

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

HELOISA MAFALDA BENANTE CACIQUE

O INSPETOR GERAL DE GÓGOL/MEYERHOLD (1836/1926): sátira e crítica teatral na Rússia czarista e pós-revolucionária.

4217
S.9
(1)

Uberlândia
2014

HELOISA MAFALDA BENANTE CACIQUE

O INSPETOR GERAL DE GÓGOL/MEYERHOLD (1836/1926): sátira e crítica teatral na Rússia czarista e pós-revolucionária.

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Kátia Rodrigues Paranhos

Uberlândia
2014

HELOISA MAFALDA BENANTE CACIQUE

O INSPETOR GERAL DE GÓGOL/MEYERHOLD (1836/1926): sátira e crítica teatral na Rússia czarista e pós-revolucionária.

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Kátia Rodrigues Paranhos

Uberlândia, 21 de fevereiro de 2014

Banca Examinadora

ProfessoraDra. Kátia Rodrigues Paranhos – Orientadora

Professora M^a Lígia Gomes Perini

ProfessoraDra. Vilma Campos dos Santos Leite

À memória do mestre encenador Vsevolod Meyerhold.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à Deus que é o Senhor e Salvador de minha vida e que há muitos anos tem sido a minha razão de viver.

À minha orientadora Kátia Paranhos, pela orientação, livros emprestados e por sua dedicação magnífica. As nossas conversas casuais que também foram maravilhosas e espero que possamos continuar a dar muitas risadas juntas.

Aos diversos professores do Instituto de História que colaboraram para a minha formação, mas agradeço especialmente à Marta Emisia e Sérgio Paulo que me incentivaram a não desistir da licenciatura e que foram educadores maravilhosos. Aos queridos funcionários do INHIS João Batista, Cristina e Luciana, vocês se tornaram meus amigos verdadeiramente. Estão sempre prontos a ajudar e foram muito importantes nesta jornada.

À professora Vilma por ter aceitado o convite de participar da minha banca de defesa. Agradeço profundamente à Lígia Perini que além de ser examinadora da minha banca se mostrou solícita a todas as referencias que eu necessitava e se tornou uma amiga querida e fonte de inspiração. Você é uma pessoa muito especial.

Às educadoras Beloní e Aldeci Cacique que além de fazerem parte da minha família sempre me instruíram e incentivaram para que eu prosseguisse a jornada acadêmica. Vocês duas são a minha inspiração para eu continuar lutando e acreditando na docência.

Aos meus pais Nilton e Vilma, que contribuíram imensamente para a minha formação como estudante, professora, filha, mãe e cidadã. Eu os amo demais! Desejo ser motivo de orgulho para vocês por toda a vida. Às minhas irmãs Débora, Amanda e Júlia que mesmo estando longe sempre estão por perto.

Em especial agradeço por todo o apoio do meu amado marido Paulo Henrique. Você sabe o quanto eu devo a você por ter concluído esse trabalho. Nós formamos uma família muito especial e a nossa história só está começando. À minha querida filha Maisa, você é a minha pérola preciosa e foi certamente a melhor coisa que aconteceu em minha vida.

Ao querido amigo Rogério que revisou esse trabalho cuidadosamente e é um amigo especial. À Ivana pelos inúmeros textos emprestados, caronas dadas e milhares de risadas que compartilhamos juntas. A sua amizade me deu força em

diversos momentos para eu perseguir os meus sonhos. Naninha você sabe o quanto você é especial para mim! À Joelma que partilha comigo o amor pelo teatro, a orientadora e muito mais. Jojô gosto muito de você! À amiga especialíssima Amanda, nos tornamos mais próximas no final do curso, mas posso dizer que a sua amizade vale mais do que mil. Adoro jogar conversa fora com você. À Luciana Tavares que sempre me proporcionou conversas e momentos agradáveis e à Cassia Abadia que divide comigo o amor pela nossa “querida Rússia Vermelha”, espero que possamos continuar a desenvolver nossos trabalhos juntas.

Às minhas amigas Ilávia e Karolina que tiveram que aturar as minhas lamentações enquanto concluía esse trabalho. À Mônica Muniz que sempre que podíamos dividíamos alegrias e angústias, à Ana Reis que é muito engraçadinha, mas sei que no fundo gosta e torce muito por mim.

RESUMO

Esta monografia está alicerçada sobre os estudos entre História e Teatro. Através dessa mediação o trabalho tem por objetivo analisar a peça *O inspetor geral* de Gógol escrita pelo dramaturgo na Rússia em 1836. A pesquisa se desdobra tratando da revolução cultural e estética que o país citado sofreu com o advento da Revolução política de 1917. Por último o trabalho converge para a readaptação do clássico feita pelo diretor russo Meyerhold em 1926 e as mudanças efetuadas pelo mesmo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: <i>O inspetor geral</i> de Gógol — Uma peça denunciativa e provocativa.	12
1.1. Gógol e o teatro.....	12
1.2. “A culpa não é do espelho se a cara é torta” (provérbio russo) — Criação, encenação e recepção de <i>O inspetor geral</i>	16
1.3. Bizarros e caricatos: os personagens grotescos apresentados por Gógol...	26
CAPÍTULO 2: <i>Outubro teatral</i> — A efervescência artística e cultural russa após a Revolução de 1917.....	37
2.1. “Todo poder aos soviets!”. A Revolução política de 1917.	37
2.2. <i>Arte proletária</i> : O engajamento da vanguarda artística e a participação do povo na revolução cultural.	38
CAPÍTULO III: Meyerhold e a readaptação do clássico: <i>O inspetor geral</i>.....	54
3.1 Meyerhold: Um homem de teatro, um homem político.	54
3.2. A adaptação do clássico <i>O inspetor geral</i> em 1926 por Vsevóld Meyerhold. Críticas, acusações e condenações acerca de um espetáculo revoltoso.	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
FONTES	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81

INTRODUÇÃO

No primeiro semestre de 2009, durante o terceiro período da graduação de História na UFU, iniciamos a disciplina de PIPE III ministrada pela professora Kátia Paranhos. Foi-nos proposto fazermos um trabalho com algum tema que é aplicado em sala de aula com os alunos do Ensino Fundamental II. O nosso grupo escolheu a Revolução Russa que é estudada no 9º ano. Distribuímos as funções entre o grupo e a mim coube a leitura da obra *O diário de Moscou*¹ de Walter Benjamim.

A obra conta a visita do intelectual alemão à capital russa entre dezembro de 1925 e fevereiro de 1926. Ao ler as primeiras páginas do livro fiquei intrigada com os comentários que o autor tece sobre teatro. Ele comenta sobre a importância do teatro na vida dos operários russos que iam ao teatro logo após o fim de sua jornada de trabalho e também cita diversas vezes o diretor teatral Meyerhold, o teatro que ele tinha a sua disposição e por fim os ensaios da peça *O inspetor geral* que seria dirigido pelo mesmo.

Até aquele momento no curso eu não tinha dado importância à arte teatral como fonte histórica, mas ao ler o livro fiquei impressionada como os debates entre o teatro e a política na ex-União Soviética estava imbricada. Foi quando decidi tirar algumas dúvidas com a professora Kátia Paranhos e ela me explicou como o teatro pode ser utilizado pelos historiadores como fonte histórica. A partir daí decidi que estudaria *O inspetor geral* de Gógol/ Meyerhold com a orientação da mesma.

Em outubro de 2010 fui contemplada com uma bolsa de iniciação científica do CNPQ que integrava o projeto *Pelas bordas: história e teatro* na obra de João das Neves² e comecei a aprofundar os estudos sobre o teatro e a peça escolhida por mim. Primeiramente iniciei as leituras a respeito das teorias historiográficas que respaldam o estudo entre História e Teatro. Com uma visão mais aprofundada sobre documentos descobri que assim como o teatro, as artes plásticas, filmes e outras diversas produções artísticas podem ser eleitos como fonte histórica desde que os

¹ BENJAMIM, W. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

² Projeto coordenado pelos professores Adalberto Paranhos e Kátia Rodrigues Paranhos e que contou com os alunos bolsistas CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) da Universidade Federal de Uberlândia Heloisa M. Benante Cacique, Fernanda Paranhos Mendes, Miriam Oliveira Jager. A pesquisa teve como objetivo principal o estudo da trajetória de João das Neves, a partir da década de 1960, tendo como premissa básica a sua atuação como autor, tradutor, ator, diretor e iluminador de inúmeros espetáculos. Nesse sentido, estão em pauta questões como engajamento, teatro político/teatro popular, dramaturgia nacional e intervenção social.

historiadores saibam fazer essa mediação. De fato como afirma Marc Bloch tudo que o homem fabrica é uma fonte histórica:

A diversidade dos documentos é quase infinita. Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele. É curioso constatar o quão imperfeitamente as pessoas alheias a nosso trabalho avaliam a extensão dessas possibilidades. É que continuam a se aferrar a uma ideia obsoleta de nossa ciência: a do tempo em que não se sabia ler senão os testemunhos voluntários³.

As expressões culturais e as linguagens artísticas são fontes autênticas, pois podemos através delas analisarmos determinados contextos, já que as mesmas carregam em si as marcas de seu tempo. Neste trabalho realizamos o diálogo entre a História e o Teatro, pois apesar da arte teatral ser ficcional, é também constituinte do real. Portanto a arte teatral assim como a literatura pode ser vista como “uma instância complexa, repleta das mais variadas significações e que incorpora a história em todos os seus aspectos, específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou de produção”⁴.

Assim toda obra de arte independentemente de sua linguagem, traz consigo uma historicidade, dessa forma ela se torna uma importante fonte histórica quando refletimos em qual período, local, autor e discurso envolvem a mesma. O historiador deve estar atento a todos os detalhes para fazer essa ponte entre a História e as Artes. Sobre o texto teatral João das Neves afirma que ele é:

antes de mais nada, uma obra de arte. E, como obra de arte, suscita, ao primeiro contato, inúmeras emoções, frequentemente contraditórias. Mas essas emoções, por contraditórias que sejam, significam o primeiro passo para a percepção do objetivo da peça teatral. Mas é preciso deixar bem claro: apenas o primeiro passo, a nossa primeira experiência sensível com a matéria-prima que temos diante dos nossos olhos e que não foi criado por nós. Há por trás dessa obra de arte outro criador que a ela emprestou sua instituição, sua experiência de vida, suas observações: que nela imprimiu sua visão de mundo⁵.

O historiador Roger Chartier também deu grande importância às questões relacionadas com a arte teatral e sua ampla relação com a História. Todavia cabe ao historiador fugir dos riscos que ele corre ao concentrar-se somente no texto teatral.

³ BLOCH, M. *Apologia da história*, ou ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p.79-80.

⁴ SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criações na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p.246.

⁵ NEVES, J. *Análise do texto teatral*. Rio de Janeiro, INACEN, 1987, p.8.

Dessa forma como nos alerta o autor, devemos estar atento a todos os movimentos que cercam a obra teatral, como o panorama econômico, social e político.

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertencem, e dos seus próprios suportes de transmissão. Esta “materialidade do texto”, que deve ser entendida como a inscrição de um texto na página impressa ou como a modalidade de sua *performance* na representação teatral, introduz uma primeira descontinuidade, fundamental, na história dos textos: as operações e os atores necessários ao processo de publicação não são mais ou mesmos antes e depois da invenção de Gutenberg, da industrialização da imprensa ou da era do computador⁶.

É sabido que cada artista elege em sua obra o seu próprio discurso e posicionamento e é a partir dessa premissa que esse trabalho foi realizado. Dessa forma não concebo a arte teatral neutra, mas como ela pode ser utilizada em diferentes momentos e lugares como militância. Não se pode conceber o teatro limitado sob a perspectiva da arte pela arte atentando simplesmente para o prazer que ele deve trazer ao espectador. O teatro pode ser concebido também sob a perspectiva de uma arma política, divulgadora de ideologias, protestos, denúncias, exortações e conclamações para o despertar das massas e para a reflexão da realidade. O autor Eric Bentley, em sua obra *O teatro engajado* destaca este caráter teatral:

O teatro é uma ameaça, mas perderia essa sua característica ameaçadora se se deixasse submergir pela comunicação de massa. Ele representa aquilo que os poderes que estão por trás da comunicação de massa gostariam de ver submerso. Ele é o último refúgio, ou um dos últimos refúgios da associação de seres humanos, da simples reunião de pessoas com interesses comuns, num local menos gigantesco e esmagador do que um estádio. Um acontecimento teatral não é outra coisa, que não ele mesmo; não é visto nem ouvido ao mesmo tempo pela nação inteira. Não há nele nada além daquilo que qualquer pessoa presente possa ver e ouvir; é uma operação humana que se esgota dentro de si mesma. Isso constitui não só uma parte do seu encanto, mas também uma parte de sua importância, e é assim que o fato está começando a ser encarado⁷.

Respalhada nos estudos entre História e Teatro citados acima escrevi esta monografia problematizando o texto cênico *O inspetor geral* de Gógol/ Meyerhol, buscando evidenciar de qual maneira essa peça foi utilizada em dois contextos distintos na Rússia como forma de denuncia e protesto.

⁶ CHARTIER, R. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p.11.

⁷ BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1969, p.177.

No primeiro capítulo procurei analisar o dramaturgo Gógol e parte da sua trajetória artística na Rússia do século XIX, bem como as críticas do encenador ao estilo teatral *vaudeville*. Em seguida examinei a construção da peça *O inspetor geral*, a recepção e a crítica da mesma, por fim terminei este capítulo expondo algumas cenas e personagens da peça com o objetivo de demonstrar quão denunciativa e provocativa ela é.

O segundo capítulo inicia-se com um breve resumo do que foi a Revolução de 1917 na Rússia e as consequências trazidas por ela. Depois tratei sobre a Revolução cultural e artística que o país sofreu com a vitória dos bolcheviques. Esbocei de forma sintética as maneiras encontradas pelo Partido para transformar as artes, em especial o teatro, em propaganda política e ideológica. No fechamento do capítulo tratei sobre a censura imposta pelo Partido Comunista e a perseguição que diversos artistas que apoiaram os bolcheviques foram acometidos nos anos 1920.

O último capítulo tratou ligeiramente sobre a carreira artística do diretor Meyerhold no teatro russo e quais caminhos o encenador percorreu até chegar aos teatros estatais soviéticos. Falei brevemente sobre sua parceria com Stanislávski e as teorias artísticas que o teriam influenciado. Logo depois expus como Meyerhold se tornou um artista engajado e um homem político nos anos da Revolução Russa. Por fim analisei parte da readaptação de *O inspetor geral* feita por ele em 1926, analisando as principais ressignificações dadas à peça pelo mesmo. Ao final deste capítulo detalhei rapidamente as críticas e a censura que o encenador sofreu por causa desta e o seu trágico fim no tribunal stalinista.

Nas considerações finais meu objetivo foi apontar outras duas encenações de *O inspetor geral*, a primeira foi pelo Grupo Opinião em 1968 no contexto da ditadura militar brasileira e a segunda foi em 2003 pelo Grupo Galpão em 2003. Meu objetivo foi apontar a contemporaneidade dos temas apresentados na peça e como ela pode ser usada de forma de protesto e militância em momentos e espaços diferentes.

CAPÍTULO 1: *O inspetor geral* de Gógol — Uma peça denunciativa e provocativa.

1.1. Gógol e o teatro.

Nikolai V. Gógol é considerado um dos maiores dramaturgos do século XIX. O reconhecimento da grandiosidade de sua obra e contribuição para a literatura russa e mundial veio muito tempo após a morte do escritor em 1852. Sua obra⁸ quase passou despercebida, não fossem as duas peças mais famosas e polêmicas de sua carreira: *O inspetor geral* (1836), e *O casamento* (1842)⁹. Ao buscarmos informações sobre a biografia do literato, podemos verificar que o mesmo teve contato com as artes ainda na infância e influenciado por seus familiares.

O escritor nasceu em 20 de março em Sorotchintsy, província de Poltava, na Ucrânia. Seu pai, Vassíli A. Gógol-Ianóvski, funcionário aposentado e pequeno proprietário de terras, tem grande amor pela música e literatura, e é autor de várias peças cômicas. A mãe, Maria Ivánova, que se casara muito jovem, é extremamente religiosa. A família reside no campo, em Vssilievka. Nikolai é o mais velho dos seis filhos do casal¹⁰.

O interesse de Gógol pelo teatro começou bem cedo. Seu pai havia escrito algumas comédias e operetas quando ele era ainda criança, ele recebeu como legado o dom da observação cômica e do contador de histórias engraçadas¹¹.

Durante o período escolar Gógol mantinha um constante interesse pela arte teatral.

Os professores e colegas de escola chegaram a admitir a genialidade de sua atuação como ator, especialmente a capacidade de imitar os trejeitos e a voz de seus modelos. Desde logo, põe-se a compor pequenos *sketches*, neles atuando com a maestria do comediante experimentando, cujos dotes físicos, naturalmente bizarros (era pequeno e franzino, e tinha, como traço

⁸ CAVALIERE, A. apud GÓGOL, N., 2009, p.9.

⁹ Idem, ibidem.

¹⁰ Idem, ibidem, p.397.

¹¹ Cf. CAVALIERE, A. apud GÓGOL, N., 2009, op.cit., p.10.

particular, o nariz longo e pontudo), atribuíam-lhe ainda mais força, graça e expressividade¹².

O dramaturgo foi um dos responsáveis por mudanças significantes no teatro russo. Dentre essas mudanças está o rompimento com o estilo *vaudeville*, que predominava nos palcos russos desde meados do século XVII.

É interessante assinalar que a origem da palavra "vaudeville" (de "Vaux de vire") designando uma canção alegre e maliciosa, data do século XV. No final do século XVII, trata-se de uma comédia mesclada de canções e ballet. As alusões à atualidade e sátira já estão presentes no vaudeville do século XVIII, mas a consagração do gênero data do século passado; a peça-cômica passa a chamar-se "vaudeville" — comédia divertida, leve e fértil¹³.

O *teatro vaudeville* constituía-se de leves comédias, que serviam dentre outras coisas para agradar a nobreza e aristocracia russa. Esse estilo teatral começou a entrar em decadência a partir da segunda metade do século XIX, pois o público, formado majoritariamente pela aristocracia fundiária, estava cansado de assistir a um estilo de teatro francês que não tinha nada em comum com a cultura russa.

Ao nos reportarmos para a vida de Gógol, vemos que em 1828, com apenas dezenove anos de idade, ele residia em São Petersburgo e tentou tornar-se ator profissional, como não obtivera êxito, ele dedicou-se então a escrever artigos sobre teatro, nos quais criticava duramente o gênero *vaudeville*, que tinha, na época, amplo acesso aos palcos russos¹⁴.

As encenações gogolianas causaram grande espanto à sociedade da época, pelo fato do encenador não ter atribuído nenhum dos ícones do *vaudeville* às suas peças. As suas comédias eram compostas de personagens corrompidos, pecaminosos e tortuosos, esses personagens refletiam as paixões de boa parte da sociedade russa. Por esse motivo, os espectadores que, como foi citado anteriormente, representavam os setores mais abastados, tinham dificuldade de liberar o riso ao assistir às suas encenações.

Gógol foi um crítico voraz do estilo *vaudeville*. O inconformismo do autor com o mesmo se dava principalmente em razão dessas leves comédias, óperas e ballets

¹² Idem, *ibidem*, p.10.

¹³ KOHLER-RODRIGUES, H. Hiperteatralidade e releitura histórica: o teatro de Márcio Sousa. *Latin American Theatre Review*, v. 22, n. 1, 1988, p.48.

¹⁴ Cf. CAVALIERE, A. *Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009, p.36.

herdadas da tradição francesa não ter nenhuma relação com a cultura do povo russo.

Quem diria que haveria nos palcos russos, além de *vaudevilles* traduzidos, algumas peças originais? Um vaudeville russo! É mesmo muito estranho. Estranho porque este brinquedo ligeiro e incolor só poderia ter nascido na França, uma nação cuja natureza não apresenta uma fisionomia impassível e profunda. Mas quando um russo, de natureza ainda severa e pesada, se vê obrigado a transformar-se em um *petit-maitre*, tenho sempre a impressão de ver um de nossos comerciantes, corpulento e esperto, com sua longa barba, que não calça outra coisa a não ser botas pesadas, portando um minúsculo sapato e meias à *jour*, embora no outro pé ainda esteja a sua bota, e se põe desse jeito na primeira fila de uma quadrilha francesa¹⁵.

As peças e os contos de Gógol representaram uma renovação na prosa e teatros russos. As histórias criadas por ele são ambientadas no espaço urbano da capital, onde personagens estranhos rondam pela capital do vasto império. Ele foi um dos críticos da cidade moderna no século XIX. O autor é contemporâneo do poeta francês Charles Baudelaire. Os escritos de ambos falam dos grandes centros urbanos do século XIX, da multidão que se acotovela, dos novos modos de vida e novas funções que essas cidades acumulavam¹⁶.

As obras de Gógol inspiraram outros dois importantes escritores russos: Fiódor M. Dostoievski (1821-1881) e Leon Tolstói (1828-1910). Os três foram chamados de “o trio demoníaco da literatura russa do século XIX”. Dostoievski afirmava que “todos nós saímos do Capote de Gógol”. De fato a literatura de Gógol trouxe marcas tão profundas, que pode ser encontrada nas obras desses interpretes¹⁷.

Observa-se na obra de Gógol uma ótica grotesca com a qual o autor apreende o mundo, as pessoas e as coisas. Os formalistas russos a chamariam de percepção “estranhante” que impregna o estilo, os diálogos e o tratamento inovador da linguagem¹⁸. Outra característica inovadora do autor é a riqueza de detalhes presente em suas peças e personagens.

O traço distintivo se revela por meio de uma acumulação absurda de detalhes que fazem da realidade um aglomerado de elementos

¹⁵ GÓGOL apud CAVALIERE, 2009, p.139.

¹⁶ Cf. MENEZES, M. Retratos de Ruas e Multidões. *Art Cultura*, v.1, n.1, Uberlândia, 1999, p.46.

¹⁷ Cf. OLIVEIRA, N. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1112201017.htm>> Acesso em: 26 set. 2013.

¹⁸ GÓGOL apud CAVALIERE, op.cit, p.15.

contraditórios, revelando-a na sua mais profunda essência e tornando esse caos fantástico e desconexo a sua mais fiel expressão¹⁹.

A ousadia de Gógol, presente em suas obras, surpreenderam tanto os espectadores quanto os críticos. Os enredos criados pelo dramaturgo causavam incomodo e constrangimento para a maioria do público. Isso se deve ao fato de suas obras desnudarem os corruptos sistemas políticos e religiosos, que regiam a Rússia na primeira metade do século XIX.

Gógol foi, sem dúvida, um dos intérpretes mais agudos do período petersburguês da história russa sob as ordens do czar Nicolau I. Seus contos, novelas e peças de teatro metaforizam o caráter sinistro, estranho, absurdo e espectral que adquirira o império russo e a sua capital-símbolo São Petersburgo, durante o regime de um dos mais autocratas governantes da Rússia czarista²⁰.

No período que Gógol escreveu suas obras, todo o império russo era comandado pelo czar Nicolai I, que chefiava a nação com mãos de ferro. De fato, a estrutura do czarismo baseava-se no poder único do soberano, supostamente designado por Deus e apoiado pela Igreja Ortodoxa. Aliado a uma pequena nobreza latifundiária, o czar e a aristocracia russa, exploravam uma massa de trabalhadores rurais em um sistema de servidão. Os setores de baixa renda e mais desfavorecidos estavam insatisfeitos com um governo tirano e despótico. Além disso, diversos trabalhadores do campo e da cidade viviam em condições degradantes. De acordo com Daniel Aarão Reis Filho²¹, a insatisfação de alguns setores abalou a política czarista. Diversas rebeliões camponesas ocorreram como nos mostra Marc Ferro na sua obra *A revolução russa de 1917*²².

Dentre as características atribuídas aos governos czaristas estavam sempre presentes a repressão, a violência e a censura. Nicolau I foi considerado um dos mais terríveis chefes de estado que a Rússia conheceu. O historiador Daniel Aarão Reis Filho nos demonstra o obscurantismo presente em todo o mandato de Nicolau I.

Tornou-se comum, desde então, atribuir-se ao reino do czar Nicolau I, entre 1825 e 1855, a responsabilidade pela construção do *atraso*. Não há dúvida de que se tratou do reino mais obscurantista que a Rússia teve ao longo do século XIX. E também não se duvida de que o czar excedeu-se com gosto e

¹⁹ Idem, *ibidem*.

²⁰ Idem, *ibidem*.

²¹ Cf. REIS FILHO, D.A., *As revoluções russas e o socialismo soviético*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

²² Cf. FERRO, M. *A revolução russa de 1917*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

convicção no exercício da repressão, contribuindo com ordens e estímulos para organizar uma sociedade de trevas, "onde cada comissário de polícia é um soberano e em que o soberano é um comissário de polícia coroadado" (A. Herzen). Uma sociedade vigiada, censurada, policiada, reprimida²³.

Esse foi um breve resumo histórico, político, social e religioso que predominou na Rússia, no momento em que Nikolai Gógol, escreveu a sua mais famosa e polemica peça teatral: *O inspetor geral*. Adiante veremos como foi o processo de criação, da peça, construção dos personagens, as primeiras encenações, e a recepção da peça.

1.2. "A culpa não é do espelho se a cara é torta" (provérbio russo) — Criação, encenação e recepção de *O inspetor geral*.

No início de 1836, Gógol começou a escrever a peça *O inspetor geral*. Ele a escreveu em tempo recorde, pois no primeiro trimestre daquele ano o texto já estava pronto. Antes de a peça ser encenada, o autor leu os próprios esboços de *O inspetor geral* para alguns amigos, estes ficaram impressionados com o texto²⁴.

A peça é composta de cinco atos e vinte e cinco personagens. Para compreendermos do que se trata o texto de *O inspetor geral*, vejamos o enredo da peça. A pesquisadora Arlete Cavaliere faz uma síntese do enredo. A peça tem como cenário uma pequena província do interior da Rússia governada por um prefeito corrupto e por funcionários de mesma índole²⁵.

Cavaliere (1996) continua narrando de forma sintética a história de Gógol que transcorre nesta ambiência:

Esse pequeno mundo se vê alterado pelo rumor de que chegará da capital e incógnito um inspetor geral com o fim de investigar a administração do lugar. Quando se sabe que um desconhecido chamado Khlestakóv está hospedado em um pequeno hotel bem próximo e que tem um comportamento muito estranho, o prefeito e seus asseclas creem que se trata do inspetor geral que viaja incógnito. O prefeito lhe oferece magnífica recepção e está disposto inclusive a ceder a mão da própria filha ao importante hóspede. Khlestakóv, ínfimo funcionário público, astucioso, inclinado ao jogo e à aventura, percebe o equívoco, se aproveita da oportunidade e aceita todo tipo de subornos que lhe oferece a cúpula administrativa. Com os bolsos cheios de dinheiro e de casamento marcado com a filha do prefeito, Khlestakóv resolve sair da cidade antes que seja desmascarado. Em meio a uma grande festa de comemoração, o chefe dos

²³ REIS FILHO, D. A. 2003, op.cit., p.23.

²⁴ GÓGOL, N. apud CAVALIERE, A. 2009, op.cit. p.19.

²⁵ Cf. CAVALIERE, A. *O inspetor geral de Gógol/Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Correios entra correndo com uma carta que acabara de abrir, na qual o próprio Khlestakóv conta a sua aventura a um amigo de São Petersburgo e escarnece dos imbecis que o confundiram com um inspetor geral. Desfaz-se o equívoco todos se dão conta do ridículo; além do mais, estão completamente sem dinheiro e nada podem fazer porque Khlestakóv já está longe. Ainda revoltados com as “injúrias” contidas na carta, recebem, paralisados, a notícia de que o verdadeiro inspetor geral, vindo de São Petersburgo, chegou à cidade²⁶.

A primeira encenação de *O inspetor geral* ocorreu em 19 de abril de 1836. A peça foi encenada no Teatro Aleksandríski e foi vista pelo czar Nicolau I, sua família e boa parte da aristocracia russa da época. O encenador conseguiu essa façanha, pois possuía amigos influentes, que intercederam por ele perante o imperador. Após a encenação, todos pareciam constrangidos com o que acabaram de assistir. O próprio czar Nicolau I teria declarado ao final da encenação: “Essa é uma peça e tanto. Todo mundo recebeu o que merecia. Eu mais do que o resto”²⁷. A peça foi recebida como uma chicotada. O enredo foi considerado provocativo. A aristocracia conservadora viu na peça uma calúnia e uma propaganda perigosa. Contudo, os liberais que eram contra o regime monárquico argumentavam que o enredo era um reflexo da realidade e dos tempos sob as ordens do czar Nicolau I.

Os críticos teatrais de São Petersburgo logo imprimiram as suas primeiras impressões sobre a peça. Alguns a elogiaram, outros a acusaram de ser uma calúnia. Um dos críticos teatrais russos, Ánnekov, registrou em suas *Memórias* a recepção da peça em sua primeira representação em São Petersburgo:

Desde o primeiro quadro lia-se em todos os rostos o espanto. Ninguém sabia o que pensar daquilo que acabara de ser mostrado. Esse espanto crescia de ato em ato. A maioria dos espectadores, completamente desorientados, persistia nessa insegurança. Não obstante, havia na farsa momentos e cenas de tamanha realidade que em duas oportunidades explodiu uma gargalhada geral. Algumas vezes, no entanto, escutava-se um riso de um extremo a outro da sala, mas era tímido e morria no mesmo instante. Quase não se aplaudia, mas a atenção era extrema. Convulsivo e com esforço, o público seguia todos os matizes da peça. Com frequência, um silêncio de morte. Tudo isso indicava que se havia comovido vigorosamente o coração dos espectadores. Depois de terminar o quarto ato, o sobressalto se transformou quase em uma desaprovação geral, que chegou ao auge no quinto ato. Muitos se perguntavam por que o autor teria escrito a comédia, outros reconheciam talento em algumas cenas, muitos declaravam terem se divertido muito, mas a impressão geral deste público seleta era: “É impossível, é uma calúnia, é uma farsa!”²⁸.

²⁶ Idem, ibidem, p.2.

²⁷ Idem, ibidem.

²⁸ ÁNNENKOV apud GÓGOL 2009, op.cit., p.20.

Todos admiraram a audácia do dramaturgo por ele ter tratado de temas como corrupção, suborno e toda sorte de trapagens, mesmo vivendo em um período marcado por despotismo e repressão. De acordo com Gógol, a inspiração para o tema da peça, teria vindo de histórias e aventuras que um amigo dramaturgo havia lhe contado.

O dramaturgo costumava atribuir o tema da peça a Púchkin, que lhe havia narrado a história de um aventureiro que se apresentara numa cidadezinha em Nóvgorod como inspetor geral para explorar os funcionários. O próprio Púchkin, durante sua permanência em Nóvgorod, para onde tinha ido recolher materiais para sua *História de Pugatchiów*, parece ter sido tomado por engano por um inspetor viajando incógnito em missão secreta. Gógol soubera também do caso de Piótr Pietróvitch Svinin, diretor da revista *Anais da Pátria*, que em Bessarábia se fizera passar por um alto funcionário de São Petersburgo, até ser desmascarado pela polícia local²⁹.

Antes mesmo de a peça ser encenada, o autor havia feito uma epígrafe ao texto do *Inspetor Geral*, era uma anedota que continha um velho provérbio russo, no qual afirma: “A culpa não é do espelho, se a cara é torta”. De acordo com Belínski, crítico literário da época, essa anedota, aparentemente tão simples, escondia uma vasta sátira social construída com unidade psicológica e dramática. O autor fez uma bela sátira às máscaras sociais e institucionais.

O público teatral, que era formado pelos setores aristocratas, fundiários e nobres, comparecia massivamente às encenações da comédia, porém houve rejeição ao enredo da peça, tanto por parte dos espectadores citados acima quanto dos críticos teatrais. Ora, a peça desnuda aquilo que eles não desejavam ver. Os espectadores viam a si mesmo, representados nos personagens. Ademais, não se trata apenas de um ou dois personagens corrompidos, mas o desarranjo é de uma cidade inteira. Não há um personagem justo sequer. Essa ausência de heróis causa constrangimento a uma plateia composta por burocratas russos, que se identificaram imediatamente com os trapaceiros da trama.

Em decorrência desse constrangimento é que se percebia no público das primeiras representações de *O inspetor geral*, a dificuldade de se liberar o riso. Os espectadores sabiam que ao rir da peça, estavam rindo deles próprios.

Os personagens grotescos da peça, apresentados em todas as suas deformações e exageros, beirando caricaturas, desenham a imagem de um mundo deformado no limiar do fantástico e do monstruoso, ainda que

²⁹ CAVALIERE, 2009, op.cit., p. 39.

cômico. No espelho invertido da cena, os disfarces e as máscaras sociais criam, afinal, um jogo sutil de rupturas que leva a uma espécie de auto reconhecimento, surgido dessa irrealidade às avessas. “Do que estão rindo? Estão rindo de si mesmos.”, proclama, ao final, o prefeito trapaceado, em desespero tragicômico³⁰.

A peça também foi encenada em Moscou. Novamente o espetáculo sofreu rejeição do público moscovita, que era formado pelas classes mais abastadas e também da crítica especializada, mas isso não quer dizer que as apresentações aconteciam com o teatro vazio. Os espectadores moscovitas que foram citados anteriormente compareciam abundantemente às encenações.

Na estreia em Moscou, as reações não foram diferentes. O espetáculo agradou pouco ao público, formado em grande parte por representantes da aristocracia. O ator Mikhail Chtchépkin, que interpretou em Moscou o papel do prefeito, sentiu-se desolado diante de tal acolhida e foi consolado por um amigo: “Meu querido, como é que você queria que fosse de outro modo? Uma parte do público está composta por aqueles que tomam (isto é, pelos corruptos), a outra pelos que dão”³¹.

Alguns críticos chegaram a declarar que escândalos administrativos não poderiam ser utilizados como tema em uma peça teatral e que a cidade representada em *O inspetor geral* não faria parte da Rússia, e sim de alguma cidade ucraniana. Não podemos esquecer que os trapaceiros da peça são, em sua maioria, funcionários públicos. Os servidores do estado russo consideraram que o enredo era um desrespeito a todos eles.

Diante de recepções tão hostis, Gógol ficou profundamente abalado. Ele temia ser considerado um traidor do czarismo e da Igreja Cristã Ortodoxa. O dramaturgo resolveu esclarecer alguns “equívocos de interpretação” sobre *O inspetor geral*. O dramaturgo tentou amenizar o impacto social que a peça havia causado.

Dizia que seu objetivo ao escrever a peça o seu objetivo era “acusar todas as coisas más da Rússia e rir-se delas”. Afirmava que o personagem principal e perfeitamente honesto da peça era apenas o riso e que a ideia de um inspetor geral, um juiz supremo, tinha implicações religiosas³².

O autor não aceitava o título que recebeu de contestador e traidor do estado russo. Extremamente abalado, ele enviou em 20 de abril de 1836, após a estreia em Moscou, uma carta, um verdadeiro desabafo ao amigo e ator Mikhail Chtchépkin:

³⁰ Idem, ibidem, p. 47.

³¹ GÓGOL, N. apud CAVALIERE, A., 2009, op.cit., p.21.

³² Idem, ibidem, p.23.

Todo mundo está contra mim. [...] Acreditam os velhos e respeitáveis funcionários que não considero nada sagrado porque me atrevo a falar assim de pessoas em serviço ativo. Também os militares, os comerciantes e os literatos resmungam, mas vêm assistir a peça. Para a terceira apresentação era impossível conseguir lugares. Sem a suprema intervenção do soberano minha peça não teria sido representada, e há pessoas que solicitaram sua proibição. [...] À menor sombra de verdade todos se voltam contra ele. Não é apenas uma pessoa, mas todas as classes sociais. Imagino o que teria sido se eu tivesse tomado algum episódio da vida petersburguesa que me é agora melhor conhecida do que a provinciana. É penoso ver as pessoas contrárias a alguém que lhes dedica um amor fraternal³³.

No desabafo de Gógol, ficou claro que apesar das constantes críticas à peça, o público comparecia massivamente às apresentações. O espetáculo ficou em cartaz durante meses, tanto em São Petersburgo, como em Moscou. Entretanto as apresentações com casa lotada não foram suficiente para diminuir a tristeza que o dramaturgo sentia por causa das constantes críticas. No fundo, Gógol parece incapaz de suportar as críticas de que sua peça fora objeto, porque se considera um leal súdito do monarca e não deseja, de modo algum, o título de liberal e muito menos de revolucionário³⁴.

É necessário destacar que Gógol não foi o primeiro dramaturgo dentro do universo russo do século XIX a criar uma peça provocativa. Segundo Barbara Heliodora, em 1823 Alexandre Griboiêdov criou uma brilhantíssima comédia: *O Espírito traz sofrimentos*, que denunciava a alta sociedade moscovita, e exibia magistral galeria de parasitas inúteis, reacionários virulentos e obscurantistas estúpidos. Ao contrário de Gógol, o autor não ficou arrependido de sua obra e declarou ao terminar sua comédia: “Na minha peça há 25 tolos para um homem sensato, e este homem, muito naturalmente, entra em conflito com seu ambiente”³⁵. De fato podemos notar que mesmo sob o mandato despótico czar Nicolau I, o teatro foi utilizado de forma denunciativa por diversos autores.

Retornando a trajetória de Gógol, o autor decidiu alguns meses após a estreia de *O inspetor geral* em Moscou, abandonar a Rússia por algum tempo, devido às acusações que ele havia sofrido. O dramaturgo começou a escrever peças no exterior e as enviava para os seus amigos literatos. Em 1842, ele enviou de Roma para seus amigos a versão final de *A saída do teatro, após a apresentação de uma nova comédia*.

³³ Ver “*Cartas de Gógol a Chtchépkin*” apud GÓGOL 2009, op.cit. p. 23.

³⁴ GÓGOL, N. apud CAVALIERE, A. 2009, op.cit., p.25.

³⁵ HELIODORA, B. *Escritos sobre o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.290.

Trata-se de uma peça na qual os personagens se concentram em um saguão esperando suas carruagens, após a apresentação de uma comédia. Nesse interim, o público comenta as suas primeiras impressões sobre a peça, enquanto isso, o dramaturgo ouve todos os burburinhos escondido atrás de uma cortina. O objetivo do autor era escrever uma comédia, na qual o encenador ouve toda sorte de comentários sobre a peça, vindo do público, antes mesmo desse ser contaminado pelas impressões da crítica especializada.

Estar em todas as partes, ouvir todas as opiniões e impressões enquanto ainda não foram submetidas ao bom senso e às apreciações dos críticos e dos jornalistas, enquanto cada pessoa está somente sob a influência de seus próprios critérios³⁶.

No enredo, diversos personagens tecem diferentes opiniões sobre a peça. Alguns elogiam, outros a acusam de ser uma bestialidade. A peça é composta de apenas um ato. Na última cena, o autor discursa um longo monólogo, no qual esclarece considerações sobre os diferentes pontos de vista do público. Ele se mostra decepcionado pelo fato do público não haver compreendido que o único personagem honesto e nobre de sua comédia é o riso.

Essa personagem nobre e honrada era... Era o riso. Ele é nobre porque se atreve a se mostrar, ainda que a função que lhe atribuem pelo mundo não seja lá muito nobre. É nobre porque se atreve a se mostrar, apesar de trazer consigo um ofensivo epíteto ao autor de comédias: o epíteto de "frio egoísta", que até mesmo obscureceu a presença dos ternos impulsos de sua alma. Ninguém tomou a defesa desse riso. Eu, o autor de comédias, servi a ele com honestidade, e por isso devo colocar-me como seu protetor³⁷.

É evidente que a criação de *A saída do teatro após a apresentação de uma nova comédia*, foi uma tentativa do autor de explicar o "verdadeiro significado" de *O inspetor geral*. O autor não desistiu de inverter o significado provocativo e denunciativo que atribuíram à peça e em 1846 ele escreveu *Desenlace do Inspetor geral*. Neste texto, o autor tentou dar uma interpretação místico-religiosa à comédia. Ambos os textos não agradaram e ele recebeu novas críticas, inclusive dos atores que participaram das primeiras encenações.

³⁶ GÓGOL, 2009, op.cit. p.335.

³⁷ Idem, ibidem, p.376.

A interpretação místico-religiosa que o dramaturgo confere à comédia não corresponderia ao caráter transgressor e revolucionário da sátira social, atribuído à literatura gogoliana por uma boa parcela da crítica progressista da época³⁸.

A saída do teatro após a apresentação de uma nova comédia (1842), e *Desenlace do Inspetor geral*, corresponde a tentativas frustradas do dramaturgo, de esclarecer possíveis equívocos de interpretação sobre *O inspetor geral*. Contudo, os críticos e o público não aceitaram esse novo significado que o autor tentou dar à peça.

A saída do teatro depois da representação de uma nova comédia e Desenlace de O inspetor geral, espécie de peças-manifestos, apresentam, portanto, relações estruturais e de composição homólogas, ainda que contrastivas. Ocorre em ambas as peças a desmitificação do discurso satírico-realista atribuído à comédia *O inspetor geral* pela crítica contemporânea do autor e, mais tarde, reivindicado pela crítica soviética. O dramaturgo, ao revirar e inverter a significação de seu *Inspetor geral* por meio de um inusitado “desenlace” promove um corte com o modelo anterior, descongelando o significado único, abrindo espaço para o deslocamento de sentidos vários e desestabilizando dessa forma a sua recepção. Ao revelar a comédia como que pelo avesso, esses dois últimos textos se constituem, enfim, como um discurso teatral paródico que interfere e dialoga com seu modelo, e, ao torna-lo “outro”, procedem a uma crítica imediata, ao vivo, da ideologia subjacente. Em tal desconstrução não deixa de estar, também, a instauração de uma nova linguagem teatral a desestabilizar a tradição da comédia satírica russa e sua função social, configurando, ao mesmo tempo, a destruição e a instauração de outro teatro e de outra crítica³⁹.

Gógol solicitou que a peça *Desenlace de O inspetor geral*, deveria ser representada sempre ao final de *O inspetor geral*. Entretanto a peça nunca foi encenada, bem como *A saída do teatro após a apresentação de uma nova comédia*. Os amigos do dramaturgo o advertiram sobre o perigo que ele corria em perder seu prestígio literário, ao tentar esclarecer possíveis equívocos de interpretação. Entretanto ele não desistiu e desejava que as duas peças fossem encenadas para explicar o verdadeiro sentido que ele tinha dado ao *Inspetor geral*. Todavia, não podemos creditar que essas duas peças-manifestos, são simples justificativas. Segundo Arlete Cavaliere, elas contêm significados profundos. A autora nos aponta tais significados.

Nesse sentido, a peça *A saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, evidencia uma significação muito mais profunda do que a simples enumeração das várias críticas e da polêmica anotadas por Gógol, por ocasião da estreia do espetáculo. As diversas opiniões expressas pelos personagens da comédia prefiguram a discussão teatral da época, e

³⁸ GÓGOL, N. apud CAVALIERE, A., 2009, op.cit., p.39.

³⁹ GÓGOL, N. apud CAVALIERE, A., 2009, op.cit. p.41.

também as principais preocupações de ordem ética e estética, apresentadas de forma explícita pelo dramaturgo em vários de ensaios e cartas. Do mesmo modo, um olhar mais atento à pequena peça *Desenlace de O inspetor geral* propicia uma análise mais aguda da concepção gogoliana do riso e da função do teatro e o exame das particularidades de sua dramaturgia e de suas posições teóricas, éticas e artísticas⁴⁰.

Apesar dessas duas peças nunca terem sido encenadas, e tão pouco comentadas, elas tinham uma importância muito grande para o dramaturgo. Gógol estava demasiadamente triste com a recepção que a comédia havia recebido. Ele tinha esperanças que as peças-manifestos pudessem amenizar as críticas e a rejeição que o enredo havia sofrido. Quando Gógol terminou de escrever *Desenlace de O inspetor geral*, ele enviou uma carta ao ator Chtchépkin. Ele era seu amigo, e havia feito o papel do trapaceiro Khlestakóv, na polêmica comédia. O dramaturgo solicitou que o ator participasse da encenação de *Desenlace de O inspetor geral*. Chtchépkin deveria ser o protagonista da peça e a personagem teria o seu próprio nome.

Porém o ator mostrou-se extremamente decepcionado com o novo sentido que Gógol tentou dar ao *Inspetor Geral*. Chtchépkin recusou-se a participar de *Desenlace de O inspetor geral*, e ainda escreveu uma carta ao encenador, na qual expôs seus motivos.

Depois da leitura final que o senhor deu a *O inspetor geral*, eu fiquei com raiva de mim mesmo, de minha miopia, pois até agora eu estudei todos os heróis de *O inspetor geral* como seres vivos. Eles me são agora tão familiares tão próximos... Durante todos esses dez anos de nossa convivência, fiquei tão acostumado com o prefeito, com Dóbtchinski, com Bóbtchinski, que tirá-los agora de mim será desonesto. Para que o senhor vai modifica-los? Deixe-os como eles são. Eu os amo, amo-os com suas fraquezas, como afinal todas as pessoas. Não me faça alusões de que eles não são funcionários, mas nossas próprias paixões. Não, eu não quero essa modificação: são gente de verdade, estão vivos, gente entre os quais cresci e mesmo envelheci⁴¹.

O dramaturgo ficou aturdido com a resposta do ator Chtchépkin. Gógol ainda desejava em 1847 redigir uma nova versão do texto de *Desenlace de O inspetor geral*, mas desistiu do projeto, por não ter obtido apoio dos atores de *O inspetor geral* e de seus amigos literatos.

O esforço empreendido pelo dramaturgo para amenizar as polêmicas que envolviam a peça é justificado pelo medo que o dramaturgo tinha de ser considerado

⁴⁰ Idem, ibidem, p.39.

⁴¹ "Cartas de Chtchépkin a Gógol" apud GÓGOL, 2009, op.cit., p.40.

liberal e revolucionário. Nem as crises morais e religiosas de Gógol, nem as duas peças-manifestos escritas por ele foram capazes de anular o teor provocativo e transgressor de *O inspetor geral*.

Ora, a epígrafe de *O inspetor geral* já nos dá a chave do jogo ambíguo: "a culpa não é do espelho, se a cara é torta". Na verdade, trata-se de uma espécie de exposição daquilo que o espectador deseja ver da vida no teatro. Porém, ao mesmo tempo, o público reconhece no palco tudo aquilo que no fundo não desejaria ver ou, então, vê seus desejos não somente realizados, mas também criticados. O público se percebe, portanto, não como sujeito, mas como objeto. É o espelho invertido. Daí seu caráter transformador, enquanto questiona a estrutura social e ataca a sociedade que necessita de tal estrutura. A vida social não aparece como entidade, mas como uma realidade viva e contraditória que se projeta sobre os espectadores⁴².

De acordo com Cavaliere evidencia-se facilmente que *O inspetor geral* é um texto denunciativo. Como produto artístico, o texto contém em si mesmo um valor revolucionário na força negadora de antigos valores e na capacidade de transcender o universo estabelecido em uma forma própria⁴³.

Contudo, não se pode afirmar que o enredo configura-se como uma peça de agitação ou protesto. Segundo Cavaliere essa peça tampouco pode ser considerada uma obra política, no sentido pragmático, mas o é na medida em que mostra indivíduos como objeto de indagação.

Ao decompor o espelho do teatro, Gógol propõe um novo posicionamento perante a ordem das relações tradicionais entre a cena, a sala e o mundo, embora os códigos de representação teatral da Rússia dos meados do século XIX não pudessem absorver a proposta irreverente contida na peça⁴⁴.

O inspetor geral também não pode ser considerado uma obra engajada, visto que o engajamento literário é um fenômeno próprio do século XX⁴⁵. Segundo Benoît Denis, o advento da literatura engajada ocorreu concomitantemente com a Revolução Russa em 1917. Ainda de acordo com o autor, o escritor engajado é aquele toma um posicionamento político e o estabelece através da arte⁴⁶. Mas podemos afirmar que a peça configurou-se como um texto denunciativo e que se tornou uma das obras mais polêmicas do século XIX.

⁴² CAVALIERE, A., 2009, op.cit., p.47.

⁴³ Cf. CAVALIERE, A., apud GÓGOL, N. 2009, op.cit., p.25.

⁴⁴ Idem, ibidem, p.26.

⁴⁵ Cf. DENIS, B. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Bauru. EDUSC: 2002, p.25.

⁴⁶ Idem, ibidem.

Os melindres que o encenador sofreu diante das críticas que recebeu era um reflexo da luta interna que existia no autor entre o artista e o cristão. É necessário nos atentarmos ao fato que o autor fazia parte de uma sociedade religiosa e patriarcal. Gógol, como homem de seu tempo, sofreu as mesmas inquietações e perturbações de toda uma sociedade, que temia as punições divinas e a danação eterna.

De acordo com Cavaliere, o dramaturgo recebeu de sua mãe uma rígida educação religiosa, que influenciou toda a sua vida e obra⁴⁷. Podemos perceber que nos últimos anos de sua vida o autor está extremamente preocupado com questões morais e religiosas. Esse envolvimento do autor com a fé afetou diretamente suas criações artísticas.

De fato, nos últimos dez anos de sua vida, Gógol está inteiramente absorvido por inquietações de ordem moral, religiosa e espiritual, e os textos escritos nesse período parecem estar submetidos ao controle de um cristianismo racionalista e opressor. O Gógol-artista se rende ao Gógol-apologista cristão, e a arte da palavra do último Gógol se transfundem em uma espécie de homilia apologética, a serviço da moral, da religião, do povo e da política. O escritor faz uma abnegada pregação da paciência, da resignação, do auto aperfeiçoamento e propõem os "bons costumes" patriarcais, capazes de resolver as dificuldades sociais de seu país e tornar a servidão, base da estrutura estatal czarista, necessária e suportável⁴⁸.

O dramaturgo estava tomado por um forte sentimento religioso, Gógol chegou a queimar parte de seus escritos. O literato fez uma viagem à Jerusalém, um ano após escrever *Desenlace de O inspetor geral*. No fim de sua vida, o autor estava sempre acompanhado do padre Matvéi, este o aconselhava a retirar capítulos "pecaminosos" de algumas de suas obras.

Gógol não teve uma carreira triunfalista. O sucesso de suas obras, inclusive o reconhecimento da grandeza de *O inspetor geral* e de outros textos, veio muitos anos após a morte do autor. O fim da vida do dramaturgo foi marcado por uma espécie de autoflagelamento. Em 1852 o autor passou a temer a chegada do Juízo Final. Ele iniciou um período de diversos jejuns, preces e idas frequentes à missa. Diante de uma saúde cada vez mais debilitada e a recusa do dramaturgo em se alimentar e tomar medicamentos, ele faleceu em 21 de fevereiro do mesmo ano.

⁴⁷ GÓGOL, N. apud CAVALIERE, A. 2009, op.cit. p.397.

⁴⁸ Idem, ibidem, p.36.

No próximo tópico analisaremos alguns personagens e cenas apresentados pelo autor. Acredito que essa análise facilitará uma melhor compreensão do enredo e da recepção da peça.

1.3. Bizarros e caricatos: os personagens grotescos apresentados por Gógol

Respalhada nos dizeres de Jean-Pierre Rynngaert, de que “toda obra dramática pode ser aprendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita”, e que, além disso, deve se questionar como o teatro fala, do que se permite falar e quais temas ele aborda⁴⁹, apresento aqui alguns personagens, temas e parte do enredo da peça.

Todos os personagens de *O inspetor geral* apresentam os seus defeitos, paixões e corrupções logo no início da peça. Ademais, não há um personagem justo sequer. Como já foi citado, trata-se do desarranjo de uma cidade inteira.

Uma das inovações do autor da peça aos padrões artísticos da época foi não inserir em sua comédia personagens comuns ao *vaudeville*, como a mocinha indefesa e o herói corajoso. Como veremos adiante as relações amorosas presentes na peça, são corrompidas pelo interesse, desejos carnavais e adultério.

Ao criar os personagens para a peça, Gógol fez um jogo semântico com os nomes. Segundo Cavaliere ele fez um uso transgressor da língua russa.

O impostor Khlestakóv, por exemplo, não por acaso carrega em seu nome a alusão ao verbo russo *khlestat*, cuja sonoridade onomatopeica corresponde ao significado: bater com chicote, surrar, fustigar, vingar. E, certamente, Khlestakóv nada mais é do que o bizarro algoz daquela cidadezinha de província, que lhe cai nas mãos como vítima indefesa. Além disso, em seu nome ressoa também uma expressão popular russa (*khlestat'iazykom*), que faz referência aos seus atributos como contador de lorotas e bravateiro arrogante⁵⁰.

O primeiro personagem a ser analisado neste trabalho será Khlestakóv. A sua personagem é a chave fundamental para todo o desfecho da comédia. Khlestakóv é um jovem aventureiro, vindo da capital São Petersburgo. Ele está sempre

⁴⁹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.35.

⁵⁰ GÓGOL, N. apud CAVALIERE, A. 2009, op.cit.p.25.

acompanhado de seu fiel criado Óssip. Os dois estão hospedados em uma pensão de uma pequena província do interior da Rússia.

Amante da vida noturna, jogos, festas e bebedices, Khlestakóv está sem dinheiro para pagar o dono da pensão. Ele e seu criado imploram para receber um prato de comida. Esta não era a primeira vez que eles se viam a beira da miséria durante uma viagem. Na peça Khlestakóv comenta com Óssip outras dificuldades que eles já haviam sido acometidos.

KHLESTAKÓV — Estou morrendo de fome!
Fui dar uma voltinha para ver se perdia o apetite, mas que nada, diabos, a fome não passa.
É... se não fosse aquela farra em Penza até que o dinheiro daria para chegar em casa.
Aquele capitão de infantaria me limpou mesmo. Que lances impressionantes!
Apesar disso, bem que eu queria jogar mais uma vez.
Ainda não tive ocasião de me encontrar com ele.
Para tudo é preciso a ocasião.
Mas que cidadezinha horrível!
Nas quitandas nem querem vender fiado.
É uma verdadeira infâmia!⁵¹

Khlestakóv é um espertalhão, porém um tanto atrapalhado. Ele tirará proveitos e benefícios tanto do prefeito, como de outros funcionários da pequena cidade, ao perceber que estes o tomaram como um alto funcionário vindo da capital. Ora, o prefeito e o chefe dos correios receberam uma carta oficial de São Petersburgo que avisava que um inspetor geral seria enviado a mando do próprio czar para a pequena cidade. Como Khlestakóv estava hospedado há alguns dias em uma pensão, logo o tomaram por inspetor.

Inicialmente Khlestakóv fica assustado com a visita que recebe do prefeito. Acha que este o mandará para prisão por falta de pagamento ao dono da hospedaria. Entretanto logo desconfia que esteja sendo confundindo com alguém de grande importância. Como veremos na cena oito do 1º ato.

Khlestakóv, o prefeito e Dóbtchinski. O prefeito entra e fica parado. Ambos, de olhos arregalados, olham apavorados uns para o outro por alguns minutos.

PREFEITO (recompondo-se um pouco, braços em posição de sentido)

— Saudações respeitosas!

KHLESTAKÓV

— Meus respeitos!...

PREFEITO

— Desculpe

KHLESTAKÓV

⁵¹ Idem, ibidem, p.71.

— Não há de quê

PREFEITO

— É meu dever, como cidadão responsável que zela por esta cidade, cuidar para que os viajantes e todas as pessoas de bem não tenham quaisquer aborrecimentos...

KHLESTAKÓV (gagueja um pouco, de início, e depois fala em voz alta)

— Mas o que fazer?... A culpa não é minha... Juro que vou pagar... Vão me enviar lá da minha casa... (Bóbtchinski mostra a cara na porta) Ele que é o culpado. A carne que me dá é dura como pedra. A sopa, então, nem o diabo sabe o que tem dentro. Tive que jogar pela janela. Ele me faz passar fome durante dias... E o chá, então, coisa esquisita: tem cheiro de peixe. Essa é boa! E por que eu deveria...

PREFEITO (intimidado)

— O senhor me perdoe, mas a culpa também não é minha. Sempre tenho carne boa no mercado. Os negociantes de Kholmogóry é que trazem, gente que não bebe, de boa conduta. Não tenho a menor a ideia de onde vem essa tal carne. Mas se alguma coisa está, então... Permita que o convide a ir comigo para outro domicílio.

KHLESTAKÓV

— Não, não. Não quero. Sei muito bem o que significa outro domicílio: quer dizer cadeia. Mas com que direito? Como se atreve? Pois saiba que eu... eu sou um alto funcionário de São Petersburgo. (Cria coragem)

Eu, eu, eu...

PREFEITO (à parte)

— Ai, meu Deus, como é severo! Já está sabendo de tudo. Aqueles malditos negociantes contaram tudo.

KHLESTAKÓV (com mais coragem)

— E, olha aqui, mesmo que venha com todo o seu regimento — eu não irei! Vou diretamente ao ministro. (Bate com os punhos na mesa)

Quem o senhor pensa que é?

PREFEITO (perfila-se tremendo da cabeça aos pés)

— Por piedade, não me desgrace! Tenho mulher, filhos pequenos... não acabe com a vida de um homem⁵².

Assim que Khlestakóv percebe o engano que o prefeito e seus acompanhantes cometeram, ele começa a se aproveitar da situação. Não podemos esquecer que o prefeito e os demais funcionários da cidade são corruptos. Todos eles temiam que suas falcatruas fossem descobertas pelo suposto inspetor geral. A primeira reação deles é logo oferecer dinheiro para Khlestakóv, que recebe os subornos alegremente e sem constrangimentos.

O prefeito lhe oferece dinheiro para pagar o hotel e o trapaceiro aceita imediatamente.

KHLESTAKÓV

— Quero sim, quero sim um empréstimo e vou acertar agora mesmo a conta como o patrão. Não preciso mais do que uns duzentos rublos, até menos.

PREFEITO (*entregando dinheiro*)

— Duzentos certinhos, nem precisa contar.

KHLESTAKÓV (*pegando o dinheiro*)

⁵² GÓGOL, 2009, op.cit., p.79.

— Muito agradecido. Vou lhe enviar logo que chegar em casa, não vou demorar muito...Vejo que o senhor é um homem de bem. Agora sim, é outra coisa.

PREFEITO (*à parte*)

— Ai, graças a Deus! Aceitou o dinheiro. A coisa agora vai melhorar. Em vez de duzentos, dei-lhe quatrocentos⁵³.

O prefeito convida o suposto inspetor para se hospedar em sua casa. O trapaceiro se sente lisonjeado com o convite. No diálogo é possível notar a bajulação de ambos.

PREFEITO

— Será que posso tomar a liberdade de lhe pedir... não, não eu não sou digno.

KHLESTAKÓV

— Mas o quê?

PREFEITO

— Não, não! Não sou digno, não sou digno!

KHLESTAKÓV

— Mas diga lá.

PREFEITO

— Se me atrevesse... Em minha casa há para o senhor um quarto maravilhoso, iluminado, tranquilo... Mas, não, sinto que isso já seria uma honra demasiada para mim... Não se zangue. Juro por Deus, oferece de coração.

KHLESTAKÓV

— E por que não? Com imenso prazer. Ficarei muito mais satisfeito numa casa particular do que nesta bodega.

PREFEITO

— Eu é que vou ficar contente! E minha mulher então, como ficará feliz! Eu sou assim: hospitaleiro desde criança; sobretudo quando o hóspede é uma pessoa cultivada. Não pense o senhor que falo isto para lhe adular. Não tenho esse vício. Falo de todo coração.

KHLESTAKÓV

— Muito obrigado. Eu também não gosto de gente de duas caras. Aprecio muito sua franqueza e hospitalidade. De minha parte, confesso que não exijo nada, a não ser lealdade e respeito, respeito e lealdade.⁵⁴

Durante a estadia na casa do prefeito que Khlestakóv irá inventar mentiras e histórias fantasiosas sobre o alto cargo que ocupa em São Petersburgo. O prefeito fez uma recepção em sua casa para ele. Diante dos convidados e da família do prefeito, o trapaceiro irá se passar por alguém rico, e de grande importância. A esposa do prefeito lhe pergunta sobre os bailes maravilhosos que ele deve dar. Ele então resolve contar os detalhes da sua vida na capital.

KHLESTAKÓV

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 80.

⁵⁴ GÓGOL, 2009, *op.cit.*, p. 83.

— A senhora nem queira imaginar. Sirvo, por exemplo, melão, mas um melão que custa setecentos rublos. A sopa, numa sopeira, e vem de navio direto de Paris. A gente levanta a tampa e sai tal cheiro, impossível encontrar igual na natureza. Todos os dias vou a bailes. Lá a gente organiza um bom *whist*: o ministro das Relações Exteriores, o embaixador francês, o embaixador inglês, o embaixador alemão e eu. A gente joga até não poder mais. E ao subir correndo as escadas da minha casa no quarto andar, mal consigo dizer à cozinheira: "Mávruka, o meu capote...". Ah, não! Que bobagem! Esqueci que moro no primeiro. Só a escada me custou... Mas o mais interessante é dar uma olhada na minha antessala antes de eu me levantar. Condes e príncipes conversam e zumbem como abelhas e só se escuta zzz... zzz... Às vezes também o ministro... (*O prefeito e os outros erguem-se de suas cadeiras, atemorizados*) Até nas correspondências vem escrito: "Para sua excelência". Certa vez até cheguei a dirigir uma repartição. Foi muito estranho: o diretor foi embora — para onde, ninguém sabia. Então, naturalmente, começou um "diz que diz que": como? o quê? Quem vai ocupar o lugar?

Muitos generais apareceram e quiseram passar a mão, mas a coisa não era nada fácil, não.

À primeira vista, parece fácil, mas se a gente olha bem só o diabo é que sabe. Aí, eles se dão conta, não tem saída, então sobrou para mim. E no mesmo instante pelas ruas surgem mensageiros, mensageiros, mensageiros... Imaginem, trinta e cinco mil só de mensageiros! Como é que está indo a coisa, eu pergunto? "Ivan Aleksándrovitch, vá dirigir a repartição!" Pra dizer a verdade, fiquei um pouco constrangido. Recebi-os em robe de chambre, quis recusar, mas pensei: "Isto vai acabar chegando aos ouvidos do soberano, e também a minha folha de serviço...". "Está bem, senhores, aceito o cargo, aceito", digo. Então vá lá, digo, eu aceito, mas logo vou avisando, olha lá! "Estou por dentro de tudo, vão ver só..." E foi dito e feito: era só eu entrar na repartição — era aquele terremoto. Todos se agitavam e tremiam como folhas.

O prefeito e todos os convidados da festa ficam com muito de Khlestakóv⁵⁵.

Todos os habitantes da pequena província acreditam fielmente que Khlestakóv era um inspetor geral. Temorosos que o suposto inspetor descobrisse as falcatruas e irregularidades que permeavam todos os órgãos da cidade, eles tratam logo de leva-lo para conhecer as repartições públicas, hospitais, escolas e até mesmo o presídio.

Cena 5 do Terceiro Ato

Dois soldados abrem as duas folhas da porta principal. Entra Khlestakóv, atrás dele o prefeito, depois o encarregado da assistência social, o inspetor de escolas, Dóbtchinski e Bóbtchinski com um emplastro no nariz; o prefeito mostra aos soldados um papel que está no chão. Eles correm para apanhá-lo, chocando-se na pressa.

KHLESTAKÓV

— Que belas instituições! Fico contente que os senhores mostrem aos viajantes tudo o que a cidade possui. Não me mostraram nada nas outras cidades.

PREFEITO

— Nas outras cidades, se o senhor me permite dizê-lo, os dirigentes e funcionários, por assim dizer, pensam apenas em tirar vantagem de tudo.

⁵⁵ GÓGOL, 2009, op.cit., p.105.

Mas aqui não: em princípio, não temos outra aspiração a não ser, com devoção e zelo, ganhar a estima de nossos superiores.

KHLESTAKÓV

— O almoço esteve excelente: comi até não poder mais. Aqui se come assim todos os dias?

PREFEITO

— Foi exclusivo para tão honrado hóspede.

KHLESTAKÓV

— Eu gosto de comer. Afinal, para o que é que a gente vive: para colher as flores do prazer. Como se chama mesmo aquele peixe?

ARTÉMI FILÍPOVITCH (*aproxima-se correndo*)

— Bacalhau, senhor.

KHLESTAKÓV

— Muito saboroso. E onde foi mesmo que nós almoçamos. No hospital, não?

ARTÉMI FILÍPOVITCH

— Exatamente, senhor, na assistência social.

KHLESTAKÓV

— Ah, sim, agora me lembro. Tinha um monte de camas lá. E os doentes, sararam? Achei que não havia muitos.

ARTÉMI FILÍPOVITCH

— Sobraram mais ou menos uns dez. Os outros todos ficaram bons. Nossa organização funciona assim, a ordem é essa. Desde que fui nomeado para esse cargo — isso talvez lhe pareça incrível —, todos ficam logo curados como moscas. O doente nem bem entra no hospital, já está bem. E não é tanto por causa dos remédios, mas sim pela honestidade e pela ordem⁵⁶.

O prefeito e seus funcionários trataram de maquiar rapidamente os problemas existentes na cidade, eles discursam o tempo todo de como a cidade é governada com ordem e honestidade. Durante as visitas as instalações públicas, Khlestakóv, recebe suborno de diversos funcionários públicos. Ele finge não entender o que se passa, mas recebe o dinheiro de bom grado.

As relações amorosas, apresentadas em *O inspetor geral*, são corrompidas pelo interesse, desejos carnavais, adultérios e mentiras. O autor foi audacioso ao tratar o amor dessa maneira, visto que o lugar comum às relações amorosas representadas na literatura do século XIX, principalmente no estilo *vaudeville*, era composto pela mocinha indefesa e o herói corajoso, que lutavam por um romance impossível.

Nas próximas cenas, veremos a esposa do prefeito, Ana Andréievna, e a filha, Maria Antónovna, disputarem Khlestakóv. O trapaceiro se insinua para as duas. Ele até firmará o compromisso de noivado, com Maria, a pedido do prefeito, que gentilmente lhe oferecerá a mão da filha em casamento.

Cena 8

Ana Andréievna e Mária Antónovna.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p.98.

ANA ANDRÉIVNA

— Que homem agradável!

MARIA ANTÓNOVNA

— Que encanto!

ANA ANDRÉIVNA

— Que maneiras refinadas! Vê-se logo que é joia da capital. As atitudes e tudo, tudo o mais... Ah! Que maravilha! Adoro essa gente jovem. Perco completamente a cabeça. Acho até que ele gostou bem de mim. Notei que ele era só olhos por mim.

MARIA ANTÓNOVNA

— Ah, mamãe, ele olhou foi para mim!

ANA ANDRÉIVNA

— Por favor, chega de tolices! Isto está fora de qualquer propósito.

MARIA ANTÓNOVNA

— Mas, mamãe, é verdade!

ANA ANDRÉIVNA

— Lá vem ela de novo! Meu Deus, sempre quer discutir, não vive sem isso. Quem você pensa que é para ele te olhar? E por que cargas-d'água ele iria olhar para você?

MARIA ANTÓNOVNA

— É verdade, mãezinha, olhou o tempo todo. Olhou quando começou a falar de literatura, e depois, quando contou que jogou *whist* com os embaixadores, olhou outra vez.

ANA ANDRÉIVNA

— Bem, pode até ser que uma vez ou outra, assim só por olhar, ele pensou consigo mesmo: "Tá bom, vamos dar uma olhadinha nela também!"⁵⁷.

As insinuações de Ana Andréivna para Khlestakóv, não causavam nenhuma indignação em seu marido. Ele não esboça nem um sentimento de ciúmes ou indignação ao ver a esposa se oferecer para o hóspede. O prefeito estava tão obstinado em agradar o suposto inspetor geral que não se incomoda com um possível romance entre sua esposa e Khlestakóv.

Afinal, a personagem do prefeito é de suma importância no enredo de *O inspetor geral*. Ele será o próximo personagem que será analisado no presente trabalho. O prefeito é o grande representante da classe dos funcionários públicos do estado russo. Ele é o administrador-mor da pequena província. Em quase todas as cenas é notável que seu principal objetivo era impedir que o suposto inspetor geral denunciasses as irregularidades que existia na cidade. Na tentativa de atrair a simpatia de Khlestakóv, o prefeito lhe ofereceu subornos, festas, hospitalidade e até a mão de sua filha em casamento.

O verdadeiro caráter do prefeito e a maneira como ele administrava a cidade é exposto na peça por alguns comerciantes que acreditavam que Khlestakóv realmente fosse o inspetor geral. Os escândalos administrativos são revelados pelos

⁵⁷ Idem, ibidem, p.107.

comerciantes, que esperavam que o inspetor geral tomasse alguma providência. A seguir veremos um diálogo no qual o comerciante expõe as más ações do prefeito.

Cena 10 – Quarto ato

Khlestakóv e os comerciantes, que trazem cestos de vinho e pães de açúcar.

KHLESTAKÓV

— O que desejam meus queridos?

COMERCIANTES

— Suplicar a vossa misericórdia.

KHLESTAKÓV

— Em que posso servi-los?

COMERCIANTES

— Não nos desampare, senhor! Fazem ofensas sem motivos.

KHLESTAKÓV

— Quem?

UM DOS COMERCIANTES

— Sempre o prefeito. Um prefeito como esse, senhor, nunca tivemos. Comete tantas injustiças que nem se pode descrever. Faz a gente alimentar todos os regimentos que passam por aqui. Dá vontade de pôr a corda no pescoço. Faz cada uma. Segura a gente pela barba e diz: “Ah, seu tártaro!”. Juro por Deus! Se ao menos a gente lhe faltasse com o respeito, mas a gente sempre se comporta bem! Vestidos para a esposa e a filhinha, nunca lhe negamos. Mas que coisa, para ele sempre é pouco! É sim! Chegou na loja e tudo que lhe cai nas mãos, ele carrega. Logo que vê uma peça de lã, diz assim: “Ah, meu caro, é mesmo um bom tecido. “Leva lá para minha casa”. Então a gente leva, mas a tal peça mede no mínimo cinquenta metros.

KHLESTAKÓV

— Mas será possível? Que vigarista!

COMERCIANTES

— Por Deus! Nunca se viu um prefeito assim. A gente tem que esconder tudo lá na loja, quando vê que ele vem vindo. E não é para falar, mas não é só coisa boa que ele leva, não. Ele leva toda e qualquer porcaria. Até numas ameixas que estavam no barril há sete anos, e que nem mesmo o meu criado quer comer, ele passa a mão aos montes. No dia doseu santo, Santo Antônio, a gente leva para ele do bom e do melhor. Mas ele ainda quer mais: diz que Santo Onofre também é seu santo. O que é que se há de fazer? A gente presenteia no dia de Santo Onofre também⁵⁸.

Os esforços do prefeito para esconder os escândalos administrativos, e a sua política abusiva foram em vão, pois os comerciantes desvelaram todos os delitos cometidos por ele e seus funcionários. O prefeito acreditava que havia conseguido “tapear” o inspetor geral, e que tinha comprado o silêncio do mesmo. Entretanto a chave para o desfecho da peça criado por Gógol é que tanto o prefeito, quanto os demais personagens, imaginavam que estavam mais uma vez trapaceando a lei e o governo, contudo eles sim que estavam sendo enganados por um aventureiro.

⁵⁸ GÓGOL, 2009, op.cit. p.136.

O engano que o prefeito e seus asseclas cometeram, é desfeito apenas nas últimas cenas da peça. É nesse momento que o traço tragicômico criado por Gógol é revelado. Apesar de o enredo ser uma bela comédia, a última cena contém um teor trágico. Os espectadores podem até ficar com piedade do prefeito e de seus asseclas, visto que todos ficam petrificados ao descobrir que foram tão levianamente enganados.

O desenlace ocorre quando o prefeito está dando mais uma festa em homenagem ao inspetor geral, o desejo do prefeito era que ele firmasse o compromisso de se casar com sua filha durante o baile. Entretanto, antes mesmo do convidado principal chegar, o chefe dos correios entra correndo com uma carta em mãos, relatando que Khlestakóv não é o inspetor geral.

Cena 8 – Quinto ato.

Os mesmos personagens. O chefe dos correios entra correndo com uma carta aberta nas mãos.

CHEFE DOS CORREIOS

— Senhores, um acontecimento extraordinário! O funcionário que tomamos por um inspetor não era um inspetor!

TODOS

— Como não é um inspetor?

CHEFE DOS CORREIOS

— Não é um inspetor de jeito nenhum. Soube por esta carta.

PREFEITO

— Como? O que está dizendo? Que carta é essa?

CHEFE DOS CORREIOS

— Uma carta dele mesmo. Me trouxeram uma carta nos correios. Olho o endereço e vejo: “Rua dos Correios”. Fiquei estupefato. Pensei comigo mesmo: “Ai, quem sabe encontrou alguma irregularidade nos correios e quer notificar o diretor”. Então peguei e abri.

PREFEITO

— E como pôde?

CHEFE DOS CORREIOS

— Eu mesmo não sei dizer. Fui movido por uma força sobrenatural. Já tinha até mandado a carta ao seu destino por um portador, mas senti uma tal curiosidade como nunca mais senti antes. Não posso, não posso, sinto que não posso! Não posso resistir, não posso resistir! Num dos ouvidos ouço assim: “Olha lá, não abra! É o teu fim!”. Mas no outro como se o demônio sussurrasse: “Abra, abra, abra!”. Quando rompi o lacre, correu um fogo pelas veias. E quando abri, senti um frio, meu Deus, que frio! Minhas mãos tremiam e tudo se turvou.

PREFEITO

— E como é que o senhor se atreveu a abrir a carta de uma autoridade tão importante?

CHEFE DOS CORREIOS

— Pois aí é que está o negócio. Ele não é nem autoridade nem importante coisa nenhuma!

PREFEITO

— O que o senhor acha que ele é então?

CHEFE DOS CORREIOS

— Nem isso e nem aquilo. Só o diabo sabe o que ele é!

PREFEITO (*irritado*)

— Como nem isso nem aquilo? Como ousa chama-lo de nem isso e nem aquilo e ainda por cima que só o diabo sabe o que ele é? Vou mandar o senhor para a prisão...

CHEFE DOS CORREIOS

— Quem? O senhor?

PREFEITO

— Isso mesmo, eu!

CHEFE DOS CORREIOS

Só porque você quer!

PREFEITO

— Por acaso sabe que ele vai casar com minha filha, que eu mesmo serei um magnata e que poderei despachá-lo para a Sibéria?

CHEFE DOS CORREIOS

— Ah, Antón Antónovitch! Que Sibéria que nada! A Sibéria está bem longe. É melhor eu ler a carta. Senhores, permitam que eu leia a carta?

TODOS

— Leia, leia!

CHEFE DOS CORREIOS (*lê*)

— “Apresso-me a informar a você, meu caro Triapitchin, sobre algumas coisas incríveis que aconteceram. Durante a viagem, um capitão de infantaria me limpou de tal maneira que o dono da hospedaria queria me mandar para a cadeia. Mas eis que de repente, por causa de minha cara e meus trajes petersburgueses, toda a cidade me tomou por um governador-geral. E agora estou hospedado na casa do prefeito, numa boa, e estou arrastando uma asinha, sem mais aquela, tanto para a mulher, como para a filha. Apenas não decidi ainda por qual delas devo começar. Acho que pela mamãezinha, pois me parece que ela já está disposta a todos os favores. Você se lembra da miséria que passamos juntos? Quando dividíamos o almoço? E como certa vez o dono de uma confeitaria me agarrou pelo colarinho por causa de uns pasteizinhos que ficaram por conta do vigário? Agora a vida mudou completamente. Todos me emprestam dinheiro ao meu bel-prazer. Que gente pitoresca! Você iria morrer de rir. Sei que você escreve pequenos artigos. Coloque essa gente em seus textos. Em primeiro lugar, o prefeito. É um asno perfeito...”⁵⁹

Depois da leitura da carta, todos ficam surpresos com o que acabam de descobrir. O ódio de todos aumenta, quando eles percebem que Khlestakóv já havia fugido e nada mais poderia ser feito, o meliante já devia estar longe e se divertindo com o dinheiro de todos. Logo depois, um oficial surge no meio de todos e comunica que acaba de chegar de São Petersburgo um funcionário por ordem do czar. O oficial comunica ao prefeito que ele deve se apresentar imediatamente, e que o inspetor geral está hospedado em um hotel. É nesse momento que surge a cena final da peça. Ao contrário do restante das cenas, nessa não há falas, ao receberem a notícia da chegada do verdadeiro inspetor geral, todos os convidados, e principalmente o prefeito, ficam mudos, paralisados e com os olhos estatelados. A duração da cena muda é de cerca de um minuto e meio, logo em seguida cai o pano, e encerra-se a peça.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p.174.

Depois dessa breve análise de algumas cenas e personagens, podemos entender os motivos que levaram *O inspetor geral*, tornar-se uma peça tão polêmica, mas ao mesmo tempo tão atrativa. Como já foi citado, os escândalos administrativos demonstrados na peça de Gógol, caíram com uma luva para o corrupto governo do czar Nicolau I.

Os temas abordados em *O inspetor geral* não se restringem a política russa do século XIX, mas pode ser utilizado em distintos momentos da História. Adiante veremos uma das mais famosas adaptações do clássico, feita pelo diretor russo Meyerhold em 1926, porém observaremos primeiro as inúmeras mudanças estéticas e artísticas que ocorreram na Rússia, após a Revolução de 1917.

CAPÍTULO 2: *Outubro teatral* — A efervescência artística e cultural russa após a Revolução de 1917.

2.1. “Todo poder aos soviets!”. A Revolução política de 1917.

Os tempos de paz na Rússia estavam longe de ser alcançados. Após a vitória da Revolução de Outubro, iniciou-se uma guerra civil em todo o país (1918-1921). A burguesia derrotada desejava retirar os bolcheviques do poder e, para isso, pretendiam fazer uma contra revolução. O exército formado pela burguesia era chamado de “Exército Branco”, enquanto o exército socialista, comando pelo bolchevique-mor Trotsky, era conhecido como “Exército Vermelho”. O exército vermelho triunfou após uma sangrenta guerra civil que agravou ainda mais a situação do país.

[...] no fogo da guerra civil, quando tudo parecia perdido, haviam formulado o estranho conceito de *comunismo de guerra*. Numa situação de carência total, instituíra-se o mais completo igualitarismo. A economia de troca. Em vez do comércio, a distribuição de rações. O comunismo imaginado por Marx como a sociedade da abundância concretizava-se como a organização da escassez⁶⁰.

A situação política da Rússia piorou devido a discórdias no seio do Partido Comunista. Em 1924 Lênin faleceu precocemente devido a problemas de saúde, iniciou-se uma disputa interna pelo controle do Partido entre Trotsky e Stálin. A principal divergência entre os dois se dava em relação a expansão do socialismo, enquanto Stálin defendia que a Rússia deveria expandir o socialismo para outros países, mesmo de forma forçada, Trotsky defendia o socialismo em um só país, ou seja, ele acreditava que o socialismo deveria enraizar-se primeiramente na Rússia, para depois ser divulgado a outros países.

Stálin saiu vitorioso nessa disputa, vale lembrar que ele utilizou de artimanhas e trapaças para conseguir o seu objetivo. Ele acusou Trotsky de diversos crimes

⁶⁰ REIS FILHO, D. A. *As revoluções russas e o socialismo soviético*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p.72.

políticos, Trotsky foi expulso do partido pelo próprio Stálin e se exilou no México. Não obstante, Stálin mandou assassinar Trotsky em 1940. A chegada de Stálin ao poder marca o início do período mais obscuro da Rússia e da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas). O governo de Stálin (1929-1953) foi marcado por inúmeros homicídios, expurgos, torturas, censuras artísticas e políticas, além da implantação forçada do socialismo em diversos países do Leste Europeu.

A Revolução Russa tomou rumos muito diferentes daqueles apregoados por Lênin para a população, o sonho do socialismo real tornou-se o pesadelo de uma ditadura que não assegurava os direitos e as liberdades civis que a população desejava.

No topo do poder, os bolcheviques reivindicavam o socialismo marxista, um projeto de modernidade hostil à utopia vitoriosa nos campos, onde eles não tinham quase nenhuma representatividade. Apoiavam-se socialmente num proletariado industrial que se encontrava desintegrado e em cidades esvaziadas de população, onde rondava o espectro da fome. Tinham justificado sua ação em nome de uma revolução internacional que não ocorreria⁶¹.

Após esse breve panorama sobre alguns eventos da Revolução Russa, podemos notar que há uma ênfase nos acontecimentos políticos, econômicos e sociais que permearam a Rússia no início do século XX.⁶² Porém, o nosso objetivo neste capítulo é analisarmos como os bolcheviques e o Partido Comunista utilizaram as artes a favor da Revolução. A partir do próximo tópico examinaremos as significativas mudanças no panorama artístico russo, a censura determinada pelo Partido e até mesmo a execução de artistas e intelectuais.

2.2. *Arte proletária*: O engajamento da vanguarda artística e a participação do povo na revolução cultural.

Antes mesmo de a Revolução ser consumada, os bolcheviques sabiam o poder que as artes exerciam sobre a população, os revolucionários trataram logo de agregar ao partido artistas de vanguarda que estivessem interessados em propor uma nova arte, uma arte proletária, desvinculadas dos antigos moldes burgueses.

⁶¹ Idem, ibidem, p. 75.

⁶² Sobre a questão política ver: TRAGTENBERG, M. *A Revolução Russa*. São Paulo: Editora UNESP, 2007./ FERRO, M. *A revolução russa de 1917*. São Paulo: Perspectiva, 1974./ REIS FILHO, D. A. *As revoluções russas e o socialismo soviético*. – São Paulo: Editora UNESP, 2003./ HOBBSBAWN, E. *A era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Outro interesse do Partido era utilizar as artes como propaganda partidária, dessa forma, as peças teatrais, músicas, artes visuais e filmes eram produzidos para divulgar os ideais do socialismo, foi uma forma eficaz que os bolcheviques conseguiram para transmitir os ideais marxistas para uma população formada quase em sua totalidade de analfabetos.

Lênin, o grande líder do partido bolchevique, foi, em grande parte, responsável pela difusão das ideias marxistas em seu país. No entanto, um problema estava colocado: como levar as ideias revolucionárias de Marx a uma população cuja esmagadora maioria era constituída de analfabetos? Neste momento entra em cena, então, artistas e intelectuais russos que não mediam esforços para arregimentar as massas em defesa do socialismo. Ao longo do processo revolucionário, portanto, a atuação destas pessoas, em especial os artistas, foi de fundamental importância para a derrocada do czarismo e da implantação de um novo sistema de governo, pensado segundo os pressupostos marxistas⁶³.

Em meio aos protestos e levantes, os artistas e intelectuais trabalhavam a todo o vapor para divulgar o socialismo apregoado pelos bolcheviques. Os artistas guiavam as massas em encenações teatrais, regiam coros musicais formados por multidões que entoavam a todos os pulmões o Hino da Internacional Comunista, cineastas filmavam os conflitos para a produção de filmes que relatassem a grandiosidade da Revolução, poetas declamavam versos em ruas, praças e fábricas declarando o sonho do socialismo.

O envolvimento dos artistas com os bolcheviques ocorreu antes da vitória da Revolução, de modo que podemos notar o comprometimento desses artistas com as questões políticas e sociais. Podemos chama-los de artistas e intelectuais engajados. Segundo Benôit Denis⁶⁴ o engajamento é um movimento específico do século XX, e teve seu ápice exatamente na Revolução Russa. O sentido de engajamento apontado por Denis é quando a arte e a política caminham juntas, ou seja, quando toda a obra e criação do artista estão empenhadas em agregar valores políticos.

De acordo com Denis não podemos creditar que as vanguardas são formadas por artistas revolucionários, segundo o autor, as vanguardas se consideram revolucionárias pelo fato de terem quebrados padrões estéticos anteriores.

A vanguarda se percebe, portanto, como “naturalmente” revolucionária, pela sua vontade de ruptura com as formas artísticas anteriores (sobre as quais

⁶³ RAMOS, F.A.,/RIBEIRO, B.J/I, SILVA, H, M. Revolução Russa e vanguardas estéticas: cinema, teatro e pinturas. *Art Cultura*, v.4, n.4, Uberlândia, 2002, p.101.

⁶⁴ DENIS, B. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Bauru :EDUSC,2002.

ela considera que o político não tem estritamente nenhuma influência) e como participante daquela subversão generalizada que preludia a revolução⁶⁵.

Os artistas que participaram da Revolução Russa são a vanguarda artística dos anos 20 e 30 do século XX, visto que romperam com os padrões da arte burguesa e imperial, amplamente utilizada nos anos que antecederam a Revolução, e também são artistas engajados, pois as obras criadas por eles estavam a serviço da divulgação de um ideal, no caso o socialista. Denis chama esse movimento de literatura engajada e nos esclarece de qual maneira ele ocorre: “a literatura engajada não se pensa mais exatamente como um fim em si, mas como suscetível de tornar-se um meio ao serviço de uma causa que ultrapassa largamente a literatura...”⁶⁶.

Voltando aos movimentos artísticos que ocorreram durante a Revolução, devemos destacar o papel do *Outubro Teatral*. Esse movimento foi marcado por uma renovação na dramaturgia russa. Diretores, atores e encenadores inovaram os padrões estéticos comuns a dramaturgia russa em meio a Revolução. O teatro teve, e ainda tem, um papel importantíssimo na cultura russa. De acordo com Barbara Heliodora, ele teria começado tardiamente na Rússia devido aos boicotes da Igreja. A Rússia estava em defasagem em relação a outros países da Europa, entretanto até o século XVIII podia se constatar uma vasta riqueza de tradições populares, cantos, danças, malabarismos, pantomimas e outras manifestações artísticas que não tinham aceitação nas classes dominantes⁶⁷.

Foi a partir do reinado do czar Pedro, o Grande, que o teatro começou a ter espaço em solo russo, contudo, a maioria das produções se remetia a balé, ópera e espetáculos estrangeiros. A fase do teatro nacional russo iniciou-se na segunda metade do século XVII, especificamente em 1782, quando Denis Fonvizin criou a obra *O Menor*⁶⁸. O século XIX presenciou o afloramento do teatro russo, Heliodora cita a grandeza da obra de Gógol e principalmente de sua mais famosa criação, *O inspetor geral*, que foi escrito pelo dramaturgo em 1836, no primeiro capítulo do presente trabalho foi evidenciado a grandiosidade dessa obra.

A arte teatral já estava bem consolidada na Rússia, quando o país foi sacudido pela Revolução Socialista. Os bolcheviques tinham a consciência da importância do teatro na cultura russa, por isso quando alguns artistas aderiram à

⁶⁵ Idem, ibidem, p. 24.

⁶⁶ Cf. DENIS, B. 2002, op.cit., p.25.

⁶⁷ HELIODORA, 2007, op.cit., p.289.

⁶⁸ Idem, ibidem, p.290.

Revolução, eles foram benquistos pelos líderes revolucionários. Era inaugurado o movimento “Outubro Teatral”, que foi uma verdadeira revolução nos padrões teatrais russos.

O “Outubro Teatral”, embora polêmico, transformou o teatro do país: os grupos de teatro-não profissional se multiplicaram velozmente, integrando-se à vida cotidiana, às festas populares, teatralizando a vida. Os espetáculos eram esquemáticos, baseando-se na luta entre o Exército Vermelho e o Exército Branco, os proletários e os burgueses⁶⁹.

O convite feito aos artistas pelo Partido Bolchevique ocorreu em meio aos conflitos revolucionários, por isso não houve uma adesão massiva dos artistas ao “Outubro Teatral”. O futuro do país era incerto, por isso, alguns artistas não quiseram arriscar o certo pelo duvidoso, e resolveram permanecer fiéis às artes burguesas e aos teatros imperais, além disso, alguns ansiavam por uma política cultural mais branda. Quando os bolcheviques venceram, esses artistas foram banidos do cenário cultural russo, já os que acreditaram na proposta da Revolução foram bem recompensados inicialmente.

No entanto, poucos artistas colaboraram imediatamente com o novo governo. Quando Anatoli Lunatcharski, comissário da Instrução Pública, convidou 120 artistas e intelectuais para discutir a reorganização das artes na nova “Rússia soviética”, apenas 5 aceitaram o convite, dentre eles o poeta futurista Maiakóvski e o encenador Meyerhold⁷⁰.

O “Outubro teatral” trouxe consigo mudanças em diversos aspectos da arte teatral: os enredos das peças não tratavam mais de amores platônicos, muito menos de heróis corajosos. Os assuntos recorrentes tratavam da exploração que os trabalhadores sofriam da burguesia, e como o socialismo poderia livrar todos desse flagelo. O espaço físico também se modificou, o teatro, antes limitado a saguões fechados, dava espaço para encenações a céu aberto, que ocorriam nas ruas, praças e até mesmo fábricas. O Hino da Internacional Comunista era cantado ao final das apresentações, o público podia se manifestar, e muitas vezes, pessoas sem treinamento nenhum, eram chamadas em meio a multidão para participarem das peças.

O público, treinado por anos e anos a permanecer concentrada e educadamente em silêncio durante as representações teatrais, era agora estimulado a manifestar-se livremente, mediante aplausos ou vaias a

⁶⁹ DIAS, A. Meyerhold e a Revolução no Teatro ou: quando a Revolução política exclui a Revolução artística. *Art Cultura*, v.1, n.1, Uberlândia, 1999, p.42.

⁷⁰ DIAS, 1999, op.cit., p.42.

qualquer momento do espetáculo. O diálogo com o espectador passou a ser sempre bem-vindo, propiciando debates até mesmo antes de finda a representação, quando todos entoavam entusiasticamente a *Internacional*⁷¹.

Além de mudanças significativas nos enredos e produções teatrais, o "Outubro Teatral" trouxe consigo grupos e trupes independentes, que se organizavam em clubes operários, sindicatos e bairros. Esses grupos já existiam antes da Revolução de 1917, mas ganharam força e apoio dos líderes revolucionários, que logo perceberam a importância que essa espécie de teatro exercia para as populações mais pobres e menos instruídas.

Na base de toda essa ebulição cultural encontram-se os grupos *auto-ativos*. Muitos têm vida anterior à Revolução e organizam-se em torno dos clubes operários, vinculados a fábricas e núcleos de bairro e são apoiados pelo Partido, pelos Sindicatos e por organismos soviéticos como o Komsomol, União de Jovens Comunistas. São coletivos de produção artística que congregam diferentes "círculos", abrangendo os diversos aspectos da educação política e da vida cultural de seus membros⁷².

É evidente que o teatro foi utilizado como propaganda política, ele foi o meio mais eficiente de se alcançar as massas naquele período. Os bolcheviques não mediam esforços para que o teatro alcançasse o povo, por isso, eles financiavam as montagens dirigidas por artistas renomados.

Logo depois da revolução, o teatro desempenhou papel preponderante, porque naqueles tempos em que não existia sequer o rádio, o teatro era praticamente o único meio de se atingir de uma só vez grandes massas. Não só os teatros eram abertos ao povo como também foram frequentes os espetáculos ao ar livre que deviam levar ao povo a mensagem revolucionária. Por certo os métodos eram às vezes simplórios e exagerados, porém não se pode por em dúvida sua eficácia como propaganda política, ou como meio de democratização do teatro⁷³.

Houve um crescimento notável da arte teatral russa nos anos pós Revolução, o número de salas teatrais aumentou em todo o país, companhias se expandiram, diretores e atores trabalhavam a todo a vapor em peças encomendadas pelo Partido.

Os vinte anos que se seguiram à Revolução Russa foram sem dúvida os mais importantes do teatro soviético. Em 1917 havia 16 teatros em Moscou; em 1934, havia 60. Em 17 havia 250 teatros em toda a Rússia, em 34 havia 560 teatros permanentes, sem contar as atividades amadoras e semiprofissionais nas Forças Armadas, sindicatos, etc⁷⁴.

⁷¹ Idem, *ibidem*, p.42.

⁷² GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 6.

⁷³ HELIODORA, 2007, op.cit.p.292.

⁷⁴ Idem, *ibidem*, p.292.

O “Outubro Teatral” começou nos primeiros anos da Revolução de 1917 e prosseguiu em meio à Guerra Civil que durou até 1921. O Partido Comunista encomendava todos os anos, peças para a comemoração de cada aniversário da Revolução de Outubro. Mesmo diante de um país que enfrentava uma terrível crise financeira, e ainda sofria as consequências da guerra civil, o povo russo era conclamado a festejar e teatralizar a vitória dos bolcheviques.

As “festas da Revolução” encarnavam o espírito de luta e a politização por contágio necessário à manutenção dos ânimos diante da dura realidade econômica pela qual atravessava a Rússia. Ao mesmo tempo, liberava toda a teatralidade que continha o cotidiano da Revolução: o deslocamento de grandes multidões, a participação emocional no coro de *slogans* e cantos revolucionários, a representação do presente⁷⁵.

As peças representadas em cada aniversário da Revolução eram magníficas, apesar dos problemas financeiros, o Partido Comunista não economizava e liberava bastante verba para que obras esplêndidas fossem encenadas. Os mais importantes artistas russos eram convidados para produzir as encenações, os nomes que mais se destacaram foram o diretor Vsévolod Meyerhold e o ator e poeta Vladimir Maiakóvski. Os dois fizeram uma parceria de sucesso, quando Meyerhold, dirigia e encenava as peças escritas por Maiakóvski.

Um notável exemplo desse tipo de espetáculo-monstro foi o extravagantíssimo *Mistério Bufo*, de Maiakóvski, apresentado em Petrogrado no primeiro aniversário da Revolução, e outro, para o terceiro aniversário da mesma, foi o monumental *A Tomada do Palácio de Inverno*, apresentado a 7 de novembro de 1920. O diretor Evrêinov usou oito mil atores para montá-lo na vasta praça em frente ao próprio Palácio de Inverno; o cruzador Aurora fornecia os efeitos de som, fogos retumbaram e iluminaram a plateia de cem mil pessoas que entoou a *Internacional* enquanto era hasteada uma gigantesca bandeira vermelha⁷⁶.

O teatro havia adquirido definitivamente uma função social, o próprio encenador Meyerhold, que antes não parecia inquieto as questões políticas e sociais, aderiu ao Partido Bolchevique em 1918. A encenação de *Mistério – Bufo*, foi um marco para o teatro revolucionário russo, alguns atores profissionais recusaram-se a atuar no espetáculo, mas Meyerhold e Maiakóvski, não esmoreceram, o próprio Maiakóvski interpretou três personagens na peça. Segundo Joracy Camargo, o teatro russo assemelhava-se a uma catequese, no sentido em que instruía uma massa ignorante.

⁷⁵ GARCIA, 2004, op.cit., p.25.

⁷⁶ HELIODORA, 2007, op.cit., p.292.

Seria, portanto, um teatro de catequese, de técnica moderna, servindo-se de todos os recursos já conquistados pela arte dramática, mas empregados de maneira a atrair a atenção da massa ignorante, simplificar e sempre no intuito de destruir as concepções da arte burguesa⁷⁷.

Esse novo teatro russo, comungava um espaço de debate político e social. “O público era convidado a participar da peça, a fazer as vezes de coro, como se presenciasse uma assembleia popular, lendo panfletos lançados de cima dos balcões, cantando e aplaudindo os oradores”⁷⁸.

A Revolução estética efetuada na Rússia não se limitou apenas ao teatro, mas as artes plásticas, cinema, música e literatura, foram também contaminadas pelos germes da Revolução de 1917. Veremos brevemente algumas mudanças nos campos citados, e posteriormente examinaremos as rupturas e censuras criadas pelo Partido Comunista após o fim da Guerra Civil.

O cinema era um fenômeno recente no início do século XX, contudo os bolcheviques logo perceberam que assim como o teatro e o rádio, ele poderia ser utilizado como um eficiente meio de divulgação às massas. A produção dos primeiros filmes na recém Rússia soviética não foi produzida por vontades individuais, mas encomendados pela cúpula do Partido Comunista.

[...] não é de se estranhar que, em meio à guerra civil, uma equipe de cineastas, liderada por Vertov e Tissé, tenha recebido todas as condições e meios de transporte necessários para viajar pelas várias frentes de batalha, filmando combates e produzindo material para futuros cinejornais apresentados e comentados por funcionários do partido⁷⁹.

Um dos maiores cineastas desse período foi certamente Sergei Eisenstein, jovem de família rica e judia ligada às atividades de navegação, ele rompeu com a sua origem social, aos dezenove anos, quando se engajou no processo revolucionário russo de 1917. Eisenstein foi adepto do construtivismo, esse modelo artístico estava em sintonia com os ideais do socialismo, que tinha a tarefa de construir e industrializar⁸⁰. A obra cinematográfica de Eisenstein é demasiadamente vasta, não trataremos no presente trabalho de tais obras, entretanto é importante destacar que os filmes do autor, foram importantíssimos para a construção do cinema russo. Inclusive, os mais famosos e emblemáticos filmes russos são de sua

⁷⁷ CAMARGO, J. *O teatro soviético*. Rio de Janeiro: Leitura, 1945.

⁷⁸ Cf. DIAS, A., 1999, op.cit. p.42.

⁷⁹ RAMOS, F, A./ RIBEIRO, B, J./ SILVA, H, M.O cinema diante da Revolução Russa: o caso de S.M. Eisenstein. *ArtCultura*, v.4, n.4, Uberlândia, 2002, p.99.

⁸⁰ Idem, ibidem, p.99.

autoria, entre tais títulos estão: *O Encouraçado Potemkin* de 1925, e *Ivan, O Terrível* de 1944. Eisenstein produziu massivamente obras a serviço da nova cultura socialista. Todavia a obra do diretor ultrapassou os limites da União Soviética, e o cineasta foi convidado a participar de produções estrangeiras.

Assim como no teatro, a produção cinematográfica também recebeu amplo suporte financeiro do Partido. Em 1925 a União Soviética era capaz de distribuir pelo seu imenso território cerca de 200 filmes/ano. Até o final da década de vinte, os produtores de filmes tinham certa independência em relação ao Estado, pois, como eles eram adeptos ao regime vigente, não havia censura, mas encorajamento e incentivo por parte das autoridades.⁸¹

As artes plásticas na Rússia também sofreram mudanças significativas nos anos 20 e 30 do século XX. O estilo das artes pictóricas desse período ficou conhecido como *Realismo Socialista*, o historiador Marcos Henrique Silva, em um artigo intitulado: *Realismo Socialista: Narrativas da Contra-Revolução*⁸² nos esclarece o que caracterizava esse estilo.

O Realismo Socialista surgiu em 1922, não como um "movimento" semelhante à outras manifestações artísticas ocorridas na época. De fato podemos admitir que não se tratava de um movimento, se considerarmos que este termo é geralmente atribuído a algumas práticas que traziam em suas propostas, declaradas em manifestos, a necessidade de ruptura com um estado de coisas até então vigente nesta perspectiva, o Realismo Socialista constitui-se como fenômeno diametralmente oposto a este conceito de movimento, visto que surgiu não como resultado de conflitos sociais e da subversão de estruturas daí advindas, mas como **programa** artístico, estrategicamente elaborado pelo governo russo⁸³.

De acordo com os propositores desse programa, a arte moderna vanguardista deveria ser destruída, pois era essencialmente burguesa e porque era uma auto referência que não permitia qualquer socialização da arte, e isso era inadmissível em um país onde as decisões deviam ser coletivas⁸⁴. Tratando especificamente das pinturas, o programa artístico Realismo Socialista exigia que os quadros fossem de fácil compreensão para o público, e que eles retratassem os ideais socialistas. É importantíssimo ressaltar que as exigências sobre o Realismo Socialista, não foram exclusivas das artes plásticas, toda a arte produzida na Rússia no período revolucionário e nos anos que seguiram a implantação do socialismo, deveria tratar

⁸¹ RAMOS, F, A./ RIBEIRO, B, J./ SILVA, H, M. 2002, op.cit, p. 99.

⁸² SILVA, M.H. Realismo Socialista: Narrativas da Contra Revolução. *ArtCultura*, v.1, n.2, Uberlândia, 2000.

⁸³ Idem, ibidem, p.36

⁸⁴ Idem, ibidem, p.37.

fielmente sobre os ideais marxistas, a realidade socialista e todo e qualquer assunto que fosse de interesse do Partido.

Marcos Henrique Silva utiliza um quadro feito por Efin Cheptosv, intitulado: *Reunião de uma célula do Partido em um povoado*. O autor faz um rigoroso detalhamento sobre essa imagem, que infelizmente não será possível abarcar todos os detalhes imprimidos pelo autor no presente trabalho, mas é possível compreender de acordo com o trabalho de Silva, que aquele quadro é uma grande representação do que o Partido desejava para as artes plásticas. O título da obra denuncia a sua função, era uma reunião do Partido em um povoado, ou seja, o quadro imprimia o desejo da instituição, que era demonstrar o quanto ele estava envolvido com o povo. Ademais, uma das regras do programa artístico era realizar a reprodução fiel dos acontecimentos relativos a revolução, e ao período pré-revolucionário. Além disso, a estética produzida pelos vanguardistas russos era rejeitada, pois ela poderia revelar em suas imagens simbólicas a sociedade real, algo que os pintores do Realismo Socialista tentavam esconder.

A arte e a política se imbricaram de tal forma no período revolucionário russo que não é possível dissociá-las uma da outra. Ainda sobre as artes plásticas, devemos citar os inúmeros cartazes produzidos nesse período. Como já foi citada, grande parte da população russa era analfabeta quando a Revolução estourou em 1917, e, para persuadir as massas, os cartazes, assim como o teatro, rádio, pinturas e filmes, foi um meio eficiente para propagar a mensagem socialista. Nesses cartazes eram reproduzidas imagens e figuras de trabalhadores, operários, camponeses, também eram feitos cartazes que demonstravam a luta dos trabalhadores contra os seus opressores, os patrões burgueses, e também imagens do Exército Vermelho e de suas batalhas. Em 1919, a Rosta, agência telegráfica russa, inaugura suas "vitrines", onde artistas como Maiakovski, seu principal animador, expõem cartazes, desenhos e textos de propaganda revolucionária⁸⁵.

Esse foi um breve panorama sobre o que ocorreu com as artes na Rússia, com o advento da Revolução de 1917. Não foi possível analisar todo o movimento artístico neste trabalho, contudo, ficou claro que a arte foi utilizada como propaganda política, e que alguns artistas se engajaram no movimento revolucionário e aceitaram a proposta dos bolcheviques. O que veremos adiante é de que maneira as

⁸⁵ GARCIA, 2004, op.cit., p. 5.

artes foram tratadas depois do estabelecimento definitivo do socialismo em toda a nação russa, e quais foram as consequências dessa empreitada para o campo artístico.

Os artistas que apoiaram os bolcheviques aguardavam anos esplendorosos para o campo cultural após o fim da guerra civil, porém a política cultural do Partido se modificou intensamente com o estabelecimento do socialismo e dos novos planos econômicos. Em 1925 é criado o “Instituto da Kameneva”⁸⁶, um órgão criado para regulamentar as criações e relações culturais. O instituto recebe esse nome porque foi dirigida entre 1925 a 1929 por Olga Kameneva a irmã de Leon Trotsky, um dos mais importantes líderes da Revolução de Outubro. A intervenção do Partido Comunista nas artes foi cada vez maior. Para os dirigentes políticos era necessário extinguir qualquer resquício da arte burguesa.

A partir de 1924, porém o Partido passou a exigir, paulatinamente, que o teatro se empenhasse numa proposta ideológica e na construção do socialismo – em suma, que houvesse obras que refletisse “fielmente” a vida cotidiana, lançando os cânones do realismo socialista⁸⁷.

As restrições e as censuras impostas pelo Partido Comunista começaram a sufocar todas as produções artísticas na Rússia recém-socialista. Nesta monografia, o enfoque será dado às criações teatrais, e as retaliações que os atores e diretores sofreram em nome do chamado “Realismo Socialista”. Em 1927 o Partido Comunista iniciava um período nebuloso em sua história, Trótski havia sido expulso do Partido e o Departamento Agitprop iniciou uma série de imposições às leis teatrais: os diretores de teatro deviam ser comunistas; foram criados conselhos artísticos, que atuavam em cada teatro, esses conselhos deveriam criticar e escolher as peças, além disso, os teatros deveriam montar peças que seguissem a linha do Partido. A censura e a repressão aumentavam gradativamente.

Em 1929, foi iniciado o controle direto pelo Estado das atividades teatrais. Havia um novo *establishment* a ser mantido, e a censura voltou. Começavam as proibições de peças e, pior do que isso, o controle começava com a obrigatoriedade de todos os escritores de pertencer a uma única organização controlada pelo Partido. Dentro em pouco tudo era condenado, à vaga recomendação de que só mereciam publicação e divulgação de obras que propugnassem a “supremacia do proletariado”.

⁸⁶ BENJAMIN, W. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.18.

⁸⁷ CAVALIERE, A. *O inspetor geral de Gógol/ Meyerhold: um espetáculo síntese*. – São Paulo: Perspectiva, 1996, p.4.

Diretores e atores que participaram do “Outubro Teatral” estavam extremamente decepcionados com a política cultural que o Partido havia tomado. Outro agravante que o campo cultural russo sofreu foi a brusca redução das verbas emitidas para as artes, pois o país estava em meio a uma crise econômica devido aos gastos com a Revolução e a Guerra Civil. Os tempos, de fato, eram outros, a euforia inicial havia passado, e a Nova Política Econômica (NEP), decretada em 1921, proporcionara a reinstalação de certos setores da propriedade privada para reerguer a economia do país⁸⁸. A Rússia estava assolada pela fome e a miséria, e os bolcheviques precisavam reorganizar as finanças do país, ao mesmo tempo em que o socialismo era fixado, os primeiros cortes no orçamento da nação foram para o campo artístico.

A vanguarda artística que se empenhou no “Outubro Teatral”, acreditava que novos tempos de liberdade de produção e expressão haviam chegado de fato à Rússia com a Revolução de 1917, todavia essa geração de artistas ficou desapontada quando o Partido começou a tolher as criações e produções culturais, após a vitória suprema do Exército Vermelho. Em 1925 o Partido solicita que as peças produzidas parem de representar os conflitos entre o Exército Branco e o Vermelho. As produções a partir desse momento deveriam tratar dos conflitos da juventude socialista frente à influência negativa dos hábitos burgueses, com toda a sua sedução e modismos⁸⁹.

O Estado centralizava em si e no Partido Comunista todos os poderes e as decisões pertinentes a todo o país. As promessas de liberdade irrestrita e de todo poder ao povo estavam cada vez mais distante, na realidade o poder do povo se tornou o poder do Partido. Os artistas que contribuíram para a causa da Revolução de 1917 sentiam-se traídos pelos líderes bolcheviques. Um dos casos mais emblemáticos foi o do ator, escritor e poeta Vládimir Maiakóvski, ele, como já foi citado, participou ativamente do “Outubro Teatral”, e se decepcionou com os rumos que a Revolução havia tomado. Maiákovski se suicidou em abril de 1930, uma de suas últimas obras foi a peça teatral *Os Banhos*, nesta obra o autor “ataca o burocratismo que toma conta da URSS, ameaçando qualquer iniciativa artística de original, reflexiva e com espírito crítico⁹⁰. O poeta morreu acreditando que o

⁸⁸ Cf. DIAS, A. 1999, op.cit., p.43.

⁸⁹ Idem, ibidem.

⁹⁰ Idem, ibidem.

socialismo ainda seria possível e viável para combater tantas injustiças sociais, mesmo que fosse implantado em um futuro longínquo.

Stálin era um líder astuto, e por isso tratou logo de encobrir os verdadeiros motivos que levaram Maikavóski ao suicídio. O Estado russo divulgou que o suicídio teria sido cometido por motivos pessoais, e não pela decepção que o poeta tinha sofrido com os rumos que a Rússia havia tomado. Na verdade, parece que Maikavóski havia previsto o futuro nebuloso que aguardava a vanguarda artística russa, não fosse o suicídio do poeta, com certeza ele iria completar as filas dos expurgos e execuções de artistas considerados traidores do regime socialista.

Foi um tempo difícil para as artes e a cultura geral. A relativa abertura que prevalecera durante a NEP, gerando certo pluralismo de escolas e tendências, foi substituída por associações nacionais de intelectuais e artistas rigidamente centralizadas e regidas por uma nova doutrina: o *realismo socialista*. Era preciso criar heróis positivos. Os que se opunham, quando não cometiam suicídio (casos célebres de Essenin e Maikavóski), seriam considerados *dissidentes*: presos, deportados, exilados, fuzilados⁹¹.

O teatro que se estabeleceu na metade da década de 20, do século XX, nem de longe lembrava os anos de agitação da Revolução, onde os espectadores participavam das encenações, viaavam, se manifestavam, agitavam bandeiras e contribuíam para a criação de roteiros. Não havia mais espaço para críticas e liberdade de expressão na Rússia comandada por Stálin e pelo Partido Comunista.

O Realismo Socialista no teatro carrega, pois, uma grande contradição: voz oficial do socialismo baseia-se, no entanto, como todo bom teatro burguês, na passividade do espectador. Essa passividade era necessária para que Stálin cumprisse seus objetivos; não havia mais lugar para as críticas, sugestões, contribuições dos cidadãos para a edificação⁹².

A censura do Partido Comunista às artes revelou-se obscura e perversa, quando diversos artistas foram presos, torturados, enviados à Sibéria para fazerem trabalhos forçados e, por último, foram executados cruelmente. O Partido atribuía a si próprio a tarefa de instruir os grupos e diretores teatrais do que deveria ser o “novo” teatro russo⁹³. As inovações trazidas pelos artistas de vanguarda eram vistas com desconfianças e um possível perigo de “arte burguesa”, como nos esclarece Hobsbawm:

⁹¹ REIS FILHO, 2003, op.cit., p.101.

⁹² DIAS, 1999, op.cit.p.44.

⁹³ Cf. SILVA, M.H., 2000, op.cit. p.38.

Os socialistas desconfiavam das incompreensíveis inovações das novas vanguardas, empenhados como estavam em levar as artes em geral vistas por eles como sinônimo de alta cultura e da burguesia industrial para as classes operárias⁹⁴.

O escritor alemão Walter Benjamin esteve na Rússia entre dezembro de 1925 e fevereiro de 1926, ele teve contato com diversos artistas e intelectuais russos e registrou suas memórias em uma obra intitulada *Diário de Moscou*⁹⁵. Benjamin descreve as suas impressões sobre a classe teatral e fica surpreso ao notar que a vanguarda artística engajada que apoiou os bolcheviques era notavelmente desprezada após o fim da Revolução. “Os movimentos esquerdistas, úteis à época do comunismo de guerra, agora são completamente descartados”⁹⁶.

Walter Benjamin também teve contato com a VAPP (Associação federal dos escritores proletários), essa associação foi criada em 1920, o seu objetivo inicial era apoiar os autores e escritores que estariam a serviço do povo, entretanto, quando Benjamin estava visitando Moscou, essa associação praticava um rígido controle de tudo o que era escrito, produzido e encenado pelos artistas. É evidente que o escritor alemão ficou assustado com a censura e o controle praticado pelo Partido Comunista.

A obra de Benjamin também traz detalhes riquíssimos sobre a montagem de *O inspetor geral* de Gógol, readaptada por Meyerhold em 1926. Benjamin teve acesso aos ensaios, e a todas as polêmicas e burburinhos que cercavam a reencenação do clássico gogoliano. No próximo capítulo trataremos um pouco mais sobre a censura efetuada pelo Partido Comunista, quando abordarmos a obra de Meyerhold, o diretor que participou ativamente do “Outubro Teatral” e que tornou-se um alvo do Partido Comunista e da política Stalinista.

Outro importante crítico sobre o teatro soviético foi o jornalista, cronista, professor e teatrólogo brasileiro Joracy Camargo, que também fez uma visita à Rússia em 1935, ele participou do III Festival de Teatro de Moscou e nas Olimpíadas de Arte. As opiniões e impressões do jornalista estão registradas em sua obra: *O teatro soviético*⁹⁷. Ao contrário de Walter Benjamin, Joracy não esboça em sua obra, nenhuma crítica ao realismo socialista e ao controle exercido pelo Partido

⁹⁴ HOBBSBAWM, E. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.260.

⁹⁵ BENJAMIM, W. *Diário de Moscou*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁹⁶ Idem, *ibidem*, p.20.

⁹⁷ CAMARGO, J. *O teatro soviético*. Rio de Janeiro: Leitura, 1945.

Comunista, ao contrário, em sua obra ele apenas tece elogios ao teatro soviético. Ora, em 1935 as atrocidades de Stálin estavam bem camufladas, e Joracy ficou impressionado com todo o respaldo que o Partido dava às artes cênicas. A historiadora Vera Collaço⁹⁸ nos confirma como a censura e o controle efetuado na União Soviética eram bem camuflados: “É perceptível muitas vezes a dificuldade em discutir assuntos encobertos pelo regime comunista de Josef Stálin, como o realismo socialista imposto aos artistas russos”⁹⁹.

O jornalista Joracy Camargo fez questão de enfatizar que as peças produzidas na Rússia falavam dos desafios do socialismo, e que o conteúdo é muito mais importante do que a forma, isso é a máxima do Realismo Socialista. Os relatos de Joracy apontam para os “milagres” efetuados pelo Partido após a Revolução. O jornalista destaca a quantidade de salas de teatro, atores, diretores e trupes que se multiplicaram em todo o país.

Nenhum elemento foi menosprezado, e o teatro, desde 1917, deixou de ser considerado simples divertimento. Tanto é assim que ajudou a levantar um povo quase atrofiado pela opressão, a miséria e a ignorância, com as “mágicas” que só o teatro pode realizar...¹⁰⁰

A exaltação dos feitos do Partido Comunista, segundo Joracy atingiu a classe de atores que, segundo o jornalista, eles passavam imensas dificuldades no período czarista e eram menosprezados pelo governo autocrata, entretanto na U.R.S.S., todos os atores eram tratados como verdadeiros soldados, sentiam-se como cidadãos que estavam contribuindo para a construção do socialismo. Joracy descreve em sua obra um relato de um membro do Supremo Soviet, que narra a ele as melhorias para a classe dos atores, vejamos a seguir:

Em compensação, aos atores soviéticos se oferecem tais condições que o trabalho constitui um verdadeiro prazer. A profissão de ator é respeitada; os atores sentem que são cidadãos do país, com todos os direitos. Centenas de artistas notáveis receberam condecorações e menções honrosas do governo. Entretanto, a maior prova de respeito e confiança de que gozam os artistas está no fato de terem sido muitos deles eleitos para os mais altos corpos legislativos¹⁰¹.

O teatrólogo brasileiro criticou a estética artística aplicada por Meyerhold, Maiakóvski e outros artistas, pois, assim como outros intelectuais da esquerda

⁹⁸ COLLAÇO, V. Leituras de um viajante: O teatro revolucionário russo. Paranhos, K.R. (org.), *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p.99.

¹⁰⁰ CAMARGO, 1945, *op.cit.*, p.95.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, p.94.

marxista daquele período, Joracy está mais preocupado com o conteúdo, do que com a forma, de modo que as inovações do encenador e do poeta, para ele são exageros desnecessários. Os artistas russos não deveriam se preocupar tanto com a estética, e sim com a propagação do socialismo, pois segundo as teorias do realismo socialista, tais artistas corriam o risco de cair na “arte burguesa”. Joracy ridiculariza o poeta Maiakóvski em suas atuações:

Vladimir Maiakóvski (1893-1930) – foi o iniciador do futurismo no teatro, mas apenas conseguiu escandalizar o público, apresentando-se no palco para recitar seus poemas, metido numa blusa amarela de mulher, com riscos verdes na cara. Maikavóski só conseguiu algum sucesso com a peça *Mistério bufo*¹⁰².

A crítica do teatrólogo brasileiro em relação à estética de Maiakóvski se deu pelo fato da ocultação da censura e perseguição efetuada pelo Partido. O brasileiro parecia estar tão encantado com o teatro soviético e suas “maravilhas”, que não demonstra ter estranhado o fato de Meyerhold não ter dirigido nenhuma peça para o III Festival de Teatro de Moscou. A ausência de um dos maiores encenadores russos parece ter passado quase que despercebida por Joracy Camargo. É sabido, que Meyerhold foi vetado do evento, pois já vinha sofrendo as represálias do Partido e do Departamento Cultural russo.

É importante ressaltarmos que quando Joracy visitou a União Soviética, já haviam se passado cinco anos do suicídio de Maikavóski. O Partido Comunista tratou de deturpar a imagem do poeta, bem como apagar qualquer resquício de crítica presente em suas obras ao sistema soviético. De modo que podemos compreender perfeitamente as considerações de Joracy sobre Maiakóvski:

Assim, após o suicídio de Maiakóvski, em 1930, começou o desmonte de sua imagem e o apagamento de sua contribuição para a arte soviética. Tanto que, em 1935, quando Joracy Camargo teve contato com o que sobrou dele na URSS, encontrou e relatou apenas seus aspectos folclóricos e negativos¹⁰³.

Após analisarmos as obras de Benjamim e Camargo, verificamos que a esquerda mundial tinha opiniões distintas sobre a arte exercida na Rússia socialista. Entretanto, podemos afirmar que a maioria dos simpatizantes do socialismo em todo o mundo enxergava a U.R.S.S. como um grande modelo a ser seguido, e sequer desconfiava das arbitrariedades praticadas por Stálin e o Partido Comunista. Vê-se

¹⁰² CAMARGO, 1945, op.cit., p.12.

¹⁰³ COLLAÇO, 2012, op.cit., p.100.

claramente na obra de Joracy Camargo que ele sequer desconfiava da censura e da perseguição feita pelo Partido.

Muitos artistas foram executados, perseguidos, presos e expurgados a mando do Partido Comunista e de Josef Stálin. Todavia, esses crimes ficaram encobertos até o ano de 1956. Somente três anos após a morte de Stálin as atrocidades de um dos períodos mais obscuros da História vieram à tona para todo o mundo. O encenador Vsévolod Meyerhold, que participou do “Outubro Teatral” e contribuiu para a construção do novo teatro russo foi vítima dessa política arbitrária. Ele foi preso e executado a mando do próprio Stálin. No próximo capítulo veremos parte da trajetória do diretor teatral, sua contribuição para o teatro russo, a adaptação de *O inspetor geral* feita por ele em 1926, e como Meyerhold tornou-se um baluarte para o teatro contemporâneo.

CAPÍTULO III: Meyerhold e a readaptação do clássico: *O inspetor geral*.

3.1 Meyerhold: Um homem de teatro, um homem político.

Analisar a vida e obra de Vsevóld Meyerhold é um privilégio e um desafio. O privilégio é devido ao fato de Meyerhold ter sido um dos maiores artistas do século XX, mas, ao mesmo tempo, estudar a vida do encenador pode ser um tanto difícil, visto que a bibliografia existente sobre ele é escassa e muitas de suas obras ainda não foram traduzidas do russo para o português.

O sucesso da carreira desse grande encenador ficou submerso durante muitos anos, devido ao regime stalinista. As obras e contribuições de Meyerhold para o campo cênico vieram à tona somente na segunda metade do século XX. Certamente ele é um dos maiores encenadores de todos os tempos, suas pesquisas tornaram-se baluarte para o teatro contemporâneo. Meyerhold e Konstantin Stanislávski são os mais famosos encenadores russos do século XX, mas tiveram carreiras opostas. Enquanto as obras do primeiro ficaram relegadas ao esquecimento, devido à censura stalinista, o segundo sempre teve uma trajetória de sucesso, e foi ovacionado pela crítica russa e mundial. Desejo enfatizar que a oposição entre os dois artistas não foi especificamente em relações estéticas, mas em assuntos relacionados ao engajamento e posicionamento político de cada um. O Meyerhold enfrentou a censura do Partido Comunista e produziu peças que o levaram à condenação no tribunal stalinista, Stanislávski preferiu nesse período não se arriscar e se dedicou a criação dos seus métodos e ensino aos seus discípulos, desta forma ele conseguiu escapar ileso e ainda recebeu elogios dos líderes bolcheviques.

Retornando à Meyerhold, a partir deste momento, analisaremos a caminhada artística do dramaturgo, no intuito de descobrirmos a grandiosidade de algumas de suas obras e por qual motivo o autor e seus feitos foram silenciados na antiga União Soviética.

Karl Theodor-Kasimir Meierhold nasceu em 25 de Janeiro de 1875, em Penza, uma cidade provincial a sudoeste de Moscou. Sua família era de origem alemã judaica. O gosto pelo teatro e a música foi herdado de sua mãe, que recebia

sempre parte da *intelligentsia* russa em sua casa. Em 1895, ele adotou a identidade russa, e se converteu ao cristianismo ortodoxo, pois o seu pai havia o registrado com a nacionalidade alemã. O jovem também aproveitou a ocasião e trocou de nome, passou a se chamar Vsévolod Meyerhold¹⁰⁴, esse nome era uma homenagem ao contista Vsévolod Gárshin, que Meyerhold admirava muito e que o teria influenciado.¹⁰⁵

Em 1896, Meyerhold abandonou a faculdade de Direito e casou-se com a atriz Olga Munt, em Penza. Um ano depois, ele iniciou a sua carreira de ator no Teatro Popular de Arte de Moscou (a palavra “popular” desapareceu anos depois). Essa escola também ficou conhecida como TAM (Teatro Artístico de Moscou), as variações no nome dependem da tradução. Essa escola foi fundada por Konstantin Stanislávski e Nemiróvitch-Dântcheko, dois extraordinários encenadores russos.

O TAM tornou-se, como se sabe, o templo do naturalismo cênico e do realismo psicológico e foi para Meyerhold uma grande escola. Mas mais do que isso, teve importância fundamental para as inquietações estéticas de Meyerhold que o levariam a um posterior rompimento com a Companhia de Stanislávski e a busca de novas vias na criação teatral. Contaminado, certamente, pelas novas correntes estéticas dos inícios do século XX, afirma-se logo como um antirrealista e passa a desafiar, não só através de sua prática artística como encenador, mas também como teórico e pensador, o academismo e o realismo-naturalismo na arte¹⁰⁶.

Meyerhold atuou no Teatro de Arte de Moscou até o ano de 1902. Ele abandonou a companhia em meio aos ensaios do espetáculo *As três irmãs*, de Tchékhov. O principal motivo da saída do ator da famosa escola teatral russa foram as discordâncias entre o jovem ator e o mestre Stanislávski. Meyerhold ansiava por uma nova arte e não concordava com o “Sistema Stanislávski”, ele considerava que aquele teatro era elitista, abstrato, e não se comunicava com o espectador. Antes mesmo de se tornar encenador, ele já afirmava que “os espectadores não devem observar, mas participar da peça”. A maior divergência conceitual artística entre os dois é explicada por Vakhtangov, outro famoso encenador russo:

Para Meyerhold uma representação é teatral quando o espectador não se esquece, nem por um segundo, que está no teatro e, a todo o momento, tem consciência de que o ator é um homem de seu ofício que está

¹⁰⁴ O nome do diretor russo é escrito em algumas obras como *Meyerhold*, já em outros livros o nome do encenador é escrito com a letra I, tornando-se *Meierhold*. No presente trabalho, será mantida a primeira opção, visto que é o mais presente na maioria das obras.

¹⁰⁵ GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.10.

¹⁰⁶ CAVALIERE, A. Um poeta da cena russa: Meyerhold e o teatro russo de vanguarda. *Revista de estudos orientais*, n. 1, p. 93, Março, 1997.

desempenhando um papel. Stanislávski exige o contrário: que o espectador se esqueça de que está no teatro, tornando-se submerso na atmosfera na qual existem os protagonistas de uma obra¹⁰⁷.

Obstinado a tornar-se um encenador, Meyerhold abandonou a escola e os conceitos do Teatro de Arte de Moscou. Pouco tempo depois, ele montou com poucos recursos uma companhia de teatro, formado por jovens atores, o grupo recebeu o nome de “Trupe de Artistas Dramáticos Russos”¹⁰⁸. É interessante notar que mesmo discordando de seu antigo mestre, Meyerhold “copiou” o método criado por Stanislávski em seus primeiros anos como encenador.

Como diretor, comecei imitando servilmente Stanislávski. Na teoria, não aceitava muitos pontos nos métodos de suas primeiras encenações, mas quando eu mesmo me pus a dirigir, segui passivamente suas pegadas. Não o lamento, porque foi uma fase de curta duração; além disso, serviu de excelente escola prática¹⁰⁹.

As relações entre mestre e aluno foram conturbadas e marcadas por encontros e desencontros. Apesar das discordâncias artísticas, ambos mantiveram respeito e admiração um pelo outro durante toda vida. Alguns anos após o rompimento de Meyerhold com o Teatro Artístico de Moscou, ele é convidado a trabalhar na companhia, e agora como encenador. Porém, mais uma vez os dois diretores tiveram conflitos artísticos.

Meyerhold traz para o Teatro de Arte algumas das questões que o haviam motivado a deixar a companhia anos atrás, nomeadamente sua aversão ao teatro naturalista e ao realismo psicológico. Mais uma vez, Stanislavski e Meyerhold irão se desentender artisticamente e o projeto de desenvolverem novamente um trabalho em conjunto é desfeito¹¹⁰.

Meyerhold dirigiu importantes peças ao lado de Stanislávski e Nemiróvitch, os três tornaram o “TAM” em uma espécie de estúdio que se contrapunha aos teatros imperiais russos, que eram direcionados para a aristocracia. O trio de encenadores ansiava por tornar o teatro acessível à população russa. Todavia, o conturbado ano de 1905, marcado por greves, manifestações e guerra civil, obrigou o Teatro de Arte de Moscou a fechar as portas.

A companhia de Meyerhold havia mudado o seu nome para “Confraria do Novo Drama”, enquanto o encenador lutava, por falta de recursos, para manter a

¹⁰⁷ VAKHTANGOV, [s.d]. apud CAVALIERE, 1997, p.93.

¹⁰⁸ GUINSBURG, J. 2008, op.cit., p.15.

¹⁰⁹ MEYERHOLD, [s.d], apud GUINSBURG, 2008, p.16.

¹¹⁰ ROCHA, J. G. Vsevolod Meyerhold. *O Palco*, Porto Alegre, 2004.

sua trupe, ele recebeu o convite da atriz e comediante Vera Komissarjévskaja¹¹¹, para ser o diretor de seu teatro. Ele aceitou o convite, e juntos apresentavam peças em diversas cidades do território russo, a partir do ano de 1906. O dramaturgo buscava romper os padrões do teatro naturalista, ele foi um estudioso incessante da arte teatral, mas permaneceu na companhia de Vera Komissarjévskaja até o ano de 1907, quando foi expulso brutalmente por causa de seus desentendimentos com o irmão da atriz.

Após a sua saída da Companhia de Vera Komissarjévskaja, Meyerhold se vê desolado, havia se passado apenas dois anos de sua saída do Teatro de Arte de Moscou, e ele estava novamente desempregado, e fora do circuito teatral russo. Apesar de todas as dificuldades enfrentadas, o encenador teve boas experiências nas duas companhias, e tinha a certeza que havia feito importantes descobertas e experimentos para a arte teatral.

Com certeza o homem de teatro sai enriquecido dessa experiência. Ele descobre um modo de apreensão da realidade estética, uma chave de criação artística que o permite descobrir em todas as obras, qualquer que seja o mistério e a espiritualidade que ela encerra¹¹².

Sem dinheiro para montar sua própria companhia, e sem nenhum convite à vista para atuar em algum teatro de estúdio, Meyerhold aceitou o convite para trabalhar nos teatros imperiais. Essa ação foi considerada pelos seus companheiros como uma traição ao ideal comum, pois tanto Meyerhold, quanto os atores e encenadores que já haviam trabalhado com ele, criticavam ferozmente a arte representada nos teatros imperiais.

Os teatros imperiais dependem do Ministério da Corte, portanto, diretamente da Coroa. O czar mantém ao menos cinco teatros de ópera e balé, três em São Petersburgo e dois em Moscou. O diretor dos teatros é, pois escolhido com um cuidado especial¹¹³.

O trabalho nos teatros imperiais trouxe algumas vantagens para o encenador, uma delas foi a oportunidade de trabalhar com atores extremamente capacitados, além disso, ele deveria dirigir uma ou duas peças por ano apenas, dessa forma o diretor dispunha de tempo para produzir peças esplendorosas e renovar o repertório dos teatrais imperiais. Mas havia algo que não tinha mudado, o salário que

¹¹¹ PICON-VALLIN, B. A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: *Teatro do pequeno gesto*: Letra e Imagem, 2006, p.13.

¹¹² ABENSOUR, G. *Meierhold ou a invenção da encenação*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.199.

¹¹³ Idem, ibidem, p.208.

Meyerhold recebia era de cinco mil rublos, quase o mesmo valor da última companhia, o que tornava a sua situação financeira precária.

Em 1913, o encenador finalmente realizou o seu sonho de abrir uma escola teatral. Ele sempre foi muito preocupado com a formação do ator, e ministrava o curso principal, denominado “O movimento cênico”, que se propunha a desenvolver no ator uma tomada de consciência da realidade de seu corpo situado no espaço cênico, manejando acessórios em combinação com o corpo de outros atores¹¹⁴.

O diretor prosseguiu com o seu trabalho no estúdio e, nos teatros imperiais, mas se vê cercado por dificuldades que assolavam o país devido à entrada da Rússia na I Guerra Mundial. Os anos de 1915-1916 são de crise. Os cursos prosseguem até o fim de março de 1917, mas as atividades do estúdio são encerradas nesse ano e o encenador dedica-se então à reforma cultural proposta pelos bolcheviques. Como já foi citado no segundo capítulo deste trabalho, Meyerhold aceitou o convite de Anatoli Lunatcharski, comissário da Instrução Pública para ajudar a criar uma nova arte teatral. O diretor acreditava que todo o anseio de liberdade artística que ele sempre teve, finalmente seria suprido com o advento da Revolução de 1917.

Persuadido de que o novo poder saberá canalizar as aspirações do povo à cultura, Meyerhold se oferece por de pé a implantação de teatros populares em todo o país. Para tanto é preciso formar um exército de animadores competentes. Não é ele, Meyerhold o mais indicado, dada a sua experiência e o seu entusiasmo revolucionário, para assegurar essa formação?¹¹⁵

O país ainda sofria as consequências da Revolução, e estava mergulhado em uma sangrenta guerra civil, entre os exércitos branco e vermelho, quando Meyerhold abandonou o seu cargo nos teatros imperiais e aceitou a proposta de formular um teatro livre e de agitação popular que alcançasse as massas. Em 1918 o encenador não hesitou e se filiou ao Partido Comunista, as atitudes do diretor teatral surpreenderam a todos, pois, como já citamos neste trabalho, Meyerhold era um defensor ferrenho de seus princípios artísticos, vivia em constante luta contra o naturalismo, e não tinha mostrado até aquele momento grandes preocupações com questões políticas e sociais¹¹⁶.

¹¹⁴ Idem, ibidem, p.269.

¹¹⁵ Idem, ibidem, p.270.

¹¹⁶ DIAS, 1999, op.cit., p.40.

A participação de Meyerhold ao lado do poeta futurista Maiakóvski foi fundamental para a consolidação do movimento “Outubro Teatral”, a dupla teve suma importância no movimento, quando o primeiro dirigia as peças escritas pelo segundo. Em 1920, Meyerhold recebeu de Lunatchárski a seção panrussa de teatro (TEO), responsável por todos os estabelecimentos profissionais de espetáculos. O diretor também colaborava com o governo na organização de campanhas de agitação, preparando instrutores e formando trupes volantes.¹¹⁷

Ainda no ano de 1920, Meyerhold outorga a si a tarefa de formar o novo ator, o ator proletário, capaz de operar seu próprio corpo, ágil e sem bloqueios, como uma máquina biológica¹¹⁸. O dramaturgo cria uma nova técnica de exercícios que preparavam o artista para a interpretação. Segundo Béatrice Picon Vallin e diversos autores, essa técnica ficou conhecida como “biomecânica”. A abordagem biomecânica da atuação, deduzida de um longo trabalho de pesquisa, concentra num processo criador que leva do pensamento ao movimento, do movimento à emoção, da emoção à palavra¹¹⁹.

A fundamentação da biomecânica seria a de criar um “ator do futuro”, Meyerhold foi influenciado diretamente pelas ideias do construtivismo e da industrialização. O novo ator deveria estudar a mecânica de seu próprio corpo, e utilizá-lo de forma ágil e econômica, como um operário utilizando uma máquina.

Com a biomecânica, o corpo do ator adquire materialidade cênica no palco. As evoluções acrobáticas dão mobilidade à cena e aproximam-se da dança, a mesma dança que Meyerhold lê na movimentação sincrônica dos operários na linha de produção¹²⁰.

É importante notarmos que as mudanças cênicas propostas pelo diretor estavam em uníssono com a nova Rússia Socialista. O país passava por uma espécie de modernização e a industrialização, que havia chegado “tardamente” ao território russo, despontava naquele momento como uma das chaves para o fortalecimento econômico do país. Da mesma forma que o país desejava abandonar toda a tradição, econômica e cultural do período czarista, Meyerhold desejava banir o teatro naturalista que era amplamente executado nos palcos teatrais russos. Segundo o próprio encenador, o teatro naturalista é condenado, por não deixar nada

¹¹⁷ MOREL, 1977 apud Garcia, 2004, p.5.

¹¹⁸ PICON VALLIN, Beatrice. A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: *Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem*, 2006, p.44.

¹¹⁹ Idem, ibidem, p.43.

¹²⁰ GARCIA, 2004, op.cit., p.42.

à imaginação do espectador e por distraí-lo do ator, que deve sempre ser “o principal elemento do teatro”¹²¹.

As formulações artísticas do diretor tinham relações diretas com os acontecimentos políticos que estavam acontecendo na Rússia. Meyerhold sofreu um despertar político com o movimento revolucionário, ele era um homem de teatro, que tomou o seu posicionamento ideológico. Apoiou a Revolução, as ideias socialistas e lutou para que o povo tomasse o poder através da arte.

Meyerhold, intransigente compañero de lucha de Trotski, pagó un caro tributo por ello. Haviendo em las aventuras teatrales más radicales: simbolismo, constructivismo, revolución, Meyerhold quiso ayudar al Pueblo em la toma de poder y representar esa toma de poder, o ese movimiento, en la escena socialista. En otros términos, su ambición era desplazar como mayoría a la pequeña burguesía en beneficio del Pueblo¹²².

De acordo com Jérôme Stéphan, a vida política e artística de Meyerhold imbricou de tal forma, que não há como dissociar o homem de teatro com o homem político, o autor o compara a Lênin. Meyerhold fez parte do teatro de vanguarda, da arte engajada. Os posicionamentos políticos e ideológicos do dramaturgo representados no palco após a Revolução foram ovacionados pelo Partido Comunista, o dramaturgo tornou-se um dos “artistas de confiança” dos bolcheviques, mas como veremos adiante, essa situação modificou-se devido à centralização do poder, e o controle censório efetuado pelo Partido.

Meyerhold, al igual Lenin, seguía una estrategia de hombre politizado, e incluso de hombre de Estado comprometido con el teatro: Meyerhold, era más un hombre de teatro haciendo política. Su objetivo habría sido entonces de hacer de su teatro un instrumento de propaganda para influenciar la vida de la ciudad¹²³.

Como já mencionamos neste trabalho, os artistas que aderiram à Revolução foram bem recompensados inicialmente pelo Partido Comunista. Após o estabelecimento definitivo do socialismo na Rússia, Meyerhold era um artista respeitado e valorizado pelos líderes políticos. Podemos perceber as gratificações que o artista que mobilizou o “Outubro Teatral” recebeu foram além de cargos de direção teatral. Em sua obra *O diário de Moscou*, Walter Benjamim descreve que

¹²¹ GOUHIER, 1943, apud CARLSON, 1997, p.310.

¹²² STÉPHAN, J. MEYERHOLD— FASSBINDER— GRIFFERO. Santiago: Editorial-Arcis, 2011, p.20.

¹²³ Idem, ibidem, p.30.

Vseváld Meyerhold dispunha de um teatro próprio, batizado com o seu nome, desde 1923, situado em Moscou¹²⁴.

O encenador vivia uma fase esplêndida em sua carreira no período pós-Revolução. Ele tinha liberdade para montar o seu repertório, foi presenteado com o seu próprio teatro, os melhores atores do país faziam parte de sua companhia, e era um artista de confiança do Partido Comunista. Entretanto, todos esses privilégios que o encenador gozava, depuseram contra ele, pois ele tornou-se alvo de inveja de outros encenadores e da crítica teatral. O artista foi vítima de um complô elaborado e arquitetado por diversos inimigos, como veremos adiante.

Para encerrarmos parte da trajetória do encenador, nos reportaremos para o ano de 1926, que foi certamente o mais emblemático na sua carreira. Foi neste ano que ele produziu a sua maior e mais polêmica obra, a readaptação do clássico gogoliano *O inspetor geral*. Essa peça marca o auge da carreira do encenador, bem como as inúmeras polêmicas que ela trouxe, e o início da perseguição a qual o diretor sofreu até o fim de sua vida.

3.2. A adaptação do clássico *O inspetor geral* em 1926 por Vseváld Meyerhold. Críticas, acusações e condenações acerca de um espetáculo revoltoso.

Ao nos reportarmos para os detalhes da montagem de *O inspetor geral* feita por Vseváld Meyerhold, nos deparamos com enormes dificuldades e escassez bibliográfica. Apesar da queda do stalinismo e da URSS, muitos documentos e arquivos ainda permanecem ocultos na Rússia. O caso de Meyerhold, é mais um entre muitos, há um silêncio sobre a sua vida e obra. Seu legado foi mantido graças ao empenho de seu antigo aluno Serguei Eisenstein e de sua filha adotiva Tatiana lessiênin.

Eisenstein realizou uma proeza extraordinária, salvando da destruição os arquivos inestimáveis de Meyerhold e do seu teatro. Tatiana lessiênin, a filha adotiva do Mestre, após ter conseguido arrancar cerca de quarenta caixas do sequestro entregou tudo ao cineasta¹²⁵.

Há muitas obras do encenador que ainda não foram traduzidas do russo para o português, inclusive *O inspetor geral*. Não será possível analisarmos as cenas do

¹²⁴ BENJAMIN, 1989, op.cit., p.18.

¹²⁵ ABENSOUR, 2011, op.cit., p.23.

clássico gogoliano readaptadas pelo diretor teatral, mas examinaremos detalhes importantes da montagem, cenários, personagens e episódios, graças à obra de Béatrice Picon-Vallin, que em seu livro intitulado *Meierhold*¹²⁶ traz relatos e impressões sobre o espetáculo realizado pelo dramaturgo.

Antes de falarmos dos detalhes da montagem de 1926, devemos entender os motivos que levaram Meyerhold a readaptar *O inspetor geral*. No final dos anos 1920 havia uma crise de repertório no teatro soviético, as peças revolucionárias que foram encenadas durante o *Outubro Teatral* estavam desgastadas e o público parecia cansado daquele formato. Porém, Meyerhold e os outros diretores estatais de teatro deveriam insistir em temas revolucionários e que contribuíssem para a construção do socialismo na Rússia, dessa forma os encenadores resolveram recorrer a alguns clássicos russos do século XIX.

Outro fator que preocupava a direção dos teatros soviéticos foi o desengajamento que estava ocorrendo por parte de alguns encenadores. Era necessário readaptar os clássicos do século XIX que haviam sido censurados pelo regime czarista e ainda reformata-los de acordo com as necessidades ideológicas que o Partido Comunista desejava propagar. Nesse período muitos diretores preocupavam-se apenas com a rentabilidade econômica que as peças poderiam trazer.

Como um artista engajado que era, Meyerhold recusou o teatro revolucionário de “costumes”. Ele apelou ao amigo Maiakóvski em 1928, declarando que não há peças, e que ele não desejava abaixar o nível do repertório, e por isso teve que recorrer aos clássicos¹²⁷.

A luta pela qualidade é um dos slogans que Meyerhold desenvolve em março de 1926 no *TIM*: ele coloca perante o teatro as exigências de uma arte engajada em que o engajamento revolucionário não significa nem verniz, nem investidura ideológica, mas estrutura do método do trabalho.¹²⁸

O encenador defende o seu direito de retornar aos clássicos, e justifica que ele não está traindo os ideais revolucionários. Segundo Meyerhold o que iria manter o teatro revolucionário era criar peças para o trabalhador soviético e também manter a qualidade das produções.

¹²⁶ PICON-VALLIN, B. *Meierhold*. – São Paulo: Perspectiva, 2013.

¹²⁷ Idem, ibidem, p.335.

¹²⁸ Idem, ibidem, p.336.

Isto não significa, como entenderam alguns críticos, trair o teatro revolucionário, trair os objetivos do teatro revolucionário, isto significa simplesmente fortalecer a frente teatral no campo da criação do teatro revolucionário, porque o teatro será verdadeiramente revolucionário quando não mais tentar agradar aos pequeno-burgueses, quando for criado para o homem novo, para o trabalhador e camponês da URSS. E no palco devemos evidentemente elaborar peças de maneira a criar através de sua solidez, de seu colorido, de sua vivacidade, uma impressão de revolucionário¹²⁹.

O dramaturgo lutava para que se mantivesse a qualidade da arte teatral: “Nós, homens de teatro, precisamos empenhar todos os esforços para que nossa cultura, a cultura teatral não decaia”¹³⁰. Diante de sua inquietude por manter uma arte de qualidade e revolucionária, o dramaturgo decidiu montar um grandioso espetáculo, *O Inspetor geral*. A peça foi o grande marco na carreira do encenador, a sua melhor e mais polêmica criação. A partir de agora veremos as mudanças e ressignificações efetuadas por ele na clássica comédia do século XIX.

Em 1921 no Teatro Artístico de Moscou, a peça *O inspetor geral* foi chamada pela primeira vez de *Revizor*, que significa revisão¹³¹. Desde então, este nome é atribuído à peça, e ele será utilizado nesse trabalho. Sobre a readaptação do clássico, é sabido que Meyerhold investiu muito tempo e fez um árduo trabalho para a construção de *Revizor*. Os ensaios duraram cerca de um ano e meio, e aconteceram entre outubro de 1925 a dezembro de 1926 no TIM (Teatro Estatal Meyerhold)¹³². Walter Benjamin esteve presente no primeiro ensaio geral da peça, que ocorreu no dia 6 de dezembro de 1926, e ficou espantado com a magnitude do espetáculo¹³³.

A estreia da peça ocorreu no dia nove de dezembro de 1926 no TIM (Teatro Estatal Meyerhold)¹³⁴. A duração do espetáculo era de quatro horas, ele começava às 20h00min e terminava às 00h00min. Mesmo com uma duração demasiadamente longa, o público não ia embora antes do término do espetáculo¹³⁵. A peça se manteve em cartaz por mais de dez anos, as apresentações eram feitas sempre com o teatro lotado.

O enredo contém cinco atos, assim como na construção original feita por Gógol, porém Meyerhold os dividiu em quinze episódios. Para entendermos melhor,

¹²⁹ MEYERHOLD apud CAVALIERE, 1996, op.cit. p.81.

¹³⁰ Idem, ibidem, p.69.

¹³¹ Idem, ibidem, p.345.

¹³² PICON-VALLIN, 2013, op.cit., p.345.

¹³³ BENJAMIN, 1989, op.cit., p.18.

¹³⁴ ABENSOUR, 2011, op.cit., p.462.

¹³⁵ CAVALIERE, 1996, op.cit., p.82.

vejam a divisão feita pelo encenador: O 1º ato contém seis cenas, divididas em três episódios, o 2º ato tem dez cenas em um episódio. Já o 3º ato contém seis cenas, distribuídas em quatro episódios. O 4º ato possui nove cenas, que fazem parte de quatro episódios, e por último o 5º ato, que contém sete cenas, distribuídas em três episódios¹³⁶.

O objetivo de Meyerhold era fazer uma peça engajada e contemporânea, mas que tivesse a beleza do século XIX. Para tal empreendimento, ele decidiu alicerçar a peça sobre três prismas: a pintura do século XIX; o encantamento nostálgico e o Mundo da Arte; e o olhar moderno, técnico e politizado¹³⁷. A pintura teve um papel importante na montagem do espetáculo, quando Meyerhold se utilizou de diversas pinturas do século XIX, como *A mulher do mercador bebendo chá*, de B. Kustódiev para reconstruir a atmosfera luxuosa e requintada do período czarista.

Em *Revizor*, Meyerhold combina construção e composição. A partir de uma organização espacial que responde a princípios de mobilidade, de valorização do material (madeira polida, madeira bruta, tecidos), de economia de meios e de tridimensionalidade, Meyerhold trabalha a imagem cênica. Ele compõe certos episódios (7 e 13, por exemplo) como quadros do início do século XIX russo, graças a uma análise proveniente da prática da vanguarda pictórica russa¹³⁸.

Os cenários criados por Meyerhold foram uma grande inovação para o teatro russo daquele período. O encenador criou proscênios e praticáveis móveis para *O inspetor geral*. As cenas eram divididas em quais deveriam ser representadas em cada espaço, por isso ele criou um esquema de divisão. Em alguns momentos o proscênio representa a grandeza do Império russo e os praticáveis móveis refletem a podridão da sociedade.

Se, no proscênio, Meyerhold encena o tema do Império Russo, do poder, da burocracia e enfatiza a degradação da máquina do Estado por meio das relações de hierarquia e corrupção, nos praticáveis móveis, ele desenvolve uma linha ao mesmo tempo social e individual, mostra o caos, a deterioração da sociedade (ódio, mexericos) e da família (depravação, hipocrisia da mulher e da filha do Governador), denuncia as relações entre os próprios burocratas, entre as mulheres e os burocratas, entre as mulheres e o revisor, põe à mostra uma moral egoísta, hipócrita¹³⁹.

O espaço cênico de Meyerhold é cruzado por andaimes, escadas rolantes, elevadores, tudo em movimentação constante, num jogo vivo de horizontais

¹³⁶ PICON-VALLIN, 2013, op.cit., p.438.

¹³⁷ Idem, ibidem, p.367.

¹³⁸ Idem, ibidem, p.370.

¹³⁹ Idem, ibidem, p.366.

e verticais. Ele emprega também esteiras rolantes no chão; os atores põem-se em cima e as faixas os movimentam sem que precisem andar¹⁴⁰.

O inspetor geral de Meyerhold era antes de tudo um espetáculo que chamava a atenção por sua beleza, os espectadores ficaram admirados com a riqueza dos objetos, cenário luxuoso, e a bela indumentária utilizada pelos atores. O encenador criou uma atmosfera de luxo e glamour ao recriar os “ares” de uma capital russa do século XIX.

O luxo das roupas e dos móveis de estilo Império (época de Alexandre I) assegura a promoção do pequeno burgo, pintado por Gógol, a uma importante capital de província. É uma alegoria do Estado russo antes da Revolução, mas ninguém impede de ver aí a denúncia de um mal mais geral, o da baixeza, da ignomínia, do abuso dos quais se fazem culpados todos os homens do poder, qualquer que seja o regime referido.¹⁴¹

O *Revizor* de 1926 é um mundo de abundancias e exageros, tanto no texto, nas fontes, nas imagens, nas personagens, nos detalhes, na riqueza e beleza do espetáculo¹⁴². A crítica soviética não gostou dos “excessos” da encenação, e por isso impugnou severas críticas ao diretor do espetáculo. As principais acusações eram que Meyerhold havia se rendido à arte burguesa e criado um espetáculo extravagante e exagerado. Benjamin relata em *O diário de Moscou* uma severa discussão entre dois críticos de teatro sobre a montagem do espetáculo e o “excesso” de trajes que o encenador utilizava. “[...] Asja e Reich, começam uma violenta discussão, em russo, sobre a produção de *O inspetor geral*, de Meyerhold. O ponto central da discussão é o uso que ele faz de veludos e sedas: catorze trajes para sua mulher”¹⁴³.

A indumentária utilizada pelos atores deveria transmitir a particularidade de cada personagem. As roupas criadas para Khlestakóv, o suposto inspetor geral retratam uma aparência sombria, duvidosa e misteriosa, diferentemente do personagem original criado por Gógol que era representado nos teatros imperiais com as roupas da última moda e bem arrumado. Outra mudança em relação às vestimentas foram os vestidos de Anna Andréievna, ela possui vinte vestidos para a peça, e em uma cena ela deve trocar quinze deles atrás de um biombo¹⁴⁴.

¹⁴⁰ ROSENFELD, A. Renovação cênica: Craig, Appia, Meyerhold. *Aulas de Anatol Rosenfeld*, 1968. São Paulo: Publifolha, 2013, pg.256.

¹⁴¹ PICON-VALLIN, 2013, op.cit., p.356.

¹⁴² Idem, ibidem, p.351.

¹⁴³ Cf. BENJAMIM, 1986, op.cit., p.20.

¹⁴⁴ PICON-VALLIN, 2013, op.cit., p.382.

Ao eleger um espetáculo belo e exuberante, Meyerhold desejava antagonizar aquele ambiente de luxo e glamour com a grosseria dos personagens. O dramaturgo criou um jogo em que através da beleza do mobiliário e da música, a podridão aparece com mais força do que na mais violenta caricatura. É um jogo de atuação que é construído sobre a incompatibilidade entre os homens e as coisas¹⁴⁵.

O local da ação da peça foi modificado, de uma pequena cidade do interior da Rússia, para a capital de uma província. A escolha do encenador foi proposital, pois a imprensa soviética dos anos 1920 falava de aventureiros que se passavam por representantes de órgãos centrais¹⁴⁶. Portanto, mesmo sendo um clássico do século XIX, a peça trazia consigo a contemporaneidade. Mas essas mudanças trouxeram algumas consequências e Meyerhold não escapou ileso. Ele foi acusado posteriormente de criticar o sistema burocrático soviético, o que de fato não era mentira, pois o espectador entendia que aquele espetáculo representava a sociedade e os governantes russos dos anos 1920.

A maneira que o encenador enxergava *O inspetor geral* era muito diferente do público e da crítica. Meyerhold entendia que a peça era uma comédia, mas insistia que a apresentação do espetáculo deveria ser séria¹⁴⁷. O que encenador desejava ao afirmar isso é que os personagens da peça não são caricaturas, seres bizarros e estranhos. Ele afirmava que Gógol havia sido incompreendido, e que os personagens criados por ele não eram criaturas de um mundo fantasioso, mas seres humanos complexos que podiam ser vistos na sociedade russa dos anos 1920.

Todos os personagens da peça sofreram mudanças em sua composição, além disso, Meyerhold acrescentou personagens de outras peças de Gógol, como *Almas Mortas* e *O capote*¹⁴⁸, mais do que isso, ele desejava captar toda a obra gogoliana. Ele ansiava por atribuir atos, personagens e falas que haviam sido barrados pela censura do século XIX. O diretor considerava a obra revolucionária e portadora de uma carga explosiva¹⁴⁹.

A adaptação meyerholdiana de *O inspetor geral* mantém assim como no formato original da peça, personagens corruptos e inescrupulosos. Contudo o encenador destituiu algumas características dos personagens que os tornavam

¹⁴⁵ Idem, ibidem, p.371.

¹⁴⁶ Idem, ibidem, p. 337.

¹⁴⁷ Idem, ibidem, p.334.

¹⁴⁸ Sobre outras obras de Gógol, ver: GÓGOL, N. *Teatro Completo*. – São Paulo: Ed.34,2009.

¹⁴⁹ PICON-VALLIN, 2013, op.cit., p.332.

ridículos, bufões e atrapalhados. Ele se livrou de conceitos maniqueístas na criação dos mesmos. À primeira vista, eles não são totalmente malignos, mas seres misteriosos e incógnitos, ademais, o diretor acrescentou esperteza, vivacidade, e muita sensualidade aos personagens.

Em vez de apresentá-las desde a primeira cena como um montão de canalhas, Meyerhold quer mostrar em primeiro lugar o que liga humanamente essas personagens. Todas são tocadas por esse programa e sua vida cênica jorra desse duplo processo, das distancias que o ator vai desencavando em relação à sua personagem e dos laços acrescidos das personagens entre elas¹⁵⁰.

A partir de agora vejamos algumas mudanças efetuadas nos personagens e nas relações interpessoais de o *Revizor*. Começaremos pelos gêmeos Dobtchinsk e Bobtchinsk, que são representados no texto original como gordos, bufões, falantes, fofoqueiros e desastrados. Na primeira versão, eles são os responsáveis por disseminar as notícias, eram bisbilhoteiros e faziam o serviço de “leva e traz”. Meyerhold os tornou em seres que falam pouco, se movem lentamente, e que quase não sorriem¹⁵¹. A comicidade da dupla permaneceu, mas de uma forma bem diferente, na qual os personagens tinham menos características fantasiosas.

As mudanças não se limitavam ao caráter e a personalidade de cada personagem, para compô-los, Meyerhold fez um trabalho minucioso nos trajes, físico e trejeitos de cada um. No primeiro capítulo, analisamos a personagem do prefeito, que consistia em um governante inescrupuloso e que cometia diversos abusos contra a população, principalmente contra os comerciantes. No texto de 1926 ele tornou-se governador de província, tinha uma aparência suja, idade indeterminada e tinha muita energia. Ele era mal vestido por que gastava todo o dinheiro com a sua mulher¹⁵².

As relações amorosas no texto de Meyerhold são mais ousadas do que no original, o trio amoroso composto por Maria Antónovna, Anna Andréivna e Khlestakóv permanece, mas o encenador as recheou com erotismo e sedução. A esposa do prefeito, Anna, é terrivelmente depravada e põe os cornos no prefeito com todos os quantos pode. A filha, Maria, aprendeu tudo com a mãe, ela não é mais uma adolescente inocente como Gógol citava, mas é uma jovem sedutora, que mais uma vez disputa com a sua mãe o amor de Khlestakóv.

¹⁵⁰ Idem, ibidem, p.392.

¹⁵¹ Idem, ibidem, p.354.

¹⁵² CAVALIERE, 1996, op.cit., p.43.

Meyerhold desenvolve três variações sobre o tema do amor: ciúme, sedução erótica e a fantasia. Ele mostra de início as relações entre a mãe despótica e invasiva e a filha adolescente, que ela obriga a vestir-se como criança para realçar-se por contraste. Esta recusa o vestido que lhe é imposto, arremessando-o raivosamente, e a mãe a rebate como uma peteca¹⁵³.

Em uma das cenas, Maria Antónovna, que é interpretada pela jovem Maria Babanóva troca de roupas apressadamente atrás de um biombo, como foi citado anteriormente. O intuito do encenador era demonstrar toda a sensualidade que a personagem dispunha. Anna Andréivna era interpretada por Zinaida Reich a esposa de Meyerhold, a sua personagem tinha uma sensualidade agressiva. Zinaida interpretou esplendorosamente o seu papel, chegando a ofuscar Maria Babanóva.

A escolha da esposa do encenador para interpretar esse importante papel gerou muitos ciúmes e fofocas. Um dos amigos de Meyerhold, o poeta Maiakóvski saiu em defesa do amigo e afirmou que ele não a escolheu para ser protagonista pelo fato dela ser sua mulher, mas que ele a elegeu como esposa, exatamente por ela ser uma excelente atriz¹⁵⁴.

As acusações que o encenador recebeu foram de nepotismo à deturpação da obra gogolina. A adaptação feita em 1926 era acrescida de personagens mudos, como é o caso do Capitão Azul. Um homem que ficava vestido de um uniforme azul e sempre estava ao lado Maria Antónovna, suspirando por seu amor nas cenas que se passavam na casa do Governador. Esses personagens mudos eram figurantes expressivos que davam origem a novas situações e ações cênicas¹⁵⁵.

As personagens construídas por Meyerhold são formadas em pares antagônicos, por exemplo, Khlestakóv era magro e o oficial de passagem que sempre o acompanhava era gordo. Essa contraposição não foi utilizada apenas nos personagens, mas na própria gênese do espetáculo. Ele desejava mesclar o colorido, o esplendor, com a vulgaridade de algumas personagens. O encenador entrelaça as cenas, então algumas são lentas e pesadas, representadas pelos funcionários, outras são femininas e rápidas, e tem Anna e Maria como protagonistas.

Essas ideias se organizam rapidamente em torno do princípio de contraste. Ponto por ponto, todos os elementos da encenação vão opor-se em pares de contrário, refletindo a colisão dos temas e, sobretudo, a de duas forças

¹⁵³ PICON-VALLIN, op.cit., p.411.

¹⁵⁴ SCHNAIDERMAN, B. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p.252.

¹⁵⁵ Idem, ibidem, p.349.

antagonistas: a energia, a vitalidade dos dois “aventureiros” que são Khlestakóv e Anna Andréievna, em busca de seu prazer, e a força de morte¹⁵⁶.

Khlestakóv foi certamente o personagem que mais sofreu alterações na adaptação de *Revizor* de 1926. No primeiro capítulo deste trabalho analisamos esse personagem e algumas cenas protagonizadas por ele. Ficou evidenciado que o Khlestakóv criado por Gógol era um trapaceiro desqualificado, inventor de histórias fantasiosas, jogador azarão e que só enganou o prefeito e toda a cidade, porque esses eram mais burros do que ele. Porém, o próprio Gógol reclamava que não era esse sentido de fanfarrão que ele desejava ter dado ao golpista, mas a censura proibiu-lhe de atribuir as verdadeiras características do personagem. Meyerhold se ateve a este fato e mudou completamente a estrutura do personagem.

O suposto inspetor geral foi representado por dois atores no período em que a peça esteve em cartaz no Teatro Estatal Meyerhold. Eram eles Erást Gárin e Serguêi Martin¹⁵⁷, o primeiro representou o papel na estreia da peça, posteriormente ele foi substituído pelo segundo, após Gárin deixar a companhia, entretanto ambos participaram dos mesmos ensaios. Cada ator representou Khlestakóv com as suas particularidades. Esse era o diferencial de Meyerhold, ele dava essa liberdade de interpretação aos atores, que é o oposto do *Sistema Stanislávski*, que pretendia que os atores encarnassem os personagens e se despissem de todas as suas características próprias.

A crítica teatral e o público ficaram assombrados com o “novo” Khlestakóv. Ele é um adulto de biografia carregada, tem energia e vitalidade de sobra, que são necessárias para satisfazer seus próprios desejos. Diferentemente do texto de Gógol, ao encontrar o Governador, Khlestakóv não sente medo, mas se torna altivo. Ele é um excelente jogador, manuseia bem as cartas¹⁵⁸. É um personagem ambíguo, misterioso e enigmático. De acordo com Cavaliere, ele está sempre acompanhado de um oficial, que se projeta como uma sombra¹⁵⁹. Meyerhold faz comentários sobre como deve ser o personagem, efetivamente nessa adaptação, o suposto inspetor geral é mal, e não se deve ter piedade dele.

Khlestakóv será um aventureiro, um buscador de prazeres, um jogador de baralho, um trapaceiro. Sua segunda especialidade será o

¹⁵⁶ Idem, ibidem, p.362.

¹⁵⁷ Idem, ibidem, p.35.

¹⁵⁸ Idem, ibidem, p.398.

¹⁵⁹ CAVALIERE, 1996, op.cit. p.41.

“donjuanismo”, mas essa é menos determinante do que a primeira: ele é mais forte nas cartas do que com as mulheres. Sobretudo “não fazer dele alguém que o público pode sentir piedade. Ele é malvado, fala com malvadez”¹⁶⁰.

A maldade de Khlestakóv não pode ser vista de imediato, ele é um camaleão. O encenador não o via de forma diabólica, por isso o personagem carregava realidade em si, ele representava um ser humano complexo, que não pode ser julgado imediatamente com conceitos maniqueístas, mas ele era um ser misterioso e hipnotizador. Em uma das cenas de um episódio chamado “As propinas”, Khlestakóv hipnotiza os funcionários como um hábil jogador que era, para que eles lhe pagassem os subornos¹⁶¹. Ele também tinha o poder de elevar ou rebaixar os membros da sociedade, e até mesmo desnudar as suas máscaras.

Personagem ambígua, móvel, ao mesmo tempo real e imaginada, central e marginal, ela anuncia um carnaval social, rebaixando uns e elevando outros, durante um breve lapso de tempo, a uma posição superior à deles, para destitui-los por seu desaparecimento¹⁶².

A crítica soviética tratou Khlestakóv como “símbolo de um aventureiro degenerado”, “uma figura de ave de rapina”. De fato, os críticos russos ficaram incomodados com o caráter e a personalidade que Meyerhold havia dado ao suposto inspetor geral. Segundo Cavaliere, o espetáculo era uma clara alusão à burocracia soviética pós-revolucionária¹⁶³. “As facetas da personagem combinam-se de tal modo que cada um possa reconhecer nela ao mesmo tempo o seu vizinho e a si mesmo”¹⁶⁴.

Novamente o público via a si mesmo representado nos personagens. Essa é a força contestadora dessa peça, ela tem o poder de denunciar as corrupções e a baixa de uma sociedade de uma maneira sutil e enriquecedora. Os órgãos censores do Partido ficaram enfurecidos com a peça, mas ela permaneceu em cartaz por dez anos. O trabalhador russo, como já foi citado, era o público alvo de Meyerhold e eram eles que formavam a maioria da plateia. Não há inocência por parte do encenador, está claro que ele montou um espetáculo para “retomar a consciência do proletariado”.

¹⁶⁰ MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 2013, p.400.

¹⁶¹ PICON-VALLIN, 2013, op.cit., p.403.

¹⁶² Idem, ibidem, p.398.

¹⁶³ CAVALIERE, 1996, op.cit., p.4.

¹⁶⁴ Cf. PICON-VALLIN, 2013, op.cit., p.407.

A denúncia de uma família, de uma sociedade, de um regime e da instituição burocrática encarna-se em imagens teatrais, fulgores concentrados e pungentes de uma humanidade ao mesmo tempo passada e atual, nos turbilhões de uma estranha dança do ser e da aparência, de um balé do poder e do temor¹⁶⁵.

Outra denúncia feita na peça era o episódio “As propinas”, na qual Khlestakóv recebe subornos de diversos funcionários. Para concluir as cenas desse episódio, Meyerhold criou uma máquina em que os homens e as portas funcionam em conjunto: alguns aparecem, outros desaparecem, enquanto as portas se abrem e se fecham¹⁶⁶. Os funcionários entravam e saíam dessas portas e viam-se apenas as mãos entregarem onze pacotes brancos para o impostor. De acordo com Picon-Vallin, a impressão de “máquinas de propinas”, era uma metáfora gigantesca da burocracia corrompida, proporcionada pelas portas que se abrem simultaneamente¹⁶⁷.

Podemos notar a ousadia do encenador no último episódio da peça intitulado: “Uma confusão sem igual”. Já citamos e analisamos, no primeiro capítulo deste trabalho, que a última cena ocorre quando o prefeito e todos em sua casa descobrem que Khlestakóv era um impostor e leem uma carta dele que continha insultos a todos, logo depois eles são informados que o verdadeiro inspetor acabara de chegar à cidade. Assim como na primeira versão, a adaptação de Meyerhold demonstra que todos ficaram petrificados com a revelação, entretanto o diretor fez uma reinterpretação espetacular desta cena, vejamos alguns detalhes.

Para compor o momento final em que todos os personagens ficam mudos e paralisados, Meyerhold definiu que nesta cena não haveria exageros, nem palhaçadas¹⁶⁸. Os atores deveriam ser responsáveis por movimentos mímicos. A serventia do sistema biomecânico era utilizada em todo o espetáculo, mas, especificamente nesta cena, os atores deveriam ter extrema destreza de seus movimentos para executar os gestos pantomímicos que a cena exigia.

O sistema biomecânico se aplica aqui à gestualidade das mãos, braços, cotovelos, pescoços e bustos. Tudo deve ser matematicamente preciso. Para apanhar uma bilha, “deve-se preparar a mão para pegá-la, pegar e depois verter”¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Idem, ibidem.

¹⁶⁶ Idem, ibidem, p.412.

¹⁶⁷ Idem, ibidem, p.412.

¹⁶⁸ Idem, ibidem, p.388.

¹⁶⁹ Idem, ibidem, p.386.

O diretor incluiu diversos manequins na cena. Eles ficavam ao lado dos atores compondo a última imagem. Os manequins se mesclavam aos atores paralisados e não dava para distingui-los. Os atores e manequins se agarravam uns aos outros, muitos atores ficavam de boca aberta exprimindo um grito mudo, outros paralisaram os seus movimentos assemelhando-se a estátuas, por fim, o gestual refletia uma força repulsiva¹⁷⁰. O público ficou perplexo com a cena muda, eles não sabiam o momento em que deveriam iniciar os aplausos e ir embora. O próprio Meyerhold comentou a construção dessa cena.

Então vejam, camaradas, quando o quadro se desenvolve, oferecemos, com efeito, uma cena muda, tal como sonhava Gógol, e que tem realmente por objetivo antes de mais nada "impressionar", então percebemos que toda vez, mesmo que não terminemos o espetáculo antes da meia-noite e cinco, o público inteiro permanece nos lugares, todo mundo, e ainda demora muito tempo para começar a aplaudir o espetáculo porque o público fica em estado de choque¹⁷¹.

Essa cena traz novamente o antagonismo que Meyerhold tanto ansiava à tona. O episódio se inicia com uma festa magnífica que o Governador dava para oficializar o noivado de Maria Antónovna e Khlestakóv. A vida se apresentava no auge, uma festa com bebidas, vestimentas eróticas e muito barulho. No final ao descobrirem as trapaças de Khlestakóv, o silêncio, o susto e a decadência irrompem surpreendendo ao público. A cena muda tem um sentido metafórico, ela causava temor aos espectadores, Lunatchárski afirmava que as personagens congeladas era uma advertência aos homens de 1926¹⁷². De acordo com Cavaliere a comédia e os manequins petrificados foram um anúncio da maior usurpação que a Rússia viria a sofrer.

Mas, de início como não ver nessa tragicomédia do poder e do medo, nos manequins petrificados, no desígnio de Gógol realizado pela primeira vez sobre um palco russo, um anúncio quase profético da impostura maior do século que será o stalinismo?¹⁷³

Após analisarmos algumas cenas e personagens de *Revizor* podemos concluir que ele é um espetáculo do amor e do medo. Que as denúncias de corrupção apresentadas nele ultrapassam a Rússia imperial e soviética, e podem ser

¹⁷⁰ Idem, ibidem, p.388.

¹⁷¹ MEYERHOLD apud CAVALIERE, 1996, op.cit., p.84.

¹⁷² PICON-VALLIN, 2013, op.cit., p. 391.

¹⁷³ Idem, ibidem, p.429.

representadas a qualquer momento e espaço, certamente como diz o prefeito em uma das cenas: quando rimos da peça, é de nós mesmos que estamos rindo.

É evidente que a adaptação de *O inspetor geral* de 1926 não agradou à crítica soviética. Meyerhold foi chicoteado pela imprensa russa e acusado de ter deturpado o clássico de 1836. As primeiras críticas moscovitas afirmaram que o riso gogoliano havia desaparecido. Um dos assistentes de Meyerhold ficou tão revoltado, que levou um jornalista para assistir a apresentação, para que ele pudesse ouvir as risadas do público¹⁷⁴. “Alguns jornais e revistas de Moscou publicaram críticas negativas, atacando Meyerhold pela reformulação do texto de Gógol e pelo tom “místico” de sua encenação”¹⁷⁵.

As acusações que Meyerhold recebeu era que ele havia dado um tom místico ao espetáculo. De acordo com Abensour a acusação de misticismo significava que o encenador não constituiu uma representação literal da realidade e que ele havia abandonado o teatro revolucionário¹⁷⁶. O artista ficou indignado com tais críticas e rebateu as acusações. Em sua defesa ele afirmou que foi julgado por pecados que não havia cometido.

[...] Quer dizer que estes são meus três “pecados mortais”: misticismo, erotismo e espírito associal. Ora, é claro, compreende-se: se não passam pelo palco bandeiras vermelhas e não se canta a Internacional, e se não há slogans que acompanhem o espetáculo, então dizem: “O Inspetor não é revolucionário”. Mas os que dizem isto são mais uma vez aqueles que sofrem de daltonismo, e que não conseguem enxergar sem essas bandeiras a densidade revolucionária desta obra¹⁷⁷.

Verdadeiramente o espetáculo não era um reflexo literal daquilo que o Partido entendia como realidade, mas a maior ironia de todas foi a peça ser acusada justamente de não ser revolucionária. O *Revizor* foi revolucionário, revoltado, engajado e denunciativo, é exatamente por isso que o Partido Comunista, a burocracia soviética e a crítica teatral o rejeitaram. A sordidez e a podridão dos líderes soviéticos exalavam através dos personagens. Todavia o Partido não podia admitir que aquele espetáculo fosse uma metáfora da burocracia corrompida, por isso inventaram as acusações de misticismo, ademais, eles também justificaram que os ideais socialistas não foram priorizados na peça. Novamente o diretor se defendeu afirmando a legitimidade do espetáculo diante das massas.

¹⁷⁴ Idem, ibidem, p.423.

¹⁷⁵ Cf. CAVALIERE, 1996, op.cit., p.63.

¹⁷⁶ ABENSOUR, 2011, op.cit., p.463

¹⁷⁷ MEYERHOLD apud CAVALIERE, 1996, op.cit., p.84.

O que me anima em nosso *Inspetor* é que nele existe esta verdade que tem legitimidade nas massas. E quase todos os críticos moscovitas, como que concordes, começaram a gritar que nosso *Inspetor* é uma verdadeira profanação, que O inspetor é um Gógol deformado, que O *inspetor* de Meyerhold só o diabo sabe o que é, que por causa deste Inspetor é preciso manda-lo para o inferno, onde quer que esteja! Escreveram coisas inverossímeis. Enquanto isso, dia após dias, nosso teatro que comporta, se não me engano, 1200 pessoas continua lotado, lota dia após dia, apesar das opiniões dos críticos que as expressam sem qualquer argumentação¹⁷⁸.

É nítido que na sua peça havia um discurso contra o poder, contra a corrupção e até mesmo da traição dos ideais revolucionários. Como artista engajado e homem político que era ele soube criar um jogo duplo em sua peça, que ao mesmo tempo em que repetia as trapaças do século XIX feita pelas personagens, também denunciava o desvio da burocracia e dos líderes soviético dos anos 1920.

Meyerhold tem consciência desde o início dos anos de 1930 e, talvez, de há muito, da inépcia dos ideólogos que ocupam altas posições. Ele não cessou, no fundo, de jogar um jogo duplo, ao escolher, nas suas montagens, obras que apelavam para a lucidez contra a canga cada vez mais pesada, imposta pelo Partido, adotando ao mesmo tempo em seus discursos o vocabulário na ideologia do poder.¹⁷⁹

Cada encenação era para ele a ocasião de tomar partido, de falar com uma voz forte e de resolver conflitos, aparentemente insolúveis, que prendem os homens em suas redes e os impedem de atingir sua estatura de seres livres. Por trás da fachada de um jogo estético, cada encenação é uma ascese condutora na busca da verdade.¹⁸⁰

É necessário salientar que as críticas sobre a peça não eram unânimes. Diversos artistas saíram em defesa de Meyerhold, entre eles o poeta Vladmir Maiakóvsi e até mesmo o Comissário da Instrução para o Povo Anatóli Lunatchárski. A peça também foi representada na França, e estreou em Paris em 1930. Os franceses ficaram assombrados com a magnitude do espetáculo, e tanto a peça, quanto o encenador foram aclamados pela crítica parisiense. Em sua breve passagem pela França, Meyerhold foi acusado de se render aos deleites capitalistas, pois segundo a imprensa soviética, ele e sua esposa Zinaida desfrutaram de champanhe, festas, casacos de pele e tudo mais o que o “dinheiro capitalista” poderia lhes oferecer.

O *Revizor* não foi o único motivo que levou ao fechamento do Teatro Estatal Meyerhold, e nem da execução do encenador e de sua esposa, porém o *Inspetor*

¹⁷⁸ Idem, ibidem, p.77.

¹⁷⁹ ABENSOUR, 2011, op.cit., p.615.

¹⁸⁰ Idem, ibidem, p.628.

geral de Meyerhold foi a “faísca que ateou fogo no palheiro”. Foi a partir da adaptação do clássico que o encenador tornou-se um alvo do Partido e posteriormente de Stálin. O diretor encenou diversas peças após o *Revizor*, e foi acusado de diversas infâmias, como o retorno ao simbolismo e ao misticismo, porém hoje sabemos que foi exatamente o engajamento do artista que o levou à condenação.

Em 1936 Meyerhold participou de uma conferência de diretores de teatro, que se tornou um verdadeiro tribunal. O réu deveria fazer uma autocrítica e negar todos os seus feitos e obras, entretanto ele resiste e permanece com seus ideais invictos. O Teatro Estatal Meyerhold foi fechado em 1938, o diretor foi vítima de um complô, arquitetado por burocratas do Partido e por diretores teatrais que o invejavam.

Ele foi preso e, após alguns dias, sentenciado à morte. As acusações não eram mais sobre o campo artístico, o encenador foi julgado por espionagem, sabotagem e trotskismo. A sentença para a execução veio no dia primeiro de fevereiro de 1940. Quando o encenador foi preso, Zinaida em um momento de desespero apelou a Stalin em favor do marido, o seu pedido piorou a situação. Ela foi assassinada dentro de seu apartamento, e a imprensa soviética informou que um vagabundo sujo entrou em sua residência e a matou¹⁸¹.

O legado de Meyerhold não pode ser apagado na sombria cela que ele passou os últimos dias de sua vida. Suas filhas, netas e alunos do mestre zelaram para que a memória desse incrível artista não fosse apagada pelo tempo e pelo obscurantismo do regime stalinista. Muito pouco ainda se sabe sobre esse homem de teatro e homem político, mas à medida que sua obra vem a tona percebe-se que ele foi uma das grandes vozes do teatro revolucionário do século XX.

¹⁸¹ ABENSOUR, 2011, op.cit., p.592.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O inspetor geral é uma obra que trata de assuntos sempre presentes em qualquer sociedade, tais como: suborno, corrupção, traição, desonestidade, jogos amorosos e outros. Os personagens da peça, como foi citado anteriormente, possuem características comuns a todos nós como interesses próprios, malícia, esperteza e inveja. Exatamente por isso Gógol incluiu ao final da peça a famosa frase do prefeito que diz: “do que vocês estão rindo? Estão rindo de si mesmos”. O meu objetivo nesse trabalho foi demonstrar o quanto este enredo é denunciativo e provocativo e o poder que ele tem de desnudar muitas das concupiscências humanas.

A peça já recebeu diversas adaptações desde a sua criação em todo o mundo, neste trabalho expus apenas a primeira encenação feita pelo próprio Gógol em 1836 e a montagem de Meyerhold de 1926. Com o intuito de mostrar a importância desse texto teatral como forma de denuncia e protesto, adiante veremos duas importantes readaptações do clássico efetuadas no Brasil por dois grupos teatrais distintos.

A peça foi encenada pelo Grupo Opinião em 1967. O grupo pode ser considerado como um dos mais importantes grupos cênicos brasileiros. Desde sua fundação em 1964, mesmo ano que foi dado o golpe militar brasileiro, o grupo esteve voltado para uma proposta de engajamento social e político. Ferreira Gullar realizou a tradução do texto para o português, e contou com a colaboração de João das Neves. A direção do espetáculo ficou a cargo de Benito Corsi¹⁸². Todos os envolvidos na apresentação desse espetáculo estavam ligados diretamente à arte engajada, e a peça foi utilizada como forma de protesto contra o regime militar brasileiro. De fato, o Grupo Opinião vinha sofrendo sanções da censura militar e cogitou se o fechamento do grupo, entretanto a encenação de *O inspetor geral* foi

¹⁸² Cf. KUHNER, M. H., e ROCHA, H. *Opinião para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2001, p.98.

uma resposta dos artistas ao regime ditatorial de que eles não desistiriam de lutar e nem abririam mão da arte militante.

O Opinião, porém não acaba: João das Neves, Ferreira Gullar, Denoy de Oliveira, Thereza Aragão e Pichin Plá decidem assumir sua continuidade, e encenarão, no próprio Teatro Opinião, *O Inspetor Geral* de Gógol, estreado em 17 de outubro de 1967, com direção de Benito Corsi¹⁸³.

Em 2003 *O inspetor geral* foi encenado pelo Grupo Galpão e sob a direção Paulo José e Cacá Brandão. O Grupo Galpão é uma companhia de teatro de pesquisa criada há quase 30 anos. Montando espetáculos de grande comunicação com o público, a companhia tem sua origem ligada ao teatro popular e de rua. Sediado na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, este grupo desenvolve pesquisas com vários elementos cênicos, com destaque para as linguagens do circo e da música (sempre tocada ao vivo pelos próprios atores), traduzindo para uma linguagem brasileira vários clássicos, numa fusão do erudito e do popular¹⁸⁴. A readaptação do clássico ocorreu em um período da história brasileira marcado pela recente ascensão de um partido nominalmente de esquerda e de escândalos políticos.

Tive a oportunidade de assistir a encenação do Grupo Galpão através de um DVD e pude perceber que os personagens, atos e falas realizados por eles se assemelham diretamente com a escrita original gogoliana. O perfil dos personagens tem as mesmas características bizarras, caricatas e grotescas criadas por Gógol. O espetáculo é extremamente divertido, algumas cenas foram adaptadas tratando de forma cômica assuntos como o nepotismo por exemplo.

Essas duas adaptações de *O inspetor geral* mesmo que vistas superficialmente confirmam os apontamentos feitos neste trabalho sobre a importância da utilização do texto teatral como engajamento e protesto. Em suma, muitas outras releituras podem ser feitas sobre essa peça e sobre outras readaptações da mesma. As considerações feitas neste trabalho constituem apenas uma das possíveis leituras, levando em conta que muitas outras reflexões podem ser feitas sobre essa peça.

¹⁸³ Idem, ibidem.

¹⁸⁴ Disponível em: <[www.grupogalpao.com.br./](http://www.grupogalpao.com.br/)> Acesso em: 29 jan. 2014.

FONTES

Peças teatrais

GOGOL, N. *O inspetor geral*. São Paulo, Peixoto Neto, 2007. Tradução de Arlete Cavaliere.

O inspetor geral. Gógol, N.; tradução de Ferreira Gullar e João das Neves; adaptação e direção de Benedito Corsi.

O inspetor geral de Gógol. Adaptação e direção de Paulo José e Cacá Brandão, 2003, Grupo Galpão.

Filme

O inspetor geral. Direção: Henry Koster, Estados Unidos. 1949. Um filme (102 min), son., color.

Sobre a peça *O Inspetor Geral*, Gógol, Meyerhold e a Revolução Russa:

ABENSOUR, G. *Meierhold ou a invenção da encenação*. –São Paulo: Perspectiva, 2011.

BENJAMIN, W. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMARGO, J. *O teatro soviético*. Rio de Janeiro: Leitura, 1945.

CAVALIERE, A. *O Inspetor Geral de Gógol/Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

CAVALIERE, A. *Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009.

CAVALIERE, A. Um poeta da Cena russa: Meyerhold e o teatro russo de vanguarda. *Revista de estudos orientais*, n. 1, p. 93, MARÇO, 1997.

CHAVES, Y. *Meyerhold na contemporaneidade: algumas reflexões e estudos de caso*. *Sala Preta*, n.5, 2005.

COLLAÇO, V. Leituras de um viajante: O teatro revolucionário russo. PARANHOS, K.R. (org.), *História, Teatro e Política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

CONRADO, A. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira, 1969.

DIAS, A. Meyerhold e a revolução no teatro ou: quando a revolução política exclui a revolução artística. *Art Cultura*, v.1, n.1, Uberlândia, 1999.

FERRO, M. *A Revolução Russa de 1917*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GASSNER, J. Maxim Gorki e a Dramaturgia soviética. In: *Mestres do Teatro II*. São Paulo: Perspectiva, 2003

GÓGOL, N. *Teatro completo*. – São Paulo: Ed. 34, 2009.

GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. – São Paulo: Perspectiva, 2008.

HELIODORA, B. *Escritos sobre o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MEYERHOLD, V.E. *Do teatro*. – São Paulo: Iluminuras, 2012.

RAMOS, F.A./ RIBEIRO, B. J./ SILVA, H., M. O cinema diante da Revolução Russa: o caso de S.M. Eisenstein. *ArtCultura*, v.4, n.4, Uberlândia, 2002.

_____. *Revolução Russa e vanguardas estéticas: cinema, teatro e pinturas*. *ArtCultura*, v.4, n.4, Uberlândia, 2002.

REIS FILHO, D.A. *As revoluções russas e o socialismo soviético*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ROCHA, J, G. Vsevolod Meyerhold. *O Palco*. Porto Alegre, 2004

ROSENFELD, A. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

_____. *Texto/ Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva: 1969.

SCHNAIDERMAN, B. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

SILVA, H., M. *Realismo Socialista: Narrativas da Contra Revolução*. *ArtCultura*, v.1, n.2, Uberlândia, 2000.

STÉPHAN, J. *Meyerhold— Fassbinder— Griffiero*. Santiago: Editorial-Arcis, 2011.

TRAGTENBERG M. *A Revolução Russa*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

VALLIN PICÓN, B. A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. *Teatro do pequeno gesto*, Rio de Janeiro: Letra e imagem, 2006.

VALLIN PICÓN, B. *Meierhold*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1969.
- BLOCH, M. *Apologia da história*, ou ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BORIE, M./ ROUGEMONT, M/ SCHERER, J. *Estética teatral*: Textos de Platão a Brecht. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BURCKHARDT, J. *Reflexões sobre a História*. Rio de Janeiro. Zahar Editora, 1961.
- CARLSON, M. *Teorias do teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARREIRA, A. *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- CERTEAU, M. de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, R. *A História cultural*: entre práticas e representações. Lisboa/ Rio de Janeiro: DIFEL/ B. Brasil, 1990.
- _____. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COSTA, I.C. *Nem uma lágrima*: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Nankin Editorial, 2012.
- _____. *Panorama do Rio Vermelho*: ensaios sobre o teatro americano. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- DARNTON, Robert, *O grande massacre dos gatos*, e outros episódios da histórica cultural francesa – Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DENIS, B. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Bauru. EDUSC, 2002.
- DROYSEN, Johann Gustav. *Manual de teoria da História*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
- GOMES, D. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos*: o breve século XX. 1941-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Tempos fraturados: Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KOHLER-RODRIGUES, H. Hiperteatralidade e releitura histórica. O teatro de Márcio Sousa. *Latin American Theatre Review*, v.22, n.1, 1988.

LANGLOIS, C.V., SEIGNOBOS, C. *Introdução aos estudos históricos*. São Paulo: Renascença, 1946.

LOPES, A.; PESAVENTO, S. *História e linguagens: texto, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/ 7 Letras, 2006.

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1965.

MENEZES, M. Retratos de ruas e multidões. *ArtCutlura*, v.1, n.1, Uberlândia, 1999.

NEVES, J. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução a análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHORSKE, C. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARTZ, R. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criações na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

STANISLÁVSKI, C. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VEYNE, P. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1987.

WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Cia, Ed. Nacional, 1969.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.