

# BOLSHOI CONFIDENCIAL

Tradução de  
CRISTINA CAVALCANTI

1ª edição



EDITORA RECORD  
RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO

2017

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

---

Morrison, Simon

M858b Bolshoi confidencial: Os segredos do balé russo desde o regime tsarista até os dias de hoje/Simon Morrison; tradução de Cristina Cavalcanti. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2017.

il.

Tradução de: Bolshoi confidencial

Inclui índice

ISBN: 978-85-01-10918-7

1. Teatro Bolshoi – História. I. Cavalcanti, Cristina. II. Título.

CDD: 792.80947

CDU: 792

17-41265

Copyright © Simon Morrison, 2016

Título original em inglês: Bolshoi confidencial

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro, através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito.

Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Direitos exclusivos de publicação em língua portuguesa para o Brasil adquiridos pela

EDITORA RECORD LTDA.

Rua Argentina, 171 – 20921-380 – Rio de Janeiro, RJ – Tel.: (21) 2585-2000, que se reserva a propriedade literária desta tradução.

---

Impresso no Brasil

ISBN 978-85-01-10918-7

Seja um leitor preferencial Record.

Cadastre-se em [www.record.com.br](http://www.record.com.br) e receba informações sobre nossos lançamentos e nossas promoções.

Atendimento e venda direta ao leitor:  
[mdireto@record.com.br](mailto:mdireto@record.com.br) ou (21) 2585-2002.



# SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| NOTA SOBRE TRANSLITERAÇÃO E DATAS                              | 9   |
| INTRODUÇÃO   | 11  |
| 1. O MÁGICO TRAPACEIRO   | 29  |
| 2. NAPOLEÃO E DEPOIS   | 65  |
| 3. VELOZ COMO UM RAIOS:<br>A CARREIRA DE EKATERINA SANKOVSKAYA | 99  |
| 4. IMPERIALISMO  | 131 |
| 5. DEPOIS DOS BOLCHEVIQUES                                     | 203 |
| 6. CENSURA   | 255 |
| 7. EU, MAYA PLISETSKAYA  | 319 |
| EPÍLOGO  | 391 |
| AGRADECIMENTOS   | 403 |
| NOTAS  | 407 |
| ÍNDICE   | 463 |

# INTRODUÇÃO

Na noite de 17 de janeiro de 2013, Sergei Filin, diretor artístico do Balé do Teatro Bolshoi, regressou ao seu apartamento perto do anel rodoviário central em Moscou. Ele estacionou seu Mercedes preto diante do prédio e com dificuldade avançou até a entrada debaixo da neve. Seus dois filhos dormiam no apartamento, mas ele esperava que a esposa, Mariya, uma bailarina, estivesse acordada esperando-o. No entanto, antes que pudesse digitar o código de segurança para abrir o portal metálico, um homem rechonchudo veio na sua direção a passos largos e gritou um alô sinistro. Quando Filin se virou, o atacante encapuzado atirou no seu rosto o ácido de bateria que levava em um frasco e correu em direção a um carro que o esperava. Filin caiu no chão e gritou por socorro enquanto esfregava neve no rosto e nos olhos para aliviar a ardência.

O crime jogou no caos uma das mais ilustres instituições russas: o Teatro Bolshoi, a joia da coroa na era imperial, emblema do poder soviético no século XX e vitrine da nação renascida no século XXI. Até os artistas maiores ou menores cujas carreiras haviam terminado em tristezas pessoais ou profissionais acreditavam justamente que as suas vidas haviam sido abençoadas pelo palco que tinham honrado. Os bailarinos do Bolshoi transcendiam as articulações rotas, os músculos distendidos e os pés machucados, que fazem parte dos riscos do balé, para exhibir poses quase perfeitas e um equilíbrio ímpar. Órfãos transformavam-se em anjos nas escolas que serviram ao teatro em seus primórdios; depois, o Bolshoi

alimentou os grandes clássicos do balé do século XIX e, mais recentemente, a destreza dos seus bailarinos redimiu, ao menos em parte, o lixo ideológico do balé soviético. O ataque a Filin desmantelou as ideias românticas da arte e dos artistas como seres etéreos, e substituiu as histórias sobre o impressionante atletismo poético no palco do Bolshoi por contos de sexo e violência nos bastidores — literatura realista barata. Contudo, os jornalistas das páginas policiais, os críticos políticos e culturais, os analistas e blogueiros de balé recordaram aos seus leitores que, frequentemente, o teatro passava por turbulências. Em vez de ser uma aberração terrível, o ataque tinha precedentes no passado rico e complicado do Bolshoi. Nesse passado, há feitos notáveis interrompidos, e inclusive alimentados, por acessos de loucura periódicos.

A história do Bolshoi caminha de par em par com a história na nação. O que sucede na Rússia sucede no Bolshoi — ao menos desde a Revolução Russa, quando o centro do poder mudou de São Petersburgo para Moscou. Com os tsares, na capital imperial de São Petersburgo, o Teatro Mariinski (também conhecido como Teatro Kirov) detinha o prestígio maior; a cidade de Moscou, seu balé e sua sala de ópera precariamente financiados eram considerados provincianos. No entanto, dependendo de quem olha, e de onde olha, um teatro, uma cidade, uma linhagem ou outra podem ocupar o primeiro plano de uma longa tradição. No século XX, o Bolshoi ocupou um lugar proeminente na Rússia e no cenário internacional como emissário não só da tradição russa de balé, mas também do Estado soviético. Na Realpolitik, os corpos falam. O balé russo não privilegia a abstração, e os coreógrafos que, em contadas ocasiões, buscaram criar obras não narrativas e não subjetivas se equivocaram ao imaginar que a abstração poderia expressar quaisquer conceitos que desejassem. Assistir às gravações em vídeo de hoje e buscar nos arquivos remanescentes do passado confirma que nem a dança nem a música a ela ligada são, ou foram, consideradas puras. A ousadia e a projeção do poder são essenciais à política e à cultura, em especial no contexto da postura agressivamente nacionalista do presidente Vladimir Putin. Hoje, o Bolshoi tenta recobrar a preeminência perdida após o colapso da União Soviética.

Desde a era vagamente definida da fundação da nação, os governantes russos — tsares, revolucionários bolcheviques, Stalin e seus sequazes, os *siloviki* (membros do sistema de segurança militar) do atual regime de petrorrublos — encararam o Bolshoi como um símbolo, fosse ele imperial, ideológico ou comercial. O teatro é quase tão antigo quanto os Estados Unidos, mas teve muitas vidas. Com a bênção de Catarina, a Grande, em 1780 um príncipe russo e um artista inglês o ergueram nos pântanos de Moscou, em um terreno próximo ao Kremlin; o teatro incipiente e o assento do governo têm sido vizinhos ao longo de diversas catástrofes. O que faz sentido, já que na Rússia a política pode ser teatral e o teatro pode ser político.

Em seguida a um incêndio, em 1853, o arquiteto Alberto Cavos transformou o Bolshoi em um paraíso neoclássico em pedra com colunas estriadas, paredes de espelhos e vasos de alabastro; uma escultura das musas gregas foi instalada acima do pórtico. Após a Revolução de 1917, os bolcheviques chegaram a pensar em derrubar o Bolshoi por considerá-lo um ícone decadente do passado imperial russo, mas, em vez disso, o saquearam, arrancaram o piso de mármore e cobriram os afrescos com tinta. O teatro tornou-se um símbolo cultural do novo Estado, que em pouco tempo tinha ambições imperiais próprias; na verdade, a União Soviética nasceu no Bolshoi. Em 30 de dezembro de 1922, ele abrigou o congresso político que votou pela criação do bloco.

Stalin ratificou a constituição soviética no palco do Bolshoi e discursou diante de membros intimidados do Partido Comunista; ninguém queria ser o primeiro a parar de aplaudir. A partir de então, tornou-se o lugar de muitos negócios do Partido e inclusive serviu como local de votação até a construção de um palácio adequado dentro dos muros do Kremlin. O Bolshoi era o único lugar onde os governantes da Rússia e seus súditos entravam em contato. Como explicou um especialista no Kremlin, “Aparecer no Teatro Bolshoi significava que você pertencia aos mais altos escalões do poder; e desaparecer dali indicava a perda dos favores e a morte”.<sup>1</sup> No Bolshoi, os balés começavam após os discursos de funcionários que haviam

supervisionado assassinatos em massa — a execução, em escala assombrosa, de supostos sabotadores, traidores, “quinta-colunistas” antissoviéticos e outros indesejáveis. “Os que se sentavam no palco”, informa o historiador Karl Schlögel, “tinham assinado milhares de sentenças de morte aprovadas pelas comissões extraordinárias, inclusive com participação direta — em interrogatórios e mediante o uso da força física.”<sup>2</sup>

O repertório do Teatro Estatal Acadêmico Bolshoi, como ficou conhecido, passou ao controle do Partido Comunista. Os seus diretores-gerais tinham ordens de produzir balés e óperas sobre temas soviéticos previamente aprovados. Niveladoras transitavam pelo palco representando a construção da utopia comunista para grupos de camponeses e operários instruídos sobre quando aplaudir. Em 1939, o personagem de Lenin chegou a aparecer em cena na ópera de propaganda política intitulada *V buryu*, ou *Na tempestade*. Em uma fotografia da época, operários ouvem uma apresentação de Tchaikovski em comemoração ao vigésimo aniversário da polícia secreta de Lenin. Para os diretores que não concordavam com balés sobre fazendas coletivas e usinas hidrelétricas, ater-se aos clássicos era a única alternativa segura sancionada pelo governo.

Na Segunda Guerra Mundial, parte do *foyer* do teatro foi destruída por uma bomba alemã. Foram feitos consertos mal-ajambrados no pós-guerra, mas a acústica já havia sido comprometida por Stalin, que mandara fechar com cimento o camarote do tsar no centro do primeiro nível. (O documento ordenando esse reforço especial supostamente foi cimentado nas paredes.) Na década de 1980, o Bolshoi caiu junto com a União Soviética, mas o poder e a majestade do balé russo resistiram, transmitido às massas como o último vestígio do orgulho nacional na fábrica de munições falida conhecida como URSS.

Quando assinou o contrato como diretor artístico do Bolshoi, em 2011, aos 40 anos, Filin era o príncipe do balé russo. Nascido em Moscou, ele tinha construído uma carreira notável como principal bailarino do Bolshoi e fora condecorado como Artista do Povo da Federação Russa,

a maior honraria artística do país. Os pais dele não tinham interesse especial pelo balé; no entanto, no intuito de canalizar a inquietação do menino, conseguiram que aprendesse danças folclóricas. Sua energia logo encontrou um foco e, aos 10 anos de idade, Filin foi para a Academia de Balé Bolshoi, graduou-se dez anos depois e conseguiu entrar para a companhia profissional. O seu primeiro papel importante foi como o vilão endiabrado Benedick, em *Amor por amor*, adaptação de *Muito barulho por nada*, de Shakespeare. O balé, musicado por Tikhon Khrennikov, talvez mereça o esquecimento, mas a experiência despertou o fascínio duradouro de Filin por Shakespeare. A imagem que ele tinha de si mesmo como um bailarino destinado à grandeza foi temperada por Marina Semyonova, sua treinadora profissional. Ela faleceu em 2010, aos 101 anos — a encarnação da tradição do Bolshoi. Em suas últimas décadas de vida, Semyonova incentivou seus alunos a superarem as limitações do estilo do Bolshoi imposto e praticado no período soviético. Filin a apontou como sua mentora e confidente mais importante. Semyonova contou-lhe “coisas que não compartilhava com ninguém”, e chegou a guiar sua vida pessoal, aconselhando-o abertamente a não se casar “com esta” nem “com aquela”, supostamente por causa das pernas “disformes” ou da má educação das candidatas.<sup>3</sup>

O que fez de Filin uma estrela foi principalmente seu alcance: o espectro que era capaz de cobrir, abrangendo a exibição técnica (como em *Dom Quixote*, um dos carros-chefes do repertório do Bolshoi), a expressividade poética e as caracterizações sutis. A sua boa aparência aos 20 anos era perfeita para o papel de um hedonista vivaz; mais tarde, vieram papéis mais experimentais. Uma contusão forçou-o a deixar o palco em 2004, mas ele lutou para voltar à ribalta enquanto, ao mesmo tempo, terminava uma pós-graduação em artes cênicas na Universidade de Moscou. Em 2008, aos 37 anos, tornou-se diretor artístico do Teatro Stanislavski de Moscou; três anos mais tarde, foi indicado para o mesmo cargo no Bolshoi. Seu trabalho, basicamente como o segundo depois do então diretor-geral Anatoli Iksanov, deu-lhe o controle do repertório, a



escolha do elenco e as indicações e demissões. Foi uma escolha sensata. Filin conhecia intimamente o teatro e suas tradições. Além disso, não era um agitador, mas uma pessoa tranquila.

As pessoas bem informadas sobre o Bolshoi suspeitaram que o ataque a Filin tivesse sido motivado por ressentimentos pessoais e profissionais. A polícia pensou o mesmo. No entanto, a mídia russa — os canais de televisão monitorados pelo governo, além dos jornais e portais de notícias on-line menos controlados — atiçou o público com teorias barrocas sobre o crime. As notícias foram compiladas em um livro russo intitulado *Cisnes negros*, e a rede de televisão HBO lançou um documentário sobre o ataque intitulado *Bolshoi Babylon*.<sup>4</sup> (As filmagens de bastidores mostram Filin, após o martírio, sendo constrangido pelo diretor-geral a permanecer em silêncio diante dos bailarinos: “Pedi a você para não falar”, diz Vladimir Urin a Filin diante da companhia reunida. “Não vou discutir com você... Por favor, sente-se.”) As fofocas e ex-funcionários isolados jogaram a culpa em elementos obscuros ligados a funcionários do Kremlin intrometidos — uma teoria que não parecia absurda, já que o Bolshoi é uma instituição política, além de artística. Filin negou as alegações de extorsão, e de que haviam sido cobradas taxas para audições e a escolha de papéis. É verdade que ele havia promovido a sua gente, como costumam fazer os diretores artísticos; ele também havia decidido quem estaria à frente dos programas, quem sairia em turnê e quem se apresentaria nas ocasiões de gala — decisões com consequências financeiras de peso para os bailarinos. Havia quem cobiçasse seu cargo e achasse que ele desfrutava de demasiados benefícios.

As especulações sobre o crime centraram-se primeiro no extravagante bailarino veterano Nikolai Tsiskaridze, um crítico incansável do seu empregador. Há anos ele vinha reclamando de tudo no Bolshoi: da renovação de cima a baixo do prédio, que durara cinco anos, dos dirigentes, dos diretores artísticos, das estrelas em ascensão. Porém, ele pareceu estranhamente alegre ao se defender, alegre demais ao dar entrevistas e declarar que se recusara a fazer o teste de detecção de mentiras. Ao ser indagado a respeito

das suas queixas, Tsiskaridze recordou a sua carreira e se equiparou a outros grandes dos palcos que haviam sido perseguidos, como a cantora de ópera Maria Callas, embora ela fosse mais modesta e, no palco, usasse menos maquiagem do que ele. Ele relembrou suas apresentações em *O quebra-nozes* no réveillon em Nova York, divertidas, inocentes e lucrativas: “Os ingressos estavam a 1.500 dólares no preço oficial”, jactou-se ao telefone, “e Iksanov diz que eu não sei dançar.” Em maio de 2013, seu advogado ameaçou processar o Bolshoi em retaliação às reprimendas que ele vinha recebendo por suas fofocas. Em junho, o jornal nacionalista *Zavtra* noticiou que os dois contratos de Tsiskaridze com o Bolshoi, como bailarino e professor, haviam sido cancelados. Ele se defendeu com uma bravata característica: “O que você esperava? Aquilo lá é uma quadrilha.” Os fãs organizaram um protesto diante do teatro, inspirados em sua declaração ao jornal francês *Le Figaro* de que “*Le Bolchoï, c’est moi*”.

Tsiskaridze expôs o antigo conflito no Bolshoi entre progressistas e conservadores, que contrapunha os bailarinos que se beneficiavam de um sistema de patrocínio arcaico aos que não contavam com ele. Elena Malinovskaya foi diretora do teatro no século XX, na era dos bolcheviques e da Revolução Cultural. Figura apagada e inexpressiva que foi alçada à fama pelos círculos marxista-leninistas, ela dirigiu o Bolshoi com desagrado entre 1919 e 1935. Vez por outra ameaçava se demitir, alegando que as pressões e ameaças que recebia de artistas contrariados haviam minado a sua saúde, mas os seus protetores no Kremlin a mantinham no cargo. Embora a sobrevivência de Malinovskaya tenha garantido a continuidade do funcionamento do Bolshoi, ela foi criticada por purgar o teatro de suspeitos de dissidência. Mais tarde foi repreendida por estragar o repertório, acusada de transformar até a arte clássica do balé em uma ferramenta da ideologia e de imprimir-lhe uma consciência pesada.

Assim começou o embate entre os defensores da tradição aristocrática e os seus críticos, e entre os que se amoldavam aos ditames oficiais e os que permaneciam em silêncio, cientes de que não tinha sentido resistir. A doutrina artística oficial do realismo socialista obrigava os libretistas

do balé e da ópera a embutirem conteúdo marxista-leninista até mesmo em obras sobre o passado distante, maculando-as com anacronismos ideológicos. A preocupação em tornar o balé acessível ao povo levou ao palco de Moscou danças cossacas, ciganas e camponesas que não se viam desde a era napoleônica. Os libretos reforçavam maniqueísmos rasteiros: a coragem pró-bolchevique *versus* a covardia antibolchevique; soviéticos contra fascistas; fazendeiros coletivizados *versus* o sol escaldante e a terra ressecada. A pantomima e o exotismo camponês foram a essência do repertório ao longo da década de 1930 e da Segunda Guerra Mundial.

Tsiskaridze se alinhava com a velha guarda, a dos bailarinos ligados às encenações tradicionais do repertório russo, em detrimento das produções inovadoras que Iksanov e Filin encenavam. A sua demissão foi um alívio até para os que o apoiavam, pois amenizava o foco sobre o escândalo. Porém, após umas férias curtas, ele retomou a postura de velho crente ortodoxo perseguido. Aparentemente, ele tinha pouco a temer, porque desfrutava da proteção de interesses poderosos. Assim como Rasputin havia enfeitado a imperatriz Alexandra antes da queda da dinastia Romanov, em 1918, dizia-se que o magnético Tsiskaridze impressionara a esposa do presidente da Rostec, uma empresa estatal de sistemas bélicos avançados. Ele não ficou muito tempo sem trabalho. Em outubro de 2013, o ministro da Cultura Vladimir Medinski o nomeou reitor da Academia de Balé Vaganova, em São Petersburgo, uma das mais prestigiosas escolas de balé do mundo.

Alexei Ratmanski, o antecessor de Filin na direção artística, não ajudou a esclarecer o ataque, mas comentou no Facebook: “Muitas doenças do Bolshoi são uma bola de neve — aquela claqué repugnante amiga dos artistas, dos especuladores e dos cambistas de ingressos, os fãs meio enlouquecidos prontos a cortar a jugular dos que competem com os seus ídolos, os amadores cínicos, as mentiras na imprensa e as entrevistas escandalosas com pessoas que trabalham lá.”<sup>5</sup> A claqué é formada por membros profissionais da audiência, cuja tarefa é aplaudir ostentadamente os seus bailarinos favoritos do Bolshoi em troca de ingressos que depois revendem. O misterioso balé-maníaco Roman Abramov atualmente lidera

esta “elegante quadrilha de proteção teatral”.<sup>6</sup> Ele figura no documentário do HBO e se gaba de assistir a centenas de apresentações a cada ano.

Ratmanski deixou o Bolshoi em 2008, depois de reviver balés soviéticos eliminados e de refazer clássicos empoeirados. Ele não tolerou a pressão interna e externa, principalmente quando interferia em suas decisões criativas. Ao encenar o balé soviético de 1930 *O parafuso*, por exemplo, retirou uma cena potencialmente ofensiva que teria sido cômica alguma vez, embora de um modo canônico. Ela envolve um reverendo ortodoxo embriagado e uma catedral dançante. A caricatura fora politicamente correta para os bolcheviques de 1930, mas teria sido uma heresia para os senhores da nova Igreja de 2005. Por isso foi cortada. Ao se mudar para Nova York, Ratmanski esperava escapar às maquinações para criar o que quisesse. O Bolshoi lamentou a sua partida, mas até mesmo a porta-voz do teatro, Katerina Novikova, entendeu a sua decisão. Tsiskaridze tornara a vida dele insuportável, ela reconheceu. Ratmanski também tivera de tolerar grosserias de outros bailarinos, como o que foi enfim condenado pelo ataque a Filin.

Em março de 2013 a polícia deteve Pavel Dmitrichenko, um dos bailarinos principais, acusando-o de planejar o ataque. Ele supostamente havia pagado 50 mil rublos (1.430 dólares) a um homem com antecedentes criminais. Ao falar com os repórteres em seu quarto de hospital, Filin confirmou que havia muito tempo suspeitava de Dmitrichenko, solista tatuado e irascível que lhe guardava rancor porque ele havia descartado a sua namorada bailarina para papéis de destaque. Tatyana Stukalova, a advogada gótica chic de Filin, disse em uma entrevista à TV que Dmitrichenko não devia ter agido sozinho. Em pouco tempo, soube-se que havia dois cúmplices: Yuri Zarutski, um ex-presidiário desempregado que atirou o ácido, e Andrei Lipatov, o motorista. Dmitrichenko confessou que havia planejado o ataque, mas alegou que pretendia apenas assustar Filin, impondo-lhe o temor a Deus. O ácido tinha sido ideia de Zarutski. Com os olhos esbugalhados, Dmitrichenko admitiu a sua “responsabilidade moral” enquanto se lamentava de ter sido enganado.<sup>7</sup> O diretor artístico

não lhe concedera as promoções que merecia; a sua namorada, a aspirante a bailarina Anjelina Vorontsova, tinha sido preterida para o papel duplo de Odette/Odile em *O lago dos cisnes* em resposta a um acontecimento do passado, apesar da gentileza sincera com que Filin e sua esposa a trataram ao longo dos anos. Os apoiadores de Dmitrichenko fizeram uma petição insinuando que haveria corrupção financeira no Bolshoi — como se isso, ou qualquer outro motivo, justificasse mutilar alguém irreversivelmente. Cego do olho direito e com a metade da visão no outro, Filin chorou ao depor.

Direitos, leis e regulamentos podem ter pouca importância na Rússia, e as ligações pessoais, ou as animosidades, podem fazer toda a diferença. Dmitrichenko implicava com Filin menos por cobiçar o seu posto (como ocorria com Tsiskaridze) do que por nutrir ressentimentos ante os conflitos de interesse flagrantes nos *profsoyuzi*, os sindicatos dos artistas. Estes deveriam representar os artistas e suas preocupações ante a administração do Bolshoi. No entanto, os sindicatos eram dirigidos não por representantes da classe, e sim por membros da administração. Assim, os que dirigiam o teatro alistavam os sindicatos à sua própria causa, uma situação problemática que remontava à era soviética, quando escoltas comunistas e agentes do KGB comandavam os sindicatos para manter os artistas no cabresto. Dmitrichenko contestou a posição de Filin como dirigente do sindicato dos bailarinos. Além disso, como revelou a jornalista Ismene Brown, ele desafiou o sistema que distribuía bônus polpudos aos bailarinos favoritos de Filin. O “comitê trimestral de ‘subvenções’”, dirigido por Filin, “tradicionalmente acatava as suas sugestões”, explicou Brown. “Ele concedia bônus aos bailarinos por atuação, segundo uma classificação antiga do valor de um solo. Porém, os bailarinos que não eram escolhidos para se apresentar não eram qualificados para o prêmio. Instado pelo tímido corpo de baile a representar seus interesses, sem a menor cerimônia Dmitrichenko estabeleceu que todos os bailarinos, tivessem ou não sido escolhidos para um balé, cumpriam com o seu trabalho, como lhes era exigido, e que assim, portanto, deveriam ter direito a uma parte dos bônus trimestrais.” Contudo, Filin “se incomodava com a atitude negligente de vários bailarinos que

sumiam para fazer outras coisas ou pediam licença por questões de saúde sem aviso prévio”, informou Brown, o que o fez rejeitar a reivindicação de Dmitrichenko de distribuição proporcional dos bônus.<sup>8</sup>

Em julho de 2013, Svetlana Zakharova, primeira bailarina absoluta do Bolshoi e ex-representante da Cultura no Parlamento russo, aborreceu-se ao saber que havia sido designada para o segundo elenco de *Onegin*, de John Cranko. Ela abandonou a produção, desligou o celular e saiu da cidade. O governo se fartou de tanto caos. Iksanov foi demitido e substituído por Vladimir Urin, o respeitado diretor-geral dos teatros Stanislavski e Nemirovich-Danchenko. O Stanislavski já havia socorrido o Bolshoi no passado, como na nomeação de Filin em 2011. Urin não tinha paciência para as intrigas, muito menos para as investidas diabólicas e reacionárias de Tsiskaridze. Segundo a jornalista, socialite e ex-bailarina Kseniya Sobchak, à sugestão de que Tsiskaridze regressasse ao Bolshoi, Urin respondera com o equivalente russo de “só por cima do meu cadáver”.<sup>9</sup>

Como novo diretor-geral do Bolshoi, Urin planejou várias mudanças. No começo de 2014, apresentou um novo acordo coletivo em que descartou algumas iniquidades e deixou claro, em termos legais, o que antes ficava subentendido. A superestrela Zakharova, que desfruta de uma carreira internacional, dirige uma instituição de caridade que leva o seu nome e conta com um motorista para buscá-la e levá-la ao estúdio, se absteve do acordo. O regateio de bônus trimestrais era assunto do corpo de baile, não dela. A calma foi restaurada no Balé Bolshoi, mas os conflitos de classe persistiram entre estrelas e solistas, solistas e corpo de baile, entre os favorecidos e os desfavorecidos. Os bailarinos se definem por seus papéis — não só em termos de categoria, como também dos personagens que representam. Antes que alguém fosse detido pelo ataque a Filin, os administradores do Teatro Bolshoi arriscaram que teria sido cometido por algum bailarino que assumira o papel de vilão. Filin havia representado heróis galantes; o georgiano étnico Tsiskaridze gravitava ao redor dos feiticeiros. Dmitrichenko atuava em balés trágicos, mas também assumira o papel de um gângster no satírico *A era dourada*, de Yuri Grigorovich. No

fim das contas, em cena e fora dela, Dmitrichenko representava o papel de Teobaldo para o Romeu de Filin.

Um ano após o crime, a juíza Elena Maksimova, da Corte Distrital de Meshanski, em Moscou, condenou Zarutski a dez anos de prisão, Dmitrichenko a seis e o motorista Lipatov a quatro anos. Os três foram obrigados a pagar uma indenização de 3,5 milhões de rublos a Filin, equivalentes a 105 mil dólares. (Mais tarde, as sentenças foram reduzidas a respectivamente um ano, seis meses e dois anos). O espetáculo de um solista popular do Bolshoi e dois criminosos comuns enjaulados na corte, como costuma suceder com os réus na Rússia, remeteu a períodos anteriores e mais sórdidos na história do balé — como o baixo status às vezes alcançado na França, Itália e na Rússia durante o século XIX. Naquela ocasião, como agora, tal arte sofisticada parecia arruinada pelo desespero, a exploração, a dor e as rivalidades prejudiciais pelas quais passavam os artistas. Dmitrichenko parecia encarnar o estereótipo pernicioso do artista rebelde, impulsivo e descontrolado: ele alegou ter sido forçado a entrar para o balé na infância, e que fora “o vândalo” na escola, “atirando bombas nos professores”.<sup>10</sup> Ele tinha se unido aos seus pares para enfrentar a administração do Bolshoi. Mas não cometera o crime em nome de um clichê. Por trás das reportagens distorcidas, das agendas pessoais, das prioridades institucionais e dos escândalos nos tabloides, há uma verdade básica sobre como os negócios são geridos no Bolshoi — bem como na Rússia.

Quando o ciclo do noticiário russo avançou, empurrando o crime para fora das primeiras páginas em favor do conflito na Ucrânia, o terrível episódio parecia a ponto de ser esquecido como uma crise momentânea dirimida com a nomeação do comedido Urin para o comando. Contudo, a violência que assolou recentemente o Bolshoi ecoa fatos que ocorreram na fundação no teatro, no fim do século XVIII. Histórias fascinantes — algumas escabrosas, outras inspiradoras — estão descritas em milhares de documentos em arquivos, museus e bibliotecas russos, guardados a sete chaves pela burocracia, nas memórias de bailarinos aposentados e atuantes, bem como na notável erudição dos especialistas russos em balé. Os

registros são leituras estranhas. Porém, por mais fantásticas que sejam as figurações dos balés no palco do Bolshoi, a ficção não se equipara à verdade.

Nos bastidores, a verdade não existe, declarou Maya Plisetskaya, uma das maiores bailarinas do período soviético. Artista excêntrica e explosiva que obtinha e perdia o favor oficial, ela acreditava no Bolshoi, onde dançou inúmeras vezes *O lago dos cisnes* de Tchaikovski, para alguns de modo extático, para outros de forma demasiadamente lenta, ao mesmo tempo que se comprometia com a noite escura da alma conhecida como o repertório de propaganda política. Os críticos se surpreendiam com a sua iconoclastia. Ela podia ser imprudente no palco, e também fascinante, dona de um vocabulário físico que ia do toureiro que avança para a matança até a modelo que desfila com passos de gato. Entre os 20 e os 30 anos, Plisetskaya gravitou em direção às garotas más do repertório, às que criavam confusão, mas também às de espírito livre. A captura e o desaparecimento de seus pais durante os expurgos estalinistas a deixaram desolada, e ela era desafiadora e rude com os agentes do KGB que a seguiam indo e vindo ao teatro devido ao seu romance com um funcionário da Embaixada inglesa. O cinismo alimentou sua sedição, mas ela nunca fugiu e, em grande medida, limitou seus protestos às apresentações heterodoxas. O regime soviético, desesperado por celebridades, precisava dela em casa e no exterior. Ainda assim, era tratada com rudeza, e lembra-se de ter se encolhido quando Leonid Brejnev, embriagado, a tocou em sua limusine depois de uma apresentação. “Na única vez em que fui ao Kremlin”, recordou-se, indignada, “tive de cruzar Moscou a pé na volta para casa.”<sup>11</sup> Semiaposentada, encarou com carinho uma vida inteira passada no teatro, e qualificou o Bolshoi como o seu guardião. “Era uma criatura familiar, um parente, um parceiro vivo. Eu falava com ele e lhe era grata. Eu havia dançado e dominado cada tábua, cada fresta. O palco do Bolshoi me fazia sentir protegida; era o meu lar.”<sup>12</sup> Ela escreveu essas palavras em suas memórias, um best-seller internacional para os padrões do balé e que ecoa o drama recente do Bolshoi. Os bailarinos destituídos de 2013, e os de hoje, seguem o roteiro fornecido por Plisetskaya.



O período soviético continua a assombrar o teatro, mas os oligarcas do século XXI desenvolveram um interesse particular pelo Bolshoi, agora que a sujeira se transmutou em ouro. Em seus esforços para restaurar o prestígio da nova Rússia, o presidente Vladimir Medvedev aprovou a restauração completa do teatro, e abriu o cofre da Gazprom, gigante estatal de petróleo e gás. O Bolshoi fechou as portas em 1º de julho de 2005, após a última apresentação de dois clássicos russos: *O lago dos cisnes* e a ópera histórica trágica *Boris Gudonov*. Seis anos depois, a comemoração de gala da restauração, que custou mais de 680 milhões de dólares, foi um acontecimento político de outra ordem. Em 28 de outubro de 2011, um Medvedev ansioso exaltou o Bolshoi como um dos poucos “símbolos unificadores e um dos tesouros pátrios entre as chamadas marcas nacionais” da Rússia.<sup>13</sup>

Contudo, o caráter russo do Bolshoi permanece em discussão. O próprio conceito é carregado e paradoxal, não tem base nos fatos etnográficos e inspirou reivindicações espúrias de exclusividade, alteridade e excepcionalidade. O crítico de dança Mark Monahan deleita-se com o “pescoço como o de um cisne” de Olga Smirnova e com a ondulação “indubitavelmente russa” dos seus braços, mas a sua sintaxe e expressão são neoclássicas e neorromânticas, e devem muito a tradições alheias à Rússia.<sup>14</sup> E a contribuição do *maître de ballet* Marius Petipa ao balé russo do século XIX teve continuidade não nos círculos soviéticos, mas nas criações de George Balanchine nos Estados Unidos e de Frederick Ashton na Grã-Bretanha. Os anais do Bolshoi não corroboram a excepcionalidade russa. Talvez a excepcionalidade de Moscou, mas até isso é controverso, já que a maior parte dos grandes bailarinos russos do passado e do presente transitou entre as academias e palcos da antiga capital imperial de São Petersburgo e a nova, em Moscou.

De qualquer modo, o Bolshoi como “marca” continua sendo primordial. O teatro e seus bailarinos sempre foram vendidos no exterior. Com Kruchev e Brejnev, o balé funcionou para o Kremlin como uma operação de intercâmbio cultural e um conduto para a espionagem de baixo nível dos agentes que vigiavam os bailarinos. Alguns artistas desertaram, como

a primeira bailarina do Kirov, Natalya Makarova. O mesmo fez o solista Mikhail Baryshnikov, que desabrochou no Ocidente. Em entrevista a um jornal em julho de 2013, Baryshnikov, que segue em atividade, comparou os acontecimentos passados e presentes no Bolshoi, no palco e fora dele, a um “vaudeville ininterrupto e feio”.<sup>15</sup>

Na verdade, o Bolshoi surgiu como um salão de vaudeville. O cofundador e força motriz tinha problemas infames (ao menos para o século XVIII) com credores, e, por motivos políticos e financeiros, foi forçado a recrutar artistas amadores em um orfanato para o seu teatro incipiente. Antes que se abatesse uma catástrofe na forma de um incêndio, meninos e meninas do Lar Imperial dos Expostos de Moscou ocuparam o palco como atores em entretenimentos ligeiros. Mas o Bolshoi só se tornou o Bolshoi — um símbolo da própria Rússia — após a invasão napoleônica de 1812. A partir da década de 1830, produziu uma enorme quantidade de artistas excelentes. Desde então, os bailarinos do Bolshoi são estereotipados em virtude das proezas atléticas e da cultura física. No entanto, eles também são contadores de histórias e mímicos talentosos. As primeiras grandes bailarinas do século XIX foram treinadas por atores, e a mescla de mímica sem dança e dança sem enredo persistiu no Bolshoi muito depois de ter sido abandonada em outras partes.

Durante aqueles primeiros anos, a estrela mais fulgurante no palco do Bolshoi era Ekaterina Sankovskaya, moscovita que inspirou uma geração de intelectuais com sua liberdade de expressão e a expressão de liberdade. Ela se apresentou entre as décadas de 1830 e 1850, e, segundo os fãs mais ardorosos, que incluíam estudantes liberais da Universidade de Moscou, ela emulava e rivalizava com as ilustres bailarinas românticas europeias Marie Taglioni e Fanny Elssler. A sua interpretação em *La sylphide* inspirou um séquito de aduladores, uma “claque” cuja obsessão com a bailarina, e com o balé em geral, deixava a polícia de Moscou em alerta.

O teatro que ela habitava foi criado como instituição imperial com a abertura, em 1856, do novo prédio de Cavos, renascido das cinzas após o incêndio devastador em 1853. Porém, o balé quase foi destruído; os baila-

rinos das classes pobres exploradas sobreviviam como lavadeiras, moleiros ou prostitutas e chegavam a passar fome nas ruas. Apesar disso, quase à própria revelia, o Bolshoi e seus maquinistas promoveram uma impressionante nova montagem de *O corsário*, além das premièeres de *Dom Quixote* e *O lago dos cisnes*. Os “relatórios de incidentes” anuais no teatro das décadas de 1860 e 1870 detalham as disputas por gás comercial em Moscou (que afetava o Bolshoi, cuja iluminação era a gás), além das excentricidades da diretoria dos Teatros Imperiais, que supervisionavam o funcionamento do teatro sob os últimos tsares. Os balés sobrevivem em versões distantes dos originais, que se perderam e sem dúvida seriam pouco atraentes mesmo se fosse possível remontá-los a partir do que resta das plantas dos pisos, litografias, partituras e lembranças. O autor do libreto original de *O lago dos cisnes* era desconhecido até 2015 e, de fato, a música de Tchaikovski parece calibrada para um enredo que já não existe. As lacunas de conhecimento não se devem a falhas dos arquivistas oficiais, que foram extremamente meticulosos quando se tratava de pôr em prática os sonhos loucos e belos de coreógrafos e cenógrafos. A busca de um burro confiável para a montagem de *Dom Quixote* em 1871 foi pretexto para dezenas de páginas de manuscritos burocráticos conscienciosos; encontrar os adereços para a cena 3 da aranha levou um escriba a superar a aracnofobia.

Maya Plisetskaya, a personificação da bravura do Bolshoi durante o período soviético, morreu pouco antes de seu 90º aniversário, que o Bolshoi celebrou em 20 e 21 de novembro de 2015 com um memorial de gala intitulado “Ave Maya”. Ela continua sendo a fonte de alguns dos atributos mais duradouros sobre o balé do Bolshoi, e também da afirmação de Jennifer Homans de que o Bolshoi da era Kruchev seria, de certo modo, “mais estranho” do que outras trupes, “mais oriental, guiado menos pelas regras do que pelas paixões — e pela política”.<sup>16</sup> Ao homenagear uma das suas maiores bailarinas, uma artista profundamente apaixonada, ao mesmo tempo enaltecida e limitada pela política, o teatro revisitou a sua própria história turbulenta, enquanto tentava se reerguer após o ataque macabro ao seu diretor artístico.

Filin chegou ao término de seu contrato, mas permanece no teatro como encarregado de um ateliê para coreógrafos emergentes. Após meses de conjecturas, Makhar Vaziev foi nomeado novo diretor artístico do balé. Ele vem de Milão, tendo passado por São Petersburgo, e a sua contratação, como resumiu Ismene Brown, “satisfaz tanto a necessidade dos conservadores do Bolshoi de um diretor com perfil convencional confiável e currículo de liderança adequado para obter a aquiescência dos bailarinos como a pressão por um guia para a renovação”.<sup>17</sup>

A reparação da atual cisão permite refletir sobre as rupturas e suturas do passado. Porém, a história do Teatro Bolshoi, do seu balé, da Rússia e da política russa só pode ser traçada em gestos e revelada contra panos de fundo variados, com closes eventuais. Este livro começa com cenas selecionadas do início, mas termina longe do final. Aqui, o foco está unicamente no balé, embora, obviamente, o Bolshoi também seja uma famosa sala de ópera; esta foi excluída da discussão, exceto quando ilumina o balé, o produto que leva a marca nacional. Em última instância, assim como o balé, este livro é paradoxal por documentar verdades às vezes desalentadoras — as vidas complicadas dos bailarinos, a sua arte, e o seu cenário — na esperança de, ao menos, sugerir o que pode ser sublime, o que redime, o que não obstante pode nos elevar acima de tudo isto.

## O MÁGICO TRAPACEIRO

DESDE SUA CRIAÇÃO, o Teatro Bolshoi foi contaminado por intrigas políticas e financeiras. Em 17 de março de 1776 (C.A.), Catarina, a Grande, concedeu ao príncipe Urusov, de Moscou, direitos exclusivos sobre a oferta de entretenimentos com artistas estrangeiros e locais, e também dos teatros de servos. A licença foi concedida por dez anos, mas meros quatro anos depois, em 1780, foi parar nas mãos do inglês Michael Maddox. Ele levou o teatro, que então se chamava Petrovski, à ruína. A lenda sobre suas misteriosas práticas de negócios era anterior às produções sensacionais do Bolshoi, porém ele fez do teatro algo fascinante.

NA JUVENTUDE, MADDOX fora matemático ou funâmbulo, e o teatro que ajudou a fundar em Moscou ora empregou atores profissionais, ora explorou os talentos dos órfãos — tudo depende da lenda semiesquecida em que se crê. As provas são escassas. Maddox anunciou os seus shows de mágica nos jornais de Moscou e São Petersburgo, assinou documentos oficiais e implorou perdão a funcionários governamentais quando se viu em apuros com os seus inúmeros credores.

As histórias sobre os seus anos na Inglaterra têm muito episódios suspeitamente semelhantes aos de Johann Faust, o mágico andarilho, vidente e charlatão que ficou conhecido, a partir do século XIX, pela peça *Fausto*, de Goethe. Assim como Fausto se gabava de seus arranjos com o demônio para se autopromover, Maddox também embelezava os fatos nas histórias que contava sobre si. Assim como Fausto, ele foi imortalizado na ficção após a morte; o escritor russo Alexander Chayanov usou o Teatro Petrovski como pano de fundo em um dos seus contos góticos. Planejado para quatro anos, mas construído em apenas cinco meses, o Petrovski apresentou todo tipo de entretenimentos, do balé à ópera, dos dramas de Shakespeare em traduções excelentes às mascaradas. Restam relatos superficiais sobre as máquinas fabulosas capazes de reproduzir fenômenos sísmicos e meteorológicos surpreendentes. Os personagens pareciam atravessar piso e paredes, enquanto meninas adolescentes expunham partes íntimas no corpo de baile. Maddox garantia entretenimentos “cumulativos” (isto é, “harmoniosos”), mas entrou em conflito com os censores imperiais e perdeu grandes atores para uma trupe rival de São Petersburgo.<sup>1</sup> Ele também competia com os nobres que mantinham orquestras de servos, entre eles o magnata Nikolai Sheremetyev, que contava com recursos para apresentar balés e óperas a elites seletas em sua propriedade nos arredores de Moscou. A competição se intensificou quando Maddox, um homem do teatro popular, superou o burlesco e passou a apresentar gêneros mais substanciais. Ele não conseguiu aumentar a sua audiência. Os nobres de mais alta linhagem tinham os próprios servos para entretê-los, e aqueles que eram religiosos, dentre os quais havia antigas famílias de comerciantes moscovitas, mantiveram-se distantes. Maddox faliu e depois, em 1805, seu teatro se incendiou — como podia suceder com os teatros com teto de madeira, iluminados a vela e aquecidos a carvão. A culpa pelo fiasco foi atribuída à sua condição de judeu, e circularam rumores antissemitas, embora ele tivesse sido batizado como católico.<sup>2</sup>

MADDOX NÃO DEIXOU retratos, e não há referências à sua aparência além da menção ao casaco carmesim que trajava ano após ano. A descrição do

teatro na história ficcional de Chayanov se baseia em pesquisas da esposa do autor, Olga, uma historiadora da cultura. Quanto a Maddox, o autor se baseou na própria imaginação e edulcorou os relatos contemporâneos a respeito da “vontade diabólica” do empresário e as referências ao seu “bafo infernal”. O protagonista da história vislumbra Maddox durante a apresentação de uma ópera, iluminado pelos candelabros acesos para a apresentação, como era costume à época. Ele é retratado sentado em meio a “ondas de fraques azuis e pretos, leques esvoaçantes e binóculos com longos cabos, corpinhos de seda e capas de renda belga”. Maddox deixa o auditório antes do segundo ato; o protagonista segue por corredores parcialmente iluminados, sobe e desce escadarias de pedra, passa pelo camarim de uma soprano que canta a parte de uma escrava acorrentada. Ele é descrito como um homem alto de cabelos grisalhos que leva um casaco de corte antiquado, e tem uma expressão estranhamente vaga. “Não havia línguas de fogo rodeando-o, nem o fedor do enxofre; tudo nele parecia bastante comum e ordinário”, escreve o romancista, “mas a sua mediocridade estava saturada de significado e poder”.<sup>3</sup>

Maddox vai e vem na história, que termina na lama, diante do teatro, com o protagonista envolto pela noite de Moscou em uma atmosfera neurótica.

O verdadeiro Michael Maddox nasceu na Inglaterra em 14 de maio de 1747, embora alegasse ter antepassados russos. Seus ancestrais protestantes haviam emigrado para a Rússia no século XVII fugindo da perseguição religiosa na época da monarquia católica dos Stuart. Ele era o único filho sobrevivente do ator inglês Tom Maddox, que, “com toda a família e a sua trupe”, pereceu no naufrágio de um cargueiro perto do porto de Holyhead — todos, “exceto por uma criança que flutuou em um berço até a costa”.<sup>4</sup> O órfão foi criado pelo tio Seward, um trompetista. Seguindo os passos do pai, Maddox tornou-se um artista do entretenimento e fez malabarismo na corda bamba nos anos 1750 no Teatro Haymarket e no Covent Garden, em Londres. Ele se equilibrava a apenas 90 cm acima do palco, menos para reduzir os riscos próprios do que os riscos para a plateia. No final do ato,

ele se equilibrava em pé só enquanto mantinha uma vareta na ponta de um copo e dedilhava uma rabeca. Outras anedotas de Londres o descrevem soprando um corno e tocando um tambor na corda bamba. Ele também dava cambalhotas e fazia experimentos físicos e mecânicos inespecíficos. Fora de Londres, atuou em teatros e manipulava marionetes — sua favorita era o violento Punch. Em York, “na semana nas corridas”, ele e sua trupe se apresentavam pela manhã e à noite no Merchants Adventurers’ Hall, entre outros lugares.<sup>5</sup> Na cidade inglesa de Bath, entreteve damas e cavalheiros, além dos criados, que guardavam os assentos para os patrões enquanto estes circulavam pelos Salões Simpson. “Por um salário considerável”, Maddox fez piruetas e girou acima da audiência enquanto equilibrava uma roda de carro mantendo no ar uma dúzia de bolas.<sup>6</sup>

Reza a lenda que Maddox estava envolvido em negócios misteriosos por toda a Europa, o que talvez explique as suas ligações com os diplomatas ingleses e russos (George Macartney e Nikita Panin), que financiaram a sua primeira visita à Rússia, em janeiro de 1767. Em outubro daquele ano, sua apresentação na corda bamba foi noticiada em São Petersburgo. A linguagem no jornal sugere o frenesi da época das curiosidades em torno da estreia de Maddox na capital imperial: “Declara-se aqui que o célebre equilibrista inglês Michael Maddox fará uma demonstração de sua arte na casa invernal de madeira, à qual todos os indivíduos respeitáveis que desejarem estão convidados.”<sup>7</sup>

Maddox foi à Rússia sem recursos — e sem conhecer a língua —, mas conseguiu encontrar trabalho divertindo Pavel I, filho da imperatriz russa Catarina, a Grande, depois de declarar falsamente que tinha sido educado em Oxford e possuía alguma experiência em educação. Pavel ficou encantado com o curso do novo tutor, “*Cours de récréations mathématiques et physiques*”.<sup>8</sup> Ele deve ter superado as expectativas, pois Catarina expressou a sua gratidão na forma de uma carta oficial de recomendação. Isso o manteve longe da plebe dos parques de diversão.

Ele regressou a Londres para dirigir um teatro, mas na década de 1770 foi atraído de volta a São Petersburgo. Maddox guardou na gaveta os shows



de mágica em prol da confecção de relógios e a criação de belos autômatos, que incluíam bailarinas de caixinhas de música. Em tributo à sua benfeitora, Catarina, a Grande, ele criou um relógio cujas figurinhas em bronze e cristal eram alegorias dos feitos da imperatriz. Rodeada por três colunas, a figura de Hércules, representando a supremacia russa sobre a Suécia, adornava a tampa de uma caixa de música. Na base, estátuas de donzelas apontavam para os quatro cantos da Terra. A cada 5 minutos — a duração preferencial das reuniões na corte de Catarina —, sinos dobravam e águias em miniatura no alto das colunas atiravam joias nos bicos abertos de seus filhotes aninhados. A vinheta dourada ilustrava como o Império Russo alimentava os territórios conquistados. Gravados no pedestal e no alto da caixa de música havia estrelas, planetas e os raios do sol. Contudo, a própria Catarina, a Grande, nunca viu nem ouviu o relógio, pois morreu de um derrame cerebral, em 1796, dez anos antes de Maddox terminá-lo. Ele foi vendido a um colecionador particular e mais tarde exibido ao público, e durante a revolução foi confiscado pelo Estado. Em 1929, foi parar no arsenal do Kremlin.

As peregrinações dos artistas levaram a apresentações em outras cidades russas, e até na comparativamente atrasada Moscou, onde o jornal universitário não governamental *Moskovskiye vedomosti* (Gazeta de Moscou) anunciou a exibição das curiosidades de Maddox. Aparentemente, o show teve audiência. Em outro boletim, de fevereiro de 1776, ele agradeceu profusamente (por intermédio do seu escriba russo) ao público de Moscou por fazer do show um sucesso tão grande, acrescentando, solícito, que “no final deste mês o show vai terminar e, para não privar de prazer os que desejarem vê-lo novamente, estendemos o convite para tal, com toda a deferência”.<sup>9</sup> Ele estava atento para a competição com outros apresentadores. O “mecânico e matemático M. Megellus” também vendeu seu peixe no mesmo jornal, e anunciou exposições de “várias maravilhas” na paróquia de São João Batista, por um rublo (50 copeques pelos assentos mais baratos).<sup>10</sup> O jornal está repleto de sátiras da cena social, cultural e econômica do momento. Anúncios de livros de história em francês, traduções de publicações inglesas sobre cultivo, venda de retratos e leilões de terras aparecem junto a epigramas

à imperatriz e poemas sobre o ano-novo. Além de dar espaço a Maddox, Megellus e o show de horrores de ocasião, o *Moskovskyie vedomosti* trazia histórias de lugares remotos: a do argentino de 175 anos de idade e a dieta de carne e milho que o sustentava, a da “menina de 7 ou 8 anos, na aldeia francesa de Savigné-l’Évêque, que tinha pelos por todo o corpo e barba e bigodes até a altura dos ombros”.<sup>11</sup> As informações sobre o clima eram posteriores aos fatos: “Houve raios e trovões ontem às 5 da tarde e caiu um pouco de granizo, mas não durou muito.”<sup>12</sup>

Em Moscou, Maddox se virou como empresário atendendo ao público em busca de diversão. Nos períodos de jejum ortodoxo, as diversões eram proibidas, mas mesmo em outros momentos havia pouco o que fazer. Ele tentou preencher o vazio abrindo um teatro, e em pouco tempo conseguiu um. Mas não por conta própria, e não sem se comprometer com credores perigosos (e depois fugir deles), os velhos crentes comerciantes que lhe haviam emprestado milhares de rublos em mercadorias para o seu empreendimento e que não gostaram quando ele se recusou a pagar-lhes. Aos olhos deles, Maddox se tornou o Anticristo, e Moscou precisava se livrar da sua presença.

Maddox também entrou em conflito com o comandante xenófobo de Moscou, e com um político poderoso que abria o próprio teatro no terreno do *Imperatorskiy Vospitatel’niy dom*, a Casa Imperial dos Expostos. Resolvida a disputa territorial, ele passou a depender das crianças talentosas do orfanato para que dançassem em seus balés e cantassem em suas óperas. Dali em diante, Moscou teve o seu teatro, e o teatro teve a sua escola.

A MOSCOU QUE Maddox transformou em sua casa era dura, uma cidade de tinturarias e matadouros, carente da graça neoclássica austera de São Petersburgo. O maior perigo eram os incêndios, já que a maioria dos prédios que não pertencia ao governo, inclusive as igrejas, era feita de madeira. Os mortos também eram um problema. A peste bubônica de 1771 dizimara um terço da população, incluindo dois de seus rivais em potencial pelo controle do entretenimento teatral na cidade. (À época, o núcleo de Moscou se compunha da área entre as muralhas brancas defensivas do Kremlin e

o fosso, portões e muralhas externos — que, no final do século XVII, se transformaram no Anel de Bulevares.) Os cemitérios e as manufaturas ocupavam o centro, até Catarina, a Grande, ordenar a sua transferência para fora das muralhas, para os subúrbios dos artesãos. A imperatriz desprezava Moscou — “Além de doenças e incêndios, há muita estupidez por lá” —, que lhe fazia recordar “as barbas” dos boiardos que haviam governado antes dela.<sup>13</sup> Ela e seus cortesãos invadiram o Kremlin para sua extravagante coroação, mas no resto do tempo ela manteve distância da cidade. Comparada a São Petersburgo, a capital imperial no golfo da Finlândia, treze estações postais ao norte, Moscou era dissoluta, depravada. Ao reconhecer que a cidade precisava da sua intervenção divina, Catarina literalmente drenou o pântano ao ordenar a contenção dos afluentes do rio Moscou em canalizações subterrâneas. A imperatriz era benevolente quando convinha, e repressora quando necessário. Ela esmagou a revolta de 1773, por exemplo, mas aconselhou compaixão ante a execução dos rebeldes, que incluíam camponeses, ex-presidiários, dissidentes religiosos e cossacos. Proibiu a tortura e a exposição pública dos cadáveres. Mas tal decoro não se estendeu ao líder dos rebeldes, Yemelyan Pugachev. Levado a Moscou em uma jaula metálica, ele foi decapitado e esquartejado na praça Bolotnaya.

Prussiana de nascimento, Catarina ascendeu ao trono em 1762, depois de mandar prender o marido pueril, Pedro III. Ele havia governado a Rússia por apenas meio ano e promovera uma série de reformas insípidas que ajudaram os pobres, mas ofenderam os nobres de baixa linhagem. Estes forçaram-no a abdicar, e ele foi posto em prisão domiciliar na sua propriedade de Ropsha. Catarina permitiu que mantivesse o criado, o cachorro e o violino, mas não o amante. Em julho de 1762, ele morreu de causa desconhecida. Alexei Orlov, o conspirador do golpe, irmão do amante de Catarina, atribuiu a morte de Pedro a uma briga entre os seus guardas embriagados. Já Catarina alegou a sua disposição à covardia. “O seu coração era excessivamente pequeno, e secou”, recordou ela, depois de ordenar que abrissem o seu cadáver machucado.<sup>14</sup> Ela descreveu o dia em que se tornou imperatriz (antes da morte do marido) com mais simpatia:

Eu estava quase só no Peterhof [Palácio], entre minhas damas, aparentemente esquecida de todos. Todavia, os meus dias eram muito perturbados, pois eu era informada regularmente de tudo o que se tramava contra mim e a meu favor. Às 6h do dia 28, Alexei Orlov entrou em meus aposentos, despertou-me e disse bem baixinho: “Está na hora de levantar; está tudo preparado para proclamá-la.” Pedi detalhes. Ele respondeu: “Pacik [Pedro] foi detido.” Não hesitei, vesti-me rapidamente, sem esperar pela toaleta, e embarquei na carruagem que ele havia trazido.<sup>15</sup>

Como imperatriz, Catarina despertava ao amanhecer para tratar das questões de Estado, e exigia que as reuniões não ultrapassassem os 5 minutos que Maddox havia representado em seu relógio. Ele levava uma vida amorosa discreta, mas agitada; mais tarde, a movimentação em seus aposentos provocou fofocas jocosas, durante a era soviética, sobre suas práticas sexuais decadentes, que incluíam a bestialidade. Os registros oficiais revelam que ela revisou o sistema legal russo, ampliou as fronteiras do império em direção ao oeste e ordenou a criação de mais de uma centena de cidades em onze províncias. Além de estabelecer a Casa Imperial dos Expostos, as suas reformas educativas em Moscou incluíram a criação de dois ginásios sob a coordenação da Universidade de Moscou. O primeiro era para os filhos e filhas dos nobres, o segundo para filhos e filhas de plebeus. Alguns dos onze filhos de Maddox frequentavam este último.

PARA OPERAR O seu teatro, Maddox precisava de um sócio entre os nobres de alta linhagem. Ele o encontrou no príncipe Pyotr Urusov, o promotor provincial de Moscou. Os deveres do príncipe incluíam vigiar as mascaradas, as barracas das feiras de diversão, os fisiculturistas e os ursos treinados de Moscou. Em março de 1776, o governador-geral da cidade, Mikhail Volkonski, concedeu ao príncipe uma permissão exclusiva de dez anos para apresentações teatrais. Urusov já havia colaborado com um empresário italiano, Melchior Groti, mas a relação azedara e Groti desapareceu “Deus sabe para onde” com o vestuário e os salários da equipe.<sup>16</sup>

A polícia municipal não conseguiu encontrá-lo. Maddox socorreu Urusov ao convencê-lo dos benefícios financeiros e logísticos da sociedade entre ambos, ao mesmo tempo que o deslumbrou com visões de espetáculos fantásticos a serem encenados em espaços apropriados. Como em Moscou havia grande oferta de atores profissionais desempregados, eles não se preocuparam em procurar talentos amadores — ou seja, as meninas e meninos que faziam aulas de 4 horas diárias, quatro dias por semana, na Casa Imperial dos Expostos. Os atores do falido Teatro Público de Moscou seriam suficientes, além de alguns servos.

Urusov e Maddox formalizaram a parceria em 31 de agosto de 1776. O contrato que firmaram foi certificado pela polícia e sobrevive no Arquivo Estatal Russo de Antigos Autos. Tem apenas quatro linhas, a primeira reconhecendo o monopólio de dez anos de Urusov, depois do qual, em 1786, Maddox teria direito a ele por outros dez anos. Em meio a isso há o detalhe incomum de que Maddox proveria 3.100 rublos por ano à Casa Imperial de Expostos. Essa contribuição para a escola de teatro e música não significava, à época, que ele pudesse explorar os talentos dos órfãos. Isso foi um desenvolvimento posterior, que se tornaria possível quando ele cumprisse a última determinação no acordo com Urusov: a construção, até 1781, de um verdadeiro teatro em Moscou. Anunciado como entretenimento para toda a nação, o teatro seria erigido em pedra e cercado por um fosso, para prevenir incêndios. Os “complementos” iriam ao mesmo tempo satisfazer os seus patronos e contribuir para melhorar a paisagem urbana.<sup>17</sup>

MADDOX E URUSOV adquiriram um terreno em uma antiga passagem no centro de Moscou. Antes, o lugar fora utilizado por ferreiros na fabricação de lanças e hastas, daí o nome da catedral que dominava a vizinhança: Catedral da Transfiguração na Lança. O terreno ficava na rua Petrovka, paralela ao inacabado túnel subterrâneo que, quando estivesse terminado, em 1792, conduziria água do norte da cidade até o rio Moscou, ao longo do que é agora a rua Neglinnaya. A água antes circundava o Kremlin, servindo como uma defesa natural contra invasores do leste.

Antes da construção do teatro, Maddox e Urusov organizaram apresentações na rua Znamenka, em um teatro que se localizava em uma propriedade de Roman Vorontsov. No verão, Maddox também começou a organizar concertos e queima de fogos de artifício em jardins públicos da periferia sul de Moscou. O ingresso para o jardim pela entrada coberta, que Maddox copiou do Vauxhall de Londres, custava 1 ou 2 rublos, dependendo da vontade do visitante de tomar chá na rotunda. O conde italiano Carlo Brentano de Grianti, diretor de teatro, se encantou com o lugar ao visitá-lo na década de 1790, mas como os jardins atraíam artesãos — sapateiros, chapeleiros e fabricantes de espartilhos —, as classes superiores mantinham-se distantes dali. Grianti descreveu o jardim de um modo mais breve do que os relatos sobre as suas paixões pelas condessas russas, as gemas siberianas, os jogos no Clube Inglês e os bailes de máscaras na corte de Catarina, a Grande. Mas ele encontrou espaço para mencionar o enorme “lucro” que “o empresário do teatro, sr. Maddox”, obtinha no jardim durante os feriados.<sup>18</sup>

Maddox aplicou parte desse lucro no teatro da rua Znamenka, e o reformou a tempo para estrear a ópera cômica russa *O moleiro que era também mágico, trapaceiro e casamenteiro* (Mel’nik — koldun, obmanshchik i svat, 1779). O enredo era repleto de bufonaria e cantilenas toscas de apelo geral até para não russos; as melhores canções soavam na cena central de *devichnik*, uma espécie de despedida de solteira da heroína. A música foi composta pelo violinista Mikhail Sokolovski, que havia sido listado na folha de pagamentos de Maddox como um favor à sua mulher e sua irmã, ambas talentosas atrizes de teatro e musicais. A ópera foi um sucesso, e durou muito mais tempo no repertório do que o próprio teatro.

Mas a reforma tinha sido decorativa. O Znamenka era um chamariz de incêndios, e Maddox queixou-se da sua vulnerabilidade ao fogo em carta ao governador-geral. Certamente, “servos negligentes que viviam no porão” provocaram o inferno.<sup>19</sup> O teatro ardeu até o fim em 26 de fevereiro de 1780, durante um intervalo não planejado de uma apresentação de *O falso Dmitri*, peça baseada em acontecimentos históricos reais na Rússia

(o terrível período de fome e repleto de usurpadores e impostores conhecido como Tempo de Infortúnios). O papel principal coube a um ator de 36 anos educado na corte chamado Ivan Kaligraf, que complementava o pagamento que recebia de Maddox dando aulas no orfanato.

Kaligraf havia sobrevivido à peste bubônica em Moscou, mas morreu depois do incêndio. Ele se resfriou tentando apagar as chamas. O resfriado se transformou em pneumonia e depois em meningite. O *Moskovskiye vedomosti* não informou sobre a sua morte, centrando-se na sobrevivência do governador-geral, nos bravos servos que salvaram seus amos e nas ações expeditas da polícia ao impedir que o fogo se espalhasse pelas casas vizinhas ao bloquear a rua. Se o incêndio tivesse se espalhado, muitas pessoas poderiam ter morrido, já que a maioria das habitações da área não passava de amontoados de troncos comprados no mercado.

Um artigo inteiro no *Moskovskiye vedomosti* foi dedicado à perda de um chapéu com joias “no qual, em vez de botões, está cosido um grande anel engastado com um diamante solitário rodeado de pequenos brilhantes”.<sup>20</sup> Durante a fuga em pânico do teatro, também desapareceu um chapéu de caça com uma fieira de diamantes, além de um par de brincos e “uma fiavela prateada com ouro e cristal”.<sup>21</sup> Prometia-se uma bela recompensa pela devolução desses objetos ao dono, um senador do império. Mas o jornal não disse uma palavra sobre a morte de um dos melhores atores da cidade.

Urusov sofreu uma enorme perda financeira com o incêndio, e se viu forçado a entregar a sua parte do teatro a Maddox por 28.550 rublos. Os funcionários imperiais se prontificaram a transferir os direitos de Urusov a Maddox sempre e quando este construísse o teatro em pedra na rua Petrovka. A construção desse teatro, o futuro Bolshoi, ainda não havia nem começado quando o Znamenka foi abaixo. Para levar o projeto a termo, Maddox foi obrigado a contrair um empréstimo vultoso, de 130 mil rublos. Ao mesmo tempo, teve de pagar a conta pela propriedade de Vorontsov e, por decreto imperial, seguir complementando o orçamento do orfanato. Como o incêndio o havia deixado sem renda, ele foi forçado a fazer diversos empréstimos junto à *Opekunskiy sovet*, a junta de governo,

estabelecida por Catarina, a Grande, para cuidar de órfãos e viúvas, e cujas atividades incluíam uma loja de penhores e uma corretagem hipotecária.

Maddox tinha conseguido um arquiteto, Christian Rosberg, cujos problemas de saúde atrasaram o projeto. Em 1778, ele teve “dores intensas” depois de se expor a fumaças tóxicas e precisou deixar o cargo de inspetor de construções.<sup>22</sup> Ele levou quatro anos para fazer a maquete do teatro. A pressão dos credores de Maddox era intensa. Ele tirou proveito da ameaça e apelou ao poder mais alto, Catarina, a Grande, solicitando uma brigada de construtores. As obras então avançaram rapidamente, e o teatro ficou pronto no final de 1780. Maddox estava salvo — ao menos por enquanto. O governador-geral se viu obrigado a instruir a polícia, em um memorando alarmante de 13 de março de 1780, “a prestar especial reverência e respeito a Maddox e protegê-lo de dissabores [...] Buscando oferecer distrações ao público, ele empenhou todo o seu capital na construção de um teatro enorme e magnífico, e ficou assolado pelas dívidas”.<sup>23</sup>

A planta do teatro sobreviveu, embora a maior parte das imagens detalhem unicamente o exterior e as estruturas circundantes. O teatro tem uma só entrada e saída, com três escadarias interiores em pedra que levam à plateia e aos três níveis de camarotes; duas escadarias em madeira levam às galerias superiores. Mais tarde, seriam acrescentados um mezanino com piso de madeira e uma rotunda com elaborados enfeites de guirlandas, retratos e espelhos nos corredores. A praça de granito diante do teatro estava elevada com relação à área de armazenamento de combustível nos fundos. Prédios em madeira cercavam a praça à direita e à esquerda, estragando a visão do teatro a distância e trazendo o risco de um incêndio. Maddox ocupou um desses prédios; outro talvez servisse como cocheira e estábulo para os seus cavalos. Os prédios mais senhoriais na rua Petrovka pertenciam a clãs aristocráticos. Os artistas do teatro dormiam nos sótãos e frequentavam a taberna úmida e suja da rua. O major-general Stepan Apraksin, destinado a ser o comandante da linha de frente na guerra contra Napoleão, ocupava uma residência mais distante na rua, não muito longe da fachada de pedra esculpida em forma de videira da Igreja da Ressurreição.