shakespeare.

Assinada por S. Radlov, esta última realização teria sido, como assegura-nos K. Rudnitzki,

“um choque para a Moscou teatral, e difícil de explicar. Pois não só a magnífica atuação de Mikhoels [*Rei Lear*] e Ziskin [o Bobo] extasiava e não só a forma original descoberta pelo artista [cenógrafo] A. Tischler encantava, mas a direção era extremamente empolgante. Isto era algo deveras surpreendente... naquela época, nos anos 30, ninguém julgaria [o diretor citado] capaz de causar surpresa ou espanto: fazia muito tempo que alguma obra sua se distinguira pela originalidade. Só agora, meio século depois, encontrou-se uma explicação para um enigma de há muito subsistente. Descobriu-se que a interpretação diretorial da peça foi criada em suas linhas básicas originais pelo maravilhoso diretor ucraniano Les Kurbas, um dos mais atrevidos inovadores teatrais dos anos 20 Radlov apenas completara e “assinara” a última obra de Kurbas” (17).

De todo modo, quem conduziu a montagem soube aproveitar o jogo virtuosístico de teatralidade em que o elenco se adestrara na fase granovskiana para potencializar a

arte da vivência trágica personificada. A força assim infundida ao drama shakespeariano trouxe ao *Goset* como conjunto e aos seus principais atores, individualmente, um triunfo memorável, tanto na União Soviética, quanto na Europa, por onde o grupo excursionou então. Gordon Craig, por exemplo, escreveu: “Desde o tempo de meu mestre, o grande Irving, não me lembro de um desempenho que me haja comovido tão profundamente quanto o de Mikhoels representando o *Rei Lear*”.

Shakespeare foi sucedido, no palco do *Goset*, por uma peça de Moische Kulbak. *Boitre o Bandido* trazia à baila uma espécie de vingador judeu das injustiças de classe no tirânico reinado do Czar Nicolau I e, com sua montagem, o *I.M.T.* tentava mostrar, disse Mikhoels numa entrevista, “o peso da miséria e do ódio das massas judaicas por seus opressores...” Mas a matilha crítica não se deu por convencida, mesmo porque a temporada era de caça. Açulada sem dúvida pela palavra de ordem do realismo socialista, lançada por Jdanov e Górkí (1934), farejou em Mikhoels e Ziskin, no cenógrafo Tischler, no autor do texto e na *troupe* como um todo pecados de formalismo, expressionismo, nacionalismo e pessimismo, expressos num repertório retrógrado, medieval, que deturpava e aleijava a figura do judeu, alheando-o à cultura proletária e socialista.

O furioso ladrar dos mastins indicava que a presa começava a ser encurralada e nem *Boitre o Bandido* ou outro herói-bandido de virtualidades revolucionárias judaicas poderiam livrá-la. O judeu, como grupo nacional e como identidade cultural, tornava-se inaceitável à sanha ideológica e política stalinista. Diabolizado como um princípio dissolvente e dissidente que, sob o nome de trotskismo, formalismo, vanguardismo, conspirava com o capitalismo e traía com todos os inimigos de classe o Estado soviético e o processo de instauração da ordem comunista, conduzidos pelo “guia genial”. Por isso precisava ser, não exterminado fisicamente, porém “desenquistado” e excisado de suas particularidades chauvinistas e malsãs. Em 1935, exceto em Birobidjan, foi liquida toda a rede escolar ídiche. Era um primeiro passo, pois a atividade na cultura e a produção de arte em ídiche prosseguiram, ainda que sob estrito controle partidário.

Na verdade, o que foi se delineando ao

longo de mais de um decênio e se consumou em 1948, teve um desenvolvimento sinuoso em que não faltaram reversões aparentes, ditadas por razões de política interna ou externa e sobretudo pela guerra. Mas hoje é perceptível uma continuidade de propósitos a alimentar um projeto anti-semita. Assim, não deve causar espanto que precisamente então o *Goset* fosse estimulado a apresentar judeus que lembrassem os Macabeus e Bar Kokhba. Tratava-se do mesmo apelo que levaria Eisenstein a *Alexandre Nevski* em 1938 e que, "buscando temperar o aço" para o iminente confronto, foi o fermento de um *revival* nacionalista na criação literária e artística russas. A resposta de Mikhoels e sua companhia deu-se com duas obras de Goldfaden, *Schulamis*, 1937, e *Bar Kokhba*, 1938. Baseadas em temas bíblicos e episódios da história judaica, ambas faziam gala de intenso romantismo siônico, uma com uma visão idílica e outra com uma pintura heróica da vida na antigüidade hebréia. De outra parte, era uma oportunidade de retomar um gênero no qual o *Melukhe Teater* primara e que lhe dera um lugar próprio no mundo teatral. Mais uma vez, graças ao caráter operístico das duas peças, com movimentação de massa ou de batalha, policromia cenográfica, sincronização coral e gestualização balética, pôde embevecer o público espectador com o exímio jogo cênico de seus comediantes e deslumbrá-lo com uma feérica montagem de espetáculo. Mas haveria de pagar caro por esta atrevida e reivindicadora exibição "judaica".

Percebendo logo que havia avançado o sinal, apressou-se a bater prudentemente em retirada e voltar ao cardápio prescrito. Para celebrar os vinte anos da conquista do poder pelo proletariado russo, o *Goset* preparou, em 1937, *Di Mischpokhe Ovadis* (*A Família Ovadis*), texto de Peretz Markisch, que, nas palavras de Mikhoels, haveria de "revelar uma nova galeria de gente forte, heróis, que pela primeira vez... farão uma peça da maneira como uma peça deve ser", quer dizer, um retrato positivo da participação judaica na construção do "socialismo" na URSS. Nesta linha, focalizando o cenário atual da vida judio-soviética, encenou, nas temporadas subseqüentes, *Donia*, de L. Resnick, *Aarão Friedman*, de S. Halkin, *As Estepes Estão Ardendo*, de A. Veviorke. No fim de 1939, a *troupe* moscovita tornou a

arrancar os aplausos de seus espectadores, agora numa abordagem pronunciadamente realista, com a adaptação da obra de Scholem Aleikhem, *Tevie der Milkhiker* (*Tobias o Leiteiro*), personagem que propiciou a Mikhoels a criação de um de seus maiores papéis no teatro ídiche.

É uma cintilação num apagar de luzes. Entre o pouco expressivo e o malgrado, começam a alongar-se as sombras da ribalta para a platéia do *Goset*, que, apesar de patéticos esforços em contrário, com alguns êxitos de permeio, vai mergulhando no ocaso. Teatro judeu, comprometido com a vanguarda estética dos anos 20, já não tem amanhã. A estrela vermelha, que infundiu um novo brilho às pálidas "estrelas errantes" (18) do palco ídiche, mal consegue encobrir o poder das trevas. Teve incorpora, quase simbolicamente, no seu drama, o drama da língua, da cultura e da arte da vida judaica na União Soviética.

O mundo em que o *Goset* tinha sua razão de ser, o da liberdade e da criação revolucionárias, estava em grande parte perdido, como estavam liquidadas ou reduzidas a silêncio muitas das vozes para as quais fazia sentido e que, de um ou de outro modo, compunham com ele o seu fórum de interlocução, como Mandelstam, Bábel, Meierhold e tantos outros. Ainda assim, continuou a bater-se, sob a liderança de Mikhoels, para preservar as conquistas da renovação estética da cena, nos termos de Granóvski e Meierhold, defendendo a cultura corpóreo-plástica do ator, o "subtexto" gestual, o pensamento vivo que haure sua energia nas imagens da realidade e no recontro de seus opostos e do contraditório. Seu interesse pelas pesquisas da forma, embora entre na clandestinidade, não decaiu e se manifesta no vigor de sua luta contra todos os tipos de estereotipia, esclerose, mumificação e fossilização da expressão teatral. Ao mesmo tempo, procura não perder de vista os valores e a peculiaridade dos grupos nacionais, a tal ponto que, em 1941, quando o *Goset* é evacuado para Taschkent, põe a sua experiência a serviço do teatro *Khamza*, uzbeque. De outra parte, também aí, numa atmosfera cultural totalmente alheia, sem o seu público, não interrompe a atividade criativa e o *Ildischer Melukhe Teater* encena *Olho por Olho*, de Peretz Markisch, sobre a ação dos guerrilheiros

18 *Blondjende Schtern* (*Estrelas Errantes*), título de um romance de Scholem Aleikhem sobre a vida dos atores e das pequenas troupes judaicas que erravam pelas cidades e cidadezinhas da Europa Oriental.

judeus na resistência à ocupação alemã. Não se restringiu, porém, ao plano artístico o papel de Mikhoels no combate ao nazismo, pois foi um dos principais integrantes do Comitê Antifascista Judaico de Moscou e, na qualidade de seu presidente, viajou para a América, com Itzik Fefer, a fim de obter o apoio político da comunidade judio-americana e mobilizar a sua ajuda material.

• • •

Tão logo terminou a guerra, o *Goset* voltou a Moscou, retomando o ritmo do trabalho artístico. Dentre as novas montagens então planejadas, constava o texto de Bergelson, *Príncipe Reuveni*, sobre a tentativa pseudo-messiânica de libertação do povo judeu ocorrida no século XVI. Com o mesmo espírito de afirmação judaica, mas transpondo-o para um gênero de espetáculo que tinha uma afinidade eletiva com o grupo, com as raízes de sua mestria e de sua linguagem, Mikhoels montou *Freilakhs (Alegro)*, em 1945. Ao anunciar esta produção, declarou:

"Nossa tarefa é mostrar que não se pode destruir um povo. Não importa o quanto possamos sangrar, nós prosseguiremos como povo e continuaremos a celebrar casamentos e a trazer filhos ao mundo. Nossa resposta será uma representação que terá o nome de *Freilakhs* e que mostrará um casamento judeu. Um casamento é o laço da vida e a geração de filhos, o começo de uma nova vida".

Assim, reavivando a gaia bufonaria e a animação carnavalizada de inspiração granovskiana e folclórica, pôs em cena o ritual religioso e a alegre comemoração de um matrimônio tradicional judaico, com festeiros, músicos, danças e uma animada multidão de convidados. Mas tampouco al esquecia a contraparte da exaltação jubilosa, ou seja, o lado doloroso e sombrio da existência humana, cenicamente desdobrado pela ação de dois *badkhonim*, um duplo do outro. Era o jogo da vida e da morte, numa desafiante defesa de um *ethos* ameaçado, que se constituiu no último sucesso do *Ildischer Melukhe Teater* de Moscou. Porém, diante do projeto anti-semita em execução, essa afirmação de nada adiantou, como foram em vão as desesperadas representações do valor dos combatentes judeus, em *O Levante do Gueto*, de Peretz Markisch,

O Sol não se Põe, de Itzik Fefer, *Véspera de Feriado*, de Moische Broderson e *As Árvores Fazem Barulho*, de Brat, a última encenação de Schloime Mikhoels.

• • •

"No inverno de 1948, Mikhoels e o crítico judeu Golubiev-Potatov foram chamados a Minsk para assistir a uma montagem local de ópera e considerar sua indicação para o Prêmio Stálin. Todo mundo sentia que Mikhoels corria perigo. Os atores judeus de Minsk revessavam-se pelos corredores do hotel, na esperança de protegê-lo. Aparentemente, Mikhoels recebeu um telefonema em seu quarto, de alguém que dizia ser seu velho amigo e que o convidava a um encontro em algum lugar. Se houve de fato um amigo assim, ninguém jamais soube. Mas na manhã seguinte o cadáver ensanguentado de Mikhoels, juntamente com o de Golubiev, foi encontrado perto do hotel. Estavam cobertos de neve. No funeral ninguém pôde aproximar-se o suficiente para olhar os corpos, mas murmurava-se que as unhas das mãos do ator revelavam sinais de que fora torturado antes de morrer.

Por um breve espaço de tempo Zuskin assumiu o lugar de Mikhoels como diretor e dirigente do grupo. Stálin determinou que o teatro não mais se intitulasse 'de Estado' e cancelou os subsídios. Os atores deixaram de receber seus salários. Era impossível montar novas produções. Os judeus de Moscou conseguiram reunir uma pequena soma de dinheiro, bastante para algumas apresentações. Alguns dos organizadores da coleta foram para a Sibéria...

Em 1949, o último jornal ídiche da Rússia, *Eirikait*, deixou de ser impresso. O Comitê Antifascista Judaico foi dissolvido. As portas do *Ildischer Melukhe Teater* foram trancadas, cenógrafos de outros teatros moscovitas vieram e repartiram entre si os cenários e os costumes.

Em 1950, B. Ziskin estava num hospital para ser operado. A polícia o tirou do leito e o deteve, carregando-o numa padiola, em sono profundo, dopado por medicamentos. Em 12 de agosto de 1952, o antigo *badkhan* amador e o grande parceiro cômico de Mikhoels, a quem Chagall chamara de 'tesouro de expressividade', foi fuzilado em companhia da maior parte dos escritores ídiches ainda vivos na União Soviética" (19). Caíra o pano sobre o *Goset*.