

Da realidade à utopia: o impacto da primeira guerra mundial sobre o teatro russo em fins de 1914

Daniela Simone Terehoff Merino¹

Resumo: A Primeira Guerra Mundial causou forte impacto sobre a vida teatral russa entre 1914 e 1917. Com a expansão deste trágico evento não apenas a necessidade do fazer teatral foi posta em cheque, como também as escolhas de repertório tornaram-se repentinamente influenciadas pelos acontecimentos na Europa. Esta influência levou uma parte dos escritores russos a explorarem em suas obras a realidade bélica que os cercava. Foi o caso de Leonid Andreiev (1871 – 1919), que em fins de 1914 escreveu a peça *Korol, zakon i svoboda* (*O rei, a lei e a liberdade*) com base nas mais recentes notícias sobre a guerra. Por outro lado, houve no teatro russo quem optasse por suprimir ou até negar esta realidade. Foi o caso do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM), que neste mesmo ano encenou a novela *The Cricket on the Hearth* (*O grilo na lareira*, 1845) de Charles Dickens (1812-1870), colocando o amor, o perdão e a felicidade em primeiro plano. Este artigo compara a recepção de *O rei, a lei e a liberdade* com a de *O grilo na lareira*. Sublinha-se a importância que a eclosão da Grande Guerra teve sobre o Primeiro Estúdio em 1914.

Palavras-chave: Primeira Guerra Mundial; Primeiro Estúdio do TAM; Leonid Andreiev; Konstantin Stanislávski; Leopold Sulerjitski

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da FFLCH-USP. Bolsista FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo nº 2017/ 21093-8). E-mail: daniela.terehoff@hotmail.com

Quando em 21 de novembro de 1914 os alunos do Primeiro Estúdio do TAM realizaram a estreia de *O grilo na lareira*, a situação na Europa era trágica. Falta-va cerca de um mês para o natal, mas a guerra não estava nem perto de terminar como haviam sonhado os soldados e gene-rais alguns meses antes. A neutralidade belga já havia sido violada pelos alemães, deixando uma Bélgica completamente de-vastada e privada de centenas de seus civis, que eram fuzilados em série, sem qualquer piedade². E enquanto as folhas do outono já começavam a cair³, o secretário britânico das relações exteriores Sir Edward Grey já dizia de sua janela aquela que se tornaria posteriormente uma das frases mais céle-bres com que nos deparamos ao estudar so-bre a Grande Guerra: “As luzes estão se apagando em toda a Europa; não as vere-mos acesas novamente durante nossas vi-das.” Mas apesar de todos estes acontecimentos que repercutiam cada vez com mais intensidade no mundo e, obvia-mente, no destino dos principais países en-volvidos – o que, claro, inclui a Rússia –, os alunos do Estúdio teatral criado por Kon-stantin Stanislávski e Leopold Sulerjítiski em 1912, optaram desta vez por romper as bar-reiras da realidade em que viviam. E atra-vés da escolha de adaptar

dramaturgicamente a novela *O grilo na la-reira* (1845), escrita por Charles Dickens, en-cheram os corações de sua plateia de amor, união e esperança de viver em um mundo melhor.

Uma rápida incursão em direção à situação do teatro russo naquele momento pode nos auxiliar no entendimento dos mo-tivos que levaram o Primeiro Estúdio a to-mar esta decisão.

Em primeiro lugar, é preciso que compreendamos a estrita relação que se es-tabeleceu desde o início entre a arte teatral da Rússia e a grande guerra que vinha se delineando em meados de 1914. De acordo com Murray Frame⁴ em seu artigo *Russian Theatre and the First World War, 1914 -1917*, publicado em abril de 2012 pela revista *The Slavonic and East European Review*, apesar de muitos materiais sobre o assunto não aludi-rem especificamente a uma ligação entre a eclosão da Grande Guerra e as modifica-ções ocorridas no teatro russo do período, é impensável dissociá-los ou simplesmente atribuir apenas à Revolução a responsabili-dade pela trajetória teatral russa do início do século XX.

Desde as primeiras movimentações causadas pela Grande Guerra no país, as

² Durante a invasão ocorrida na Bélgica – tão somente porque o Rei Albert se recusou a dar passagem ao exército alemão que pretendia passar por Ardenes e assim, com maior rapidez chegar até Paris –, muitos civis foram mal-tratados e até cruelmente fuzilados. Os alemães agiam declaradamente de maneira curta, eficiente e decisiva. E isso fazia com que todos aqueles que se colocassem em seu caminho sofressem as consequências. (TUCHMAN, 1994, p. 201) Entre os dias 20 e 21 de agosto estatísticas belgas calculam cerca de 211 mortes durante a batalha de Charleroi. Por volta da mesma data, 50 civis perderam suas vidas em Seilles enquanto suas casas eram entregues ao saque e ao incêndio. Em Dinant 612 corpos foram identificados e enterrados após fuzilamento, inclusive o de Felix Fivet, de três semanas de idade. E em Tamines, aproximadamente 400 cidadãos foram sistematicamente fuzilados por um pelotão em frente à igreja na praça. Os que não estavam mortos ao fim do tiroteio foram exterminados a golpes de baioneta. No cemitério de Tamines existem 384 lápides com a inscrição ‘1914: fusillé par les Allemands’. (TU-CHMAN, op.cit., p.363-364)

³ Referência à famosa frase do Kaiser alemão Guilherme II, que disse às tropas de partida na primeira semana de agosto: “Vocês estarão em casa antes que as folhas caiam das árvores.” No período inicial da guerra a previsão mais comum era de que o evento não duraria mais do que 6 meses. (TUCHMAN, op.cit., p.137)

⁴ Historiador vinculado à Universidade de Dundee, na Escócia. Um de seus principais focos de pesquisa é a cultura russa durante a Primeira Guerra Mundial e a Revolução.

peças envolvidas com a arte teatral puseram-se a levantar questões sobre o sentido de os teatros continuarem a trabalhar em meio a um ambiente hostil e de tensões cada vez mais constantes. Como seria possível, afinal, promover a cultura num momento em que todos os esforços do país deveriam estar relacionados unicamente a este evento histórico?

A verdade é que no teatro russo já vinha se estabelecendo uma espécie de crise, mesmo antes da chegada da guerra: nem todos estavam satisfeitos com o rumo que o teatro vinha tomando ao se concentrar plenamente na busca por novas formas e deixar de lado a ideia central do teatro como um ambiente educativo (FRAME, 2012, p.297).⁵ Em decorrência disso é que os eventos bélicos só serviram para ampliar algumas discussões já em voga, levando os homens ligados ao teatro a olharem mais de perto para a sua profissão e repensarem definitivamente o espaço que a atividade teatral deveria ocupar na sociedade. Sobre tudo porque muitas pessoas não viam razão para, em meio às pressões do momento, saírem de suas casas e se distraírem com peças, óperas e comédias, distanciando-se com isso do entusiasmo e arrebatamento causados pela guerra. (FRAME, op.cit., p.298)

Tal arrebatamento vinha tomando proporções cada vez maiores por toda a Europa desde o assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando e de sua esposa Sofia em 28 de junho de 1914. O rompimento da estabilidade existente durante a chamada *Belle Époque* levava agora grande parte dos homens a não verem mais sentido em fazer ou falar sobre arte. O artigo *Art and war*

escrito pelo filósofo e crítico inglês de arte Clive Bell (1881- 1964) e publicado em *The international journal of ethics* em outubro de 1915 evidencia isso ao dizer que a maior parte das pessoas inseridas no contexto de guerra estava avessa ao universo artístico e dizia claramente, com todas as letras: “This is no time for art!” (BELL, 1915, p.1).

Mas se é da Rússia que estamos falando, não podemos deixar de enfatizar que o teatro nacional não se deixou levar tão facilmente por esta onda antiartística que vinha se alastrando pela Europa. A solução para esta questão da necessidade de os teatros continuarem ou não a funcionar se colocou a partir do momento em que os debates trouxeram à tona a capacidade que o teatro teria de auxiliar os homens a se distraírem de seus pensamentos aflitos e esquecerem o pesadelo que era a guerra. Evidenciou-se que o ato de fechar os teatros ou parar de publicar livros só daria maior atenção ao empobrecimento da cultura e à melancolia em que o país se encontrava. E a consequência positiva foi que muitos teatros resolveram continuar atuantes nos tempos de guerra, tendo sido o Teatro de Arte de Moscou unânime no que diz respeito a esta decisão. (FRAME, op. cit. p.299)

Mas se os teatros continuavam abertos, isso não queria dizer que estivessem de todo despreocupados com o que acontecia ao redor, ou que nada mais tivessem que levar em consideração a partir de então. Diante da solução de prosseguir em cena, surgiu a questão sobre o repertório que seria apresentado. Pois os teatros tinham diante de si duas opções: poderiam simplesmente continuar a apresentar suas peças com o repertório regular, tal como

⁵ A arte teatral na Rússia já era vista desde o século XVIII como um espaço destinado à educação. A imperatriz Catarina, a grande, havia proclamado o teatro como sendo uma escola para o povo. E a partir daí, despido de um caráter de mero entretenimento,

o teatro ganhara cada vez mais força, sobretudo durante o século XIX quando a *intelligentsia* pôs-se a investir na ideia de utilizar o teatro como uma ponte entre o povo e a elite, civilizando e aumentando o nível cultural de todos. (FRAME, 2012, p 293-294),

antes. Ou mudar de direção e, por meio da arte, dar ênfase ao momento vivido, tal como vinha acontecendo no trabalho de alguns literatos e intelectuais da época tanto na Rússia como em outros países da Europa⁶.

Não foi preciso muito tempo para a constatação de que o melhor a se fazer era seguir pelo primeiro caminho. De forma que os homens envolvidos com o teatro acabaram por assumir uma postura diferente daquela que se via na literatura do país nesta mesma época. Os escritores russos davam cada vez mais destaque a publicações sobre a guerra em jornais, revistas e almanaques⁷, enfatizando em suas obras a dor das mães e o sofrimento dos soldados como forma de expor alguns valores culturais gerais e os fundamentos morais da vida humana (SOROKINA, 2005, p.121).⁸

⁶ A fim de compreender melhor a relação dos intelectuais europeus com a guerra, recomenda-se a leitura de *O prêmio nobel e literatura e as duas guerras mundiais*, escrito por Tom Burns e incluído na coletânea *Literatura e guerra* (2010). Em seu texto vemos que os intelectuais podiam ser divididos em dois grupos: o primeiro, no qual se encaixavam os homens que enxergavam este acontecimento como uma chance de purificação nacional e o segundo, composto por aqueles que, como Bernard Shaw, viam na guerra um grande absurdo repleto de sacrifícios inúteis e desnecessários. O caso russo não é mencionado por Burns. Mas devemos sublinhar que a Rússia foi muito mais fiel a esta segunda vertente, já que os escritores russos se provaram desde o início muito mais voltados para a acusação da guerra e de seus males do que para a sua exaltação. O principal desejo dos literatos russos consistia na conservação da memória espiritual sobre a guerra, fixando-a na consciência nacional de seu povo. (SOROKINA, 2005, p.122)

⁷ Um bom exemplo disso é o almanaque *A guerra moderna na poesia russa (Sovremenaia Voina v Russkii Poesi)* para o qual escreviam poetas como Aleksander Blok e Anna Akhmátova ao lado de outros poetas russos menos conhecidos. Assim como outros estudos de destaque sobre este período, o almanaque encontra-se disponível em site destinado a materiais que relacionam a Primeira Guerra Mundial à literatura russa: <http://ruslitwwi.ru/publications/>

⁸ Alguns exemplos de escritores que contribuíram significativamente para o período e são citados por Sorokina (SOROKINA, op.cit.) são Valeri Briusov

O fato de o teatro ter visto no distanciamento da guerra a sua melhor oportunidade de seguir em frente, no entanto, não significa que não tenha havido qualquer tentativa de instaurar nos palcos o ambiente de guerra que dominava a atenção geral. A peça *O rei, a lei e a liberdade (Korol, zakon i svoboda)*⁹, escrita por Leonid Andreiev, em 1914 foi um exemplo disso. O texto surgiu tão logo o seu autor soube dos últimos acontecimentos ocorridos na Bélgica. Fatos como a convocação do escritor belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) – que ganhara o Nobel em 1911 e agora trocava a literatura pelas armas¹⁰ –, a grande quantidade de pessoas que estavam precisando se deslocar em decorrência da chegada dos alemães, a queima da Biblioteca de Leuven¹¹ e sobretudo o fim da paz num país que sequer havia pensado até então na possibilidade de estar inserido em meio a

(1873 -1924), Fiódor Sologub (1863 -1927), Fiódor Stepun (1884-1965) e Sofia Fedortchenko (1888 - 1959)

⁹ A peça, ainda sem tradução para o português, encontra-se no original russo disponível em: https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/download_book/2805135/7960184/&uuid=56f63eb0-405f-11e1-aac2-5924aae99221&art=2805135&user=411325489&ui-lang=ru&catalit2

¹⁰ O fato de Maurice Maeterlinck ter ingressado na guerra e ter se ferido em uma das primeiras batalhas foi uma das notícias que mais causou forte impressão em Leonid Andreiev. De acordo com Hellman (2009, p.76 -77), “O pensamento de que Maeterlinck, que era 9 anos mais velho do que Andreiev e que naturalmente não teria sido convocado mas mesmo assim estava pronto para arriscar sua própria vida como um soldado ordinário na guerra preocupou Andreiev. Isso tornou-se imediatamente o germe de ‘O rei, a lei e a liberdade’.”

¹¹ Dois bons exemplos de obras que tratam do assunto mais detidamente são o livro *1914* (2014) de Luciano Canfora e *Canhões de agosto* (1994) de Bárbara Tuchman. De acordo com Tuchman em seu detalhado relato (p.368): “No dia 25 de agosto teve início o incêndio de Louvain. A cidade medieval na estrada entre Liège e Bruxelas era famosa por sua Universidade e sua Biblioteca incomparável, fundada em 1426, quando Berlim era apenas um punhado de choças de madeira. Localizada na sede da Corporação dos Tecelões, uma construção do século XIV, a

uma situação de tamanho caos, foram alguns dos pontos que chamaram a atenção de Leonid Andreiev, impulsionando-o a escrever mais de uma obra sobre o assunto.¹²

No que diz respeito ao enredo desta peça, trata-se da estória do escritor Emil Griele e de sua família, que viviam felizes em uma casa com muitas flores¹³, até o momento em que a guerra invadiu o seu país. Com a chegada dos prussianos desestabilizou-se não apenas o seu próprio ambiente familiar, como também o de todos os seus vizinhos que apesar de serem pessoas pacíficas logo são inseridos nos tormentos da guerra. A tragédia que ali se faz presente é tamanha que Emil Griele decide se apresentar para lutar na guerra, é ferido e ao fim da peça se vê obrigado a fugir para a Antuérpia com o que restou de sua família: apenas um filho, já que o outro morreu em combate, e uma esposa que enlouqueceu.

Não é preciso um olhar muito atento para percebermos que sua dramaturgia está absolutamente calcada nos acontecimentos relacionados à violação belga de que falamos mais acima: 1) a peça se passa na própria Bélgica, não tendo o autor nem mesmo escolhido um local fictício para tratar do assunto; 2) seu protagonista é um escritor, certamente inspirado na

figura de Maeterlinck; 3) durante o desenrolar da estória, uma importante biblioteca se encontra em chamas; 4) os prussianos são nomeados declaradamente como os inimigos que acabaram com a paz existente no país; 5) o Kaiser alemão é mencionado pelo protagonista, inclusive com uma alusão aos seus famosos bigodes; 6) os belgas terminam a peça tendo de fugir para a Antuérpia, tal como de fato ocorreu na realidade; 7) no desfecho os alemães são surpreendidos e engolidos pela água, referência direta ao momento em que o exército belga optou por abrir as comportas da barragem do rio para inundar a região, de forma a conter o exército alemão durante a batalha do rio Yser em fins de outubro; e 8) por fim, o próprio título da peça é uma referência ao hino do país, *La Brabaçonne*¹⁴, que possui a frase *Le Roi, la Loi, la Liberté!* repetida quatro vezes em sua execução e mencionado mais de uma vez pela esposa do protagonista.

Tamanha é nesta peça a quantidade de menções aos eventos históricos ocorridos, que a crítica acusou Andreiev de nem sequer separar o dramático do histórico, simplesmente ampliando os seus artigos jornalísticos através desta peça. (HELLMAN, 2009, p.75-76). Ainda assim, vale aqui ressaltar que esta obra possui mais de um momento bastante significativo

Biblioteca incluía, entre seus 230.000 volumes, uma preciosa coleção de 650 manuscritos medievais e mais de mil incunábulos. A fachada da Prefeitura, considerada ‘uma jóia da arte gótica’, era uma tapeçaria em pedra, com cavalheiros, santos e damas entalhados, exuberante até mesmo para o estilo gótico.” O ataque a Leuven durou mais de 6 dias. De acordo com Canfora (2014) após a derrota ao fim da guerra, os alemães foram obrigados – por meio de uma cláusula do tratado de Versalhes – a reconstruir livro por livro, a biblioteca de Leuven. O que não adiantou muito, já que a biblioteca foi novamente arrasada no começo da Segunda Guerra Mundial, numa nova invasão alemã que acabou por transformar Leuven em uma “cidade mártir”.

¹² De acordo com Hellman (2005, p 76) dois dias após ouvir e se abalar com as notícias sobre a Bélgica, Andreiev rapidamente comunicou ao diretor teatral

Vladimir Nemirovitch-Dântchenko que pretendia escrever uma peça de guerra sobre os acontecimentos no país. Além da mencionada peça, Andreiev escreveu a novela *Conversa noturna (Notchnoi razgovor)* e alguns artigos de jornal, atualmente disponíveis em: <http://ruslitwwi.ru/files/content/2411/hellman-b-kozmenko-m-v-leonid-andreev-v-sej-groznyj-chas-pdf.pdf>

¹³ Este é um dado importante. Pois a primeira cena inteira se passa neste jardim, com um jardineiro surdo cuidando das flores ao mesmo tempo em que se nega a acreditar na chegada da guerra. Por não ouvir nada, ele não quer acreditar no que está acontecendo. E quando finalmente entende o que se passa, se põe a chorar por suas flores, que irão morrer devido à chegada da guerra.

¹⁴ Escrito em 1830 e adotado em 1860.

enquanto material capaz de conservar a memória espiritual sobre a guerra e fixá-la na consciência nacional russa.

Durante a terceira cena da peça, por exemplo, um grupo de mulheres observa a biblioteca em chamas, ao mesmo tempo em que reflete sobre toda a situação vivenciada, relacionando-a com o fato de os prussianos terem roubado um céu que antes pertencia apenas a Deus:

Quarta mulher: Dizem que eles são 20 milhões e que já incendiaram Paris. E que tem canhões que podem atirar a 100 km de distância.

Henrieta: Meu Deus, meu Deus, e tudo isso chegou até nós.

Segunda mulher: Deus misericordioso, estão se comprimindo sobre nós!

Quarta mulher: E eles voam e lançam bombas de navios aéreos, bombas terríveis, que destroem cidades inteiras.

Henrieta: Meu Deus, o que eles estão fazendo com o céu! Antes no céu, o Senhor estava só e agora também aí estão os infames prussianos.

Segunda Mulher: Antes, quando a alma queria alegria e tranquilidade, eu olhava para o céu, mas agora o pobre homem não pode olhar para lugar algum.

Quarta mulher: Arrancaram tudo de nossa Bélgica, inclusive o céu!

(ANDREIEV, 2012, p.37, tradução nossa)

E durante a segunda cena, vemos o sofrimento do escritor Emil Griele, que já Não obstante, a peça não teve grande repercussão. Ainda que seu enredo seja hoje bastante atraente para os estudiosos do período; ainda que antecipe um tema tratado por Walter Benjamin (1987) em seu texto *Experiência e pobreza*, escrito em 1933 –

¹⁵ De acordo com Benjamin (1987, p.115) “Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado

não sabe como chamar os invasores e pede auxílio a seu filho para encontrar a melhor forma de se referir aos inimigos. Neste instante, é como se as palavras tivessem sido varridas para bem longe de seu alcance, e ele, um escritor, homem das palavras, agora já não fosse mais capaz de encontrá-las em lugar algum:

Emil Griele: Como chamá-los? Não, como chamá-los? Meu querido Pierre, meu menino, como posso chamá-los?

Pierre: Você está muito perturbado, papai.

Emil Griele: Eu sempre pensei, eu sempre acreditei que as palavras dependiam de mim, mas eis que fico em frente a essa monstruosidade, o incompreensível, e não sei, não sei mesmo como chamá-los. Meu coração grita e eu escuto a sua voz, mas a palavra! Pierre, você é estudante, você ainda é um menino, sua fala é clara e imediata, Pierre, encontre uma palavra para mim.

Pierre: Eu, achar para você, papai? Sim, eu era um estudante então sabia tais palavras: paz, direito, humanidade, mas agora você vê! Meu coração também grita, mas como chamar esses patifes eu não sei. Patifes? Mas isso é pouco (em desespero) Muito pouco! (ANDREIEV, 2012, p.19-20, tradução nossa)

No decorrer de *O rei, a lei e a liberdade* fica evidente por mais de uma vez a sensação de grande parte do povo russo naquele momento, tanto em relação aos belgas quanto em relação aos alemães.

isto é, a ideia de que a Grande Guerra foi uma das principais responsáveis pela perda do sentido de experiência humana, trazendo dela homens silenciosos, incapazes de falar sobre o que haviam visto no front¹⁵ – ; ainda que tudo o que é dito nesta

silenciosos dos campos de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências

peça corrobore perfeitamente para a apreensão da realidade em sua própria época, esta obra de Andreiev, tal como todas as outras peças que levavam experiências de guerra para os palcos russos¹⁶, teve uma

recepção relativamente pobre (FRAME, 2012, p.303).



Figura 1. Cena da peça O grilo na lareira, apresentada pelo Primeiro Estúdio do TAM em 1914

mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.” Esta ideia sobre a falta de palavras, aparece também em BURNS, 2010. Aqui vemos que quando acabou a guerra, até mesmo os escritores e intelectuais da época não se sentiam aptos a tratar deste evento assombroso em suas obras já que as palavras haviam se esvaziado de seus significados. Em suas palavras: “A Primeira Guerra Mundial - a primeira guerra tecnológica moderna (tanques, gás venenoso, metralhadoras, aviões) - foi um trauma

coletivo sem precedentes, cujo efeito sobre os escritores foi tão devastador que muitos afirmaram ser quase impossível descrevê-la.” (BURNS, op. cit., p.101)

¹⁶ Tudo isso contribui para a visão do quão acertada foi a decisão de dar continuidade ao repertório regular russo ao invés de fazer investimentos em peças de caráter militar. Ainda mais porque com o passar do tempo o teatro encontrou outras formas de prestar seus serviços ao país no contexto da guerra: não apenas alguns dos teatros imperiais se incumbiram da tarefa de organizar hospitais militares, como também atrizes de São Petersburgo paralisaram suas atividades para prestarem serviços como irmãs da misericórdia e no que diz respeito ao Teatro de Arte de Moscou, este reservou parte de seus lugares da plateia para soldados em recuperação. (FRAME, op. cit., p.302-303)

Muito diferente de *O rei, a lei e a liberdade* é a obra *O grilo na lareira*, escolhida para ser encenada pelo Primeiro Estúdio do TAM também no ano de 1914. Se Andreiev optou por pensar a guerra colocando seus acontecimentos sobre o papel, os alunos do Estúdio reagiram ao momento histórico por um viés completamente distinto, transportando a plateia de seu pequeno e acolhedor espaço¹⁷ para uma narrativa de Dickens na qual o amor sobressai como marca central.

Quando foi inaugurado dois anos antes, o Estúdio não tinha grandes pretensões quanto a qualquer encenação. Tratava-se de um espaço cujo principal objetivo era o aperfeiçoamento do trabalho do ator. A ideia era desenvolver ali o Sistema de Stanislávski, que não vinha tendo grande espaço, tempo e nem apoio para ser aplicado com os atores dentro do Teatro de Arte de Moscou. Criando um laboratório à parte, seria possível que jovens estudantes aprimorassem seus conhecimentos sobre teatro através do Sistema e experimentassem na prática as ideias inovadoras de Stanislávski sem a pressão de um necessário resultado final a ser apresentado.

Alunos como Evgueni Vakthângov (1883-1922), Mikhail Tchekhov (1891-1955), Richard Boleslávski (1889-1937) e Serafima

Birman (1890-1976) – para citarmos apenas alguns dos nomes mais conhecidos que ali desabrocharam – começaram em 1912 experimentando diariamente exercícios e jogos que davam ênfase à imaginação e ao processo criativo do ator. Mas, inevitavelmente, estando acompanhados pelo olhar cuidadoso de Leopold Sulerjítiski e de suas fortes convicções nos ensinamentos de Liev Tolstói (1828 -1910), logo os atores encontraram no Estúdio também um espaço destinado à busca do aperfeiçoamento moral de si mesmos¹⁸.

Com o tempo, percebeu-se também o quanto seria importante para o crescimento dos atores que estes passassem a apresentar seus resultados obtidos diante do público e, claro, de Konstantin Stanislávski, que não podia acompanhá-los com a mesma regularidade que Leopold Sulerjítiski mas precisava estar a par dos resultados obtidos.

Em 1913 a escolha dramaturgica recaiu sobre a peça *O naufrágio do esperança* (1901), escrita pelo holandês Herman Heijermans (1864 -1924). A peça teve sua estreia em 15 de janeiro deste ano e obteve tamanho êxito, que mais de um século depois o diretor russo Serguei Tcherkasski resolveu remontá-la com seus alunos¹⁹.

¹⁷ O espaço experimental do Primeiro Estúdio não era composto por palco e plateia. Tratava-se de uma sala com espaço para cerca de 100 espectadores por sessão. Isso tornava o ambiente muito mais acolhedor, criando inclusive maior proximidade com os atores e possibilitando a imersão completa no universo das peças ali apresentadas.

¹⁸ Todas estas ideias encontram-se mais bem desenvolvidas em minha dissertação de mestrado. Ver: MERINO, D. S. T., *Mestre de vida, mestre de teatro – Leopold Sulerjítiski e sua busca artística e pedagógica*. São Paulo: USP, 2017.

¹⁹ O artigo *Forward – to early Stanislavsky! or Reconstruction of Actor Training at the First Studio of the*

Moscow Art Theatre (2017) escrito pelo diretor teatral Sergei Tcherkasski, narra as razões de seu interesse pelo trabalho inicial de Stanislávski com o Sistema dentro do Primeiro Estúdio e os resultados conquistados a partir deste interesse dentro de seu próprio Estúdio. Entre os anos de 2010 e 2016, os estudantes do Estúdio de Tcherkasski perseguiram os passos dados pelos alunos de Stanislávski dentro do Primeiro Estúdio, recriando cenas vividas por eles e narradas em diários ou livros. Neste artigo Tcherkasski afirma que a peça de Heijermans poderia ter sido esquecida se não fosse o trabalho feito no Primeiro Estúdio. (TCHERKASSKI, 2017, p.100)

A partir desta primeira experiência, os alunos do Estúdio desejariam prosseguir na apresentação de resultados cênicos. Mas agora, em meio ao furacão de acontecimentos que assolava o terreno europeu em 1914, a decisão sobre que texto montar não seria tão fácil de ser tomada. Ao mesmo tempo em que era impossível que os alunos do Estúdio e seu guia ficassem indiferentes aos últimos acontecimentos, mantinha-se ainda dentro deste espaço um clima contrastante de alegria, dedicação, busca por respeito e transformação dos homens por meio da arte. E uma vez que o próprio Sulerjitski não via sentido em uma arte que não falasse do belo e que, além disso, ele encontrava no Estúdio um meio de realizar “(...) um dos fins mais importantes da sua vida: unir os homens, encontrar uma atividade comum, fins comuns, lutar contra a vulgaridade, o ódio e a injustiça, servir ao amor, à nobreza, à beleza e a Deus.” (STANISLÁVSKI, 1970, p.551, tradução nossa), acabava por se impor uma importante questão: como proceder na arte quando o mundo real está em tamanho contraste com tudo o que se sonha?

É aí que entra um conceito conhecido como utopia teatral.

Entre algumas das características que definem o termo *utopia* de maneira mais geral estão necessariamente elencadas a ruptura total com a realidade existente, a criação de um mundo completo, a percepção do presente enquanto violência e o fato de este discurso ter fronteiras móveis, podendo gerar utopias literárias, arquitetônicas, religiosas ou políticas (CHIAUÍ, 2008, p 8). No caso de uma utopia teatral, as leis da arte regem a construção deste novo mundo com o objetivo transformador de

criar um novo homem e novas atitudes dentro da sociedade. O teatro surge então como uma alavanca que, ao falar de um mundo melhor, suspende a história por alguns momentos, virando o mundo real de cabeça para baixo (STAKHORSKI, 1993, p.9).

Ao tratar deste assunto em *A utopia teatral russa do início do século XX (Russkaia teatralnaia utopia natchala XX veka)*²⁰, Stakhorski (1993, p.5) fala sobre a utopia em si como um dos termos mais controversos do pensamento humano. Trata-se de uma cosmovisão que pode emergir como uma ideologia e que, no caso de se tornar especificamente teatral, tem, tal como qualquer outra, as suas regras:

Sobre a utopia teatral em sentido estrito e terminológico, nós consideraremos possível falar apenas daqueles casos em que surge um complexo de ideias utópicas que incluem ‘a negação de dada realidade em nome da paz que deveria existir’, a construção de uma ‘realidade organizada’. A utopia confere ao trabalho criador uma força vivificante, dando-lhe um significado mágico e sobrenatural. O artista utopista acredita que todos os antagonismos e contradições da realidade social podem ser resolvidos através da arte. Quando neste processo o teatro desempenha o papel principal, surge a utopia teatral. (STAKHORSKI, op.cit., p. 2, tradução nossa)

E como abordar a peça *O grilo na lareira* senão como uma obra em que justamente se negava a realidade da guerra “em nome da paz que deveria existir”?

A narrativa de Dickens traz para a cena a trajetória de dois personagens centrais: a senhora Peerybingle, que vive uma vida muito simples e feliz ao lado de seu

²⁰ Trata-se de resumo da tese de doutorado feito pelo próprio autor e disponível em <http://che-loveknauka.com/v/409784/a/#?page=10>. Neste

resumo são expostos, em 44 páginas, os principais conteúdos da tese.

marido John e do seu bebê; e o senhor Tackleton, comerciante de brinquedos solitário, ranzinza e infeliz. Enquanto a primeira é uma mulher alegre, dona de um bom coração e se enche de alegria quando ouve o grilo cantar na lareira de sua casa, o comerciante Tackleton odeia o som dos grilos, mata-os todos, e em geral é repudiado por aqueles que o cercam – à exceção da jovem cega Berta, que por intermédio das mentiras contadas por seu pai Caleb, acredita ser ele um homem belo e bom. No decorrer da narrativa fica cada vez mais evidente a atmosfera de felicidade que inunda a vida familiar dos Peerbyngle, em oposição à solidão do comerciante Tackleton, que se sobressai pelo fato de ele pretender se casar com uma jovem que não o ama. Quando esta jovem reencontra o amor de sua vida – que ela pensava estar morto há muito tempo – o sr. Tackleton se vê repentinamente sozinho e sem esperança, sem um grilo sequer em sua lareira. E diante da tristeza que o invade, acaba por pedir perdão a todos, reconhecendo seus erros e pedindo-lhes que o aceitem na festa de casamento daquela que era para ser a sua noiva. O que é prontamente aceito por todos, tendo esta estória um final muito feliz.

Todas as situações apresentadas acima têm como pontos centrais a prevalência do amor, da união e do perdão. O Sr. e a Sra. Peerbyngle não apenas se amam verdadeiramente, como por mais de uma vez evocam este amor com palavras; Caleb e sua filha cega estabelecem uma relação de carinho mútuo e profundo em que o pai descreve a ela o mundo como algo maravilhoso e completamente diferente daquilo que é na realidade – e mesmo confessando-lhe este segredo no final da peça, é rapidamente perdoado; a personagem May reencontra seu antigo amor no último momento e casa-se com ele; e por fim, até mesmo ao

velho Tackleton é dada uma segunda chance. Não é à toa que ao falar sobre *O grilo* no livro russo dedicado aos cem anos do TAM, o crítico A. Ostrovski (1988, p.85) diz que ter uma tal vida feliz como aquela que se apresentava na peça parecia tão impossível e utópico quanto o ato de abrir uma porta que está desenhada; tão utópico quanto o mundo que a personagem Caleb apresentava à filha durante a peça. E mesmo assim, relatos deixados por aqueles que presenciaram a encenação desta utopia teatral nos mostram que ela tanto era aceita como se tornava fonte de lágrimas e alegria daqueles que, embora envolvidos pela atmosfera da guerra lá fora, sentavam-se na pequena, intimista e acolhedora sala do Estúdio e sentiam como se estivessem no aconchego de seus lares (EFROS, 1918, p.9)

Essa mudança de chave que acontecia quando o público adentrava a sala do Estúdio para assistir à encenação do *Grilo*, era o respiro de que a sociedade precisava naquele momento tão conturbado. Algo que não existiria caso a peça retratasse a realidade vivenciada lá fora ou caso fosse como *O rei, a lei e a liberdade* de Andreiev, que *é em si mesma* este mundo conturbado, onde as mais variadas pessoas se veem repentinamente perdidas, sem lar ou direção: um lugar onde um jardineiro chora ao pensar sobre o futuro de suas flores devido à chegada da guerra; uma mãe se vê privada de seus filhos e de sua sanidade; todos tem que deixar suas casas sem saber o destino que terão e, principalmente, um escritor, considerado a consciência moral deste povo é levado a rever suas convicções e dizer:

Não, eu devo matar, Pierre. Claro, eu poderia pegar a sua espingarda e não disparar, - não, isto seria uma porcaria, Pierre, um erro sacrílego! Quando meu povo dócil está condenado a matar, então quem sou eu para conservar minhas mãos puras? Seria uma pureza

desprezível, Pierre, uma santidade ignóbil, Pierre! Meu povo dócil não queria matar, mas foi forçado a isso e se tornou um povo assassino – então, isso quer dizer que eu me tornarei um assassino ao seu lado. (ANDREIEV, 2012, p. 12, tradução nossa)

Não é isso o que vemos em *O grilo na lareira*. Na obra de Dickens – bem como na encenação proposta pelo Estúdio – não se encontra em nenhum momento essa espécie de transformação negativa do ser humano como a que se vê no trecho acima. As transformações, pelo contrário, são positivas e tendem a propor este afastamento da realidade bélica e imersão completa em um mundo que se propõe uma nova realidade.

Esta “nova realidade” apenas conseguiu se desenvolver plenamente porque o próprio guia do Estúdio trazia em si a chama de “um tipo clássico de homem utopista” (STAKHORSKI, 1993, p.37-38, tradução nossa), com direito às características de mestre, pregador, dono de um espírito sonhador e desejoso de viver regido pelas leis da natureza²¹. A presença de Sulerjítiski no Estúdio não apenas inspirou a escolha da peça de Dickens – já que embora a escolha fosse feita coletivamente, tudo partia do que se vivenciava no dia a dia das relações humanas estabelecidas ali – como também deu mais força para os ideais utopistas que Stanislávski tinha quando falava em teatro-templo e ator sacerdote.²²

²¹ Do que a colônia em Evpatória foi sua mais próxima realização.

²² Em seu resumo da tese Stakhorski (1993) evidencia o seguinte: apesar de Stanislávski não ser um homem considerado absolutamente utopista, ele vez por outra escrevia em seus diários pensamentos que flertavam com a ideia de uma utopia teatral, entre eles os termos “teatro-templo” e “ator-sacerdote”, bastante recorrentes em sua obra.

²³ O texto *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*, escrito por Freud em 1915 trata deste aspecto. De acordo com o autor: “É evidente que a guerra

Mas isso não significa que a obra de Dickens tenha somente cenas belas, sem qualquer ponto de contato com a verdadeira realidade que se fazia presente em fins de 1914. Muito pelo contrário, o texto nos propicia por mais de uma vez momentos de tristeza em que alguns de seus personagens sofrem por determinada razão. E esta razão tem por vezes relação estrita com temáticas como a da morte, por exemplo, um tema que evidentemente estava cada vez mais no centro das atenções por toda a Europa.²³

Em *O grilo na lareira* o velho Caleb pensa duas vezes em seu filho que ele acreditava estar morto: a primeira, quando aparece na casa de John Peeryngle no primeiro ato e em meio à conversa diz: “John, se o meu querido menino estivesse vivo, aquele eu partiu para a Califórnia, você o amaria como a um filho, não é verdade? (SUKHEVITCH, 1918, p.57, tradução nossa)²⁴ e a segunda quando em meio à festinha organizada para comemorar o futuro casamento do comerciante de brinquedos Tackleton, comenta outra vez “Se o meu filho que partiu para a Califórnia estivesse vivo e voltasse...” (SUKHEVITCH, op.cit., p.69, tradução nossa). A diferença é que, ao contrário do que viria a acontecer na Primeira guerra mundial, com milhões de pessoas perdendo seus entes queridos, em *O grilo na lareira* é com alegria triunfal que Caleb reencontra seu filho no final da peça. Há, portanto, uma passagem de recordação

afastará esse tratamento convencional da morte. Não é mais possível negar a morte; temos de crer nela. As pessoas morrem de fato, e não mais isoladamente, mas em grande número, às vezes dezenas de milhares num só dia. Isso já não é acaso. Certamente ainda parece casual que uma bala atinja este ou aquele outro, mas uma segunda bala pode atingir mais outro, e o acúmulo põe fim à impressão de acaso. (...)” (FREUD, 2010, p.178)

²⁴ Sukhevitch foi o aluno do Estúdio responsável pela adaptação e transformação da obra de Dickens em texto dramático.

triste para um presente feliz na vida do personagem e conseqüente esperança dentro do coração dos seus espectadores. Um pouco a ideia sobre comunhão da qual nos fala Tolstói (2002, p.73) em *O que é arte?* : “Cada obra de arte faz com que aquele que a recebe entre em um certo tipo de comunhão com aquele que a produziu ou está produzindo e com todos aqueles que, simultaneamente ou antes ou depois dele, receberam ou irão receber a mesma impressão artística.”

E o mesmo ocorre no caso da senhora Peeryngle, que ao falar de seus temores, localiza-os num passado longínquo, em contraste com a sua atual e maravilhosa realidade:

Senhora Peeryngle: (...) Feliz aquele que tem um grilo em sua lareira. E você sabe, Jhon, quando foi a primeira vez que eu escutei a voz dele? Foi naquela tarde em que você me trouxe para casa; quando você me trouxe para cá, para a minha nova casa, como a dona. Isso logo fará um ano. Você se lembra, Jhon. John: Lembro, como não lembraria.?

Senhora Peeryngle: A sua canção foi então para mim um encontro feliz. Ela então me animou; ela então me pressagiou o futuro. Como se dissesse: ele será bom e carinhoso com você; ele sabe que você é jovem e não espera encontrar uma cabeça velha e racional sobre os ombros insensatos da pequena esposa.”, algo que eu temia, Jhon. E o grilo disse a verdade, Jhon; você sempre foi o melhor e mais amável dos maridos (começa a abrir as encomendas). A sua casa me trouxe felicidade, John e eu amo o grilo por causa disso.

Jhon: E eu também o amo, Maliutka²⁵, também o amo.

(SUKEVITCH, 1918, p. 52, tradução nossa)

Finalmente, antes que o leitor termine estas páginas com o falso conceito de utopia como algo necessariamente associado à felicidade, destaquemos alguns pontos cruciais expostos pelo professor Joad Raymond durante a sua palestra *A Dimensão Estética da Utopia* realizada em São Paulo no Sesc Vila Mariana, em abril de 2016²⁶. Durante a sua fala, o professor discute a importância de não confundirmos o conceito de utopia com a ideia de felicidade como um todo e muito menos de olharmos para a infelicidade como o seu oposto absoluto. Com esta afirmação, Raymond propõe que sua plateia pense sobre algum termo que pudesse melhor servir como um antônimo para a palavra utopia (embora ele mesmo afirme não acreditar na existência de um oposto absoluto para a noção de utopia). A partir desta proposta, ele nos expõe, por fim, algumas propostas que se enquadrariam facilmente como sendo o oposto de uma utopia, a saber: 1) algo que não tem qualquer dimensão estética; 2) um mundo indiferente à beleza; e 3) algo em que não há lugar para os tipos de ideais, que só podem ser explorados por meio de um exercício imaginativo.

A partir do momento em que a peça encenada pelo Estúdio se distancia de todos estes opostos e, principalmente, a partir do momento em ela mesma é uma obra com dimensão estética, beleza e ideais explorados pela imaginação, podemos enquadrá-la como uma obra integrante da utopia estética, digna de ter se tornado o

²⁵ Palavra que pode ser traduzida do russo como “criancinha”, “bebê”. É a forma carinhosa como John Peeryngle chama a sua esposa durante a peça.

²⁶ Esta palavra está disponível no youtube através do link

<https://www.youtube.com/watch?v=NO9bQ0ytOvw>

marco artístico do Primeiro Estúdio do TAM.

Se no ano de 1914 os homens do teatro russo se questionavam sobre a importância de levar sua arte adiante, justamente num tempo em que o olhar dos homens era embotado pelos acontecimentos mais desumanos possíveis, hoje podemos dizer que sua decisão de seguir em frente foi não apenas acertada como também necessária. A presença da arte numa época de desamor é ainda mais desejável do que em períodos de paz: “Sem expressão nada realmente existe. Se nós não temos arte, não podemos viver como nação, pois a arte é a expressão do espírito e sem o espírito nada pode continuar” (TUCKER, 1918, p.423, tradução nossa).

A principal questão que se coloca, portanto, é a de como fazer arte num momento como este. No caso do teatro russo houve três caminhos possíveis: 1) dar continuidade ao repertório tradicional; 2) focar em peças cuja temática central era a realidade diária dos europeus ou 3) quebrando todos os paradigmas esperados, ir por um caminho completamente oposto e falar sobre o amor e a felicidade tão sonhados num futuro pós-guerra. Todos os três caminhos são válidos e foram utilizados, cada qual com a sua repercussão.

O artigo enfatizou apenas o segundo e o terceiro, exemplificando-os por meio de duas obras encenadas em fins de 1914. Enquanto em *O rei, a lei e a liberdade* a ênfase está no momento vivido, sendo esta uma dramaturgia que transporta para os palcos quase que jornalisticamente a dimensão da tragédia belga iniciada em agosto, a peça *O grilo na lareira* insere na cena russa um conflito que é completamente alheio à realidade vivenciada, mas

que visto naquele contexto, ganha uma dimensão muito particular. Ademais, ambas as peças apresentam finais completamente opostos que validam a nossa comparação enquanto obras contrastantes encenadas em um mesmo período: se no caso da peça de Andreiev o caminho da felicidade para a infelicidade é brutal, tal como se apresentava a realidade europeia naquele momento aos olhos do escritor, em *O grilo na lareira* o final surge como uma luz para os espectadores, aquela singela esperança que mais adiante estará no coração do povo de alguma maneira e que levará Barbara Tuchman a dizer em *Canhões de agosto*:

“Os homens não poderiam sustentar uma guerra de tal enormidade e sofrimento sem uma esperança – a esperança de que a sua própria magnitude assegurasse que ela jamais poderia acontecer novamente; a esperança de que quando, de um modo ou de outro, ela chegasse a um desfecho, as bases de um mundo melhor tivessem sido lançadas. (TUCHMAN, 1994, p.510)

A decisão pela encenação de *O grilo* se propunha a propagar essa esperança. Ainda que se tratasse do primeiro ano da guerra, quando não se sabia ao certo o quanto ela duraria ou o grau de tristeza e insatisfação que levaria a todos os povos nela envolvidos, *O grilo* surgia diante da plateia para pressagiar tempos melhores.

Outra particularidade que deve ser destacada é que esta escolha esteve diretamente relacionada aos criadores do Estúdio. Konstantin Stanislávski e Leopold Sulerjítiski faziam parte do grupo de intelectuais russos que acreditavam no poder transformador da arte. E como verdadeiros artistas seguiam adiante apesar de tudo o que se opunha aos seus sonhos. A crença de ambos no poder da arte era tamanha que o Estúdio, não apenas se manteve em funcionamento nestes tempos difíceis, como foi

definido pelo próprio Stanislávski como um oásis cultural digno de ser conservado: “É impossível viver sem tais oásis. Particularmente em tempos de guerra e depois deles, porquanto desperta-se a fera que há no homem. E nestes tempos terríveis não há pessoas mais felizes em todo o mundo do que aquelas que participam de um trabalho cultural tão sincero.”²⁷

Retirar do homem justamente a fera que a guerra desperta dentro dele talvez tenha sido um dos principais fatores determinantes para a escolha do *Grilo* e de seu humilde canto como carros-chefes do Estúdio nesta época cruel. Atores e público encontravam-se momentaneamente em comunhão. A comunhão de que fala Tolstói em seu livro *O que é a arte?* e sem a qual nenhuma obra é verdadeiramente artística; a comunhão de que fala Iuri Lotman ao dizer que quando uma peça tem início, a reunião casual de indivíduos se transforma automaticamente numa só respiração; a comunhão, por fim, presente por trás do conceito de sobórnost, ideia de congregação não apenas no sentido de uma reunião realizada num espaço qualquer, mas principalmente da constante possibilidade de tal união.²⁸ Não é à toa que em meio à encenação acontecia de surgirem sentimentos puros e já esquecidos pelos homens, tais como os descritos pelo crítico Efros (1918, p. 10, tradução nossa): “Você se via rindo com

uma risada infantil, chorando lágrimas de enternecimento, se regozijando com uma alegria pura e elevada”.

Talvez hoje, mais de cem anos após o nascimento do Estúdio e o início da Grande Guerra, nos pareça absurdo este contraste entre uma peça que fala de amor justamente no período inicial deste que ficou conhecido como um dos mais sangrentos acontecimentos do século XX, inaugurador da era do massacre (HOBBS-BAWN, 1995, p.32) Mas se pararmos para pensar no quanto a Grande Guerra trouxe a desilusão para o espírito do homem²⁹ e no fato de que qualquer pequena brecha ou canto de esperança era uma luzinha que se acendia para aqueles que acreditavam que nunca mais veriam as luzes acesas novamente em suas vidas, ficaremos comovidos, ou no mínimo surpresos, em saber que um espaço destinado à arte estava desempenhando tamanho papel social.

Referências bibliográficas

ANDREIEV, L. *Korol, zakon i svoboda (O rei, a lei e a liberdade)*. Domínio público, 2012. Disponível em: <<https://www.litres.ru/leonid-andreev/korol-zakon-i-svoboda/chitat-onlayn/>> Acesso em 25 de agosto de 2018

²⁷ Documento escrito à mão em 11 de novembro de 1915 e conservado atualmente no Museu do Teatro de Arte de Moscou sob o título de *Apelo de Konstantin Stanislávski ao estúdio*. Conservado atualmente nos arquivos do Teatro de Arte em Moscou.

²⁸ Noção introduzida culturalmente pelo filósofo eslavófilo Aleksei Khomiakov (1804- 1860) reflete a impossibilidade de o homem ser feliz sozinho.

²⁹ Sobre a questão da desilusão Freud (FREUD, 2010, p.160-161) diz que “A guerra na qual não queríamos acreditar irrompeu, e trouxe a... desilusão. Não é apenas mais sangrenta e devastadora do que guerras anteriores, devido ao poderoso aperfeiçoamento das armas de ataque e de defesa, mas pelo menos tão

cruel, amargurada e impiedosa quanto qualquer uma que a precedeu. Ela transgride todos os limites que nos impusemos em tempos de paz, que havíamos chamado de Direito Internacional, não reconhece as prerrogativas dos feridos e dos médicos, a distinção entre a parte pacífica e a parte lutadora da população, nem os direitos de propriedade. Ela deruba o que se interpõe (p.161) no seu caminho, em fúria enceguecida, como se depois dela não devesse existir nem futuro nem paz entre os homens. Ela destrói todos os laços comunitários entre os povos que combatem uns aos outros, e ameaça deixar um legado de amargura que por longo tempo tornará impossível o restabelecimento dos mesmos.”

BELL, C. *Art and War*. International Journal of Ethics, Vol. 26. Nº.1. Oct. 1915 p.1-10. Disponível em <<https://www.jstor.org>> Acesso em 10 de dezembro de 2017.

BENJAMIN, W. *Experiência e pobreza*. Obras escolhidas. Vol 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.114-119

BURNS, T. *O prêmio Nobel de Literatura e as duas guerras mundiais*. p.101 – 130 In: CORNELSEN, Elcio; BURNS, Tom. (org) *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 340p. Invenção.

CANFORA, L. 1914. Trad. Aurora Bernardini; prefácio: Lincoln Secco – São Paulo, Edusp, 2014.

CHIAUÍ, M. *Notas sobre utopia*. Ciência e cultura, São Paulo, Nº 60, julho de 2008. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S0009-67252008000500003> Acesso em 24 de janeiro de 2019

EFROS, N. E. *Svertchok na petchi. Intsienirovanii rasskaz Tch, Dikensa*. (O grilo na lareira. Conto encenado de Charles Dickens). 1918. p.5-44. Disponível em: <http://www.teatrlib.ru/Library/Efros_n/sverchok/> acesso em 12 de janeiro de 2019.

FRAME, M. *Russian Theatre and the First World War, 1914-1917*. The Slavonic and East European Review, Vol. 90, Nº 2 (April 2012) p.288-322 <<https://www.jstor.org>> acesso em 17 de dezembro de 2017

FREUD, S. *Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915)*. Obras Completas - Vol. 12 (1914-1916), Trad. Paulo César de Souza. p. 156-184. São Paulo, Companhia das Letras: 2010

HELLMAN, B. *Leonid Andreev v natchale Pervoi Mirovoi Voiny. Put ot 'Krasnovo Sme-kha' k piece 'Karol, zakon i svaboda' (Leonid Andreev no início da Primeira Guerra*

Mundial. O caminho de 'O riso vermelho' até a peça 'O rei, a lei e a liberdade'), p.71 – 88 Hel-sinki, 2009. Disponível em: <<http://ruslitwwi.ru/publications/0254-.html>> acesso em 16 de agosto de 2018

HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita; revisão técnica: Maria Célia Paoli – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MERINO, D.S.T. *Mestre de vida, mestre de teatro – Leopold Sulerjítksi e sua busca artística e pedagógica*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2017. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-09032017-091918/pt-br.php>>

OSTROVSKI, A. *Svertchok na petchi*. (O grilo na lareira) Moskovskii Khodojestvieni Teatr – Sto Liet. Tom piervii. Spektákli i tsenografiia. (Teatro de Arte de Moscou – Cem anos. Primeiro tomo. Espetáculos e cenografia). 1998 p.83-85 Disponível em: <<http://library.mxat.ru/books/1>> Acesso em 15 de dezembro de 2017.

SOROKINA, N.V. *Russkaia literatura perioda Pervoi Mirovoi Voiny (A literatura russa no período da Primeira Guerra Mundial)* published 2005 by Tambov University Press). Disponível em: <<https://cyberleninka.ru/article/v/russkaya-literatura-perioda-pervoy-mirovoy-voyny>> acesso em 17 de agosto de 2018

STARKHOVSKI, S. V. *Polnii tekst avtoreferata dissertatsi po teme 'Russkaia teatralnaia utopia natchaka XX veka*. (Texto completo do resumo da dissertação com o tema 'A utopia teatral russa no início do século XX'). Moscou, 1993. Disponível em: <<http://che-loveknauka.com/russkaya-teatralnaya-utopiya-nachala-xx-veka>> Acesso em 10 de janeiro de 2019.

SUKHEVITCH, B.M. *Svertchok na petchi. Intsienirovanii rasskaz Tch, Dikensa dlia Studii*. (O grilo na lareira. Conto encenado de Charles Dickens para o Estúdio). 1918. p.5-44.

Disponível em: <http://www.teatr-lib.ru/Library/Efros_n/sverchok/>
 acesso em 12 de janeiro de 2019.

TCHERKASSKI, Sergei. *Forward – to early Stanislavsky! or Reconstruction of Actor Training at the First Studio of the Moscow Art Theatre*. In: Stanislavski studies, 2017 Vol 5, No 1, 85 – 110

TOLSTÓI, Liev N. *O que é Arte?* Trad. Bete Torii. São Paulo: Ediouro, 2002.

TUCHMAN, Bárbara. *Canhões de agosto*. Prêmio Pulitzer de 1963. Trad. Eliana Sabino. 2ªed. Rio de Janeiro, Editora Objetiva: 1994

TUCKER, A. *Art and war*. The North American Review, Vol. 208. Nº754, Sep.1918. p.423-426. Disponível em <<https://www.jstor.org>> acesso em 10 de dezembro de 2017

A Dimensão Estética da Utopia (palestra). Com Muniz SODRÉ, Joad RAYMOND, Marcus FAUSTINI e mediação de Bia Lessa. Sesc Vila Mariana, abril de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NO9bQ0ytOvw>>
 Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

Abstract: *World War I had a major impact on Russian theatrical life between 1914 and 1917. With the expansion of this tragic event, not only the necessity of theatrical performances was questioned, but the repertoire choices were suddenly influenced by the ongoing events in Europe. This influence led some Russian writers to explore the war experience that surrounded them. This was the case of Leonid Andreiev (1871-1919), who in late 1914 wrote the play Korol, zakon i svoboda (The King, the Law and Liberty) based on the latest news about the war. On the other hand, there were in the Russian theater those who chose to suppress or even deny this reality. It was the case of the First Studio of the Moscow Art Theater (MAT), which in the same year staged the tale The Cricket on the Hearth (1845) by Charles Dickens (1812-1870), putting love, forgiveness and happiness in the foreground. This article compares the reception of The King, the Law, and Liberty with the one of The Cricket on the Hearth. It emphasizes the importance of the outbreak of the Great War on the First Studio in 1914.*

Keywords: *World War I; First Studio of the MAT; Leonid Andreyev; Konstantin Staislavski; Leopold Sulerzhitsky*