

Entre a memória e o esquecimento: algumas reflexões sobre o teatro europeu no início da Primeira Guerra Mundial

Between memory and forgetting: some reflections on the european theater in the beginning of World War I

Daniela Simone Terehoff Merino¹

Resumo: O teatro europeu encenado durante o período da Primeira Guerra Mundial é marcado por um triplo contraste: de um lado, peças que abordam a temática bélica; do outro, as que levam o riso e o entretenimento a plateias sedentas por diversão; e, por fim, uma tentativa de apagamento do período vivido. O presente artigo lança luz sobre esse fato com base em conceitos de *A memória, a história e o esquecimento* [2000]/ (2007), de Paul Ricoeur.

Palavras-chave: Primeira Guerra Mundial. Teatro europeu. Paul Ricoeur.

Abstract: *The European theater staged during the period of the World War I is marked by a triple contrast: on the one hand, plays that address the war theme; on the other, those that bring laughter and entertainment to audiences thirsting for fun; and finally, an attempt to erase the period lived. This article sheds light on this fact based on concepts from *The memory, history and forgetting* [2000]/(2007), by Paul Ricoeur.*

Keywords: *World War I. European Theater. Paul Ricoeur.*

*Ver uma coisa é não ver outra.
Narrar um drama é esquecer outro.*

¹ Mestre em Literatura e Cultura russa pela Universidade de São Paulo. Atualmente é doutoranda na área de Literatura e Cultura Russa do Programa Letras estrangeiras e tradução (LETRA).

Introdução

O teatro europeu apresentado durante a Primeira Guerra Mundial carregou consigo uma espécie de enigma: ao mesmo tempo em que se encenavam peças focadas num ambiente militar, eram também cada vez mais comuns no repertório teatral comédias e peças leves que evidenciavam uma espécie de tendência escapista da sociedade europeia. Paralelamente a isso, uma terceira tendência surge especificamente na Rússia, onde a guerra passa a ser negada por artistas que acreditam na possibilidade de a arte salvar o mundo. Essa coexistência é emblemática a partir do momento em que, trazendo narrativas visivelmente opostas, não deixa de retratar, nos três casos, uma relação intrínseca com os acontecimentos do período. Algo que, por ser um processo no qual encontramos tanto o desejo de memória quanto uma espécie de alienação e um anseio pelo apagamento, podemos analisar de alguma maneira à luz do livro *A memória, a história e o esquecimento* (2007), escrito pelo filósofo francês Paul Ricoeur.

Dos diversos pontos abarcados por Ricoeur em sua obra – e que vão desde a herança grega que Platão e Aristóteles nos legaram sobre o assunto da memória até a questão do perdão como “o horizonte comum da memória, da história e do esquecimento” (RICOEUR, 2007, p. 465) –, destacarei a seguir três deles, essenciais antes de olharmos para a situação contrastante vivenciada nos palcos europeus nesse período inicial do século XX: 1) a memória que acolhe os fatos do passado; 2) o esquecimento comandado e 3) o embate existente entre história e ficção.

O primeiro desses pontos encontra-se na parte I (“Da memória e da reminiscência”), dedicada, sobretudo, à exploração de temas como a lembrança, a imagem e as noções de memória coletiva e memória individual. Trata-se da reiteração do conceito de memória como algo que ambiciona ser fiel ao passado, que nos liga ao que se passou antes de ser

transformado em memória e que é acolhido por nós como imagem no ato de nos lembrarmos, ou seja, “Para falar sem rodeios, não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela.” (RICOEUR, 2007, p. 41)

Quanto ao esquecimento – apontado pelo autor não apenas como um inimigo da memória e da história, mas também como um recurso para ambas (esquecimento de reserva) –, é relevante atentar para a existência da possibilidade de forçar esse esquecimento de alguma forma (esquecimento comandado, anistia). Assim, no fim da parte III de seu livro, intitulada “A condição histórica” Ricoeur cita dois exemplos de casos em que o esquecimento é solicitado por alguém: o primeiro, recordado por Aristóteles em *A Constituição de Atenas*, quando a democracia vence a oligarquia dos Trinta e promulga-se um decreto pedindo que o passado não seja recordado; o segundo exemplo, baseado num modelo francês promulgado por Henri IV contendo dois artigos principais: o artigo 1, exigindo que a memória de tudo o que se passou antes de março de 1585 seja apagada e adormecida, e o artigo 2, proibindo que os cidadãos franceses evoquem a memória do passado para atacarem ou ultrajarem uns aos outros, fazendo como se nada tivesse acontecido.

Por fim, um último ponto que merece ser mencionado é o confronto existente entre narrativa de ficção e narrativa histórica, mencionado principalmente ao longo da parte II de seu livro, intitulada “História/epistemologia”. Aqui o autor nos lembra de como o par narrativa histórica/narrativa de ficção é carregado de contrastes, distinguindo-se os dois pela natureza do pacto implícito existente entre autor e leitor: promessas diferentes por parte do autor geram consequentemente expectativas distintas por parte do leitor. Em suma, aquilo que nós todos esperamos de um escritor ficcional é tão somente o verossímil e não a verdade. Por essa razão, mesmo que o autor parta de fatos para compor sua obra, pode utilizar-se da retórica para colocar diante dos olhos o que lhe interessa para

persuadir o leitor.

Isso posto, voltemos no tempo cerca de um século, para entendermos mais de perto o que estava se passando na Europa em meados de 1914.

O teatro como um recurso para lembrar

Em agosto de 1914, eclodia a Primeira Guerra Mundial, hoje considerada como o evento bélico inaugurador da era dos massacres, causando, inclusive, a primeira crise de refugiados do século XX. Foi a essa época de desmoralização da sociedade que Walter Benjamin atrelou o início da perda de experiência humana, alegando que os soldados voltavam da guerra silenciosos, “Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1987, p. 115). Foi também com base nesse período sangrento que Sigmund Freud revisitou o conceito de morte, mostrando que a partir desse momento os homens não podiam mais negá-la: podiam tão somente crer nela, já que se morria “em grande número, às vezes dezenas de milhares num só dia.” (FREUD, 2010, p. 178).

Diante deste quadro de morte e desesperança, pode parecer despropositado falarmos em arte, como nos propomos a fazer nas páginas que se seguem. Mesmo porque em mais de um país envolvido pela guerra as funções da arte eram agora radicalmente repensadas, debatidas ou postas em cheque. Contudo, em vez de nos aprofundarmos agora nesse debate sobre a função da arte em tempos de guerra, proponho que nos concentremos no que os palcos europeus colocavam diante dos olhos de seus espectadores a partir de 1914. Para tanto utilizarei inicialmente o texto “Staging War. Theatre 1914-1918” (2014), escrito pela pesquisadora Eva Krivanec.

Ao longo desse estudo, Krivanec nos oferece um quadro das mais importantes apresentações realizadas no período inicial da Guerra nas

quatro principais capitais europeias: Londres, Paris, Viena e Berlim. A autora começa por nos lembrar do papel fundamental que o teatro exercia como entretenimento nas cidades mais urbanizadas da Europa desde o século XIX. Em seguida, aponta para o fato de que a vida artística seguia seu curso tranquilamente mesmo em meados de 1914, ou seja, mesmo durante aquele que foi considerado posteriormente como “o último verão europeu”². Encenações como a opereta *Wie einst im Mai* (“Uma vez em maio”) de Walter Kollo (1878-1940) em Berlim ou as constantes apresentações da cantora Yvette Guilbert (1867-1944) nos cafés de Paris são apontadas pela autora como provas de que, apesar de toda a questão política que se armava às escondidas antes de a guerra ter seu início oficial, uma parte da população continuava a se deleitar diariamente com o entretenimento presente nos palcos europeus.

A situação começou a apresentar modificações apenas quando a guerra foi de fato declarada e aceita. Foi a partir da violação da neutralidade belga em agosto de 1914 que a população passou a se dividir mais acirradamente entre aqueles que eram a favor e os que eram contra a guerra. Todavia, apesar da existência de manifestações das populações europeias clamando pela paz³, o desejo pela guerra foi mais forte e tanto a defesa do patriotismo e do entusiasmo com a guerra quanto a mobilização social começaram a tomar conta até mesmo dos palcos europeus anteriormente destinados a levar prazer e alegria para suas plateias.

Ou seja, nesse segundo semestre de 1914, as nações combatentes conseguiram transformar a Grande Guerra em uma espécie de guerra ideológica e cultural, sendo muitas das peças do repertório teatral escolhidas especificamente com a função de aumentar o fervor patriótico e justificar o conflito. E não se tratava apenas de uma questão de repertório, mas de toda uma estrutura armada para conquistar ou tornar o público favorável

2 Referência ao título da obra de David Fromkin intitulada especificamente *O último verão Europeu* (2005).

3 A autora menciona como exemplo um anúncio de manifestação na primeira página do *The Times* em 1 e 2 de agosto, convocando para uma *War against War* na Trafalgar Square.

ao que se passava na vida política europeia. Prova disso são os discursos, interlúdios, hinos e canções que eram em geral apresentados antes das encenações, de maneira a embeber o povo nessa situação de guerra, *lembrá-lo* do que era para todos tanto o seu presente como o seu passado, visto que “um presente qualquer, desde seu surgimento, já é seu próprio passado; pois como se tornaria passado se não tivesse se constituído ao mesmo tempo em que era presente” (RICOEUR, 2007, p. 442).

Essa fase inicial ficou marcada por uma preocupação geral com a encenação de peças voltadas para a celebração da guerra, havendo entre os repertórios até mesmo encenações clássicas que reforçavam os sentimentos agressivos da sociedade como *Prinz Friedrich von Homburg* (1810) (O príncipe Frédéric de Homburg) de Heinrich von Kleist (1777-1811) e *Wallenstein* de Friedrich Schiller (1759-1805), de 1799.⁴

Note-se que tanto a obra de Kleist quanto a de Schiller tratam de importantes conflitos bélicos anteriormente desenrolados na história europeia: enquanto a de Kleist revisita a Batalha de Fehrbellin (ocorrida em junho de 1675 com a vitória da Alemanha sobre a Suécia), a segunda – a trilogia de Schiller – trata da Guerra dos Trinta anos (ocorrida entre os anos de 1618 a 1648 e na qual a Alemanha terminou devastada). Um fato como esse pode ser ponto significativo em nossa análise. O Prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão (2016, p. 2) nomeia essa longa guerra entre católicos e protestantes como “uma das mais brutais guerras conhecidas pela humanidade”. Para ele, o conflito deveria ser incluído ao lado da Primeira e da Segunda Guerras Mundiais como um dos piores momentos da história da humanidade, no qual nações se digladiaram a

4 Na peça de Heinrich von Kleist nos deparamos com um cenário de personagens históricas, conhecidas do público de sua época – ainda que não tão fiéis à realidade. Os acontecimentos da peça se desenvolvem no ano de 1675 e sua ação transcorre em 5 atos ora na cidade de Fehrbellin, ora em Berlim ou em espaços utilizados como campos de batalhas. A peça traz como protagonista o príncipe Friedrich von Hessen-Homburg (1633–1708), soldado profissional, e conta como ele desobedece ordens durante uma batalha, é preso, sentenciado à morte e, por fim, perdoado e levado para a batalha contra os inimigos suecos (SAHLINS, 1990). Quanto ao segundo exemplo apontado por Krivanec, a peça *Wallenstein*, trata-se de uma trilogia dividida entre os títulos “O campo de Wallenstein”, “Os Piccolomini” e “Queda e morte de Wallenstein”, todos os três retratando em conjunto a situação alemã durante a Guerra dos Trinta Anos.

ponto de ultrapassarem dimensões até então conhecidas.⁵

O fato de esse período ser rememorado em palcos europeus durante o estágio inicial da Grande Guerra talvez viesse como uma forma de cumprir algumas funções específicas: 1) o supracitado reforço dos sentimentos agressivos da sociedade; 2) uma espécie de “lembrete”/reafirmação de que os povos europeus, tal como no passado, se encontravam em meio a uma guerra devastadora, mas que era preciso estar atento a esse fato e vivenciá-lo de alguma forma, ao invés de ocultá-lo; 3) uma possível “evidência” de que a Alemanha venceria a guerra – no caso da encenação focada na Batalha de Fehrbellin – ou a perderia – no segundo caso, quando é trazida à tona uma trilogia que revisita um evento no qual a Alemanha saiu como a grande derrotada.

Paralelamente a esses esforços por trazer antigos conflitos à memória das plateias europeias, alguns autores contemporâneos à Guerra puseram-se a escrever sobre o seu presente. Foi o caso do escritor russo Leonid Andreiêv, que em sua peça *O rei, a lei e a liberdade* (1914)⁶ trabalhou sobre a temática da violação da neutralidade belga. No caso dessa peça – não citada no artigo de Krivanec (2014) – o olhar do autor se encontra voltado para as vítimas dos horrores da guerra, sobretudo a população que mais tarde foi obrigada a se refugiar na Antuérpia⁷.

Trazendo um enredo cujo olhar está centrado não sobre os soldados especificamente (como acontece no caso das peças de Kleist e

5 Na verdade, além de terminar com mais de 300.000 mortos, a Guerra dos Trinta anos gerou uma série de desigualdades sociais, com grupos que tentavam aumentar seus privilégios de um lado e uma massa amorfa composta por pobres e famintos, de outro; culminou na ascensão da França como o Estado mais poderoso da Europa; e ocasionou, por fim, uma crise que levou a uma mudança sociopolítica em direção à modernidade.

6 Para maiores informações sobre este texto, ainda não traduzido para o português, sugiro a leitura do artigo de minha autoria, disponível online na plataforma da Revista Slovo(vide bibliografia).

7 O texto de Andreiêv toma como ponto de partida a vida de uma figura fictícia – o escritor Emil Griele, baseado na figura de Maurice Maeterlinck – e de sua família, que viviam numa espécie de paraíso idílico na Bélgica até a invasão dos alemães. A partir desse evento histórico, tanto o ambiente familiar deste escritor quanto o de todos os seus vizinhos são abalados. O protagonista acaba resolvendo trocar a pena da escrita pelas armas, se apresenta para lutar na guerra, é ferido e por fim vê-se obrigado a partir com o que restou de sua família, agora em frangalhos: o único filho que permaneceu com vida e a esposa que enlouqueceu.

de Schiller acima mencionadas), mas sobre as consequências das ações e atitudes alemãs, Andréiev ainda estaria dialogando com outra questão fundamental para ele nessa época: lembrar aos russos do quanto era preciso que estivessem dispostos a enfrentar os seus *verdadeiros inimigos*. De acordo com suas ideias era indispensável inflamar no povo a crença da importância da guerra contra a Alemanha, em sua opinião país muito mais conectado a uma cultura mecanizada e por isso bastante diferente da Rússia, mais focada no lado espiritual.

O teatro como um recurso para alienar ou esquecer

Apesar dessa forte onda patriótica surgida no início da guerra em vários palcos europeus, logo a situação foi modificada e o patriotismo na arte perdeu não apenas a graça mas também a força e o público – como se este quisesse que a memória dos tempos de guerra deixasse de estar diante de seus olhos o tempo todo.

Esse desejo de apagamento do momento vivido fez com que nova tendência surgisse com força: a presença de peças que voltassem a trazer o ar de naturalidade e descontração dos tempos idos. Com isso, novos repertórios teatrais foram pensados e escolhidos, com a função agora de animar e iluminar os cidadãos europeus.

Foi esse o fator que fez, por exemplo, com que mais de 20 operetas diferentes – alegres, tocantes ou melodramáticas – fossem encenadas só em Viena durante o ano de 1915. Operetas entre as quais se destacaram *Csardasfürstin* (“A princesa cigana”), de Emmerich Kálmán (1882-1953) e *Auf Befehl der Kaiserin* (“Por ordem da imperatriz”) de Bruno Granichstaedten (1879-1944). Foi também o que levou a Paris as comédias e farsas escritas por Sacha Guitry (1885-1957); enquanto em Londres, na mesma época, se observava uma grande quantidade de comédias musicais,

como por exemplo *Tonight's the Night* (“Essa noite é a noite”⁸) e *Betty* (“Bete”), ambas com músicas de Paul Rubens.

Krivanec (2014) ressalta em seu texto que as imagens de um mundo petrificado e agressivo haviam saturado e buscava-se agora uma espécie de “normalidade”. De maneira que:

O público estava procurando por risadas no teatro como uma distração dos problemas da realidade bélica e imaginação de outros mundos remotos e melhores. Uma atmosfera nostálgica e ambientes exóticos substituíram cada vez mais a verve patriótica dos primeiros anos da guerra. ⁹ (KRIVANEC, 2017, p. 8).

As encenações citadas por ela estavam relacionadas com o mundo do puro entretenimento. E talvez (por isso) possamos aqui falar também numa certa *alienação* com relação ao que ocorria com os homens ao longe, no *front*. A palavra alienação não é utilizada por Krivanec (2014) em seu texto, mas faria algum sentido refletirmos um pouco sobre ela a partir do momento em que tanto conquistar o apoio das populações inseridas nesse contexto quanto reverter o seu descontentamento e o moral baixo devido à quantidade de mortos eram pontos centrais durante a continuidade da guerra.¹⁰

O teatro era, nessa época, um dos tantos meios utilizados para expressar ideias e mensagens definidoras de um comportamento esperado pelo povo. E, neste sentido, tal afirmação poderia funcionar de dois modos

8 Todas as traduções do inglês ou do russo ao longo do artigo são de responsabilidade da autora.

9 “The public was looking for some laughs at the theatre as a diversion from the troubles of wartime reality and for imaginations of other, remote and better worlds. Nostalgic atmosphere and exotic settings increasingly replaced the patriotic verve of the early war plays.”

10 O professor João Fábio Bertonha nos recorda que: (...) passando por tantas dificuldades e testemunhando o morticínio sem fim dos seus jovens nas linhas de combate, as populações envolvidas na guerra tinham que ser convencidas de que havia algum motivo para a luta e que todo aquele esforço e sacrifício tinham algum sentido. Realmente, conquistar o apoio da população era um ponto-chave e os dois lados procuraram induzi-la a acreditar via propaganda, na justeza de sua causa. Os métodos eram cartazes, jornais, transmissões de rádio e outros disponíveis pela tecnologia da época. (BERTONHA, 2011, p. 96-98)

diversos: ao mesmo tempo em que era possível convencer o povo da justiça e necessidade da guerra por meio de peças nacionalistas (como as abordadas no tópico anterior), talvez também fosse possível trabalhar com ideias opostas para amenizar o descontentamento geral. Alegrear o público, por exemplo, por meio das peripécias de uma artista húngara de cabaré (caso de *A princesa cigana*) ou de um enredo mais romântico em que uma empregada conquista o filho de um duque e termina feliz ao seu lado (caso do musical *Betty*).

Uma vez que o foco específico do texto de Krivanec são as encenações realizadas apenas em quatro capitais europeias e ela nada fala acerca do teatro em Moscou e São Petersburgo do mesmo período – e a situação russa é um dos pontos centrais que desejo abordar neste artigo – trago à tona agora algumas das ideias expostas pela pesquisadora teatral Tatiana Ródina em “O teatro russo na década pré-revolucionária” de 1977¹¹.

Ao tratar da década pré-revolucionária no teatro russo, Ródina aponta para a grande quantidade de contradições existentes no teatro de seu país durante o período inicial da Grande Guerra, sobretudo porque a própria sociedade vivia uma situação bastante delicada que acabaria por culminar na Revolução de 1917. Todavia entre todas as variedades no repertório russo – estando entre elas a encenação de peças burguesas, farsas, gêneros leves, peças realistas e antigos clássicos –, Ródina destaca a aspiração teatral pela educação dos atores com base em ideais de harmonia e criatividade e na formação de artistas que se desenvolvem também como seres humanos.

Dois dos grandes expoentes dessa inclinação russa foram os diretores e pedagogos teatrais Konstantin Stanislávski e Leopold Sulerjítiski. Ambos acreditavam no teatro como o ambiente mais propício para o desenvolvimento de bons sentimentos tanto em seus atores quanto

11 Todas as traduções do texto de Ródina são feitas pela autora do artigo.

nos espectadores. Influenciados pelo socialismo utópico e pelas ideias morais do escritor russo Lev Tolstói, ambos trabalhavam com um grupo de jovens atores numa espécie de “laboratório” teatral conhecido como Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou – inaugurado em 1912 – no qual se experimentava pela primeira vez a aplicação do hoje tão conhecido Sistema de Stanislávski.

Seguindo os princípios tolstoístas e a visão da guerra como um mal que deve ser combatido e erradicado da humanidade, os atores do Estúdio apresentaram em 24 de novembro de 1914, uma peça adaptada pelos alunos com base no encantador conto de Charles Dickens (1812-1870) intitulado *The Cricket on the Hearth* (“O grilo na lareira”)(1845). Essa encenação se propunha a negar a guerra tendo em conta a exposição de conceitos como a fé na ingenuidade, a piedade e o triunfo do bem.¹²

A apresentação foi bem acolhida tanto pelo público quanto pela crítica. Nikolai Efros, um dos críticos mais destacados da época, chamou a peça de “milagre” e recordou que a ideia do *homo homini lupus est* logo foi substituída pelo ideal de irmandade. Durante a encenação, os cerca de 150 espectadores presentes na pequena sala que constituía o Estúdio se *esqueciam* do clima de tristeza que havia fora dali e, com o passar do tempo, surgiu “um enorme fascínio na alma” e “Deixou de existir certo gelo que habitava o coração” (EFROS, 1918, p. 9).

Algumas possibilidades de relações com a obra de Ricoeur

Dado este quadro contrastante, retomemos os três pontos que inicialmente enfatizamos quando falávamos da obra de Ricoeur.

12 Um dos aspectos interessantes de ressaltar sobre essa narrativa é que o senhor Tackleton, personagem frio e amargurado que atua durante toda a trama como o antagonista, acaba se arrependendo no fim da história e isso faz com que seja perdoado e aceito por todos quase como um membro da família. Outros aspectos dignos de destaque são: o grande amor que John Peerybingle nutre por sua esposa, a quem chama carinhosamente de “Criancinha” e a relação do velho Caleb com sua filha cega, fazendo de tudo para que esta seja feliz apesar da cegueira. A respeito dessa peça e sua repercussão falo com mais detalhes em minha dissertação de mestrado publicada pela Editora Perspectiva em 2019 (vide bibliografia).

Começamos pelo terceiro, o do embate entre ficção e história. Obviamente que os dramaturgos e encenadores, estando ligados a seu público pelo pacto implícito mais acima mencionado, podiam se utilizar dos fatos da guerra a seu bel prazer, focando naquilo que mais fizesse sentido de acordo com as suas intenções, contanto que houvesse a desejada verossimilhança almejada pelos ficcionistas. Ou seja, se um dramaturgo optasse por mencionar a vida dos soldados dentro de determinado hospital, como é o caso da comédia *Night Watches* (1916) do inglês Allan Monkhouse (1858-1936) estaria “autorizado” a fazê-lo. Se, por outro lado, algum escritor quisesse como Andreiev, focar nos alemães como os grandes causadores da guerra, aqueles a quem se deve odiar e abominar, como vemos em *O rei, a lei e a liberdade*, também não haveria qualquer impedimento. Nenhum dramaturgo tinha necessariamente de obedecer ao pacto da verdade histórica, pois a lembrança da guerra nos palcos teatrais da Europa não estava necessariamente ligada a memórias históricas, testemunhos ou arquivos e nem precisariam estar já que se tratava de ficção. O que nos faz pensarmos que o ato de trazer à tona as lembranças da guerra ou enterrá-las nos confins do baú da memória eram sempre estratégias utilizadas pelos homens ligados ao teatro, que provavelmente não desconheciam essa capacidade de manipulação presente por trás do ato narrativo, no qual “pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, reconfigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela.” (RICOEUR, 2007, p. 455). Assim, os repertórios podiam ser pautados por objetivos como: aumentar o fervor patriótico, levar as pessoas a não pensarem mais sobre as consequências da guerra, dar ao público uma boa dose de entretenimento ou simplesmente aquecer o coração dos espectadores fazendo com que se esquecessem do mundo real em que estavam inseridos. E, nesse sentido, o controle tanto sobre a memória, quanto sobre a alienação ou esquecimento é que guiava as escolhas dos artistas e a recepção de sua plateia.

No que diz respeito aos outros itens mencionados no início deste artigo, lembremos que Ricoeur define memória como o fenômeno mnemônico que consiste “na presença no espírito de uma coisa ausente que, além disso, não mais é, porém foi. (...) a lembrança é representação, re(a)presentação.” (RICOEUR, 2007, p. 199). Talvez o público europeu não quisesse estar constantemente recordando aquilo que era o seu tempo presente, nem o que havia sido nos meses ou dias anteriores. O destino dos povos era cada vez mais incerto, a tristeza se alastrava e, portanto, não é de surpreender que tenha surgido esse anseio por diversão e escapismo em terreno europeu: a necessidade de não ativar essa lembrança que “é representação, re(a)presentação.”. (RICOEUR, 2007,p.199)

Quanto ao esquecimento, este é apontado pelo autor em mais de um momento como um apagamento dos rastros. E, nesse sentido, é compreensível que o Estúdio de Stanislávski e Sulerjítiski se ocupasse em apagá-los: uma forma de libertar-se deles e com isso, ao mesmo tempo, negar sua existência, pois eles buscavam a prevalência de um ambiente em que a plateia e os artistas estivessem envoltos numa atmosfera especial e pudessem trocar os melhores sentimentos entre si durante a execução de uma encenação teatral; buscavam o teatro templo e o ator sacerdote; a arte que alcança o coração de quem a presencia.

Por fim, podemos criar uma espécie de paralelo também com os dois exemplos de esquecimento comandado citados no início deste texto, já que no caso da primeira Guerra Mundial não existia um pedido solene ou oficial para que o povo deixasse de pensar na situação de guerra (a guerra que para eles era ao mesmo tempo passado e presente), como no caso do decreto *A Constituição de Atenas* ou de Henri IV. Ou seja, não se tratava mesmo princípio da anistia apontado por Ricoeur (2007) em sua obra. Ainda assim, havia na peça apresentada pelo Estúdio esse *anseio pelo esquecimento* e esse movimento nos leva a um caminho oposto ao da verdade profunda da *anamnesis* grega apontada por Ricoeur, a saber, que

“Buscar, é esperar reencontrar. E reencontrar é reconhecer o que uma vez – anteriormente – se aprendeu”(2007, p. 443). Aqui, no caso do Estúdio, já não se busca a guerra, porque não se espera reencontrá-la, nem reconhecê-la ou reaprendê-la, mas tão somente enterrá-la ou – fazendo menção aos pássaros do pombal de Teeteto tão mencionados por Ricoeur – deixar que essas lembranças que se possui, mas não se agarra, fujam desse pombal, sobretudo porque são lembranças que incomodam.

Conclusão

A produção teatral na Europa durante a Primeira Guerra Mundial foi profundamente marcada por uma série de contradições apresentadas tanto por Ródina quanto por Krivanec. As tendências teatrais apresentadas pelas duas estudiosas tiveram seus pontos altos e baixos e até o fim da guerra estiveram presentes na Europa, fazendo com que aquilo que o público assistia dependesse muito da região e do teatro frequentado. Analisar essas tendências à luz da obra escrita por Ricoeur pode auxiliar no entendimento das contradições existentes nesse período tão dramático da história da humanidade: um tempo marcado pelo embate entre a memória e o esquecimento.

Referências

ANDREIEV, Leonid. Король, закон и свобода (“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 ag. 2018.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza In: *Obras escolhidas*. Vol 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987,

p.114-119.

BERTONHA, João F. *A Primeira Guerra Mundial: o conflito que mudou o mundo (1914-1918)*. Maringá: Eduem, 2011.

BRANDÃO, Antônio. A guerra dos trinta anos: imagens de um período de transição.– Artigo científico, 2016. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/309619698_A_Guerra_dos_Trinta_Anos_imagens_de_um_periodo_de_transicao Acesso em: 25 mai. 2020

EFROS, Nikolai. Сверчок на печи. (“O grilo na lareira”) Пг.: Издание, 1918.

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

FROMKIN, David. *O último verão Europeu. Quem começou a grande guerra de 1914?* Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

KRIVANEC, Eva: Staging War. Theatre 1914-1918. In: DANIEL, Ute et. al. *International Encyclopedia of the First World War*. Berlin: Freie Universität Berlin. Disponível em: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/pdf/1914-1918-Online-staging_war_theatre_1914-1918-2014-12-18.pdf Acesso em: 15 ag. 2019.

MERINO, D.S.T. *Sulerjitski: Mestre de teatro, mestre de vida. Sua busca artística e pedagógica*. São Paulo: Perspectiva, 2019._____. Da realidade à utopia: o impacto da Primeira Guerra Mundial sobre o teatro russo em fins de 1914. In: *Revista Slovo*, v. 2, n. 2 (2019) p.79-94. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/slovo/article/view/23205> Acesso em: 28 set. 2019.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad: Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RÓDINA, Tatiana M. Русский театр предреволюционного десятилетия (“O teatro russo na década pré-revolucionária”) In: Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (“A cultura artística russa em fins do século XIX e início do XX”) М.: Наука, 1977 p. 9 -22.

SAHLINS, Bernard. Introduction In: KLEIST, H. *The prince of Homburg* – In a new translation by Bernard Sahlins. Chicago: Ivan R. Dee, 1990.

Recebido em: 31/10/2019

Aprovado em: 28/05/2020