

Tchékhov e o Teatro de Arte de Moscovo

Jovan Hristić*

Comecemos por alguns factos bem conhecidos. A 17 de Setembro de 1896, *A Gaivota* conhece um estrondoso insucesso em São Petersburgo. É o terceiro drama de Tchékhev representado num teatro. O primeiro, *Ivánov*, teve um certo sucesso em Moscovo, no ano de 1887. O segundo, *O Selvagem*, levado à cena em 1889, só teve três representações. Tchékhev não era, portanto, um autor dramático principiante. *A Gaivota* não foi montada por amadores, nem por uma companhia fabricada à pressa num teatro comercial em São Petersburgo. Foi encenada no Teatro Imperial, por actores famosos na época. O papel de Nina Zarechna era interpretado por Vera Kommissarjévskaia, uma jovem actriz que a seguir se tornará uma das mais célebres actrizes russas. Além disso, ao que parece, conseguiu ser a melhor Nina de todas as que pisaram os palcos da Rússia. Se deixarmos de lado as consequências psicológicas que terá para o autor, este fracasso de *A Gaivota* é interessante por dois motivos. A acreditar nos testemunhos que nos restam, *A Gaivota* foi encenada como se encenava qualquer drama realista do fim do século XIX: ou seja, como um enredo de amores entre uma rapariga, um escritor famoso, amante de uma actriz já entredota, e o filho desta última que pretende, também ele, tornar-se escritor. Não admira que a peça tenha sido associada: *A Gaivota* constituía um passo decisivo rumo a uma dramaturgia absolutamente nova, para a qual o teatro da época não estava, é mais do que óbvio, ainda preparado.

É preciso lembrar também que Tchékhev não era um autor particularmente apreciado nos meios intelectuais da Rússia. Sobretudo no seio dos intelectuais de São Petersburgo, que se queriam liberais. A seu ver, ele não se comprometia suficientemente. Encontramos em Tchékhev um testemunho acerca do modo como na altura se concebia o engajamento literário. No seu conto *No Carrinho de Bebê*, de 1883, o barão Donkel (Tchékhov gostava de colocar afirmações na boca da qual menos se esperavam) diz, a propósito de Turguéniev: “Ontem, fui expressamente buscar os *Relatos de um Caçador* à biblioteca; li-os duma ponta à outra e não encontrei nada de especial... Nem consciência de si, nem liberdade de imprensa... nem ideias de nenhuma espécie! E nem sequer se aprende nada sobre a caça!”. A crítica russa dos anos 80 e 90 do século XIX comparava frequentemente Tchékhev com Turguéniev: eram ambos considerados artistas inúteis à sociedade. É tudo isto que devemos ter em conta quando falamos das relações entre Tchékhev e o Teatro de Arte de Moscovo.

O Teatro de Arte de Moscovo encenou *A Gaivota* dois anos mais tarde, com estreia a 17 de Dezembro de 1898. Foi o primeiro sucesso de um teatro que acabara de ser fundado e, diga-se o que se disser acerca das relações com Tchékhev, uma coisa pelo menos é certa: com essa representação, um escritor encontrara finalmente o seu teatro e um teatro encontrara o seu escritor. O Teatro de Arte de Moscovo estava pois fundado, como o antigo Khoudojestvienni opchedostoupni Teatr, sendo que o termo “opchedostoupni” (universalmente acessível) deve ser compreendido no sentido que actualmente atribuímos à palavra “popular”. O que tem grande relevância para o que vou dizer a seguir.

Podemos perguntar-nos se Stanislavski e Nemiróvitch-Dántchenko, fundadores e encenadores do Teatro de Arte, percebiam bem os dramas de Tchékhev. Neste ponto, as opiniões divergem, mesmo na Rússia soviética, onde a teoria idílica de um acordo perfeito entre o grande encenador Stanislavski e o grande escritor Tchékhev é, digamos, uma versão oficial. Assim, A. Roskine afirma, no seu estudo *As Três Irmãs no Palco do Teatro de Arte*, que Tchékhev e o Teatro de Arte “se encontraram no mesmo caminho, mas seguindo em direcções diferentes. Numa época em que o teatro de Stanislavski ia do *pathos* teatral para o realismo de todos os dias, Tchékhev, pelo seu lado, dirigia-se da vida de todos os dias para uma poesia e uma utilização mais livre da matéria da vida”. Hoje, a maioria dos críticos subscreveriam a opinião de Roskine. Em todos os debates sobre Tchékhev, a seguinte constatação transformou-se num lugar-comum: o naturalismo de Stanislavski era demasiado estreito para abarcar a visão da vida humana com que nos deparamos nos dramas tchekhovianos.

No entanto, as coisas não são tão simples como por vezes podem parecer. Por isso, convém recordar alguns outros factos. Antes de mais, Tchékhev estava longe de se sentir entusiasmado com as representações que vira das suas peças no Teatro de Arte. Só assistira à representação de *A Gaivota* na Primavera de 1899, quando os médicos o autorizaram a deixar lalta para uma curta estada em Moscovo. E, como escreve Stanislavski no seu livro *A Minha Vida na Arte*, “a cada fim de acto, Anton Pávlovitch subia ao palco e o seu rosto andava longe de reflectir uma satisfação intensa”. Alguns dias depois da representação, Tchékhev escreve a Máximo Górkki que “*A Gaivota* estava horrivelmente representada” e que Trigorin (papel desempenhado por Stanislavski) “percorria o palco a falar como um paralítico”. No conjunto “não está mal, achei interessante”, mas aqui e ali “não conseguia acreditar que fosse eu o autor”.

Quando, em 1900, o Teatro de Arte monta *As Três Irmãs*, Tchékhev escreve emocionado e como que ofegante a Olga Knipper: “Preciso de ir assistir aos ensaios, preciso! Não posso deixar a Alexeev [Stanislavski] a responsabilidade de quatro papéis femininos, quatro jovens mulheres inteligentes, por muito grande que seja a minha confiança e a sua inteligência”. Mas o verdadeiro conflito rebenta em torno de *O Cerejal*. Tchékhev estava convencido de que tinha escrito uma comédia, e mesmo um *vaudeville*, quando o Teatro de Arte representava a peça como um drama. Assim, escreve ele a Olga Knipper (que então já era sua esposa): “Manifestamente, o Nemiróvitch e o Alexeev vêem algo na peça que lá não está e eu era capaz de jurar que não a leram atentamente”.

Todavia, os testemunhos não são concordantes. Uns dias depois de ver a representação de *A Gaivota* e de ter escrito a Górkí que lhe custava a acreditar ser o autor da peça, Tchékhev escreve a Iordanov, médico de Taganrog, que “a representação foi excelente”. Claro que as declarações dos autores acerca das representações das suas próprias peças nem sempre devem ser tomadas à letra; mas isto mostra, em todo o caso, que as relações de Tchékhev com o Teatro de Arte não eram simples. Embora teime em escrever que Alexeev e Nemiróvitch atraíam os seus dramas, não os confia a nenhum outro teatro; além disso, o seu período de criação mais intenso começa precisamente após o sucesso de *A Gaivota* no Teatro de Arte de Moscovo: em menos de quatro anos, escreve dois dos seus dramas maiores, *As Três Irmãs* e *O Cerejal*. Até aí, as fases em que não escrevia para teatro eram muito mais longas. O que tende a provar que, apesar dos desacordos e dos mal-entendidos, Tchékhev sabia perfeitamente que o Teatro de Arte era a companhia que melhor podia interpretar os seus dramas e exprimir melhor o que distinguia a sua dramaturgia do drama realista clássico.

Obviamente que o Teatro de Arte tinha uma postura marcadamente naturalista e que Stanislavski gostava de sobrecarregar a encenação de detalhes que hoje podem parecer-nos ridículos. Assim, por exemplo, no início de *A Gaivota* – a acreditar num diário de bordo de Stanislavski – ouve-se uma série de sons destinados a fazer com que o espectador se sinta à beira de um lago rodeado de propriedades rurais: o canto de um bêbedo, o ladrar de um cão, o grasnar das rãs, o grito de um pássaro dos pântanos, os sinos de uma igreja, a queda de uma faísca, o ribombar de um trovão... Stanislavski prepara-se para oferecer ao público uma orgia de sons realistas semelhante, no segundo acto de *O Cerejal*; Tchékhev escreve-lhe ironicamente: “A colheita dos fenos teve lugar entre 20 e 25 de Junho; nesse período, as águas pararam de cantar e as rãs também perderam o pio. Já só resta o verdelho”.

No mesmo acto de *O Cerejal*, Stanislavski quer fazer passar um comboio ao fundo da cena. Tchékhev aceita o comboio, “se o comboio puder passar sem fazer barulho”. No primeiro acto de *O Tio Vânia*, a personagem de Voinitski [Vânia] tem de usar uma espécie de rede de mosquiteiro na cabeça, enquanto as outras personagens devem estar sempre a dar palmadas na cara e nas mãos, a coçar-se, a fumar e bufar nuvens de fumo em seu redor para se protegerem dos insectos invasores. Graças a Nemiróvitch-Dántchenko, os mosquitos deixam de atormentar os heróis de Tchékhev, que podem finalmente entregar-se a tarefas mais importantes.

Por outro lado, com o seu gosto pelos efeitos e pela sobrecarga, Stanislavski arrastava por vezes os dramas tchekhovianos para o terreno do melodrama. Na encenação de *A Gaivota*, Trigorin era um *dandy* elegante, um grande sedutor melodramático, devastador dos corações femininos. Tchékhev lembrou a Stanislavski que o seu Trigorin usava umas calças aos quadrados e tinha um buraco na sola. Stanislavski confessa em *A Minha Vida na Arte* que precisou de vários anos para perceber o sentido da intervenção de Tchékhev: Trigorin é um medíocre e anda desajeitadamente vestido; a ingénua e provinciana Nina não se apaixona por um *playboy* irresistível, mas sim pela sua visão idealizada de um escritor famoso.

No quarto acto de *As Três Irmãs*, Stanislavski queria que carregassem com o cadáver em cena; isso provocou um verdadeiro diferendo com Tchékhev, que acabou por triunfar – o cadáver não apareceu em palco. O terceiro acto de *O Cerejal* também era encenado à maneira do melodrama por Stanislavski: uma Ranévskaja desesperada, um Gáev despreocupado, um Lopákhin grosseiro e fanfarrão que derrubava um candelabro, num gesto de teatralidade já caído em desuso.

A verdadeira chave do jogo

Que poderíamos, hoje, censurar a Stanislavski? Decerto o facto de ter, no nosso entender, socializado (para não dizer politizado) exageradamente os dramas de Tchékhev. Tornou-os muito mais comprometidos politicamente do que o são, transformou-os não apenas numa crítica aberta da sociedade como numa espécie de melodramas sociais repletos de ideias progressistas. Nos dramas de Tchékhev, Stanislavski viu sobretudo indivíduos excepcionais, confrontados com uma vida quotidiana sufocante, com uma realidade brutal aniquiladora dos bons sentimentos e das ambições nobres; homens de valor, vítimas de um meio que não permite a plena realização das suas aspirações. E, em *O Cerejal*, a visão de uma vida nova que advirá e já emerge nos escombros do velho mundo. Numa palavra, dir-se-ia que Stanislavski ignorou completamente todas as ambiguidades e as nuances que hoje descobrimos nos dramas de Tchékhev, tudo aquilo que o incitou – e ele sabia muito bem o que fazia – a chamar “comédias” a *A Gaivota* e a *O Cerejal*. Se é verdade que os heróis tchekhovianos se encontram minados por uma vida cinzenta e monótona e por uma sociedade estéril, não é menos certo que Voinitski nunca teria chegado a ser um Schopenhauer ou um Dostoievski, assim como o mano das três irmãs nunca teria chegado a ser um sábio; as questões levantadas por estes dramas não dizem respeito às qualidades de uma determinada sociedade, são inequivocamente problemas da existência humana.

Tudo isto é verdade. Há no entanto outra coisa que não deve ser negligenciada. Com efeito, não há dúvida que Stanislavski e Nemiróvitch-Dántchenko encontraram a verdadeira chave do jogo dos dramas tchekhovianos. Durante os ensaios de *A Gaivota*, no Teatro Imperial de São Petersburgo, Tchékhev dizia que, em cena, não se devia representar, devia-se viver. Ora isso tornar-se-á precisamente a ideia-chave da representação das peças no Teatro de Arte, o imperativo do método seguido por Stanislavski nas suas encenações. Claro que o “viver em cena” de Tchékhev só pode ser compreendido num contexto histórico perfeitamente preciso; o que o Teatro de Arte pretendia era descobrir umas tantas verdades psicológicas e outros tan-

tos valores humanos que não podiam ser expressos pelo velho teatro. Na maneira como Stanislavski encenava Tchékhev, hoje vemos um naturalismo psicológico e cénico disseminado numa infinidade de pormenores que já não se nos afiguram indispensáveis. E os tempos de pausa, demasiado longos, parecem-nos lentidões inadmissíveis mais do que propriamente a expressão eficaz de emoções profundas. Porém, acho que esta maneira de representar, com todos os seus limites, hoje evidentes, fez precisamente compreender, pelo menos em parte, a verdadeira natureza da dramaturgia de Tchékhev. Também não há dúvida de que o naturalismo do Teatro de Arte se revelou um quadro demasiado estreito para os dramas tchekhovianos, em que a imagem da vida não passa de um primeiro nível de leitura, um princípio e de modo nenhum um fim. Mas não é menos certo que, nos finais do século XIX, o teatro naturalista era o único teatro que discutia seriamente o homem, a sua vida e os seus valores. Os dramas de Tchékhev não eram bem compreendidos nesse teatro, mas convém não esquecer que no teatro que precedeu o naturalismo, e contra o qual este foi uma reacção inevitável, o eram ainda menos. Por último, as representações teatrais não se fazem no espaço vazio da análise literária ou estética, fazem-se no espaço que aqueles que vão ao teatro esperam. O Teatro de Arte fora fundado com a intenção de ser um teatro popular que oferecesse aos espectadores não apenas uma imagem mas também uma crítica da vida. Uma das primeiras peças que Stanislavski e Nemiróvitch-Dántchenko tinham inscrito no seu repertório era *Hanneles Himmelfahrt*, de Gerhart Hauptmann, que não chegou a estrear-se por ter sido proibida pela censura. Se *A Gaivota* de Tchékhev entrou para o repertório do Teatro de Arte, foi porque Nemiróvitch-Dántchenko achou que “nela batia a pulsação da vida russa”. De resto, teriam os dramas de Tchékhev podido ser diversamente encenados, num clima em que a necessidade de mudanças sociais radicais roçava a explosão? Se hoje criticamos o naturalismo do Teatro de Arte e o seu desejo de nos mostrar os dramas de Tchékhev como sendo mais engajados do que realmente são – mediante uma espécie de simplificação da sua dramaturgia, que todavia contém verdades mais profundas e mais importantes –, não devemos perder de vista que, na época, um Tchékhev diferente, mais complexo, mais irónico e mais ambíguo, pura e simplesmente não teria sido percebido. E é bem possível que tivessem sido assobiado, como foi assobiado o Tchékhev melodramático de São Petersburgo, em 1896. Actualmente, vemos outra coisa em Tchékhev e julgamos ter razão. Em *O Cerejeira*, a cerejeira tornou-se para nós um símbolo, tal como o armário centenário ao qual Gáev dirige o seu célebre discurso. Mas o Teatro de Arte representava os dramas tchekhovianos numa época em que nem a cerejeira nem o armário eram puros símbolos, já que se tratavam de realidades palpáveis: todos os dias se vendiam cerejeiras, tal como centenas de velhos armários. Não será inútil pois recordar as palavras de T.S. Eliot: “A propósito de um escritor tão grande como Shakespeare, provavelmente nunca teremos razão; por conseguinte, talvez seja preciso mudar, de vez em quando, a nossa maneira de não termos razão”.

* “Tchekhov et le Théâtre d’Art de Moscou”. *Théâtre en Europe*. Nº 2 (Avr. 1984). p. 26-30.
Trad. Regina Guimarães.

Publicado em:

O Tio Vânia: [Programa]. Porto: Teatro Nacional São João, 2005. (Cadernos Tchékhev; vol. 1).