

Nach ponedielnik, no 33, 1923, p. 3

Teatro Judaico. A feiticeira¹ – Dos ferblonzele cheifele

L. S. Vygótski

Hoje em dia Goldfaden² está na moda. Nossas velas pegam os ventos do teatro teatralizado, limpo, não cotidiano. O princípio da arte teatral com valor em si mesmo e autônomo em relação à literatura, ao cotidiano, a todo tipo de representação da vida: essa é agora a posição mais avançada. É natural que muitos, com amor, se dirijam para trás, para o passado, pensando no futuro: lá, nas formas anteriores, primitivas, rudimentares dessa arte, eles encontram o teatro puro, ainda não dominado por ninguém, o material nu do teatro como tal. A partir de lá, eles esperam dar um salto mais fácil e direto para o teatro da atualidade e até para o do futuro. Assim é Goldfaden.

O ponto de apoio para o salto em direção ao futuro é duvidoso. Apesar de toda a pureza e integridade evidentes de sua natureza, o teatro de Goldfaden evidentemente nos apresenta não uma *teatralidade* pura, mas o mais puro *teatralismo*, ou seja, formas de arte não organicamente belas, apesar de primitivas, como uma canção popular, mas uma mistura mecânica de elementos heterogêneos, frequentemente de grande valor, às vezes insignificantes e vulgares.

*Balagan*³, certamente, não é uma expressão ofensiva no teatro. Trata-se de um teatro puro em seu embrião. Mas o “balaganismo”, assim como o teatralismo, é intolerável, e está para

¹ *A feiticeira* (1878), opereta de Abraham Goldfaden.

² Abraham Goldfaden (1876-1908) poeta, dramaturgo, diretor e ator judeu nascido na Rússia. Autor de cerca de 40 peças, é considerado o pai do teatro judaico moderno.

³ Balagan refere-se a um tipo de tenda existente nos parques de variedades. Em tais tendas “se haviam conservado as tradições do teatro popular medieval e de onde ele [Meyerhold] extraía importantes conceitos para a concepção de seu teatro”. (Moschkovich, D. in: MEYERHOLD, V. E. Do teatro. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 26).

o balagan e para o teatro, assim como a vulgarização está para o popular. Trata-se de uma distorção, de um desvio mórbido, um tumor no teatro.

Contudo, o teatro de Goldfaden, que passa pelos ápices da arte contemporânea, pode despertar um indubitável interesse. Eu acredito que, à luz dos quadros de Chagall e com a refinada técnica teatral contemporânea, é possível ver muito *através* de Goldfaden – tanto no sentido do folclore quanto do teatro judaico puro.

Entendo que, se os atores de Goldfaden estivessem vivos em algum lugar, se fosse possível restaurar em toda completude, como um teatro antigo, os espetáculos de Goldfaden, isso apresentaria o mais vivo interesse histórico e científico.

Mas o ator judeu provinciano contemporâneo, que passa por Gordin e Asch⁴, que perde o brilhantismo e a variedade da teatralidade, que nada adquire em troca – o que ele pode dar a Goldfaden além de tédio, tédio e tédio?

Um balagan, representado por uma sala de jantar burguesa com um samovár e a foto do avô na parede, já não é um balagan.

Pois é assim que Goldfaden tem sido representado entre nós, sem o brilhantismo exagerado, a substancialidade crua e o humor da comédia popular. As máscaras teatrais da Feiticeira e de Gotsmakh apresentam personagens posições quase à moda de Gordin. Pequenas lâmpadas, lantejoulas, miudezas. Não há nem sombra de um teatro de praça. A velhinha bondosa e um pouco surda, com voz e modos masculinizados (tradicionalmente o papel é interpretado por um homem) no lugar da feiticeira teatral (Rubin), o cômico administrador da fazenda no lugar do tolo da praça – Gotsmakh (Merenzon). O inacreditável, o improvável foi encaixado no modelo teatral de nossos dias. Essas figuras fazem par com as máscaras da

⁴ Jacob Mikháilovitch Gordin (1953-1909), dramaturgo russo, importante para a introdução do naturalismo e do realismo no teatro ídiche. Sholem Asch (1880-1957), romancista, dramaturgo e ensaísta polonês.

comédia italiana: o Arlequim, o Pantaleão. Então, será que vale a pena fazer tudo isso para montar uma bobagem longa absolutamente não justificada?

*Dos ferblonzele cheifele*⁵ é uma história banal e virtuosa de um cordeiro desgarrado, uma mulher pecadora, nos limites da apoteose da prosperidade e da vida celestial dos proprietários rurais judeus.

É representada de tal forma que o gostinho vulgar desse sonho pequeno burguês, sobre o judeu com o chicote, foi sentido de forma especial. O plano da montagem tem o esplendor barato e pobre de todo tipo de tranqueiras: calças brancas, pequenas lâmpadas, um tablado que cobre metade do palco e da cena; a interpretação dos “senhores magníficos”. Rubin, por exemplo, é um talentoso artista no episódio típico (em *O dibuk*, por exemplo, ele interpreta três papéis e não é possível reconhecê-lo, em um deles está absolutamente maravilhoso), mas seus amantes de opereta têm a graça distinta do protagonista provinciano desembaraçado – ah! é um Chaliapin barato, sem a voz de Chaliapin.

E isso dá o tom a todos, predomina. São cômicos Kajdan no papel do enfermeiro e Ebengolts como Khane-Pesel, mas o traço indelével da grosseria, da vulgaridade ainda é intensamente gritante, nervoso e absolutamente, absolutamente desnecessário.

É preciso sair para outro caminho.

⁵ Trata-se da canção ídiche *Di Balade funem Farloyrenem Shefele*, de Itzik Manger, sobre um pastor que perde um de seus cordeiros.