

ALEKSANDR OSTROVSKI:
Resgate e relevância de uma escrita dramática

Paulo Ricardo Berton¹

RESUMO

Este artigo pretende resgatar a relevância da figura de Aleksandr Ostrovski, que atuou na cena teatral russa em duas frentes: na renovação da literatura dramática e na organização da situação profissional do artista de teatro. A partir da encenação de seus textos por um grande número de encenadores russos, mas também em função da escolha de seu primeiro texto, *É um Negócio de Família – Deixa que a Gente resolve*, para uma montagem teatral a ser realizada pelo Núcleo de Estudos em Encenação Teatral e Escrita Dramática (NEEDRAM/UFSC), verifica-se a universalidade e importância da sua obra, que ao mesmo tempo que realiza uma comunicação direta com diferentes públicos de contextos espaço-temporais distintos, também não se omite na crítica aos comportamentos patéticos adotados pela classe social que promove e segue os ditames do sistema capitalista.

Palavras-chave: Drama, escrita dramática, teatro russo, teatro asiático, encenação teatral.

ALEKSANDR OSTROVSKI:
Rescue and relevance of a dramatic writing

ABSTRACT

This article intends to rescue the relevance of the figure of Aleksandr Ostrovski, who acted in the Russian theatrical scene on two fronts: in the renewal of dramatic literature and in the organization of the professional situation of the theater artist. From the staging of his plays by a large number of Russian directors, but also due to the choice of his first text, *It's a Family Business – Let the People Resolve*, for a theatrical production to be carried out by Theatre Directing and Dramatic Writing Research Group (NEEDRAM/UFSC), the universality and importance of his work can be verified, which, while directly communicating with different audiences from different space-time contexts, also does not omit in criticizing the pathetic behaviors adopted by the social class that promotes and follows the dictates of the capitalist system.

Key-words: Drama, dramatic writing, Russian theater, Asian theater, theatre directing.

¹ Professor Associado II lotado no Departamento de Artes da UFSC, atua nos eixos de Escrita Dramática e Encenação Teatral no curso de Graduação em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit), ministrando disciplinas e orientando nas seguintes áreas: Escrita Dramática, Storytelling, Ópera, Encenação Teatral, Literatura Dramática, Teoria e História do Teatro. Possui Graduação em Artes Cênicas - habilitação em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/1999). Mestre em Letras - Teoria da Literatura, como bolsista CNPq pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS/2007).

1. INTRODUÇÃO

Considerado um dos fundadores do teatro russo moderno, Aleksandr Nikolaevich Ostrovski (1823-1886) permanece lamentavelmente desconhecido dos palcos brasileiros. Além da qualidade literária, dramática e teatral dos seus textos, e da contribuição para a profissionalização do teatro na Rússia, Ostrovski trouxe à cena o homem comum, o cidadão moscovita dos bairros periféricos, os tipos característicos da sociedade local², em um verdadeiro trabalho de formação de público, a fim de que parcelas da população, até então ausentes dos textos e de suas transposições para a cena, pudessem se enxergar e rir das vicissitudes – como em *Свои люди – сочтёмся!*, por nós traduzida como *É um Negócio de Família – Deixa que a Gente resolve* (1850), sua atribulada estreia como autor dramático – ou lamentar dos percalços – naquela que é considerada a sua obra-prima, *A Tempestade* (1860) – da existência humana.

Este artigo pretende resgatar a importância deste autor dramático russo, por meio do projeto de encenação do seu texto dramático *É um Negócio de Família*³, como parte de um projeto de pesquisa e extensão intitulado “Vozes Reais, Antípodas Naturais: Floripa, a Flor do Oriente”, no âmbito de uma universidade brasileira.

Primeiramente, será feita uma pequena contextualização de Ostrovski, dos elementos presentes tanto na sua obra artística quanto no seu papel enquanto homem das artes, e a importância do seu legado, em montagens póstumas sob a direção de Vsevolod Meyerhold, um dos ícones da encenação teatral russa, bem como de alguns outros nomes mais contemporâneos. Em um segundo momento, então, o artigo apresentará a ideia do projeto de que forma a comédia de Ostrovski se insere no mesmo, destacando suas qualidades estéticas e defendendo a sua pertinência ao contexto sociocultural ao qual este projeto faz a crítica.

2. OSTROVSKI

Se as encenações de textos de Ostrovski são raras no Brasil, o reconhecimento de sua importância na história do teatro russo, ao contrário, está presente nas obras de proeminentes estudiosos da arte teatral do nosso país, como, por exemplo, Jacó Guinsburg, que afirma que a “obra desse autor (...) constitui-se (...) numa das pedras de toque do repertório teatral russo” (GUINSBURG, 2001, p. 288). Ostrovski se lançou na escrita dramática após uma breve carreira como burocrata, ocasião em que pôde ocupar um posto de observação privilegiado das camadas mais diversas da sociedade moscovita de meados do século XIX. Ao atuar em várias frentes, ele contribuiu, tanto esteticamente com os seus textos quanto com a sua atividade administrativa à frente do Teatro *Maly*, para a substituição de uma escola de atuação clássica, moldada a partir de referenciais estrangeiros, por uma outra que buscava uma cena menos afetada, menos artificial e mais crível. Essa opção estética já se iniciara com o ator Mikhail Schchepkin (1788-1863) e acabou por desembocar nos experimentos de Nemirovitch-Danchenko (1858-1943) e Stanislavski (1863-1938) com o Teatro de Arte de Moscou (TAM) a partir do célebre encontro dos dois no *Slavanski Bazaar* e posteriormente na cena a partir de textos de seus compatriotas Tchekhov (1860-1904), Turguêniev (1818-1883) e Dostoievski (1821-1881). Para tanto, Guinsburg vê:

2 Conforme a listagem de Guinsburg (2001, p. 289), “fazendeiros provincianos, funcionários de baixa graduação, pequenos comerciantes, burgueses tagarelas e pequenos artesãos”.

3 A partir de agora neste artigo, usaremos a versão reduzida da tradução do título de *Свои люди – сочтёмся!*

A mão de um mestre a manipular efeitos e técnicas cênicas, a suscitar um clima onde tudo parece real e verdadeiro, a configurar criaturas que se impõem à primeira vista ao espectador como dignas de credibilidade e dotadas de organicidade vital e humana. (GUINZBURG, 2001, p.288)

Essa preocupação com um estilo mais “verdadeiro”⁴ está necessariamente amparada pela construção de personagens facilmente reconhecíveis pelo público, mas principalmente pela inserção da classe mercantil burguesa no drama russo. Como exemplos anteriores próximos na cronologia da produção dramática nacional, encontramos *A Desgraça de ter Espírito*, de Griboyedov (1795-1829) (escrita em 1823, mas liberada pela censura apenas em 1831) e *Um Mês no Campo*, de Turguêniev (cuja trajetória se assemelha a do texto de Griboyedov, tendo sido escrita em 1850, mas com liberação do texto apenas em 1861 e posterior apresentação ao público em 1872). Em ambos os textos dramáticos, o que se vê são personagens dos estratos sociais extremos: nobres ou servos. Para Gassner, no entanto, “Ostrovski foi o Balzac da classe mercantil moscovita uma vez que ele podia ser igualmente eficaz ao satirizar essa classe ou ao descobrir tragédia em seu meio” (GASSNER, 1996, p. 178-179). Em um momento histórico em que o próprio país buscava afirmar a sua identidade eslava, a fim de se fortalecer e ingressar na necessária industrialização e competição exigidas pela era capitalista, a presença dos textos de Ostrovski contribuía para dar uma “cor local” ao teatro, buscando se afastar das importações estéticas francesas ou italianas que vigoravam desde o século XVIII. Entretanto, apesar de Guinsburg reconhecer que as “construções de Ostrovski são, em sua maioria, habitadas por gente do povo, sendo tipicamente russas em forma, espírito e linguagem” (GUINSBURG, 2001, p. 289), os seus escárnio e deboche não estavam ausentes em sua pena ácida.

Embora interessado na alma popular e no passado russo, como atestam as suas peças históricas [...] e as fantasias folclóricas e poéticas [...], Ostrovski não se fixou nas buscas românticas e nacionalistas, nem na glorificação do despotismo czarista, que o movimento eslavófilo, sobretudo na década de 1860, desencadeara e cultivara. Ligado por algum tempo a essa corrente, recusou-se a renunciar ao espírito crítico e ao traço satírico, que são o fulcro da maioria de suas comédias sobre a sociedade russa. (GUINSBURG, 2001, p. 289-290)

Um último elemento fundamental para a canonização do nome de Ostrovski na cena teatral russa foi seu esforço incansável de promover a arte teatral e de elevar o status de seus realizadores. Como atesta Guinsburg, mais uma vez, Ostrovski foi “diretor do departamento artístico dos Teatros Imperiais de Moscou, sendo o primeiro profissional a ocupar o cargo. Fundou escolas dramáticas e ensinou atores, [...] procurou elevar o status do comediante e ampará-lo na velhice e na necessidade. Fundou a Corporação dos Atores e várias instituições de assistência médica e financeira à gente de teatro.” (GUINZBURG, 2001, p. 290-291)

3. OSTROVSKI EM MOSCOU

Após uma breve contextualização histórica, percebe-se que o nome de Ostrovski traz embutida a ideia de renovação e busca por novas linguagens. Era de se esperar que os encenadores russos que estivessem atrás do mesmo projeto político em busca de algo diverso do que vinha se praticando até então elegessem os textos do artista-símbolo do Teatro *Maly* para aplicar os seus próprios princípios artísticos. Foi isso o que se deu primeiramente com Vsevolod Meyerhold (1874-1940) e, mais tarde, com outros artistas.

4 A recusa em adotar os termos ‘realista’ ou ‘naturalista’ se justifica pela despreensão deste artigo em discutir as afiliações estéticas de Ostrovski.

O encontro virtual entre Ostrovski e Meyerhold aconteceu mais de uma vez. Em 1916, o encenador russo escolheu uma das obras mais relevantes do autor dramático: *A Tempestade*. Coerente com a busca por uma “reteatralização” da arte teatral, Meyerhold recategorizou a peça não mais como um drama realista, mas como uma tragédia romântica na linha de *Boris Godunov* de Pushkin (1799-1937), buscando enfatizar o lirismo da linguagem em vez do aspecto cotidiano dela. Para Braun, esta produção “antecipou uma linha vital no desenvolvimento de Meyerhold após a Revolução” (BRAUN, 1998, p. 78, tradução nossa)⁵ além de “ter sido um grande desafio à tradição e uma das primeiras das várias releituras vigorosas de Meyerhold dos clássicos russos” (BRAUN, 1998, 79, tradução nossa).⁶ No entanto, seria a montagem de *A Floresta*, oito anos mais tarde, que iria se tornar um marco nas experimentações estéticas de Meyerhold. Para Scherbakov, o sucesso deste espetáculo dependeu de dois fatores: o otimismo com a Nova Política Econômica dos anos vinte na Rússia, ou, em outras palavras, a “atmosfera carnavalesca desse tempo de flash-back da ideia de coletivização total” (SCHERBAKOV, 2011, p. 110), e a experiência acumulada de Meyerhold com técnicas e estilos teatrais improvisacionais e populares. Graças a uma “oposição aberta sem semitons” (SCHERBAKOV, 2011, p. 111), Meyerhold conseguiu atingir um público mais vasto, que rechaçava as propostas artísticas mais herméticas da vanguarda teatral russa pré-revolucionária. Desta vez, o uso de arquétipos facilmente reconhecíveis pela plateia, tanto nas personagens quanto na configuração do cenário, que continha elementos culturalmente muito próximos dela, permitiu um diálogo direto entre a obra e a sua recepção. Em resumo, houve um

[...] choque audaz de estilos, métodos e meios expressivos que pareciam heterogêneos, [e] assim nascia o teatro do século XX, agressivo e exigente, racional e ao mesmo tempo poético, condicional e extremamente concreto na sua verdade ardente sobre o homem e o mundo. (SCHERBAKOV, 2011, p. 112)

Dos diretores que fizeram parte do período de ouro do teatro russo no início do século XX, Eisenstein (1898-1948) montou *Bastante Estupidez em Todo Sujeito Sabido* em 1923, Tairov (1885-1950) encenou a sua versão de *A Tempestade* em 1924 e, na década de 1910, Fiodor Kommissarzhevsky (1882-1954) já havia incursionado mais de uma vez pela obra de Ostrovski. Sobre a sua perspectiva estética:

Não o encarou apenas como um pintor ou denunciador de certo ambiente ou classe, principalmente os dos mercadores, mas, sim, como um artista empenhado em contrapor e revelar o embate intemporal entre o indivíduo e a sociedade, entre a matéria que é opressão e abuso e o espírito que é alegria e compreensão humana. Neste último, o lado luminoso, que reúne a simpatia do autor, estaria representado, pensa Kommissarjévski, por elementos essenciais da própria alma russa, a qual assumiria a feição não só das grandes personagens, como daquilo que era tido como entremeio lúdico e expediente de “alívio”, ou seja, as danças, as canções, os jogos e os rituais que se mesclam constantemente às ações principais das peças de Ostrovski. Destarte, ressaltar-se-ia nesse criador dramático não a qualidade acusatória, mas um profundo amor em relação à vida, aos costumes do povo, inclusive em seus aspectos mais sombrios. Daí o estilo pinturesco, afirmativo e jovial que Kommissarjévski lhe deu em cena. (GUINSBURG, 2001, p. 125-126)

A opção por acrescentar uma citação longa se dá para ressaltar a riqueza da obra de Ostrovski, que permitiu que dois encenadores, ambos dissonantes do teatro revolucionário político didático do regime

5 No original: “foreshadowed a vital line in Meyerhold’s development after the Revolution”.

6 No original: “was a bold challenge to tradition and the first of Meyerhold’s many invigorating reinterpretations of the Russian classics”.

stalinista – um tendo se exilado no início dos anos vinte e o outro tendo sido executado pela NKVD⁷ -, mesmo assim, buscassem sublinhar qualidades diferentes na escrita dramática de um mesmo autor: Kommissarzhevsky, por meio do lúdico e do afirmativo, e Meyerhold, por meio do formal e do grotesco.

Em 1967, o diretor Mark Zakharov (1933-2019) decidiu encenar o texto *Um Emprego Lucrativo*. A semelhança dos períodos históricos – o do texto, logo após a morte do czar Nicholas I (1796-1855), e o da encenação, logo após a morte de Stalin (1878-1953) – era gritante. Zhadov, o protagonista, estava tentando viver na Rússia sem se autodegradar, sem receber propina e sem possuir um “emprego respeitável”. (SMELIANSKY, 1999, p. 156)

Com a dissolução da União Soviética em 1991, uma nova era se iniciou para a Rússia. Mesmo que um regime não consiga mudar de um dia para o outro, o que se propagava era uma mudança. Segundo Smeliansky (1999, p. 146, tradução nossa),

Aleksandr Ostrovsky, que tinha descrito a ascensão da burguesia no século passado, se tornou um dos dramaturgos mais populares da nova Moscou. Os títulos de suas comédias e dramas pululavam novamente e repletos de duplos sentidos: *Dinheiro Fácil, Lobos e Ovelhas*.⁸

Então, em 1993, outro paralelismo histórico aconteceu a partir da encenação de um texto de Aleksandr Ostrovski. Piotr Fomenko (1932-2012) dirigiu *Os Inocentes Culpados*. Em um período “pós-ideológico”, no qual tratar abertamente de política era considerado ultrapassado pelos pós-modernos e pelos neoliberais, e na própria Rússia talvez perigoso por não se saber muito bem ainda qual seria a nova conformação de forças após a derrocada da União Soviética, este diretor retoma o espírito efusivo e carnavalesco de Vakhtangov (1883-1922). A montagem de *Turandot*, em 1922, tinha acontecido naquele mesmo teatro (o hoje chamado Teatro Vakhtangov) e a atmosfera de exuberância cênica ecoava na montagem de Fomenko. De Vakhtangov, diz a crítica teatral que ele conseguiu aproximar o melhor dos teatros de Stanislavski e de Meyerhold, artistas aparentemente antitéticos por excelência⁹. A encenação de *Os Inocentes Culpados* parece ter atingido o mesmo resultado, aliando verdade cênica e teatralidade pura. Para Smeliansky, a importância da montagem de Fomenko estava em que “Através de Ostrovski, ele nos fez um sinal e nos fez perceber que estávamos ainda vivos, que o teatro estava vivo, que a praga tinha aparentemente ido embora. Estes comediantes, estes bufões, são surpreendentemente, inconscientemente sensíveis a uma mudança no tempo da história.” (SMELIANSKY, 1999, p. 211)

4. OSTROVSKI EM FLORIANÓPOLIS

Antes de passarmos especificamente para o lugar de Ostrovski no projeto “Vozes Reais, Antípodas Naturais: Floripa, a Flor do Oriente”, faz-se mister explicar este trabalho de pesquisa e de extensão de forma

7 Sigla em russo que corresponde ao Comissariado do Povo para Assuntos Internos, órgão do governo soviético, criado em 1934 e renomeado como Ministério do Interior em 1946, e que era responsável, entre outras funções, pela repressão política e assassinato de dissidentes.

8 No original: Aleksandr Ostrovsky, who had described the rise of the bourgeoisie in the last century, became one of the most popular playwrights in the new Moscow. The titles of his comedies and dramas sparkled again and filled with topical meaning: *Easy Money, Wolves and Sheeps*.

9 “Evgueni Vakhtangov irá operar entre a sensibilização stanislavskiana e a formalização meierholdiana e que caracterizará sua principal fase de *régisseur*.” (GUINSBURG, 2001, p. 118).

sucinta.

Ele surge a partir da união de três elementos, aparentemente sem nenhuma relação: textos dramáticos de crítica social do século XIX, formas teatrais asiáticas e comunidades marginalizadas na ilha de Florianópolis, capital do estado de Santa Catarina.

O interesse por textos dramáticos, em primeiro lugar, está em consonância com um dos eixos do curso de graduação ao qual este projeto de pesquisa e extensão está ligado: a Escrita Dramática. Iniciativa praticamente inédita no país, este bacharelado oferece um aprofundamento na arte da escrita de textos dramáticos para o aluno que quiser se especializar neste eixo do curso. A defesa do drama se dá enquanto um gênero que ao mesmo tempo em que se enquadra em uma arte com propósito de engajamento político, consegue manter o interesse do seu público pelo tempo em que estiver sendo encenada, pois está estruturada a partir de impulsos inerentes ao ser humano, como a tensão, a vontade e o conflito, ao contrário de certas vertentes do teatro que se gabam de sua contemporaneidade, mas que só conseguem aborrecer. Acrescido ao uso do drama como base dos espetáculos do projeto, estes textos se caracterizam por efetuarem uma crítica social, independentemente do subgênero dramático em que foram escritos. Além disso, tem-se uma certa preferência por autores ou negligenciados pela produção teatral brasileira (como o caso de Ostrovski) ou desprezados pela crítica canônica.

O uso de formas teatrais asiáticas se justifica pela opção estética em se criar fricções que mantenham a atenção contínua do espectador, impedindo tanto uma identificação de caráter psicológico-ilusionista quanto um afastamento causado por um possível hermetismo experimental. A partir das apropriações de diferentes encenadores – de nomes como Mnouchkine, Meyerhold e Brecht –, o teatro asiático vem sendo cotejado como uma referência estética em espetáculos teatrais realizados no ocidente desde pelo menos o início do século XX. A formalização, o uso da convenção, o minimalismo nos elementos cênicos, a conexão com o espectador sem que o ator necessariamente precise sair do espaço de atuação, todos estes elementos interessam ao projeto, na medida em que seu propósito último é o de enfatizar a crítica social despertada pelo texto, acirrada pela forma teatral asiática e, por último, acolhida na recontextualização da mesma no seio de uma comunidade marginalizada da cidade de Florianópolis.

Além de uma voz hegemônica, qualquer lugar possui outras vozes que estão ou que são apagadas pelo *establishment*. No caso de Florianópolis, o capital define o que interessa ser dito e divulgado, a partir da criação do que poderíamos chamar de mito. Esse mito em questão se promove como um espaço de sofisticação, beleza natural, divertimento constante, vida saudável, corpos seguindo o padrão de uma época e mentes superficiais. Nesse contexto, tudo aquilo que não se insere deve ser colocado à margem, ou, em certos casos, apagado. Florianópolis se orgulha de seu passado açoriano, mas se esquece que outras raças e etnias também construíram a cidade e fazem parte do seu desenvolvimento. As propagandas turísticas elegem sempre famílias tradicionais como símbolo da felicidade, não dando espaço para as famílias não-tradicionais, os representantes da terceira idade, a comunidade LGBTQIA+, as mulheres que criam sozinhas os seus filhos. Assim, o projeto elege, para cada um dos textos escolhidos, uma dessas comunidades marginalizadas pelo poder e pela mídia, para dar voz àqueles que não a têm.

O texto de Ostrovski escolhido para um destes espetáculos é exatamente a sua estreia enquanto autor teatral - *É um negócio de família* - cuja trajetória truncada se insere de forma coerente em um projeto que pretende acusar as desigualdades de um sistema que faz uso dessa sutil ferramenta de opressão mencionada no parágrafo anterior. O texto é uma feroz sátira à classe média russa dos meados do século XIX – conhecida como a versão nacional de *Tartufo* -, que colocou Ostrovski sob controle da polícia secreta

e causou a ira do czar Nicolas I e do censor, o qual proibiu a peça por dez anos, acusando as personagens de serem “vilões de carteirinha”, o diálogo, obsceno e o texto, um insulto aos “bons” mercadores de toda a Rússia.

Nesse texto, Bolshov, um comerciante corrupto, vive na companhia de sua mulher Agrafena, sua filha Lipotchka e uma empregada, as quais estão apenas preocupadas em encontrar um marido rico e de uma classe social superior para a jovem. O comerciante, para fugir dos seus credores, encontra uma solução e decide decretar uma falência fraudulenta, com o auxílio de seu advogado, Rispolozhensky, e de seu braço-direito, o funcionário Lazar. Os dois, entretanto, mostram o mesmo oportunismo e sagacidade e acabam por dar o golpe em Bashov, que ainda vê a sua filha se casando com o *nouveau-riche* Lazar, para aumentar a humilhação e a pretensão da família toda.

O gênero teatral asiático escolhido para reforçar o tom de deboche do texto é o *Bhavai* indiano, drama rural praticado numa extensa área da Índia ocidental – principalmente em Guzerate, mas também Saurashtra, Madia Pradexe e Rajastão -, cuja origem está provavelmente em cantos devocionais do século XIV. A palavra quer dizer “aqueles que despertam sentimentos”. O espaço cênico é desenhado em forma de círculo na areia, ou com o derramamento de óleo, e a trama se estrutura a partir de em média dez histórias unidas pela voz de um mesmo narrador. O tom é sempre otimista, e a forma é conhecida pela sua obscenidade, sátira, vulgaridade e acidez. A *rasa* – sentimento dominante de acordo com o *Nathyastra*¹⁰ – é o humor. Os temas são seculares. As preliminares ao espetáculo remetem ao caráter devocional: uma deusa é invocada, tochas são acesas em volta do espaço cênico e apenas os atores têm a permissão de adentrá-lo. A sequência da programação inicia-se com duas esquetes cômicas, seguidas de danças e cantos ligados a questões contemporâneas. As personagens são tipos – o marido cornudo, o mercador ambicioso - que sofrem o escárnio do texto. Os músicos se sentam ao redor do círculo e acompanham as canções com trompetes barulhentos (*bhungal*) e tambores que cadenciam o ritmo, além de uma gaita que executa as melodias. Todos os atores são homens. As maquiagens são exageradas, principalmente nas sobrancelhas e bigodes. Durante o período anual das performances, os atores devem evitar relações sexuais para manter a energia. Antes um gênero eminentemente rural, o *bhavai* caiu nas graças dos que praticam um teatro urbano com forte teor crítico.

A concepção do espetáculo recontextualiza o texto para uma comunidade de periferia de Florianópolis, convertendo os costumes culturais da Rússia czarista, da classe burguesa representada por Ostrovski, para outro espaço histórico-geográfico. Sem pretensões maniqueístas, o espetáculo mantém o texto original praticamente intacto e transporta a crítica aos comerciantes moscovitas do século XIX para uma favela escondida dos caminhos oficiais da elite ou dos turistas na ilha de Florianópolis, mostrando o quanto o sistema capitalista já se entranhou em todas as camadas sociais, fazendo com que o comportamento mesquinho e ávido por lucro da burguesia esteja presente em todo o lugar. A adoção de comportamentos e costumes alheios ao locus das personagens mostra a impiedosa destruição exercida pelo capital, que apaga os rastros de culturas alheias ao seu universo veloz e exploratório, a partir da criação de necessidades que se tornam imprescindíveis para qualquer um. Na montagem, serão apresentados estes dois universos: um mais autóctone, que busca resgatar a dignidade do ser humano e a manutenção de sua matriz cultural, e outro, que mimetiza um modo de ser que não concebe nada além dele.

Como todo processo teatral, esta junção de diferentes elementos é orgânica, ou seja, poderá ser

¹⁰ Tratado poético sânscrito sobre as artes da representação (a raiz da palavra *Natya* significa atuar, representar), atribuído ao brâmane Bharata, datado entre 200 a.C. e 200 d.C e considerado um dos cinco livros sagrados da tradição védica.

alterada ao longo dos ensaios, já que está se tratando de temas bastante delicados com uma intenção mais interessada em apresentar uma situação social dada do que tentar resolvê-la. No entanto, apesar da mescla de diferentes tradições teatrais e da recontextualização temporal, o texto de Ostrovski será mantido na íntegra, com pequenas alterações em função de sua readequação histórica e geográfica. Entendemos que sua escrita dramática funciona como impulso para o estabelecimento da crítica, mas também para assegurar um espetáculo intenso e divertido, pois, como já nos dizia Bertolt Brecht (1898-1956), se não nos preocuparmos em divertir o público, ele nos escapa, e o trabalho ideológico de provocação cai por terra.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das funções importantes da arte teatral está em divulgar a obra de autores dramáticos até então desconhecidos do público. Por questões de desconhecimento, mas também de outras como ausência de traduções, por exemplo, o nome de Ostrovski não aparece no repertório das companhias teatrais brasileiras. Ao eleger um de seus textos para montagem, no âmbito do projeto “Vozes Reais, Antípodas Naturais: Floripa, a Flor do Oriente”, acreditamos estar cumprindo esta importante função de expansão do referencial cultural do público, além de afirmar a contemporaneidade de um autor teatral, que, por meio do riso e do escárnio, não poupa os que modelam suas vidas a partir dos princípios capitalistas da vantagem, do negócio, da exploração e do lucro.

REFERÊNCIAS

- BRANDON, James R. **The Cambridge Guide to Asian Theatre**. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- BRAUN, Edward. **Meyerhold on Theatre**. London: Methuen, 1998.
- GASSNER, John. **Mestres do Teatro II**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SCHERBAKOV, Vadim. Os Motivos da Comédia de Máscaras Italiana na Arte da Encenação Russa dos Anos 1910-1920. In: CAVALIERE, A. E VASSINA, E. **Teatro Russo: Literatura e Espetáculo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2011. 63-102.
- SMELIANSKY, Anatoly. **The Russian Theatre After Stalin**. Cambridge: Cambridge UP, 1999.