

O Cerejal, uma imensa vitalidade

Peter Brook*

Disseram-me que assistindo às representações de *O Cerejal*, no Théâtre des Bouffes du Nord, não se encontrava o lado sombrio que a leitura de Tchékhov revela. Numa narrativa, um autor conta uma história do seu ponto de vista. O narrador está presente, quem conta é ele. Lemos a história através dele. Tchékhov vivia na Rússia onde a miséria era grave, sofria com o que via, era um contestatário da sua época. Enquanto médico, desenvolvera um grande sentido de observação, e também cultivara o humor – um humor amiúde muito sombrio.

Há dois factores muito importantes na vida de Tchékhov. Primeiro: ele era um homem condenado, tinha a morte no seu encalço. Segundo: perante isso, com a premonição das pessoas que vão morrer jovens, tinha uma energia inconcebível. A par da sua actividade de médico, escreveu tantos contos e artigos, fez tantas viagens. Por exemplo, embora doente, fez uma viagem incrivelmente desgastante ao lugar de degredo dos Russos, para visitar os prisioneiros. Viviam em condições absolutamente horríveis, como Soljenitsine na Sibéria, e descreveu isso numa narrativa. Um homem sensível e triste, esse homem que conhecemos pelas fotografias – eis a pessoa que reconhecemos nos contos.

Quando se passa para o teatro, o facto de que as peças estão escritas num tom diferente prova que não se trata apenas de um bom escritor que se dedica ao teatro, mas de um talento absolutamente excepcional. Ele percebeu esse lado essencial do teatro (que Shakespeare e poucos outros compreenderam): o teatro só existe se o ponto de vista necessariamente pessoal do romancista se apagar face ao ponto de vista múltiplo. É algo que parece impossível; é como se alguém, na Índia, olhasse para as estátuas e dissesse para consigo: “Oh! Seria bom ter doze braços...”. Uma coisa é constatá-lo, outra é consegui-lo.

Não é por acaso que há muito poucas grandes peças. A meu ver, os dois maiores autores são Shakespeare e Tchékhov. É curioso que dois homens com estilos tão diferentes (um escreve peças épicas em verso, o outro peças realistas em prosa) se cruzem, se assim se pode dizer, nesse ponto de vista comum: um ponto de vista múltiplo. Em ambos os casos, nenhum juízo é emitido sobre as personagens, cada um existe de maneira completamente independente; o actor pode dar tanta densidade a um como a outro e, conseqüentemente, o espectador pode sair do maniqueísmo habitual: não há “bons” nem “maus”. Tchékhov ficou muito desiludido com a encenação de *O Cerejal* feita por Stanislavski. Julgava ter escrito uma comédia, mostram-lhe uma tragédia. O encenador deve tomar consciência de que, quanto mais introduzir o seu ponto de vista, mais rouba uma vertente necessária à vitalidade da peça. O equivalente da diferença entre teatro e cinema. No cinema, o realizador mostra tudo segundo o seu ponto de vista, é ele o narrador. No teatro, o encenador deve procurar, numa relação com os actores, num encorajamento ao desabrochar da individualidade do actor, esse “ponto de vista múltiplo”. Se não o fizer, está a dar um tom, o seu tom, à peça. Deve ter sido o caso de Stanislavski. Um pouco como acontecia com o Tchékhov dos contos, achava a peça trágica. Devia ter essa forte impressão, já que disse a Tchékhov: “Está enganado, a sua peça não é uma comédia, é uma tragédia”.

Vista pelo seu lado cómico, a vida é obrigatoriamente mais objectiva do que vista pelo lado trágico. Se a olharmos com uma certa distância, vemos que qualquer acontecimento, do nascimento à morte, tem a sua faceta cómica. Enquanto médico, Tchékhov não podia deixar de ver a realidade impregnada desse matiz cómico.

Voltando a Stanislavski, convém não esquecer a burguesia do século XIX. Era o reino do teatro burguês, gostava-se de ir ao teatro para tremer e chorar. Na Rússia, em França e em Inglaterra construiu-se o ícone-chavão de uma Rússia feita de álcool, melancolia e lágrimas, e essa imagem ganhou raízes no coração das pessoas. Durante muito tempo, todos os aspectos cómicos foram obliterados, em lugar deles havia as lentidões, os longos silêncios para mostrar a que ponto a vida era monótona. Apresentavam-se pessoas desvitalizadas e muito belas. Trata-se de um grande erro em relação à realidade, à vida tal como Tchékhov a via: é claro que as condições de tédio e frustração, em vez de desvitalizarem as pessoas, dão-lhes vontade de dramatizar a mais pequena coisa e isso gera uma imensa vitalidade. É ridículo e trágico ao mesmo tempo. Essa imensa vitalidade esbanjada para nada...

Até há uma dezena de anos, em Inglaterra (não sei como era em França), Tchékhov apresentava-se como uma música triste e sentimental; subitamente, deu-se uma reacção e começou-se a representar os mesmos textos em tom de farsa, por vezes com um cheiro a regionalismo. O melhor Tchékhov que conheço é o filme *Peça Inacabada para Piano Mecânico* [filme russo realizado por Nikita Mikhalkov em 1977, a partir de *Platónov*], onde se vêem personagens representar com uma imensa alegria de viver, num sítio onde nem há vida, nem alegria. É uma explosão de alegria que não tem rumo.

Foi nesse espírito que começámos a trabalhar com a tradutora Lucía Laurova e Jean-Claude Carrière. Comparámos as diferentes versões francesas e inglesas: apercebemo-nos de que os tradutores tinham inventado certas desfocagens poéticas que não existiam de todo no original. Em russo, as frases são frequentemente curtas. O estilo é muito coloquial, bastante musculado, e a poesia não se perde em floreios. É (como em Beckett) na descoberta de frases por vezes muito vulgares que encontramos a poesia. A poesia do teatro não é a poesia da literatura. A versão de Jean-Claude Carrière, que é muito leve e límpida, tenta reflectir, tão fielmente quanto possível, o tom russo. Se dermos um tom à peça, também damos um

tom ao actor. Porém, se o texto não tiver um tom geral, o actor é livre de encontrar um tom diferente para cada momento; e aí, mais uma vez, o actor é encorajado a encontrar o que confere mais densidade e um relevo mais pronunciado à personagem. As personagens começam pois a existir e a peça torna-se algo que pode não somente fazer ora chorar, ora rir, mas sobretudo algo que faz rir e chorar ao mesmo tempo. É daí que nasce uma real emoção pois tem-se a sensação de participar na vida.

Mostrar a versatilidade de uma personagem desta maneira não significa que um autor que ostente todos os pontos de vista e se apague é menos profundo do que num conto; pelo contrário, para conseguir exprimir esta impressão tão segura e subtil, o autor deve passar por uma construção em mosaico na qual não haja incidentes ou palavras a mais. A maior censura que Meierhold dirigiu a Stanislavski depois de *O Cerejal* foi este último ignorar o ritmo fundamental da peça e, representando-a demasiado lentamente, desviar-se da essência do seu andamento.

Declarações recolhidas por **Marie-Hélène Estienne**.

“La cerisaie, une immense vitalité”. *Théâtre en Europe*. Nº 2 (Avr. 1984). p. 50-53.
Trad. Regina Guimarães.

Publicado em:
O Cerejal: [Programa]. Porto: Teatro Nacional São João, 2008.