

Fazer respirar Tchékhev

Entrevista com Peter Stein*

Georges Banu A princípio, houve na Europa uma reserva circunspecta no que toca a Tchékhev, considerado demasiado ligado à cultura russa. De resto, ele mesmo, com a distância irónica que lhe era própria, desencorajava os partidários da sua difusão em França: “Para quê? Os franceses não vão perceber nada!”. Mais tarde, Tchékhev passou a ser tido, muito pelo contrário, como o autor russo mais acessível à percepção ocidental.

Peter Stein Tchékhev é um autor russo de alma e coração, mas o milagre vem do facto de ele ter conseguido olhar a Rússia com os olhos de um Ocidental. Como conhecia bem a Alemanha, a Itália, a França, desenvolveu uma visão crítica da Rússia, mas não na perspectiva de Dostoievski. Foi um olhar racional e claro, um olhar, eu diria, iluminado pelo duplo conhecimento da Rússia e do Ocidente.

A abordagem de Tchékhev caracteriza-se, ao longo de várias décadas, pela sua mobilidade. Se a imagem primeira, também marcada pelo modelo de representação imposto graças a Stanislavski, foi a de um autor psicológico, tendo depois Krejca descoberto as virtudes cómicas e grotescas deste teatro, hoje lembramo-nos do facto de que Tchékhev gostava de Shakespeare e se sentia seduzido pelo modelo da tragédia, em particular de *Antígona*. Ao montar *As Três Irmãs*, você reencontrou o gosto pela grande forma sem contudo renunciar à extraordinária diversidade dos sentimentos contrariados e das felicidades efémeras.

Tchékhev é responsável por invenções enormes, ao nível da dramaturgia, do espaço, invenções revolucionárias que orientaram todo o teatro do século XX. É por isso que digo que ele é um dos pilares da história do teatro, do meu ofício porventura demasiado amado. Para ser bem sucedido nos seus intentos, apoiou-se na dramaturgia shakespeariana e antiga, mas percebeu perfeitamente que era impossível retomá-las directamente. Tchékhev não tinha a força ou a “ilusão” de um Ibsen, que encarava a hipótese de copiar a dramaturgia antiga baseando-se na psicologia do século XIX. O seu ensejo consistia em reencontrar o impacto e a energia da velha tragédia inventando uma outra via, nova, para a qual era preciso arrastar o público. Na sua obra, cada passo em frente é um adeus ao passado: no fim, o espectador não sabia o que pensar e, no entanto, aceitava confrontar-se com aqueles lutos, aquelas separações, aquelas coisas trágicas que habitam o teatro de Tchékhev.

Hoje diz-se que ele escreveu comédias. Em parte é verdade, pois compreendeu que no limiar do século XX não podia ressuscitar a tragédia antiga na sua forma inicial, e por isso apostou fortemente no paradoxo de uma tragédia inscrita no quotidiano, cómica e banal. Eu diria mesmo que ele designou “polemicamente” as suas peças como “comédias”. A meu ver, isso é sobretudo válido para *O Cerejal*, uma tragédia que pisca o olho à comédia e até à farsa. Mas o interesse fulcral provém dos velhos temas da tragédia subjacentes à obra. Por outro lado, para além da multiplicidade dos pormenores, deste ou daquele ponto constitutivos do texto, nunca devemos perder de vista a estrutura musical indispensável para que a obra se cumpra em qualquer espectáculo tchekhoviano. A verdade surge no seio dessa estrutura em que as várias verdades se sucedem segundo uma ordem bem desenhada, estritamente delineada.

Disse-o muitas vezes, Tchékhev também escreveu um teatro que lança desafios aos actores russos, cuja tendência é entrar em cena e instalar-se por muito tempo no mesmo sentimento. O dramaturgo escreveu partituras em que é indispensável variar as emoções, passar de um estado para outro. Essa mobilidade constante coloca problemas aos actores russos e Tchékhev, que os conhecia bem, escreveu também para lhes dizer que a vida mexe e muda, que eles precisam de ser os primeiros a tomar consciência disso. O que acabo de explicar parece-me válido sobretudo para as suas duas últimas grandes peças, *As Três Irmãs* e *O Cerejal*, que aliás datam duma fase em que se tornara grande conhecedor da trupe do Teatro de Arte de Moscovo.

Nos seus espectáculos, colocou a tónica na relação com a natureza, mais presente e mais vasta do que é costume.

Tchékhev desenvolve uma imaginação do espaço que, as mais das vezes, os encenadores não perceberam. Dá maravilhosas indicações nas suas didascálias que daria gosto ler pelo que são, como por exemplo a magnífica descrição do espaço no segundo acto de *O Cerejal*. Ao longe, em dias claros, avista-se a cidade – diz ele. Mas como mostrar isso? E as indicações de luz que parecem derivar directamente desses pequenos poemas em prosa que são os contos da sua autoria, é difícil realizá-las em palco, mas há que tentar fazê-lo, de outro modo sacrifica-se mais de metade da imaginação poética de Tchékhev. Por outro lado, ao contrário de Tolstói, coloca o ar livre não no centro mas em redor, porque sabe que as verdadeiras experiências modernas têm a ver com o que se passa abaixo da cintura, nos quartos, nas camas, debaixo dos lençóis. Ora, em lugar de se limitar à cozinha e ao salão, deixa-nos entrever que um grande espaço – a tundra, o cosmos – se desdobram a toda a volta. E nós, no teatro, podemos criar esses espaços. O cinema devolve-nos imagens do espaço, enquanto que, em cena, temos a possibilidade de recriar esses espaços em que vemos um actor afastar-se, desaparecer, a fim de assim mostrar a relatividade das palavras, das acções, das experiências. Podemos do mesmo modo falar dos conflitos que alguém tem com a sua mulher e... com a lua. Porque são os mesmos conflitos. Teatralmente, Tchékhev, melhor do que ninguém, soube utilizar essa modificação das perspectivas.

O “regresso” de Tchékhev foi contemporâneo da “queda” das ideologias e do fim dos engajamentos que isso provocou, por um lado, enquanto assistimos a uma reabilitação da ética de que Tchékhev se instituiu ele próprio incansável defensor, por outro.

É bem possível. A questão da moral tornou-se uma obsessão como nas alturas em que falta o ar e só então uma pessoa

começa a preocupar-se com o ar. Estamos no fim do século e também se verificam coincidências com a época de Tchékhov. Uma outra razão importante resulta da descoberta do carácter “democrático” desse teatro. Aquilo a que poderíamos chamar “o grande protagonismo” encontra-se em crise e a “coralidade” tchekhoviana seduz mais do que era costume. Os actores gostam de se cruzar num conjunto, um conjunto não demasiado grande, mas um conjunto ainda assim.

A tradição impôs a figura de um Tchékhov realista, ocultando durante muito tempo outro aspecto igualmente importante, o aspecto “simbólico”. O sacrifício de um ou de outro prejudica a ambiguidade dos contrários onde se alicerça o teatro de Tchékhov.

Na primeira metade do século XX, por causa da irregularidade do desenvolvimento histórico russo, marcado pelo estalinismo e sua ideologia, Tchékhov foi reduzido ao estatuto de autor realista. Não era o caso no seu tempo e há textos muito interessantes no princípio do século sobre o “simbolista” Tchékhov. Aliás, ele gostava muito de Maeterlinck e interessava-se particularmente pelo simbolismo. É preciso recordar a famosa história segundo a qual ele pretendia romper com o realismo e escrever, depois de *O Cerejal*, uma peça passada no Pólo Norte onde só há neve e gelo. Um naufrágio nessas paragens.

Acho que Nabokov – que era um profundo conhecedor da literatura russa, muito rodado a farejar biografias –, quando escreveu *O Pólo*, mais não faz do que retomar o projecto inacabado de Tchékhov.

É possível. É absurdo reduzir Tchékhov ao realismo. Já falei da estrutura musical das suas obras, mas há na escrita outros elementos abstractos que merecem ser descobertos. É pena, para o mundo inteiro, que ele tenha morrido tão novo. Enquanto a obra em prosa me parece um conjunto acabado, o teatro fica em aberto, ainda havia muitas possibilidades que ele poderia ter explorado. Eu diria, escolhendo um elemento da ordem do simbólico, que “a corda” rompeu em plena tensão. Ele evoluiu imensíssimo, ao longo da sua breve vida, já que começou por escrever um grande ensaio, *Plátonov*, que acabou por abandonar, depois realizou alguns esboços humorísticos, de seguida passou para as suas obras-primas, e chegou ao fim com a visão de uma peça abstracta, prefigurando Beckett, a qual ficou por concretizar.

O teatro de Tchékhov situa-se na encruzilhada das derrotas de um bom número de pessoas idosas e das esperanças utópicas dos jovens. Um falhanço e uma projecção, são os dois extremos.

Compreendeu o que quer dizer a tragédia, no sentido moderno do termo. Por andar muito perto da verdade, percebeu que hoje as pessoas se confrontam com um problema muito grave: o tédio. Introduziu o tédio em cena, coisa muito perigosa. Significa a falta de desejos e uma ausência de satisfação. Para escapar a esse estado, é preciso inventar coisas, fazer coisas. Em Tchékhov, as pessoas trabalham mas os resultados são totalmente supérfluos, não são reconhecidos como tais. Por isso estão sempre a dizer: é preciso trabalhar, é preciso trabalhar. “Eu não presto para nada, sou incapaz de fazer seja o que for, volto sempre a cair no tédio.” Na verdade, estão sempre a trabalhar sem que isso as satisfaça. E, no teatro, temos a possibilidade de mostrar esse paradoxo que consiste em trabalhar e, ao mesmo tempo, deplorar a inactividade. Apresentar uma peça de Tchékhov em que toda a gente se lamenta e chora continuamente sem fazer nada é um erro; na realidade, aquele mundo é extremamente activo apesar das lágrimas. É preciso usar os meios que as contradições teatrais nos fornecem para realizar concretamente, em palco, a expressão dessa dupla dimensão.

No seu entender, qual é o papel que o médico desempenha na visão de Tchékhov?

Há, em tudo o que ele faz, um gosto e um respeito pelo concreto que explicam por que razão foi médico e também escritor. Não misturou as duas actividades, mas acho que uma só visão guiava ambas: a recusa de toda a mentira, o gosto pela verdade a todo o custo. Depois, revelou-nos a que ponto um artista íntegro pode resistir ao mercado. Quando hoje em dia participamos na indústria cultural, Tchékhov purifica-nos. Porque soube ter um pé na medicina e outro na arte. Sem nunca admitir o menor prejuízo da verdade, nem num nem noutro campo. Tchékhov não se limitou a ser escritor. Entregou-se a outras tarefas particularmente úteis. Por isso é tão “atraente”.

Reparo que traz uma condecoração à lapela.

Não sou sensível a este tipo de honras. Mas desta vez trata-se de uma “gaivota” de prata que recebi da parte do Teatro de Arte de Moscovo, em sinal de recompensa pelos meus trabalhos. E orgulho-me dela. Assim entrei no clube restrito dos tchekhovianos reconhecidos pela própria casa mãe. É apreciável. E eu aprecio.

* Declarações recolhidas por Georges Banu para o filme *Tchekhov, le témoin impartial*, ARTE/INA, 1994. “Faire respirer Tchekhov”. In Peter Stein – *Mon Tchekhov*. [Arles]: Actes Sud-Papiers, 2002. p. 71-78. Trad. Regina Guimarães.