

# ★ OS APRENDIZES DE FEITICEIRO

Lars Kleberg<sup>1</sup>

Crítico, dramaturgo, tradutor e ensaísta. Uma de suas facetas mais curiosas, como escritor é o fato de descrever encontros imaginários, entre pessoas reais. É esse o enredo de “Os aprendizes de feiticeiro”. Na presença do grande ator chinês Mei Lanfang, que dava por terminada sua temporada em território russo, homenageiam-no, discutem sua atuação e a importância do teatro tradicional chinês. Teorias, afirmações, controvérsias são postas em questão pelos mais importantes mestres do teatro e do cinema, nesse encontro – evidentemente fictício – realizado em Moscou, em 14 de abril de 1935.<sup>2</sup> Dântchenco, Serguei Tretyakov, Stanislávski, Meyerhold, Taïrov, Eisenstein, Gordon Craig, Piscator, Brecht, Alf Sjöberg e Kerjentsev (responsável por assuntos culturais, na União Soviética) discorrem animadamente sobre o assunto, frente ao realismo socialista.

Tradução de José Rubens Siqueira<sup>3</sup>

*Relatório da discussão ocorrida em Moscou em 14 de abril de 1935, por ocasião da temporada na União Soviética do ator chinês Mei Lanfang,<sup>2</sup> (1894-1961).*

**Oradores** (por ordem de intervenção):

**Vladimir Ivanovitch Nemiróvitch-Dântchenco** – diretor de teatro.

**Serguei Mikhailovich Tretyakov** – dramaturgo, repórter, jornalista.

**Constantin Sergueievitch Stanislávski** – encenador.

**Vsevolod Emilievitch Meyerhold** – encenador, diretor de teatro.

**Alexandre Iakovlevitch Taïrov** – encenador, diretor de teatro.

**Serguei Mikhailovitch Eisenstein** – cineasta.

**Gordon Craig** – encenador, teórico inglês de teatro.

**Erwin Piscator** – encenador, exilado alemão.

**Bertolt Brecht** – autor de teatro, exilado alemão.

**Alf Sjöberg** – encenador sueco.

**Platon Mikhailovich Kerjentsev** – responsável soviético por assuntos culturais.

*Moscou, 14 de abril de 1935. Uma sala de reuniões nas dependências da VOKS – Associação Internacional para Intercâmbio Cultural com o Estrangeiro.*

*A cortina vermelha do palco tem como decoração grandes retratos de Lênin e de Stálin, além de bandeiras de todos os países, formando duas guirlandas que pendem simetricamente de cada lado. De um lado do palco, a bandeira da União Soviética, do outro, a bandeira da República da China. No palco, uma grande mesa coberta com toalha verde, à qual estão sentados, da esquerda para a direita: o presidente da VOKS, Arosev; o chefe do teatro de arte de Moscou, Nemiróvitch-Dântchenco; o escritor Serguei Tretyakov; Planton Kerjentsev, do Comitê de Estado para Assuntos Culturais.*

1 Os direitos autorais pertencem exclusivamente a Lars Kleberg. Nenhum direito secundário ou direito de execução, etc. pode ser cedido sem a autorização de Lars Kleberg ou da agência de teatro Colombine Teaterförlag Gaffelgränd 1A, SE-111 30 Estocolmo. Telefone: 46(0)8-411 70 85, e-mail: info@colombine.se.

2 Famoso ator chinês, filho e neto de atores. Iniciou seus estudos teatrais aos 9 anos tornando-se uma figura impar em personificar personagens femininos. Não mulheres simplesmente, mas o signo da feminilidade. Excursionando pelo Japão, Estados Unidos e Rússia impressionou dramaturgos e encenadores, críticos e espectadores.

3 Tradução feita partir da versão em francês, em 5 de abril de 1991.

*À esquerda da mesa, há uma pequena tribuna. A sala está lotada por um público seletivo de cerca de sessenta pessoas – homens de teatro soviéticos, atores, funcionários da área cultural, cientistas e alguns convidados estrangeiros. Na primeira fila, o convidado de honra, o ator chinês Mei Lanfang. O burburinho da sala se aquieta.*

**Dântchenco** Estimado mestre Mei Lanfang! Caro camarada presidente da VOKS! Colegas! A excursão inesquecível do teatro Mei Lanfang e a acolhida que recebeu confirmam a grande amizade que liga a União Soviética e o povo da China. Depois da vitória da grande Revolução de Outubro e depois que a China tomou o caminho da revolução anticolonialista, a antiga rivalidade entre China e União Soviética é uma página virada. Hoje em dia, podemos afirmar com certeza que os futuros de nossos dois grandes países não cessarão mais de se aproximar.

*Aplausos.*

**Dântchenco** A arte do teatro chinês despertou no público soviético o mais vivo interesse. As representações públicas e as demonstrações particulares do mestre Mei Lanfang, assim como as discussões com seus colegas, foram, eu próprio posso afirmar, extremamente estimulantes, pelo menos para o lado soviético. Atualmente, a composição plurinacional de nosso país gera condições privilegiadas para a compreensão e apreciação dessa arte que, seguramente, “abalou o mundo”. O encontro com o teatro chinês parece particularmente importante neste momento em que nós – trabalhadores do teatro – reconsideramos nossa prática à luz da teoria do realismo socialista. Mesmo que sua significação não seja ainda inteiramente clara para todos nós. Mas uma coisa é certa: o realismo socialista se opõe ao realismo das diferentes tendências decadentes cujas ligações com a peste fascista são eviden-

tes. Isso só pode ser aplaudido pelos artistas da Rússia soviética que se fazem guiar pelas palavras de Pushkin: “A fidelidade ao real será sempre a condição e a base da arte dramática”.

*Aplausos.*

**Dântchenco** Profundamente convencido que a discussão desta noite sobre o teatro chinês irá se desenrolar sob a égide do humanismo e realismo, passo a palavra ao escritor Serguei Tretyakov, grande amigo e conhecedor da China, um dos responsáveis pela temporada do mestre Mei Lanfang que hoje se encerra.

**Tretyakov** Camaradas! Como os fogos de artifício do Ano Novo chinês, a excursão do mestre Mei Lanfang incendiou o público e os trabalhadores do teatro soviético; estamos todos maravilhados, siderados. A arte do teatro, que há tanto tempo se bate contra a muralha da ignorância e da incompreensão, nos foi aqui demonstrada em toda a sua radicalidade, na sua disciplina coletiva e rigorosa. Temos muito o que aprender com esse teatro, como produtores e como espectadores. Agradecemos ao mestre Mei Lanfang por ter nos dado a ocasião de frequentar, pelo menos por algum tempo, a sua escola severa. O teatro chinês foi acolhido com entusiasmo e sem reserva tanto pelo público soviético, quanto pela gente de teatro. Hoje, ao se encerrar sua excursão, seria necessário se perguntar o porquê desse entusiasmo. Não excluo mesmo a possibilidade dele repousar, pelo menos em parte, na incompreensão. E como, em nossos dias, o mero entusiasmo, tanto na arte como na política, já não basta mais, devemos procurar saber sobre o que é que ele se fundamenta. Peço então licença para dar alguns exemplos sobre o funcionamento do teatro chinês, mas conhecido entre nós. Primeiro – o teatro chinês não é um teatro de elite, exclusivo de um grupinho isolado de mandarins ou de especialistas no prazer estético.

Trata-se do teatro do povo inteiro com que o ocidente sonha há muito e, graças ao socialismo em construção, esse sonho pode enfim se realizar, não sem dificuldades, no entanto. O teatro chinês é um teatro tradicional popular; constituiu sempre uma parte importante da vida cotidiana dos chineses. Seu repertório é o mesmo em todos os teatros implantados em praticamente todas as cidades da China; ele é amado e compreendido por todas as camadas sociais, começando pelos “coolies” que vivem do suor do seu rosto até ministros e professores com suas roupas europeias. Esse teatro tem uma função social de intervenção comparável exclusivamente à da igreja católica e à da moderna publicidade no ocidente. Ele é porta-voz da moral feudal fossilizada. Os assuntos preferidos das peças são a fidelidade e a submissão – submissão do filho ao pai, do súdito ao imperador, da mulher ao marido, do servidor ao senhor. Nele, a virtude é sempre recompensada e o crime sempre castigado – aqui, nesta terra ou no além. Os desfechos obrigatórios das peças chinesas fazem pensar em outras formas teatrais com final padronizado, como a tragédia antiga (o destino inexorável), a liturgia cristã (o triunfo do princípio divino) ou ainda nos filmes americanos (a vitória da eficiência e do lucro). Em resumo, o teatro chinês é um teatro de propaganda, cujos meios de expressão foram conscientemente formados para agir sobre o psiquismo do espectador. Esse teatro não reflete a realidade, mas trabalha o espectador por intermédio dos seus meios visuais e acústicos.

**Uma voz na plateia** Você está falando de teatro ou de propaganda?

**Tretyakov** Estou falando de uma arte que tem por função a propaganda – isso sempre existiu. Mas permitam que eu continue e passe ao ponto seguinte: Segundo – Não existem mais do que 5% de chineses que conhecem os caracteres da escrita, mas por outro lado, existem 95% que compreendem os signos cênicos. A

linguagem profundamente tradicional do teatro lhe garante uma dimensão popular das mais vastas e uma influência ideológica importante. Todo chinês sabe, ou está em vias de aprender, que uma mancha branca na testa de um ator significa que ele é bandido e que uma mancha vermelha designa um homem honesto. O público espera sempre signos, símbolos, máscaras cujas significações são rigorosamente definidas. Há muito tempo, no teatro chinês, todos os papéis femininos são desempenhados por homens. Hoje em dia, existem também alguns grupos de mulheres no sul do país, onde a tradição é mais frouxa. Mas o público acha que, em geral, os homens representam melhor os papéis femininos. A atuação do mestre Mei Lanfang é, com toda certeza, um exemplo dos mais eloquentes. O público chinês não deseja ver sobre a cena uma mulher, mas a feminilidade, quer dizer: o signo da feminilidade. Terceiro – o teatro chinês não é apenas uma formidável máquina de pressão ideológica que se apoia sobre um sistema de signos rigorosamente racionalizados. O público de hoje, que conhece de cor o conteúdo das peças, não é mais atraído pela propaganda moral, mas sim pela maneira como ela é expressa: pelo gestual dos atores, pela sua superioridade acrobática; em resumo, pelo lado técnico do trabalho artístico. Pois além da influência hipnótica da moral feudal autoritária, o teatro chinês tem ainda uma outra significação para as massas. Quando um estrangeiro aprende a conhecer o teatro chinês, fica fácil para ele reconhecer numa conversa entre dois chineses ou numa cena de rua, os gestos, as entonações do teatro. Portanto, o teatro é uma escola de comportamento, um instituto de padronização de formas de vida cotidiana e da vida emocional. Camaradas! Colegas! O teatro chinês é um teatro do povo sem similares. Seu público é constituído não apenas pelos 500 milhões de chineses, mas também pelos 300 milhões de habitantes dos países vizinhos, o que totaliza

metade da população da terra. Basta essa razão para saudar o mestre Mei Lanfang e seu grupo com o maior respeito. Mas nós o fazemos ainda por uma outra razão: o trabalho consciente e livre de qualquer compromisso dos nossos convidados constitui um modelo para o teatro do povo deste outro lado da nossa terra. No teatro chinês, que será liberado um dia das cadeias da ideologia feudal, existe a promessa de um teatro racional e internacional, um teatro que com seus métodos precisos desperte e coloque as massas disciplinadas no combate por um mundo novo e melhor!

*Aplausos e burburinho.*

**Dântcheno** Agradecemos a Tretyakov a sua introdução ao mesmo tempo objetiva e engajada que, mesmo deixando sem resposta certas questões relativas ao realismo do teatro chinês, pode servir de ponto de partida para uma discussão animada. E, portanto, apenas lógico que seja o mestre do realismo cênico russo – em vista de sua idade e sabedoria – quem dê início a essa discussão! Com a palavra o Artista do Povo, Constantin Sergueievitch Stanislávski!

*Prolongados aplausos. Stanislávski sobe ao palco com dificuldade.*

**Stanislávski** Colegas! O encontro com o teatro de Mei Lanfang foi, para mim, um encontro ao mesmo tempo perturbador e vivificante (*tosse forte*) com a grande arte do Teatro – Teatro com T maiúsculo. Vemos com muita frequência sobre nossos palcos a rotina, o artesanato, o teatro com t minúsculo. Isso acontece independente da escola que o ator alega ser sua. Devo dizer também, com tristeza, que isso se aplica até mesmo a certos adeptos, talvez os adeptos mais combativos, daquilo que chamamos de método Stanislávski. Só que esse excesso de entusiasmo tem tanto a ver com a arte do ator quanto às brigas de galo dos mercados do oriente.

*Risos, alguns aplausos.*

**Stanislávski** Mas eu prefiro falar do teatro com T maiúsculo, com o qual o mestre Mei Lanfang nos encantou em algumas representações inesquecíveis. Nossa emoção foi ainda maior porque a arte que nos dominou vem de uma outra cultura. E permitam-me lembrar uma passagem de um artigo profundo e até hoje não inteiramente compreendido, escrito por Tolstói: *O que é a Arte?*, onde ele diz que, se um discurso em chinês lhe é incompreensível, devido a sua ignorância da língua, por outro lado, diz ele, a obra de arte chinesa “me toma, me contamina”. E, é uma expressão bem de Tolstói – a obra de arte chinesa “me contamina”. “A diferença entre a arte e toda outra forma de atividade espiritual do homem reside no fato da língua da arte poder ser compreendida por todos, a obra de arte contamina todo mundo, sem exceção. O pranto de um chinês ou o seu riso me contaminam da mesma maneira que o riso de um russo e o mesmo acontece com a pintura, a música ou a poesia, se ela for traduzida na língua que conheço.” Tenho toda certeza que se Lev Nikolaievitch tivesse conhecido o mestre Mei Lanfang, ele teria acrescentado o teatro chinês à sua listagem, apesar de seu bem conhecido ceticismo em relação à arte do teatro. O que os nossos convidados nos fizeram sentir foi, sobretudo, o poder da “grande arte que toca a todos os homens” sem exceção. Eles demonstraram também que o ser humano, a despeito de todas as suas diferenças de classe, de língua e de raça, continua surpreendente e reconfortantemente o mesmo; que ele continua sendo esse ser ao qual toda obra de arte presta homenagem. “O homem! É uma grande coisa! Isso soa forte – o Homem!” Eu tive a honra de pronunciar essas palavras pela primeira vez, em 1902, durante a primeira representação da grande peça de Górkí, *Ralé*, e já repeti a mesma coisa mais de trezentas vezes. E cada vez essas palavras ganhavam

uma sonoridade nova, apesar de seu significado profundo permanecer o mesmo. Mas o Homem, o ser Humano, não é verdadeiramente Homem, se não procurar se tornar alguma coisa maior do que aquilo que é. A forma superior de autoafirmação do homem é a arte e, sobretudo, a arte do teatro. Mostrar a própria substância do homem, torná-la clara e viva para todos, esse é o dever da arte. Quando o mestre Mei Lanfang, com graça incomparável, abre uma porta invisível, nos faz ver não apenas o movimento, mas a própria ação, uma ação adequada. As apresentações dos chineses me confortaram mais uma vez na minha convicção de que todos os que se interessam pela arte do ator admitem que o essencial não é o movimento, mas a ação, não é a palavra, mas o significado. Por isso, não fiquei surpreso, mas mais reconfortado em minha certeza de que existem leis universais da arte, quando o mestre Mei Lanfang – mestre do movimento rítmico e do gesto burilado – enfatizou, durante uma conversa, que a verdade psicológica é o alfa e ômega da arte do ator. Não se atinge a dimensão do ator chinês senão pelo treinamento e pela emoção, disse Mei Lanfang, formulando assim uma regra à qual nós já tínhamos chegado por outros caminhos: “O ator deve se sentir como a heroína que ele representa, esquecer que é ator como se fosse se fundir no personagem”.

*Tosse intensamente.*

**Stanislávski** Agradeço ao mestre Mei Lanfang a ocasião que me deu de ver, ainda uma vez em minha vida, um dos grandes atores realistas que, por sua perfeição, é comparável a um Salvini ou a uma Ermolova!

*Aplausos tempestuosos.*

**Dântchenko** Passo agora a palavra ao diretor do teatro Meyerhold – artista do povo da República Socialista Federativa da Rússia – Vsevolod Emilievitch Meyerhold. Por favor.

*Com muita agilidade, Meyerhold sobe no palco e ao passar, aberta, breve, mas calorosamente o braço de Stanislávski.*

**Meyerhold** A importância da temporada do mestre Mei Lanfang ultrapassa o que podemos imaginar hoje. No momento, estamos estupefatos e arrebatados. Mas depois que nossos convidados forem embora, sua influência sobre nós – criadores do novo teatro deste país – vai funcionar como uma bomba relógio. Meu teatro se prepara no momento para retomar um dos meus antigos espetáculos, *Le Malheur d’Avoir Trop d’Esprit* (A infelicidade de ter espírito demais), de Griboedov. Quando fui aos ensaios, depois de ter assistido algumas apresentações de Mei Lanfang, me convenci que é preciso recomeçar do zero. Nemirovitch citou, na introdução, as palavras de Pushkin sobre a fidelidade ao real como fundamento de toda arte dramática. Mas ele não deixou Pushkin terminar o pensamento. Pois em seu artigo sobre o drama popular, o poeta diz, mais adiante: “... e se a própria natureza da arte dramática for o inverossímil?”. Desde a época de Pushkin, duas tendências se rivalizam pela primazia do teatro russo: uma nos levou ao impasse do naturalismo, a outra só está dando seus frutos hoje. Não é um mero acaso que as maiores peças de Pushkin nunca tenham sido representadas em nosso país e que os resultados de diversas tentativas tenha sido desastroso. Imaginemos Boris Godunov encenada com os métodos do mestre Mei Lanfang! Pensaríamos num passeio pelos quadros magníficos de Pushkin muito mais do que num desvio pelos pântanos do naturalismo onde tudo se afoga. Enfim, eu gostaria mais de falar de tudo de positivo, da alegria que a excursão chinesa nos deu, mas isso levaria horas. Vou, portanto, me limitar a duas coisas. Falamos muito em nossa terra da mímica, do movimento, do jogo entre a palavra e o movimento. Mas esquecemos a coisa mais importante – as mãos. É isso que o mestre

Mei Lanfang veio nos lembrar. Camaradas! Pra dizer a verdade, façam uma via-sacra pelos nossos teatros depois de ter visto os chineses e vocês vão dizer a mesma coisa que eu: podemos muito bem cortar as mãos dos nossos atores pois elas, de qualquer forma, não lhes servem de nada ou exprimem alguma coisa inteiramente diferente do que deveriam exprimir.

**Uma voz na plateia** Como é que você pode falar assim dos seus colegas? Já tem muita gente querendo cortar as nossas mãos!

*Gritos e ruídos.*

**Meyerhold** Se vocês não querem ouvir a verdade, então usem as mãos para tapar os ouvidos!

*Risos, aplausos.*

**Meyerhold** As mãos – são uma coisa; o ritmo, o tempo, o movimento, são outra coisa. Falamos muito aqui da construção rítmica do espetáculo. Mas depois de ver o teatro de Mei Lanfang, somos obrigados a reconhecer que estamos muito atrasados em relação a esse mestre genial da cena. Nas nossas representações, seja em óperas, seja em teatro, não existe o que possa obrigar o ator a se submeter ao tempo cênico. O sentido do tempo nos faz falta. Não sabemos administrar o tempo. Os chineses contam o tempo em décimos de segundo, nós em minutos. Podemos muito bem suprimir os ponteiros dos nossos relógios – são perfeitamente inúteis! Camaradas! Penso que a importância do teatro chinês para o nosso teatro será enorme. Em vinte ou trinta anos, estaremos vivendo talvez uma síntese de todas essas experiências diversas. Veremos então, em toda a sua riqueza, a herança de Pushkin se realizar pelos meios que o mestre Mei Lanfang nos permitiu pressentir hoje. O teatro futuro não será um teatro da verossimilhança, mas um

teatro onde a fusão do realismo e do imaginário produzirá uma síntese nova: um realismo superior, um realismo socialista!

*Aplausos.*

**Dântchenco** Agradecemos a Vsevolod Emilievitch por sua contribuição engajada, afetuosa e tão pessoal. Nosso próximo orador é o artista do povo, encenador do Teatro Kamerny – Alexander Iakovlevitch Tairov.

*Tairov sobe ao palco com uma agilidade ainda maior que Meyerhold, se isso é possível.*

**Tairov** Para todos aqueles que tem olhos para ver e ouvidos para ouvir, o teatro ímpar de Mei Lanfang demonstrou que o teatro é e continuará sendo sempre uma arte. É, portanto, inteiramente errôneo tentar subordinar o teatro a qualquer outra coisa – seja ao ensino, à religião ou à agitação política. Isso poderá apenas afastar o teatro daquilo que ele é e deverá ser: teatro. É permanecendo teatro – sentimento, beleza, ritmo – que ele poderá servir aos homens na nossa grande pátria socialista. É justamente isso que o teatro chinês representa desde tempos imemoriais e eu me orgulho de ser o primeiro de todos os encenadores russos a tirar disso uma lição. Já na minha montagem do drama chinês *A blusa amarela*, no Teatro Livre de Moscou, em 1913, me inspirei nas formas do teatro clássico chinês, fugindo das cinzas do naturalismo e do misticismo simbólico hostil ao mundo. A coordenação de formas e cores, o jogo harmonioso dos corpos e da voz – foi isso o que quisemos dar ao povo russo, antes mesmo da revolução, seguindo assim o exemplo do teatro popular chinês. Depois, o Teatro Kamerny traçou o caminho entre a Charybde<sup>4</sup> do naturalismo e a Scylla da alimentação ideológica forçada,

<sup>4</sup> Charybde e Scylla, personagens mitológicos mencionados pois são duas irmãs da mitologia grega que, castigadas pelos deuses se transformaram: Charybde em um redemoinho que engole as ondas e Scylla numa grande rocha que desce em precipício para o mar. (NT)

sempre no espírito de Mei Lanfang, apesar do seu nome ainda ser desconhecido para nós na época. Hoje, temos orgulho de receber entre nós o mestre Mei Lanfang que consideraremos sempre como um honorável “primus inter pares” de nossa comunidade. Gostaria de terminar citando as palavras que se leem nos pilares dos teatros clássicos chineses: “Atuem bem por mais cem anos!”

*Aplausos.*

**Meyerhold** (*saltando sobre a tribuna*) Camarada presidente! Devo protestar contra uma descrição evidentemente falsa da História. Lutar pelos direitos de autor na arte é uma coisa indigna, mas como me vejo obrigado a isso, quero relembrar o fato de conhecimento geral que a *Maison des Intermedes* – A Casa dos Intervalos, de Meyerhold - foi a primeira encenação a adotar, em 1910, os princípios do teatro oriental. Em resumo, o discurso de Tairov demonstra, pela enésima vez, que ele nunca compreendeu o significado do movimento no teatro. No teatro oriental, o movimento é um elemento particularmente importante, mas quando dizemos – o movimento – pensamos muito facilmente no balé ou na pantomima. Existem teatros que se desenvolveram sobre o movimento do balé como o Teatro Kamerny. Ora, o teatro chinês nos mostra uma coisa inteiramente diversa daquela forma híbrida, feita de balé e teatro. O movimento no teatro chinês tem um fundamento realista. Ele tem como fonte a dança popular, numa cultura em que aquele que dança e aquele que carrega um balde de água, ambos consideram os seus movimentos como movimentos de dança, não sendo um esquema pré-estabelecido de balé, mas segundo um ritmo determinado. Em seus movimentos existe tanta dança quanto ritmo na dança. O Teatro Kamerny teima em considerar o movimento como coisa decorativa – vem daí a confusão das suas experiências pedagógicas e o ecletismo das suas encenações...

**Tairov** (*de seu lugar*) E no que se transforma o movimento no seu sistema biomecânico, meu querido Vsevolod Emilievitch? O seu teatro é uma máquina sem alma, os atores não passam de engrenagens e as palavras de poeta são apenas as correias de transmissão. E onde fica a emoção que deve nos aproximar dos lados opostos da rampa?

**Dântchenco** Colegas, por favor, obedeçam a lista dos oradores. O próximo a falar é o emérito trabalhador da arte, o encenador Serguei Mikhailovitch Eisenstein – autor do sábio artigo O Mágico no Jardim das Pereiras que utilizamos em nosso folheto de informação sobre o teatro de Mei Lanfang.

**Eisenstein** Camaradas! Nós temos o hábito de encarar o progresso da arte, da ciência e, também da política como um movimento linear. No entanto, na realidade, a progressão pode ser feita de lado, pra trás ou mesmo em espiral. Por isso eu gostaria de falar aqui da paradoxal atualidade que nos traz para a nossa arte, no estado em que estamos hoje, esse antigo teatro chinês. As raízes das convenções que orientam o teatro clássico chinês, chamado erroneamente de Ópera de Pequim, cujo melhor representante e mais exigente reformador é o mestre Mei Lanfang, essas raízes tem de ser procuradas é no início da nossa era. Por isso, o efeito que esse teatro produz sobre o público do nosso tempo é evidentemente forte e direto. Como explicar esse paradoxo? Para nós, materialistas, a teoria da natureza supratemporal e eterna do homem não é satisfatória. Desde o primeiro contato com o teatro chinês, nos surpreendemos com o convencionalismo e abstração toda especial dos seus meios de expressão. Uma mesa pode, por exemplo, designar várias coisas: uma mesa de cozinha, um banco de acusado ou até um altar. Mais móvel ainda é a função da “yingchen”, a vassourinha de crina. De um lado, ela é atributo dos deuses, dos semideuses e dos seres sobrenaturais, por outro lado, um criado dela pode se servir para indicar

que está varrendo o assoalho. O interessante nesses exemplos não é, como se diz sempre e se repetiu aqui, o “convencionalismo” dos signos de um objeto, o fato dele poder designar outro objeto. Mais importante é a mobilidade, a fluidez da significação: o signo pode designar objetos e conceitos diferentes, de acordo com o contexto dos outros signos que o acompanham. Esse fenômeno não se limita ao teatro, mas está profundamente enraizado na própria cultura chinesa. Os ideogramas chineses são, evidentemente, o melhor exemplo disso. A língua chinesa se compõe de palavras “difusas”, compostas de uma sílaba e que adquirem sua significação concreta ao se combinarem com as outras palavras. Assim, noções como o fogo, a tigela, o barco, a pena, são formadas com a mesma palavra “zhuo”. A palavra “hao” pode significar: bom, amar, amizade, muito, etc... A surpreendente ambiguidade na utilização dos objetos e acessórios no teatro chinês é, no final das contas, um elemento de base da maneira de expressão chinesa. A palavra, o objeto, o signo não fornecem uma representação exata e limitada de uma noção, como acontece conosco, segundo o pensamento lógico do ocidente. O signo, o símbolo que se forma com vários signos produz por outro lado, pela sua própria ambiguidade, um efeito imediato. O que é que pode nos ensinar hoje essa maneira de pensar que nos vem dos tempos antigos? O que podemos aprender com essa arte convencional, nós – criadores do realismo socialista, a arte mais progressista da história dos homens? Muito, muito mesmo. Com a força da arte que se desenvolve durante muito tempo sobre o mesmo nível, o teatro chinês nos mostra que a exigência de fidelidade ao real que ressurge regularmente em nossa arte não é um sintoma da percepção progressista da arte, mas, ao contrário, da percepção retrógrada. Vsevolod Emilievitch já abordou esse assunto bastante profundamente.

**Uma voz na plateia** E mais do que profundamente!

*Assobios.*

**Eisenstein** (*continuando*) O teatro chinês é o contrário do racionalismo plano, da arte imitando a realidade que se desenvolve no ocidente; essa imitação é absolutamente insuficiente para servir de base à grande obra de arte total e socialista que estamos em processo de criar atualmente. A arte chinesa, pelo seu tradicionalismo rígido, nos leva para trás, na direção de um “pensamento afetivo”, de uma unidade entre a imagem, o pensamento e a emoção que o signo chinês, móvel e ambivalente soube preservar. Para a arte que se quer atingir e agitar as massas, essa linguagem é muito mais adequada que a linguagem linear, seca e imóvel, oferecida pela imitação da realidade.

*Ruídos na sala.*

**Eisenstein** O teatro chinês nos faz retornar ao leito mais profundo do nosso próprio pensamento, com o qual o artista criador não deveria perder contato jamais. Ele nos faz retornar às cavernas cintilantes da nossa consciência arcaica, onde podemos tocar o mistério da unidade original entre a imagem e a expressão, entre a razão e a emoção, entre os princípios yin e yang, entre o masculino e o feminino. O caminho para um nível superior de consciência que a arte chinesa e a arte ocidental seguiram de maneira tão diversa, uma preservando o contato com as fontes, a outra às custas de perder esse contato com a nostalgia da síntese – esse caminho, nós artistas somos obrigados a seguir ao criar cada obra, cada imagem viva. Os chineses nos mostram o caminho de retorno à fonte. Enfim, o teatro chinês indica a via para a nova arte sintética que, na lógica própria da História, o cinema está destinado a se tornar. A arte cinematográfica, que reúne todas as artes e cujos contornos estão apenas esboçados nos dias de hoje, o filme sonoro, em cores, em terceira

dimensão, deve, se quiser seguir de mãos dadas com o socialismo vencedor, obedecer sem hesitações as leis do pensamento sensível. E essas leis nós podemos observar em cada gesto do grande mestre Mei Lanfang! Essa arte sintética, supranacional, que está em formação nas nossas escolas de cinema, em nossos estúdios, tem muito a aprender com a antiga cultura chinesa, quanto à construção da grande comunidade futura – a sociedade comunista!

*Alguns aplausos fortes, ruidos*

**Dântchenko** A cultura de Serguei Mikhailovitch é tão esmagadora quanto as suas vertiginosas associações. Mas como a fidelidade ao real por ser primitiva em relação às “cavernas arcaicas da consciência”, isso parece bem misterioso! Talvez um dos nossos colegas mais versados nas filigranas dialéticas pudesse nos explicar, ou corrigir o raciocínio de Serguei Mikhailovitch. O nome do camarada Kerjentsev já figura na minha lista. Mas agora, devo passar a palavra aos nossos convidados de honra da Europa ocidental. Quando dizemos o nome de Gordon Craig, pensamos no modernismo do teatro, quando falamos em modernismo no teatro, pensamos em Gordon Craig. Há mais de trinta anos essas duas palavras são sinônimos. Depois de sua montagem de Hamlet no Teatro de Arte, em 1912, Gordon Craig tornou-se personagem legendário nos meios teatrais russos. Nós o saudamos calorosamente hoje. Bem-vindo a Moscou!

*Aplausos.*

**Craig** Caros colegas! Estou agradecido e orgulhoso por ter sido convidado a vir para Moscou e particularmente esta noite, neste encontro do grande Mei Lanfang com seus admiradores russos – estou feliz de poder estar junto com vocês. Assistir ao teatro de Mei Lanfang é como entrar num sonho em cuja realização eu não acreditava mais – esse teatro é uma “músi-

ca virtual”, onde cada detalhe está subordinado à composição orgânica do todo. Senhores, o efeito mágico da máscara é incontestável. Quando Mei Lanfang faz a *Dama Branca*, ele abandona toda “imitação”, toda psicologia apodrecida para se tornar forma pura. Somos então testemunhas do instante em que “o homem não é mais o artista, mas se torna, ele próprio, a obra de arte”, como diz Nietzsche. Essa arte tão especial só podia mesmo vir do oriente. O nosso próprio teatro é a cada dia, a cada instante, ameaçado pela literatura, pela ilustração. Isso se aplica também, como pude constatar na minha estadia em Moscou, ao teatro do ocidente, como uma forma soberana de arte. Que a disciplina celeste da arte de Mei Lanfang possa se tornar um modelo, uma estrela a guiar, de hoje em diante, os nossos atores. Permitam a um velho sonhador do teatro que se incline diante do artista que transformou o sonho em realidade.

*Ele se inclina, aplausos calorosos.*

**Meyerhold** (*de seu lugar*) Camaradas! Não podemos esquecer jamais as palavras desse mestre severo que, como o fantasma do pai de Hamlet, retorna para nos encorajar no combate contra a apatia, a trivialidade e a rotina em nosso trabalho! Nas discussões teatrais, nenhuma ideia nunca foi tão mal compreendida quanto o conceito de “supramarionete” de Craig. Mas nós sabemos – ou deveríamos saber – que essa ideia não visa o ator, mas sim se dirige a ele, como uma exortação, um apelo para que ele se supere, se torne senhor da “carne-fracá”. Isso é o que nós queremos ver em nossos atores, é isso que o mestre Mei Lanfang nos mostra a todo instante.

**Taïrov** (*de seu lugar*) Eu gostaria de dizer...

**Dântchenko** Por favor, respeitem a ordem da lista de oradores!

**Taïrov** Eu gostaria de dizer que, pela primeira vez, eu estou inteiramente de acordo com o camarada Meyerhold!

*Risos, aplausos.*

**Dântchenco** Como o senhor pode ver, Mister Craig, as lembranças da sua estadia aqui há mais de vinte anos, ainda estão bem vivas. Só uma temporada como esta conseguiu produzir um efeito comparável sobre a nossa gente de teatro. E não exclusivamente sobre eles. Temos o privilégio de ter entre nós dois representantes do movimento antifascista no teatro, que vem da Alemanha. Passo agora a palavra a Erwin Piscator, diretor de teatro muito conhecido, autor do livro: *O teatro político*.

**Piscator** Camaradas! Na consciência do movimento antifascista, a China sempre desempenhou um importante papel. Quem não se lembra, em Berlim, da temporada do teatro de Meyerhold, na primavera de 1930, com a peça de Tretyakov *Hurle, Chine!* Sua apresentação quase provocou uma revolução na sala. A peça de Friedrich Wolf, *Tai Yang desperta* com a minha direção, se tornou uma arma importante contra o fascismo em marcha. Na Olimpíada Teatral em 1933, um jovem militante chinês do teatro nos contou como os seus camaradas foram expulsos de cena, maltratados, fuzilados ou presos. O caminho da Alemanha até a China é longo – mas somos muitos os que podemos contar exatamente a mesma história. Nossos dois países, a Alemanha e a China, cada um por seu lado e lado a lado com o primeiro Estado socialista – a União Soviética – esperam o momento decisivo em que as massas laboriosas entrarão na cena da História. Nessa situação, a arte – e sobretudo a arte do teatro – não pode ficar neutra. Como é que se deve então, dessa perspectiva, encarar a arte fascinante de Mei Lanfang? Eu fiquei conhecido como representante do teatro político, do teatro que participa ativamente do combate do momento. Fiz minha tese de Friedrich Wolf em que ele afirma que a arte é uma arma. Minha permanência na União Soviética, as discussões com os camaradas, o

encontro com o teatro soviético em sua totalidade, onde o realismo do Teatro de Arte existe lado a lado com o sintetismo de Meyerhold e do teatro político e emotivo de Okhlopkov, me levaram a refletir sobre os múltiplos deveres da arte. A sociedade socialista, onde a revolução já se realizou, tem não somente os meios, mas simplesmente o dever de conservar e cuidar das experiências do passado.

*Aplausos.*

**Piscator** Quando, em 1927, inaugurei o Teatro de Nollendorfplatz em Berlim, escrevi: “Faço teatro político para liberar o teatro da política”. Muito me criticaram por essas palavras. Mas a evolução do teatro na Rússia me dá razão. Aqui já se escuta o som longínquo da eternidade. Aqui, falar do ideal da beleza, da humanidade, é uma coisa totalmente natural. Depois do período de transição revolucionária, as questões da beleza da vida, de sua perfeição, da harmonia entre a forma e o conteúdo, ocuparão, acredito que profundamente, o primeiro lugar no programa da arte e do teatro soviéticos. Mas qual é a relação de tudo isso com a arte do mestre Mei Lanfang? Seu teatro vem da China, país onde a revolução ainda não ocorreu – afirmará talvez um camarada instruído pelos manuais do marxismo. Confesso que, diante do teatro de Mei Lanfang, as teorias me deixam desarmado. Ou será talvez o teatro chinês que desarma as teorias? A arte é uma arma, sim, mas não apenas, ela é também uma parte da causa pela qual combatemos – ela é a justiça, o humanismo, a beleza. Que a arte possa se tornar uma arma no combate por uma sociedade onde a beleza da grande arte de Mei Lanfang seja um bem de todos, assim como a arte de Stanislávski e de Meyerhold se tornou na União Soviética!

*Aplausos calorosos.*

**Dântchenco** Agradecemos ao camarada Piscator por sua preciosa contribuição, que testemu-

nha a evolução sadia e rápida do movimento teatral antifascista. Passo agora a palavra a um outro eminente representante do teatro antifascista alemão, ex-colaborador do teatro de Piscator, libretista da *Ópera dos três vinténs* – Bertolt Brecht.

*Brecht vai para o palco aparentemente a contragosto.*

**Brecht** Para vários oradores o que chamou a atenção foi um aspecto do teatro chinês, aquele que trata da magia, da hipnose. Chegou-se mesmo a recomendar ao teatro novo e ao cinema que façam uso do efeito mágico da arte para agir diretamente sobre o inconsciente do espectador com a ajuda de símbolos e arquétipos. Mas os prejuízos da arte que, ao transformar o público em público socialista, lhe eleva ao mesmo tempo a consciência, são evidentes por si. A arte que utilizaremos contra os hipnotizadores que, ao pé da letra ou em sentido figurado, impõem seu jugo à classe trabalhadora deve antes, segundo o que penso, trabalhar para despertar a consciência do público mais do que tentar encantá-lo. No teatro proletário alemão, Piscator e eu temos trabalhado sobre certas técnicas do teatro que educam a consciência e que, na falta de outra melhor, nos levaram a apelar para o teatro épico. A questão que se coloca é saber se nós, do nosso ponto de vista particular, devemos nos contentar em admirar a arte de Mei Lanfang como vestígio dos tempos antigos – inutilizável hoje em dia – ou se podemos aprender ainda alguma coisa. No tocante aos atributos exteriores do teatro chinês – a utilização de máscaras, os gestos sintéticos, o cenário, etc., o teatro épico pode utilizar e já utilizou alguns desses meios, mas eles podem também encontrar num teatro cujo objetivo é oposto ao nosso. O mais importante para nós, hoje em dia, é que o teatro chinês pode nos conduzir a um outro domínio bastante negligenciado, ou seja, à arte do espectador. O teatro chinês

propõe aí uma “depuração” dos sentidos muito útil àquele que está habituado à nossa arte ocidental. Os chineses não fazem qualquer esforço para sustentar a ilusão de que o jogo teatral é um acontecimento real. Eles mostram, sem se incomodar, o lado técnico do teatro, mas sem também exibi-lo de maneira equívoca e egocêntrica, como se costuma fazer nos palcos experimentais do ocidente. O público é realmente visível para si mesmo na luz acesa da sala. Mas, no nosso teatro, marcado pelo naturalismo, a ilusão se tornou tão “natural” que o público muito dificilmente se furta a ela, mesmo que esteja disposto a isso como no circo ou na luta de boxe. Conta-se que, durante sua temporada nos Estados Unidos, o mestre Mei Lanfang foi forçado a explicar que, apesar de representar papéis femininos, ele não era um travesti. Foi preciso fazer comunicados públicos pela imprensa para explicar ao público que, sob todos os pontos de vista, Mei Lanfang é um homem normal, respeitável pai de família. Sabemos que ainda hoje acontece nos precisarmos explicar ao público que um ator representando um bandido não é bandido. Isso se deve não apenas a incultura do público, mas também ao nível muito baixo da arte do ator no ocidente. No teatro chinês, o espectador é liberado dessas reações incondicionais e pode concentrar sua atenção noutra coisa. Como nunca nos esquecemos que o ator chinês é um ator, podemos ver como ele traduz em sua própria linguagem a linguagem cotidiana. Quando assistimos o ator em cena vemos, na realidade, nada menos do que três personagens: um que mostra e dois que são mostrados. Tomemos um exemplo – vemos uma moça preparando chá, à maneira chinesa; seus gestos são solenes e perfeitos em si mesmos. Mas de algum outro jeito, o ator demonstra se a moça está impaciente, calma ou apaixonada, e mostra ainda como o ator exprime a irritação, a calma ou o estado amoroso. O ator sobre a cena revela tanto a ação

do personagem quanto a sua própria atuação. O camarada Tretyakov, na sua introdução que achei muito útil e instrutiva, falou da influência social que o teatro exerce como modelo para a vida cotidiana dos chineses. Nossa preocupação é, bem entendido, inteiramente diferente. O que o teatro chinês pode nos ensinar é olhar com surpresa as coisas habituais; não apenas o mistério do teatro é desvendado em vez de ser escondido, mas sobretudo as relações sociais com sua pretensa “naturalidade” e seu caráter imutável é que são desmascaradas. Durante a minha visita anterior a Moscou, tive ocasião de falar com o camarada Tretyakov e seus amigos críticos literários. Descobri então que os pesquisadores soviéticos encontraram um conceito que pode ser aplicado à nova estética que deve substituir a estética ultrapassada de Aristóteles. Esse conceito se chama em russo, desculpem a pronúncia, “ostranienie”. No teatro alemão, temos experimentado o termo *Verfremdung* ou “distanciamento”, mudando assim um pouco o conceito russo. Os pesquisadores russos enfatizaram, sobretudo, a capacidade da arte de criar o sentimento de liberdade, pela subversão dos hábitos e automatismos da percepção que, por outro lado, rapidamente se esclerosam de novo e, novamente, exigem um novo “distanciamento” ou “desautomatização”. Nós também estamos interessados no sentimento de liberdade, mas unicamente na medida em que ele pode colocar o espectador numa posição de combate contra a escravidão social. Os métodos de “distanciamento” do teatro chinês são aí extremamente úteis. Eles nos ensinam, por um lado, como enxergar o inacreditável naquilo que estamos habituados a considerar como normal e, por outro lado, eles criaram uma distância nítida entre aquilo que é mostrado e aquele que demonstra. Nessa surpresa e nessa distância, existe lugar para uma atitude crítica que a sociedade burguesa e o seu teatro abominam com toda razão. A atitude crítica não

é uma coisa que se recebe gratuitamente ao adotar o conceito de “distanciamento” ou os meios de expressão do teatro chinês. No entanto, todo aquele que pensa de uma maneira dialética sabe que é inteiramente possível utilizar uma técnica da magia para combater a magia e que a visão da arte como um jogo pode ser transformada numa visão de uma arte que leve a sério o que promete.

*Aplausos fracos entre os quais se ouvem algumas palmas fortes e persistentes.*

**Dântchenco** Uma breve réplica de Eisenstein.

*Eisenstein corre com passos miúdos para o palco e fala rápido, em voz aguda.*

**Eisenstein** A descrição da arte do ator chinês e das minhas próprias opiniões que Brecht acaba de fazer é inteiramente subjetiva e demagógica; quem assistiu à representação de Mei Lanfang e escutou minha exposição pode se dar bem conta disso. As intenções de Brecht são as melhores do mundo – encontrar modelos para um teatro que incite à ação. Mas com esse objetivo louvável ele mata a própria essência do teatro chinês – seu simbolismo; ele o transforma numa preparação química sem alma. Criar um teatro “não aristotélico” é uma pura contradição *in adjeto* (contradição em termos) como diziam os antigos. É uma ideia socialista tão absurda quanto tentar fabricar vodca sem álcool! (*risos generalizados*) ou ainda, para pegar um exemplo mais próximo dos nossos colegas alemães, fazer uma revolução socialista sem proletariado. Sem falar das perdas, maiores que os benefícios, essa experiência só pode ser realizada na cabeça de alguns intelectuais isolados e ao preço do próprio espírito da coisa, ao preço do *spiritus* como se diz em latim! A poção ressecada que o camarada Brecht produz em laboratório não pode absolutamente agitar as massas. Quanto à minha relação com a “magia” no teatro e na

arte, o camarada Brecht deve reconhecer a existência de fenômenos que não cabem na cadeia de ideias do behaviorismo pela qual estivemos ambos seduzidos por um momento. Além disso, conversamos longamente sobre esse problema durante nossa viagem, no trem de Berlim a Moscou. Brecht deve certamente se lembrar disso. A arte é uma linguagem – estamos inteiramente de acordo a esse respeito. Mas a linguagem não se compõe somente de palavras intercambiáveis como blocos de construção. A língua é também o tesouro da memória coletiva – e isso não se aplica unicamente aos chineses que tomei como exemplo. A língua contém significações e associações que ninguém, ao falar uma determinada língua, poderá evitar – falo aqui da língua no sentido mais amplo, que compreende os gestos e a mímica. E por que haveria alguém que quer evitar isso? E sobretudo, por que nós – trabalhadores da arte – haveríamos de nos privar desses meios poderosos que não hesitarei de chamar de “mágicos” e optarmos por um “distanciamento” intelectual? A questão hoje é de mobilizar todos os meios acessíveis no combate pela justiça e pelo progresso. Se Brecht pode realizar esse combate com seus próprios meios – eu tiro o meu chapéu! Mas seria um erro pensar que ao fazer isso ele estaria seguindo o exemplo do teatro chinês.

*Aplausos.*

**Brecht** (*de seu lugar*) Se bem me lembro, durante a nossa viagem, nós falamos sobretudo de Wagner – homem de teatro cuja magia está agora realmente em ação no meu país. E, se não me é mais possível exercer meu trabalho teatral, a não ser pelo pensamento, isso está ligado, em grande parte, à aplicação ao pé da letra da magia de que falamos faz três anos. Nossa discussão me deixou a impressão de que você sofre daquilo que eu chamo de nostalgia da síntese. Você desfalece em busca das fontes da arte e sobretudo das fontes culturais

do teatro, mesmo que para você o culto signifique apenas o Proletkult! (*risos, aplausos*) Mas se você diz que o teatro tem por origem o culto (o rito), o que você está dizendo simplesmente é que o teatro só se tornou teatro ao se libertar do culto. Hoje, eu tenho a impressão que você está projetando a sua nostalgia da síntese sobre o teatro do mestre Mei Lanfang. Quanto a mim, estou convencido que a distância, a diferença e a contradição, e não a síntese total, é que devem ser o ponto de partida da arte que não vai apenas agitar as massas, mas que também lhes ensinará como tomar o poder amanhã.

*Alguns aplausos.*

**Dântchenko** Peço insistentemente que observem a ordem de oradores! Depois de Serguei Mikhailovitch Eisenstein, nossa segunda dose de Serguei Mikhailovitch, Tretyakov quer fazer uma pequena réplica. Por favor!

**Tretyakov** É sobre o rito. Eu fiquei realmente com a impressão de que o público soviético recebeu uma imagem deformada do teatro chinês; pois ele lhe foi apresentado em nossos “templos da arte”. Fora do seu contexto social. Na China, durante as representações, a atmosfera está longe de ser sagrada. As representações duram muitas vezes sete, oito horas, a atmosfera da sala fica incrivelmente sufocante e quente, as pessoas entram e saem sem parar. Comem-se doces e frutas, bebe-se chá. Para os que querem enxugar o suor que corre abundantemente pela cara, os atendentes da casa atiram toalhinhas quentes e úmidas. Nessas condições, a atenção na atuação não se parece em nada com o nosso estado de emoção concentrada, ela oscila entre a concentração total e a distração; em suma, é do mesmo tipo que a atenção existente numa luta de boxe que o camarada Brecht acabou de mencionar. Entre duas sequências cheias de ações cênicas importantes, as pessoas discutem vivamente a

maneira de agir dos personagens e o desempenho dos diversos atores.

**Dântchenco** Nós agradecemos esse esclarecimento que sublinha mais uma vez a dificuldade de se traçar paralelos diretos entre duas grandes formas da arte que estamos discutindo esta noite: o teatro chinês e o teatro do realismo socialista que estamos construindo. Antes que o camarada Kerjentsev do Comitê de Assuntos Culturais retome a nossa discussão, gostaria de dar a palavra a um outro representante do movimento internacional do teatro – o jovem encenador sueco Alf Sjöberg.

*Sjöberg sobe ao palco.*

**Sjöberg** Como um jovem encenador que vem do deserto nórdico, as emoções que estas noites em Moscou me permitiram viver vão marcar minha vida para sempre. Nós costumamos dizer que o nosso grande August Strindberg é apenas uma exceção que confirma a regra de que o teatro sueco é irremediavelmente provinciano. Mas eu ousaria afirmar que hoje em dia ninguém, mesmo na Suécia, pode duvidar que o futuro pertence ao teatro internacional. A condição vital do teatro é a luta de contrários, o encontro entre o antigo e o novo, entre o oriente e o ocidente. E foi só agora, em 1935, em Moscou, que pude, na companhia de Gordon Craig me emocionar uma noite com o desempenho de Mikhoels no papel do rei Lear e na noite seguinte testemunhar o gênio da arte de Mei Lanfang. A construção livre do espaço e do tempo pelos chineses faz pensar no tapete voador dos contos de fadas e ao mesmo tempo na pulsação febril, na vertiginosa ambiguidade da vida moderna. Eu concordo inteiramente com a opinião de Eisenstein de que o cinema tem muito a aprender com a arte dos chineses, ao mesmo tempo arcaica e borbulhante de juventude, ao mesmo tempo hermética e aberta para o mundo. O cinema,

convocado a exprimir o espírito de nossos tempos, não pode se desenvolver senão bebendo nas fontes profundas do teatro. Cada país tem suas próprias fontes subterrâneas de teatralidade – mesmo que a estreiteza de visão da arte da burguesia o tenha feito perder o contato com elas. Nós, o jovem teatro sueco, nós lutamos pelo teatro popular, nós queremos participar do movimento internacional do teatro e devemos renovar nossa própria tradição da mesma maneira que a nova geração chinesa renova a sua através do empenho do Grande Mágico – o mestre Mei Lanfang.

**Dântchenco** Agradecemos seu depoimento sobre o movimento antifascista no teatro que nos vem de um país próximo e assim mesmo tão pouco conhecido. Passo agora a palavra ao camarada Platon Mikhailovitch Kerjentsev que conhece a Suécia e lá mora como diplomata (*alguns aplausos*). Ele vai falar aqui enquanto vice-presidente do Comitê de Estado para Assuntos Culturais.

*Aplausos.*

**Kerjentsev** Honorável mestre Mei Lanfang! Camarada presidente! Camaradas trabalhadores do teatro! A discussão animada desta noite me demonstrou pelo menos uma coisa – a impressão profunda que a temporada inesquecível do mestre Mei Lanfang deixou na gente de teatro soviética e nos representantes do movimento antifascista no teatro da Europa que temos a honra de receber. A temporada chinesa é um acontecimento histórico que, como enfatizou o camarada Menirovitch-Dântchenco na sua introdução, simboliza a fraternidade soviético-chinesa de hoje e de amanhã. Nós, o povo soviético com o nosso partido comunista e o nosso guia de ferro – o camarada Stalin – prometemos aos nossos amigos chineses fazer tudo o que estiver ao nosso alcance para reforçar esses laços!

*Aplausos fortes e ritmados.*

**Kerjentsev** Vladimir Ilitch (*ele ri, aplausos e risos do público*) quero dizer, Vladimir Ivanovitch demonstrou muito justamente em sua introdução que o teatro soviético e, da mesma forma, todo o teatro progressista do mundo inteiro, tem um dever sério a cumprir: criar o grande teatro do realismo socialista! Cada ensaio, cada discussão entre a gente de teatro não deve perder de vista esse objetivo essencial. E, em cada setor do front antifascista, os princípios do humanismo e do realismo devem barrar as tendências dissidentes, a sabotagem e os desvios pseudo-radicalis. Desse ponto de vista, a discussão desta noite deixou a desejar. O camarada Meyerhold é daqueles que mais claramente se pronunciou sobre os princípios do realismo socialista. Mas, na prática, ele não adota a mesma linguagem unívoca. Ora, o público soviético exige apenas ações práticas. Já daqui há dois anos, vamos celebrar o vigésimo aniversário da grande Revolução de Outubro e o Partido espera que cada palco, cada trabalhador do teatro soviético dê, nessa ocasião, o melhor de si mesmo e apresente uma grande obra no espírito do realismo socialista. O furtar-se a esse grande dever ou a demonstração de pouco entusiasmo, serão entendidos como expressão de desrespeito às massas laboriosas e como ato de sabotagem política.

*Aplausos.*

**Kerjentsev** Uma determinada troca de ideias nos chamou particularmente a atenção esta noite. E evidentemente verdadeira a opinião do camarada Piscator quando ele afirma que nós, na União Soviética, onde a revolução já foi feita, queremos salvaguardar as obras preciosas do passado, enquanto que em países como a Alemanha, o combate entre a opressão e sua “cultura” é fundamental. Mas diante da ameaça fascista, todas as forças progressistas devem se unir. E eu não acredito que isso possa ser

feito em torno do teatro não aristotélico do camarada Brecht, nem em torno das ideias do camarada Eisenstein, que eu chamaria de “platonicas” se não corresse com isso o risco de associá-las ao meu próprio nome.

*Risos.*

**Kerjentsev** Eisenstein é um grande cineasta – sua crônica da revolução, *O encouraçado Potemkin*, pertence hoje ao tesouro do cinema soviético. Ele é também um pedagogo muito apreciado. Mas, como teórico da arte, faltam a ele algumas noções elementares de marxismo, apesar da sua cultura ter se tornado legendária. Se o grande teatro do realismo socialista se nutrisse nas cavernas do inconsciente, como poderia então a humanidade se elevar aos cumes da Revolução de Outubro, que não é senão uma etapa na marcha em direção a altitudes ainda maiores? Não! E mais uma vez não! Nosso partido e nossa imprensa já se pronunciaram, há muito tempo, contra as ideias freudianas e outras ideias relativas ao inconsciente. Elas, hoje, só podem alimentar a atmosfera doentia dos países fascistas. O camarada Brecht se posiciona a uma justa distância desse discurso sobre o inconsciente coletivo, para se colocar do bom lado da razão. Mas o que representa a razão suprema do nosso tempo? Certamente não os intelectuais pequeno-burgueses, mesmo que eles conheçam as leis dialéticas e mesmo que eles queiram, à sua maneira, se juntar ao povo trabalhador. Pois eles se obstinam em fazer as coisas à sua maneira e não à maneira ditada pela evolução da História, ou seja, juntando-se aos mandamentos do Partido Comunista.

*Aplausos.*

**Kerjentsev** A análise da ação exercida pelo teatro chinês sobre os espectadores, feita pelo camarada Brecht, é sutil e, de uma certa maneira, interessante. Mas quando ele tenta impor sua

teoria formalista como conceito-guia para o teatro antifascista, somos obrigados a protestar. Sua teoria, segundo a qual a técnica artística adquire valor de fetiche às expensas dos deveres ideológicos e sobretudo dos deveres do realismo, é para nós – trabalhadores soviéticos da Cultura – bem conhecida e bem nefasta. E não é por acaso que o camarada Brecht encontrou tantas coisas em comum com o camarada Tretyakov, que nos fez uma exposição extremamente bem documentada, revelando-nos as ideias futuristas e “prolet-cultistas”, que ele sempre adotou. Eu afirmo, com uma forte convicção que, a um certo momento, eu próprio estive contaminado pelo bacilo de Bogdanov e que tentei difundir-lo no jovem teatro soviético. Graças à crítica leninista e stalinista, eu hoje estou curado e conclamo o camarada Tretyakov que, por sinal, realiza um trabalho considerável no movimento antifascista, a fazer o mesmo. Honorável mestre Mei Lanfang! A discussão desta noite se transformou, em parte, numa discussão *pro domo suo*, para utilizar, como vocês puderam bem se dar conta, da língua empregada com frequência pelos trabalhadores do teatro soviético.

*Risos.*

**Kerjentsev** Não hesitarei afirmar que é graças à sua arte perfeita que podemos hoje exigir do teatro soviético esforços maiores que os do passado.

O público soviético espera ver um teatro perfeito em sua forma, um teatro combatente e humanitário em seu conteúdo. Em resumo, o teatro do realismo socialista.

*Aplausos longos e ritmados.*

**Dântchenco** Aqui encerramos a nossa discussão. Eu gostaria agora de passar a palavra ao nosso honrado convidado, o incomparável mestre Mei Lanfang, sem o qual a nossa reunião certamente não teria acontecido. Aplausos para o mestre Mei Lanfang!

*Aplausos ritmados – longa pausa.*

**Dântchenco** Peço ao mestre Mei Lanfang que suba à tribuna.

*Pausa, ruídos. Da plateia sobe à tribuna um funcionário que cochicha alguma coisa no ouvido de Nemirovitch. Ele pigarreia; um momento de silêncio.*

**Dântchenco** Lamento informar que o mestre Mei Lanfang foi obrigado a abandonar nossa reunião para tomar o trem com o resto do seu grupo. Proponho ao camarada Arosev que envie ao nosso convidado um telegrama com os agradecimentos de nossa assembleia que declare agora encerrada.

*Aplausos.*

☆