

Crítica e teatro na Rússia do Século XIX: a polêmica em torno da peça *A Tempestade*

por: Sonia Branco Soares
Mestranda em Literatura Comparada

Introdução

Entre os anos 30 e 40 do século XIX a produção literária francesa dos *feuilleton*, da *physiologie*, e da *école frénétique* alcança grande sucesso nos meios intelectuais da Rússia influenciando decisivamente seus escritores, sobretudo a *école frénétique* através dos escritores *Balzac*, Hugo, Eugène Sue e Alexandre Dumas, cujas obras eram amplamente debatidas nos círculos literários russos. Inicia-se nessa época um deslocamento desde a influência da literatura romântica alemã e da filosofia idealista para a aproximação realista associada ao romantismo social francês. A observação da vida cotidiana, da sua vulgaridade e do seu aspecto trágico são características que foram então assimiladas e em seguida transformadas pela literatura russa no sentido da construção de um humor que oscila entre o horror e a comédia. Gógol é provavelmente o autor que mais longe levou essa oscilação produzindo uma ficção por muitos considerada mais grotesca que real. É nesse espírito, nomeado pelo crítico Belínski como “escola natural”, que escreve o dramaturgo Ostróvski. A historiografia literária circunscreve esse período aos anos 1842 -55 e aponta para o fato de que a designação “escola” não dá conta da variedade das obras que surgiam nessa época. É importante assinalar que a “escola natural” nada tem em comum com o “naturalismo” francês. Pretende-se inicialmente como um movimento engajado no processo de russificação da *physiologie* francesa., isto é, aproximar o povo das várias facetas da Rússia, e o escritor do verdadeiro entendimento das coisas e do espírito russo, estando assim bem definidos no manifesto de Belínski.

Aleksánder Nikoláevitch Ostróvski, a peça Grozá e o teatro

O dramaturgo começou a escrever em 1847, quando, formado em direito e trabalhando para o governo, viajava pelo interior da Rússia. Retira a temática de suas peças do ambiente da vida provinciana, centrando-se na figura do pequeno-burguês. Problematiza a situação da mulher, o despotismo familiar, a decadência moral, sempre no contexto da ascensão da classe comerciante e da perda dos antigos valores da tradição eslava.

Esse seu movimento de busca e observação da vida russa o coloca no centro da “escola natural” e o faz o primeiro dramaturgo dentro desse espírito a conquistar reconhecimento nos palcos.

Perdendo seu emprego e tendo a vida dificultada por sucessivas perseguições políticas, foi o primeiro escritor a voltar-se integralmente para o teatro, escrevendo mais de oitenta peças, traduzindo Molière, Dumas e Shakespeare. Mais tarde veio a se tornar diretor dos Teatros Imperiais de Moscou e fundou escolas dramáticas. A virada que lhe abriu as portas dos teatros imperiais Máli e Alexandrínski se deveu ao avassalador sucesso de suas peças, já que “só entre 1854 e 1872, mais de 30 peças suas conheceram cerca de oitocentas apresentações.”¹ O teatro Máli tornou-se palco de seu repertório, passando a ser designado “Casa de Ostróvski”.

O repertório de Ostróvski foi terreno fértil para o desenvolvimento de uma nova escola de interpretação. Além do grande ator da época Schchépkin, que chegou a um método de trabalho do ator no sentido de uma interpretação realista, conformativa ao modelo humano, abandonando as recitações pomposas ou os surtos de inspiração divina, surgiu todo um elenco de atores, que procurava imbuir-se do “espírito da terra”. Foi instituída a leitura preliminar da peça para o elenco com o fito de obter harmonia e unidade na montagem teatral (estilo natural). Essa nova forma interpretativa inspirou atores como Stanislávski, que chegou a dizer que Schchépkin estabeleceu as bases de uma arte dramática russa. Ostróvski,

¹ Guinsburg, Jacó. Stanislávski, Meyerhold e Cia, SP, Perspectiva, 2001, pg 290

como era comum em seu tempo, não atribuía grande mérito ao encenador (diretor) ou ao pintor (cenógrafo), mas quase tão somente ao ator.

A respeito de sua obra, assinala J. Gunsburg²

“ A obra desse autor, que se distingue por uma caracterização quase estática, com enredos sem grandes surpresas e expedientes teatrais que beiram a ingenuidade, constitui-se, no entanto, numa das pedras de toque do repertório teatral russo...As construções de Ostróvski são em sua maioria habitadas por gente do povo, sendo tipicamente russas na forma, espírito e linguagem. Delas, saltam essas mesmas classes médias em seus estratos mais baixos, que seriam as principais defensoras da “escola natural” e que se viam refletidas nela, com seus problemas e sua maneira de viver.”

O teatro era pensado, então, como literatura, e não como uma arte independente, não se sobrepunham ainda as questões da encenação, e a estrutura das peças ainda seguia, em meados do século XIX, as regras clássicas para o drama e a comédia. O que fez da peça *A Tempestade (Grozá)*, escrita por Ostróvski em 1859, o centro de uma polêmica entre críticos e entre escritores, foi o fato de esta peça romper esse padrão.

É possível se fazer o seguinte resumo da peça:

Katarina, uma jovem sensível e piedosa, para sair da pobreza casa-se com Tikhon, filho submisso de uma poderosa e tirânica comerciante. É sufocada pelo ambiente familiar opressivo e cede à paixão por um jovem chamado Boris. Num dia em que ocorre uma grande tempestade, assustada, confessa tudo ao marido. Passa a ser atormentada por este e pela sogra até suicidar-se nas águas do rio Volga

Com tal enredo, sofre a peça severas acusações por parte de críticos da Academia das Belas Letras, que a consideram plágio do romance *Mme Bovary*, publicado um ano antes. No entanto, a crítica mais incisiva recai sobre a estrutura da peça. A narrativa possui um quadro de personagens bastante complexo e suas cenas se sucedem em

² Gunsburg, Jacó. *Stanislávski, Meyerhold e Cia, SP, Perspectiva, 2001, pg 288*

deslocamentos abruptos de uns para outros desses personagens, não seguindo tradicionalmente o percurso da protagonista, e trazendo para o primeiro plano assuntos diversos e tramas paralelas; as cenas são quase estáticas e não há surpresas ao final, tendo sido o desenlace, de certa forma, anunciado no início

A Crítica

A crítica literária, constituída durante o século XVIII, acompanhava as mesmas bases da produção literária da época: o iluminismo (a arte como imitação da realidade) e a idéia de juízo crítico (a arte “boa” ou “má” dependendo da sua verossimilhança).

Uma crítica diferenciada vai surgir na década de 40 do séc XIX, tendo V. G. Belínski como seu principal expoente. A amplitude da obra de Belínski, que mesclava elementos do idealismo alemão (que, na sua leitura, significou a idéia de que o realismo representava mais do que a realidade) com um novo olhar sobre a vida russa (uma espécie de russificação da fisiologia francesa), permitiu a todas as tendências críticas posteriores se considerarem seus herdeiros, cada qual partindo de aspectos específicos que nela elegiam.

Para uma das tendências, representada em Bótkin, a arte pertence à esfera do espírito humano, resistindo à análise racional: “a arte não se assenta sobre a realidade empírica, não serve aos interesses cotidianos, mas às necessidades básicas da alma humana”.

Para outra tendência, encabeçada por Ánnenkov, a verdade da vida e a verdade da literatura são coisas diferentes e o mundo da poesia possui suas próprias leis, sem deixar, no entanto, de se considerar a responsabilidade moral e social da literatura.

Já a tendência representada em Druzhinin apresenta a idéia da autonomia da arte, “a arte pela arte”. Defende que a atenção com a forma não implica em desatenção com o conteúdo. Essa posição foi muito atacada como falta de atitude crítica diante dos males da vida russa, e só terá maior relevância mais tarde, quando retomada pelo movimento simbolista. Seu maior alçoz foi o crítico Tchernichévski., que inaugura, já

nos anos 60, uma derradeira tendência: a da consciência social na crítica. A arte saudável não é mais que imitação da natureza, substituta dos objetos reais e inferior a eles.

O crítico que mais nos interessa nesse momento, N. A. Dobroliúbov, segue filosoficamente as idéias expostas por Tchernichévski, mas como escritor e poeta, se mostra mais complexo e prolixo. Para ele, a principal tarefa da crítica é analisar os fenômenos da realidade presentes na obra, e as maiores obras são as que catalisam o progresso social, ao tempo em que conscientizam a sociedade dos processos em curso, permitindo as mudanças. Atribui assim papel revolucionário ao crítico e às obras, já num diálogo com o materialismo dialético.

Em um de seus dois ensaios mais significativos *Um Raio de Luz no Reino das Trevas*, faz a defesa da peça *A Tempestade (Grozá)* de A. N. Ostróvski contra as acusações demolidoras que havia sofrido por parte da crítica tradicional. A essa altura, a crítica tradicional, originada nas idéias iluministas, sobrevivia nos meios acadêmicos e se entrincheirava em determinados folhetins, pretendendo-se órgão regulador das artes. É sobretudo contra esta posição crítica que se dirige Dobroliúbov nesse ensaio, em que analisa detalhadamente as suas motivações, os seus princípios, invalidando-os, e contrapondo a eles novas concepções.

Eis aqui alguns fragmentos da crítica tradicional, e em seguida a defesa de Dobroliúbov:

“... extremamente embebido da alma francesa, extremamente sobrecarregado de efeitos e situações melodramáticas, seu último ato é excessivamente pernicioso, quando A. Ostróvski pretende suscitar no espectador pena por Katarina “

P .I. Mielnikov-Petchierski

(1860)

“A. Ostróvski levou uma comédia russa numa guilda mercantil do primeiro ao terceiro ato. E agora (no quarto ato) a comédia se retira com a falência e as lágrimas do pequeno burguês.”

C. P. Chevyriev (1859)

“Aqui está o drama *Grozá* _ drama só pelo nome, pela essência é sátira, dirigida contra dois males terríveis enraizados no reino das trevas: contra o despotismo familiar e o misticismo.”

A.M. Palkhovski (1859)

“ Pode-se fazer rir com imagens disformes, com os traços captados de hábitos ignorantes, mas o drama não se constrói assim. Aqui há apenas o reino da indiferença, da dor física, dos impulsos materiais e nada mais. Para ser drama é necessário que o ser humano seja acima de tudo ser humano, e que a oferenda não seja despojada completamente da dignidade humana. O Sr Ostróvski viu-se constrangido a recorrer à criação e nos seus estudos, o caos introduziu raios de engenhosidade às suas virtudes. Ele pôs-se a ornamentar a oferenda com flores da poesia e com particular amor tomou a heroína de *Grozá* como uma experiência sua implacável, imolando-a. Para reanimar o deserto com um raio de sentimento moral e nobre padecimento da alma, o escritor recorreu a incríveis forças. Como vimos em *Grozá*, ele construiu todo um caminho de pensamento em tempos remotos, recuperou na memória os antigos coros gregos e os tomou emprestado para certos episódios do seu drama.”

N. F. Pavlov (1860)

“E como vocês deixaram afixar cartazes de *Grozá*? Nessa peça há personagens, mas quem representa?

Carta a A. N. Verstóvski por C. P. Chevyriev
(1859)

A polêmica se dá também entre escritores:

“ A *Grozá* de Ostróvski é, do meu ponto de vista, uma obra lamentável, mas terá sucesso. Nem Ostróvski, nem Turguêniev são culpados, e sim a época.”

L. N. Tolstói (1860)

Quando Lev N. Tolstói , na crítica acima, associa Ostróvski e Turguêniev, está se referindo à defesa que o último faz da peça, como podemos observar no fragmento de sua carta ao poeta A. A. Fiet :

“ Fiet! Pelo amor de Deus! Onde está teu faro, teu entendimento da poesia, quando você não percebeu em *Grozá* (Ostróvski leu-me ontem) a obra maior e surpreendente de um talento russo e vigoroso? Onde você encontrou aqui melodrama, costumes franceses, falta de naturalidade? Eu decididamente não entendo mais nada e pela primeira vez te vejo pouco inteligente. Ei! Você perdeu a noção das coisas?”

Carta a A. A. Fiet por I. C. Turguêniev (1859)

Embora alguns escritores tenham vindo em defesa da peça de Ostróvski, é o crítico Dobroliúbov, quem catalisa o debate, denunciando a abordagem tradicional da obra de arte que, pensando-a como imitação da vida real, estabelece sobre ela um juízo de valor. Rejeita uma abordagem que, em nome do conceito absoluto do Belo, se outorga o direito de julgar a obra como boa ou ruim. Para além de uma crítica geral, ele demonstra como se tece essa crítica dentro do próprio pensamento russo. Assim escreve:

“... Encontrando-nos agora diante de uma nova peça de Ostróvski, recém publicada, e lembrando tudo o que sobre ela foi escrito, consideramos que dizer algumas palavras do nosso ponto de vista não será excessivo. Ela nos dá elementos para completar nossas observações anteriores, levar mais longe alguns dos nossos pensamentos e, bem a propósito, ajustarmos contas em poucas palavras com alguns daqueles críticos que caíram sobre nós com invectivas diretas ou indiretas.

É necessário fazer justiça a alguns desses críticos, que souberam entender a diferença que deles nos separa. Advertem-nos sobre o método ruim que tomamos: **observar a obra de um autor para depois, como resultado dessa observação, dizer o que nela se sustenta e qual seu conteúdo. Para eles só há um método: antes de mais nada dizem a si mesmos o que deve sustentar-se em uma obra (a partir de seu próprio**

entendimento) e em que medida tudo deve caber ali dentro (também de acordo com seu entendimento) ...

...Esse tipo de aptidão crítica nós vimos ser empregado mais de uma vez para Ostróvski, apesar de que ninguém, diga-se de passagem, queira confessá-lo, e que ainda banquem contra nós, de boa ou má fé, a acusação de sermos nós a proceder a análises das obras literárias com idéias e pretensões pré-concebidas. **Bem claramente disseram os eslavófilos:** “convém representar o homem russo com virtudes e demonstrar que a raiz de cada uma delas está na vida dos tempos antigos. Ora, em suas peças Ostróvski não observou isso, e, portanto, *É um caso de família* e *Sua gente* são indignas e só se explicam enquanto se pode considerar que o autor nessa época ainda copiava Gógol.”

Já os ocidentalistas gritaram: “convém estudar nas comédias o que é superstição nociva, ora, Ostróvski pelos toques dos sinos salva da morte um de seus heróis; convém persuadir a todos que o bem supremo é a instrução, e Ostróvski na sua comédia difama o erudito Bukhorev diante do ignaro Borodkin. Assim, está claro que *Não te sentes no teu banco* e *Não tão vivo quanto parece* são peças ruins”.

Os partidários do “artístico” acaso não declararam que a arte deve servir às eternas aspirações da estética e que Ostróvski em *Um Emprego Lucrativo* rebaixou a arte ao submetê-la a lamentáveis interesses cotidianos? Que tal peça não é arte digna e deveria ser incorporada à literatura invectivatória! O sr Negrásov de Moscou ... não declarou que o quarto ato de *Sua gente* foi escrito para provocar em nós compaixão por Bolchov? Quer com isso dizer que o quarto ato é excessivo! E o Sr Pavlov, não se saracuteou dando razão à idéia de que a vida do povo russo só pode fornecer materiais para teatros de feira? Que nela não há elementos com que se possa construir algo conforme as aspirações “eternas” da arte? Evidentemente, Ostróvski, tirando o tema da vida simples do povo, não passa de um compositor de teatro de feira... e ainda um outro crítico de Moscou acaso não chegou à conclusão de que o drama deve apresentar o herói impregnado por altas idéias? A heroína de *Grozá*, ao contrário, está totalmente impregnada de misticismo, o que significa que não serve como drama, porquanto não pode suscitar simpatia; significa que *Grozá* não

passa de uma sátira, não sendo assim relevante, etc, etc.....Sem sombras de dúvida, é necessário atribuir (a falta de um olhar objetivo sobre as coisas) à velha rotina crítica que assentou-se em muitas cabeças desde os estudos de escolástica artística nos cursos de Ivan Davídov Kochánski, Tchistiakóv e Zelenétski. É sabido que, pela opinião destes teóricos respeitáveis, a crítica é mera aplicação à obra em questão das leis gerais expostas em tais cursos. Se a obra se aproxima de tais leis, é excelente; se não se aproxima, é ruim... Enquanto tal princípio possa viver na crítica, esses críticos estarão seguros de que não se considerará como falta qualquer das suas atitudes no mundo literário. Vejam, as leis estão magnificamente colocadas por eles nos seus manuais... nesse momento podem julgar tudo o que é novo à base da afirmação das suas leis, ao ponto de, com graciosidade, confessarem apenas o que lhes convém; nada que seja novo pode se atrever a mostrar suas próprias verdades.

Esses senhores estarão sempre certos acreditando em Karamzin e não reconhecendo Gógol, como pensam estar certas as pessoas respeitáveis, encantados admiradores de Racine e detratores de Shakespeare... se dedicam à comprovação passiva das regras imóveis dos estúpidos manuais e, por outro lado, nada esperam dela os próprios talentosos escritores, se trazem na obra algo novo e original.

Estes escritores deveriam agir contra as censuras da crítica “verdadeira”, por desaforo tomá-la para si, por desaforo fundar uma escola para ela, e permitir que nela qualquer teórico possa pensar, e constituir um novo código de arte...

(aqueles críticos) limitando a sua aplicação das leis “eternas e gerais” da arte para fenômenos particulares e esporádicos, condenam a própria arte à imobilidade e dão à crítica um significado de censura e policial. E muitos fazem-no de boas intenções!... (um dos críticos) chega a tomar a sério a metáfora vil de que a crítica é um tribunal diante do qual os autores aparecem na qualidade de acusados! ... ”

A partir desse ponto, Dobroliúbov, com o intuito de destronar o pensamento clássico, segue desvendando no seu ensaio, através da análise de cada cena e de cada personagem de *Grozá*, os procedimentos

explícitos ou ocultos de uma crítica que se quer instância julgadora. Em seu lugar, propõe interpretações de base sociológica, que serão apropriadas um pouco mais tarde pelos marxistas sob a designação de “realnaia kritika “ ou crítica realista. Marx manteve, nesses anos 60, uma próspera correspondência com Tchernichévski e sabe-se do impacto que lhe causou a leitura do livro deste crítico “Que Fazer?”. Por sua vez, Lênin dialogou também com a obra de Dobroliúbov, que lhe inspirou muitos dos seus escritos sobre arte. Daí a legitimidade dessa apropriação posterior. No entanto, a extensão desse pensamento crítico ao Realismo Socialista, orquestrada sob Stalin, não passa de uma farsa facilmente verificável, uma vez que invertem-se os pressupostos: ao invés da crítica partir da observação da obra, parte agora de pré-conceitos estabelecidos politicamente. É de certa forma um retrocesso à crítica do juízo de valor, dessa vez a serviço do Estado Totalitário.

Conclusão

Há uma espécie de fluidez entre as diversas tendências críticas que surgem a partir dos anos 40 do século XIX, que ora divergem, ora coincidem nas análises das obras literárias. O ponto comum entre elas parece ser a tentativa de delimitação da nacionalidade russa através da afirmação de um olhar sobre a sua cultura e a sua vida. Tendo como pressupostos comuns a influência do pensamento idealista alemão e da fisiologia francesa, junto a um antigo clamor de união e valorização da nação russa, é como se penetrassem por diversos atalhos para atingir um mesmo caminho. Talvez por isso, Dostoievski tenha podido afirmar mais tarde que “saímos todos do *Capote* de Gogol”.

Referências Bibliográficas

- BERLIN, I.. *Pensadores russos*, SP,. Companhia das Letras, 1988
- DOBROLIÚBOV, N.. ‘Lutch sveta v temnom tsarstve’, in periódico *Sovremenika*, St Petersburg, 1860
- GROGSKÓI, N. et ali. *A. Ostróvski* , Moscou. Sovietskaia Rossia, 1989
- GUINSBURG,J. *Stanislávski, Meierhold e Cia*, SP, Perspectiva, 2001

_____ *Stanislávski e o teatro russo de Moscou.* , SP, Perspectiva, 1985

KARLINSKI, S. *Russian Drama*, Berkeley-London, University of Califórnia Press, 1985

KUZNETZÓV, F. et al. *V Mire Dobroliúbova*, Moscou, Sovietski Pisátel, 1989

OSTRÓVSKI, A. *Groza*, Moscou, Astrel, 2004

RIPELLINO, A. M. *O Truque e a Alma*, SP, Perspectiva, 1996.

SVERDLÓV, M. *Potchemu umerla Katerina?*, Moscou, Globulus, Izd. Enas, Literaturni seminar, 2005

TCHERNICHEV, A. *Ruskaia Kritika*, Moscou, Sovietskaia Rossia, 1989

TERRAS, V. *The Handbook of Russian Literature*, New Haven-London, Yale University Press, 1985

_____ *A History of Russian Literature*, New Haven-London, Yale University Press, 1991

TINIÁNOV, I. *Istoria literaturi i kritika*, St Petersburg, Azbuka-klassika, 2000

[http:// az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0040.shtml](http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0040.shtml)