

Sobre a questão dos princípios de construção das peças de A. P. Tchékhov

К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова

Autor: Aleksandr Skaftimov

Edição: RUS Vol. 13. Nº 22

Publicação: Agosto de 2022

Recebido: 10/08/2022

Aceito: 11/07/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.199964>

SKAFTÍMOV, Aleksandr.

*Sobre a questão dos princípios de construção
das peças de A. P. Tchékhov.*

Tradução de Elena Vassina e Mariana Vassoler.

RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 243-273.

Sobre a questão dos princípios de construção das peças de A. P. Tchékhov

Aleksandr Skaftímov*
Tradução de Elena Vassina**
e Mariana Vassoler***

Resumo: Gostaríamos de apresentar o ensaio “Sobre a questão dos princípios de construção das peças de A. P. Tchékhov”, de Aleksandr Skaftímov (1890 – 1968). Um dos mais importantes teóricos e críticos literários soviéticos, Skaftímov, ainda inédito em português, destacou-se por seus trabalhos dedicados aos estudos da poética do folclore e da literatura clássica russa e, em especial, da linguagem dramática de Anton Tchékhov. Propondo uma abordagem inovadora e original à análise da composição das peças de Tchékhov em perspectiva da união fundamental entre forma e conteúdo, Skaftímov foi o primeiro a desvendar algumas particularidades importantes dos “dramas de atmosfera” que nascem a partir da construção dos estados interiores dos personagens que, por sua vez, se tornam uma fonte indispensável dos típicos conflitos Tchekhovianos que ficam velados e submersos em subtexto dramático. Neste ensaio de 1948, que se tornou uma referência para todos os estudos posteriores da poética dramática de Tchékhov, Skaftímov baseia sua análise nas peças “Ivánov” (1887), “O silvano” (1889), “A gaivota” (1896), “Tio Vânia” (1899-1900), “Três irmãs” (1901) e “O jardim das cerejeiras” (1904).

Abstract: We would like to present the essay “On the question of the construction principles of A. P. Chekhov’s plays”, by Aleksandr Skaftímov (1890 – 1968). One of the most important Soviet literary theorists and critics, Skaftimov, still unpublished in Portuguese, stood out for his works dedicated to the studies of the poetics of folklore and classical Russian literature and, in particular, the dramatic language of Anton Chekhov. Proposing an innovative and original approach to the analysis of the composition of Chekhov’s plays from the perspective of the fundamental union between form and content, Skaftimov was the first to unveil some important particularities of the “atmosphere dramas” that are born from the construction of the characters’ inner states which, in turn, become an indispensable source of the typical Chekhovian conflicts that are veiled and submerged in dramatic subtext. In this 1948 essay that became a reference for all subsequent studies of Chekhov’s dramatic poetics, Skaftímov bases his analysis on the plays “Ivanov” (1887), “The Wood Demon” (1889), “The Seagull” (1896), “Uncle Vanya” (1899-1900), “Three Sisters” (1901) and “Cherry Orchard” (1904).

Palavras-chave: Aleksandr Skaftímov; Anton Tchékhov; Poética dramática; Teoria literária
Keywords: Anton Chekhov; Aleksandr Skaftimov; Dramatic Poetics; Literary Theory

* Aleksandr Pavlovitch Skaftimov (1890 – 1968) foi professor e pesquisador da literatura russa, principalmente do século XIX, em especial da obra de Dostoievski. Graduou-se na Faculdade de História e Letras da Universidade de Varsóvia e foi professor e chefe do departamento de literatura russa da Universidade Estatal de Saratov entre as décadas de 1920 e 50, época em que se dedicou também à obra de Tchékhov, tendo lançado uma série de artigos a respeito do autor em 1946-48.

** Universidade de São Paulo, professora da Área de Língua e Literatura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. <https://orcid.org/0000-0001-8199-5764>; elenavassina@usp.br

*** Universidade de São Paulo, graduada em Língua e Literatura Russa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP), tradutora de russo/português e colaboradora da editora “Kinorus”. <http://lattes.cnpq.br/5356520366556528>; <http://orcid.org/0000-0003-3582-8652>; marianavassoler@usp.br

Sobre a dramaturgia de Tchékhov há uma enorme e substancial literatura. A peculiaridade das peças de Tchékhov foi notada por seus contemporâneos em suas primeiras encenações. Inicialmente, essa peculiaridade foi percebida como incapacidade de Tchékhov de lidar com o desafio do movimento dramático de modo coerente e vivo. Críticos apontaram a ausência “de forma cênica”, “a prolixidade”, “a falta de ação”, “a desordem do diálogo”, “a dispersão da composição” e a fraqueza da fábula. Tchékhov foi reprovado por “não saber o que queria”, por “não saber as leis do drama”, não cumprir “os mais elementares requisitos de cena”, por escrever certos “protocolos”, por dar imagens com todos os detalhes ocasionais de uma fotografia, sem qualquer ideia, sem expressar sua relação.

K. S. Stanislávski e Vl. I. Nemiróvitch-Dântchenko notaram o princípio mais significativo no movimento dramático das peças de Tchékhov, a assim chamada “corrente submarina”.² Eles descobriram a presença do fluxo interior íntimo lírico atrás dos episódios de vida cotidiana e dos detalhes, e todos os esforços de sua busca criativa-cênica se deram no sentido de tornar esse fluxo emocional mais palpável ao espectador. O novo poder contagiante das peças de Tchékhov tornou-se evidente.

Então, na crítica, pararam de falar em incompetência dramática de Tchékhov. A “falta de ação” em suas peças foi

1 Gostaríamos de agradecer à Profa. Dra. Ludmila Skaftimova, filha de Aleksandr Skaftimov e herdeira dos seus direitos autorais, pela gentil permissão para publicar essa tradução. (Мы благодарим профессора Людмилу Скафтымову, дочь Александра Скафтымова и наследницу его авторских прав, за любезное разрешение опубликовать этот перевод.)

2 V. I. Nemiróvitch-Dântchenko. Prefácio do “editor” para o livro de N. Efros “Três Irmãs” na encenação do teatro de arte de Moscou. Petrogrado, 1919, p.10 (Nota de A. Skaftimov)

conformada como sua peculiaridade, determinando as peças de Tchékhov como um especial “drama de atmosfera”, e todas essas questões pareciam estar resolvidas por um tempo. Apenas alguns se mantiveram presos às habituais “leis da dramaturgia”, e continuaram a falar sobre a “inconsistência”, a “imprecisão dos roteiros Tchekhovianos”,³ colocando Tchékhov em fraca crítica. Mas agora essa crítica já não carregava o caráter de insatisfação ou malevolência. Isso foi “perdoado” em Tchékhov. Em todos os artigos, agora, as características das peças de Tchékhov enchiam uma lista de tudo aquilo que ajuda na criação da “atmosfera”: os elementos da coloração lírica nas falas das personagens, o acompanhamento sonoro, as pausas, etc.

Em trabalhos específicos posteriores com diferentes graus de completude e em diferentes sistematizações, foram descritos e listados majoritariamente os mesmos procedimentos e características (Iúriev, Grigóriev, Balukháti).

Muito no estudo da dramaturgia de Tchékhov foi feito especialmente por S. D. Balukháti, em dois livros e em vários estudos separados. S. D. Balukháti pesquisou a história da criação e das primeiras encenações de cada peça, e coletou grande material que caracteriza a relação de Tchékhov com a sua própria criação como dramaturgo e a relação de suas peças com a crítica e o público. S. D. Balukháti cautelosamente descreveu a construção de cada peça com consistente análise do processo gradual de formação daquelas particularidades e procedimentos que constituem as especificidades das peças Tchekhovianas. Tudo isso contribui bastante para o estudo da dramaturgia de Tchékhov.

Contudo, até em S. D. Balukháti todas as particularidades dramáticas das construções das peças de Tchékhov foram apresentadas apenas de maneira descritiva. Questões sobre a interrelação entre forma e conteúdo nas peças de Tchékhov permanecem totalmente apagadas.

Ainda não é claro no que consistiu, então, aquela nova relação com a realidade que exigiu novas formas para sua expres-

3 lu. Sóbolev. Tchékhov. Moscou, 1934, p. 241 (Nota do autor)

são; qual força criativa de ideias atraiu Tchekhov para criar justo esse conjunto de características dramáticas, o que encorajou Tchekhov a desenvolver novas maneiras de movimento dramático, por que a realidade cotidiana em suas peças ocupa um lugar tão grande e livre, por que ele destrói a unidade do enredo e a substitui ocasionalmente por cenas não relacionadas, por que ele muda todas as formas de condução dos diálogos, e o mais importante – qual a causa destas características se combinarem juntas, em que consiste suas correlações, o que é para elas o princípio determinante comum?

A referência ao fato de que o drama Tchekhoviano não é o drama no sentido usual, que é um “drama lírico” ou um “drama de atmosfera”, e, mais precisamente, de “atmosfera triste”, tem apenas uma constatação e, além disso, pouco significado concreto. É verdade que, nesta definição, se encontram explicações destes elementos como acompanhamento sonoro, pausas etc. Mas por que, para fins líricos, foi preciso abolir a ligação semântica das cenas, por que, para o “drama de atmosfera”, foi preciso recorrer à expressão indireta, e não direta, de vivências, atmosferas etc? Se se trata sobre “lirismo” ou “atmosfera” em geral, apenas com o acréscimo de que esse lirismo tem caráter melancólico, triste, será que para sua expressão é necessária essa dispersão corriqueira, falta de enredo e outras características puramente Tchekhovianas?

Evidentemente, para responder a tais perguntas, uma indicação ao lirismo e à atmosfera triste das peças Tchekhovianas é insuficiente. É necessário entrar no conteúdo qualitativo destas atmosferas, que aqui são dadas. Em outras palavras, é preciso ver com quais pensamentos e ideias essas “atmosferas” estão relacionadas. Só então a forma específica Tchekhoviana se abre como conteúdo específico, que pode ser expressa apenas nessas formas únicas e insubstituíveis.

Os apontamentos de S. D. Balukhāti expõem menos ainda que Tchekhov, ao criar um novo tipo de drama, procurou superar o antigo cânone dramático. É verdade que Tchekhov estava insatisfeito com a “poética habitual” do drama, que ele almejava superar a esquemática da dramaturgia” com novos

“elementos e cores”, “criar no teatro uma ilusão de vida”, e “ao invés da antiga condição de tipificação dos fenômenos e pessoas, construir formas inovadoras de drama”.⁴ Mas seria difícil concordar que Tchékhov incluiu no drama “fatos, ações, entonações e temas” apenas porque eram “novos”, “muito impressionantes”, e em cena ainda não eram “usados”, que apenas por uma questão de tal “inovação” Tchékhov evita “momentos dinâmicos vívidos”, simplifica o esboço da fábula, e substitui “o esquema lógico das motivações temáticas do drama”, “pelo plano casual de conexão dos fatos e ações”.⁵ Tudo isso como se Tchékhov tivesse feito em prol da “diminuição da ‘cenicidade’ habitual das peças e da renovação da escrita dramática pelas técnicas *naturalistas* e psicológicas nas complexas relações da vida cotidiana”.⁶

A indicação na aspiração para a novidade não determina o caráter qualitativo dessa novidade. Se entendermos o termo “naturalista” como designação da aspiração de Tchékhov não apenas para a inovação, mas para maior veracidade, isto é, para maior aproximação de suas cenas a formas da própria vida, então, certamente, no sentido geral isso será verdade: Tchékhov abriu algumas novas faces da realidade, e em sua criação como artista-realista procurou reproduzi-las. Mas, para explicar as explorações inovadoras de Tchékhov, uma referência geral à busca pela veracidade também é insuficiente. Nessa indicação também não há traço característico que define o foco específico qualitativo de Tchékhov, isso é, esse foco que o levou ao dado sistema de criação dramática. Imitação da realidade, “factografia da vida cotidiana”, o “modo corriqueiro da vida” seria também seu tipo “verídico”, mas, certamente, não foi essa “veracidade” que criou o sistema de novas qualidades da dramaturgia Tchekhoviana. Por que Tchékhov procurou, forte e insistentemente, pela combinação de elementos tão diversos da realidade, conexões que constituem o tecido específico de suas peças? Evidentemente, entre todos estes

4 S. D. Balukhâti. Tchékhov dramaturgo. Leningrado, 1936, p.113 (Nota do autor)

5 Idem, p. 116 (nota do autor)

6 Idem, p. 118 (Itálico meu – A. S.) (nota do autor)

momentos da vida que é refletida em sua obra, Tchekhov sentiu algumas conexões, isto é, ele tinha ideia de que toda essa diversidade formava uma unidade. Cada peça dentro de seus objetivos, evidentemente, servia à expressão dessa unidade.

A peculiaridade na construção do conflito dramático, a falta de enredo, a descrição do cotidiano, a fragmentação na sequência de cenas, a falta de consistência nos diálogos, as particularidades do fluxo lírico e de sua expressão – tudo isso deve ser analisado em conexão com a correlação ideológica geral.

O presente artigo é uma tentativa de analisar as características estruturais das peças de Tchekhov como expressão de uma dramaticidade especial da vida, que foi descoberta e interpretada por ele como característica de sua época.

2

Como se sabe, a crítica teatral, mais que tudo, criticava Tchekhov por ele introduzir em suas peças detalhes desnecessários da vida cotidiana e, portanto, violar todas as leis da ação cênica. A presença dos detalhes cotidianos, que parecem inúteis, foi explicada pela falta de habilidade de Tchekhov, pelo hábito de escrever novelas e contos, e pela sua incapacidade ou a relutância em aprender as exigências do gênero dramático. (...)

O próprio Tchekhov, ao escrever suas peças, aparentemente, sentiu a maior dificuldade e constrangimento no mesmo termo. Trabalhando em “O silvano”, ele mesmo viu que, ao invés do drama (no sentido usual), escreve algo como uma novela. “‘O silvano’ se ajusta ao romance – escreve ele –, eu mesmo sei disso muito bem. Mas para romance eu não tenho forças... Uma pequena novela é possível escrever. Se eu tivesse escrito a comédia ‘O silvano’, estaria em primeiro plano a narrativa, não os atores e não a cena. Se a peça tivesse valor literário, assim então eu agradeceria.”

Após “O silvano”, Tchekhov se afastou do teatro por um lon-

go tempo. Sete anos se passaram. Tchékhov escreve “A gai-vota”. A nova tentativa é feita novamente não no sentido de recusa dos detalhes cotidianos, mas para superar a aparente incompatibilidade de tais detalhes com as demandas do gênero dramático, e conseguir suas combinações. Tchékhov agora entende também que os “detalhes” da nova peça estão numa proporção impossível para o gênero dramático, mas, aparentemente, não os pode recusar. Trabalhando em “A gai-vota”, ele escreve: “Temo bagunçar e empilhar detalhes que irão prejudicar a clareza.” E ainda: “Eu a escrevo não sem prazer, mas estou mentindo de jeito terrível contra as convenções dramáticas. Comédia, três papéis femininos, seis masculinos, quatro atos, paisagens (visão no lago); muitas conversas sobre literatura, pouca ação, cinco quilos de amor.” E ainda: “Comecei-a ‘forte’ e terminei em ‘pianissimo’, contrariando todas as regras da arte dramática.⁷ A novela saiu. Eu estou mais infeliz que feliz, e, lendo minha recém-nascida peça, mais uma vez tive a certeza de que eu realmente não sou dramaturgo.”

Tudo isso sugere que, na busca dramática de Tchékhov, uma reprodução da atmosfera da vida era uma condição essencial; a partir disso, ele não pode e não quer recusar esses detalhes. Do contrário, para ele perde-se o sentido de todo o conceito da obra. Era necessário o que fosse preciso para realizar a peça dramática exatamente no material de quaisquer “detalhes” cotidianos. “Exigem – disse Tchékhov – que haja herói, a heroína é cenicamente espetacular. Mas na vida não atiram em si, se enforcam, se declaram apaixonados a cada minuto. E nem a cada minuto falam coisas inteligentes. Eles comem mais, bebem, flertam, falam bobagem. E aqui é preciso que isso seja visto em cena. É preciso criar uma peça onde pessoas viriam, iriam, almoçariam, falaria do clima, jogariam cartas, não porque o autor precisa disso, mas porque é o que acontece na vida real.”⁸

“Deixe a cena ser tão complicada e tão simples como na vida. As pessoas almoçam, apenas almoçam, mas nesse instante é

7 ANGELIDES, 1979, p. 48 (Nota das tradutoras)

8 Arquivo de D. Gorodetski. “Folha da Bolsa”, 1904, 18 de julho. (Nota do autor)

feita sua felicidade e suas vidas são quebradas.”⁹

Tais declarações à primeira vista pareciam incompreensíveis. Será que no drama anterior, desenvolvido durante anos por todo o século XIX, não havia cotidiano? Será que, ao menos na obra de Ostróvski, que Tchékhov certamente conhecia, as pessoas não bebem, não comem, não flertam e não falam bobagens? Talvez em suas próprias peças as pessoas chegam, vão embora, almoçam, conversam, etc. apenas porque “o autor precisa assim”, e de jeito nenhum porque “assim acontece na vida real”? Será que em Ostróvski toda a construção das peças não tinha a intenção de criar a maior semelhança com a vida? Será que todas as maneiras do enlace, do desenvolvimento e de resolver intrigas em Ostróvski não foram criadas de acordo com os requisitos de maior aproximação da verdade cotidiana? Havia, certamente, desvios conscientes nestes critérios. Mas isso deliberadamente sempre foi tido apenas como inevitável, como convenção forçada. Sim, nesses casos, todos os esforços do autor sempre se dirigiram em direção à conquista da maior semelhança com essas situações, que são permitidas pelas possíveis circunstâncias do mesmo cotidiano.

E, ainda por cima, os conflitos dramáticos, os componentes do núcleo e o significado das peças não foram desenhados como parte do cotidiano? Todas as imagens de pessoas, tipos e personagens sempre foram dadas como figuras do cotidiano, isto é, como algo estabelecido, antigo, habitual e característico para o decorrer habitual da vida cotidiana. De qualquer forma, autores sempre ansiaram por isso. Em proximidade com a vida, e especificamente com a vida cotidiana, para eles havia sentido e justificativa de todos os seus esforços autorais. Portanto, cada momento da peça sempre tentou se apresentar como algo que emerge da vida cotidiana, isto é, a partir da soma desses hábitos, predisposições e desejos que preenchem a vida, compondo seu conteúdo permanente.

A principal justificativa de uma peça do século XIX era sempre a mesma: proximidade com a realidade, com a vida cotidiana, com as características mais comuns e mais permanentes

⁹ Arquivo de Ars. G. (I. Iá. Gurliand). - “Teatro e arte”. 1904. Nº 28 (Nota do autor)

da vida e das pessoas. A exigência igualmente obrigatória a todos era a noção de “tipicidade”, subjacente a todas as classificações literário-dramáticas. A maestria, é claro, era diversa, mas os objetivos criativos e os esforços de todos sempre iam nessa direção. Como resultado disso, criavam-se as características comuns do estilo, que é o realismo da vida cotidiana. Com toda a diversidade temática e ideológica de objetivos e questões, em todos os tons no método de seleção e composição material, ainda em todo lugar, na criação de cada um, inevitavelmente, de uma ou outra maneira, deveria estar presente a descrição da vida cotidiana, não apenas como moldura, mas também como tema, que deveria ser tratado com pormenores? Dificilmente pode-se especificar alguma peça desse gênero, onde não se reproduziriam momentos da vida cotidiana, onde, em particular, não tomariam chá, não beberiam e nem mordiscariam e não levariam conversas bastante “banais”.

Tchékhov, certamente, sabia disso. Obviamente, quando ele falou sobre a importância da rotina na reprodução dramática da vida, tinha em mente outro tipo de realidade que observou, e não como a que viu em seus antecessores.

Qual era a diferença?

3

Uma das características do drama anterior ao Tchekhoviano é a preocupação e sobreposição dos acontecimentos ao cotidiano. O corriqueiro, como o mais permanente, habitual, aqui quase não existe. Os minutos do fluxo de vida regular, neutra, acontecem apenas no começo da peça, como exposição e como momento inicial para a realização do acontecimento. Posteriormente, toda a peça, em todo o seu tecido dialógico, vai em direção ao acontecimento; o fluxo da vida recua ao segundo plano e apenas de vez em quando é mencionado e implicado.

É em peças desse tipo, como “Retrato de família”, “Manhã de um jovem”, “Sonho festivo antes do jantar”, que a situação cê-

nica é apenas a oportunidade para a caracterização descritiva do discurso das personagens, sem acontecimentos intrigantes. Mas essas peças não possuem conclusão, elas eram para o autor apenas estudos preliminares, rascunhos de gênero, e só. A respeito do restante das peças, não importa como elas são lentas na aparência com a neutra exposição das conversações, em seus momentos de visível tranquilidade cotidiana, de fato, sempre preveem acontecimentos e são direcionados a eles. Eles ou antecipam acontecimentos, informando sobre suas circunstâncias, ou comentam seu significado, dialogicamente revelando nas personagens tais características, sem os quais os acontecimentos não poderiam ser realizados.

O acontecimento, invadindo a vida como algo exclusivo, retira as pessoas do habitual bem-estar e, preenchendo a peça, elimina o cotidiano.

Além disso, o antigo drama da vida cotidiana era representado apenas pelos costumes, isto é, pelos traços morais das pessoas. Cada peça pretende identificar, detectar e expressar alguns vícios ou imperfeições sociais-éticas. Dependendo do grau de profundidade e amplitude, da compreensão e maestria da arte dos dramaturgos, o acontecimento central da peça concentra em si mesmo tanto suas raízes quanto a manifestação do mal fixo e suas conseqüências. As personagens, principalmente, representam ou carregam o vício retratado, ou são suas vítimas. Algumas personagens são introduzidas com objetivos secundários para mover as intrigas, para identificar as principais qualidades das personagens ou para exposição autoral (*raisonneur*). Neste contexto, as variantes são ilimitadas. Mas, apesar de toda diversidade de visão de mundo, dos talentos e dos objetos de representação, sob as mais variadas qualidades das habilidades dramáticas, todas as dramaturgias anteriores são similares no mesmo objetivo: apontar e distribuir quaisquer características de vida cotidiana das pessoas para criar o acontecimento no qual elas agiriam de acordo com essas características.

Portanto, em cada peça, são tirados do cotidiano apenas momentos selecionados e em partes, como indicadores rele-

vantes desses traços de costumes em seu sentido ético-social (ignorância, despotismo, ganância, frivolidade, intrigas, indiferença social, obscurantismo mental etc. Dependendo do tema da peça, do ininterrupto fluxo cotidiano, são selecionados (ou criados pela imaginação) apenas aqueles episódios que poderiam servir de ilustração e expressão da dada característica que descreve costumes. Daqui surgiu o foco dos diálogos corriqueiros em volta de certa característica moral exemplar, representado no principal acontecimento. Todos os outros detalhes do cotidiano que não são diretamente relacionados a esse objetivo constituem apenas um acessório insignificante, essencialmente desnecessário e facilmente omitido. Os dias cotidianos ordinários e rotineiros aqui estão quase ausentes.

4

É bem diferente em Tchékhov. Ele não procura os acontecimentos; ele, ao contrário, foca na reprodução daquilo que na vida cotidiana é o mais comum. No fluxo da vida cotidiana, no normal bem-estar, por si só, quando nada acontece, Tchékhov vê o drama contínuo da vida. O fluxo calmo do dia-a-dia para Tchékhov não é apenas uma “atmosfera”, uma introdução expositora aos eventos, mas uma atmosfera do drama da vida, isto é, o objetivo direto e principal de suas peças. Portanto, em Tchékhov, contrário a todas as tradições, os acontecimentos são alocados na periferia como circunstâncias momentâneas, enquanto o cotidiano, o calmo, o que se repete a cada dia, o que é habitual para todos, constitui a matriz principal, o solo fundamental de todo conteúdo da peça. Os acontecimentos existentes nas peças de Tchékhov não provêm da atmosfera geral das situações cotidianas. Distribuído por toda diversidade de interesses cruzados, os hábitos e coincidências do dia-a-dia não são um emaranhado de nós, eles são introduzidos no tecido geral da vida como parte e particularidade dela.

Em “Ivánov” ainda não há essa falta de enredo divergente que observamos em peças posteriores de Tchékhov. O dra-

ma interno da personagem central, Ivánov, segurando em si mesmo o principal movimento da peça, é demonstrado pelo acontecimento que une o enredo, a história de Ivánov e Sacha Lêbedeva. Contudo, já nesta peça, muito se encontra fora da concentração direta com o enredo: a quinta cena do primeiro ato (Chabelski e Ana Petrónna), muitas cenas do segundo ato (convidados do dia onomástico de Sacha¹⁰), a primeira, segunda, terceira e quarta cenas do terceiro ato com as conversas de Lebedév, Chabelski e Bórkin sobre os eventos políticos na Alemanha e na França, sobre a deliciosa culinária e aperitivos, seguido pela invasão de Kossa com sua obsessão por cartas; isso tudo não tem relação direta com a história de Ivánov e Sacha. Na peça, paralelo à linha principal do enredo, a todo tempo nos é lembrado o conteúdo do fluxo da vida cotidiana.

Em “O silvano”, essa percepção externa da rotina, prolongada, permanente, repetitiva e de atmosfera banal, espalhada pelas minúcias neutras do dia-a-dia, já é apresentada com bastante clareza. O acontecimento (a fuga de Elena Andréievna) se apresenta como um episódio secundário. O tecido principal e predominante da peça é inteiramente preenchido pelo cotidiano quando não há especial interesse no acontecimento, comum a todos.

Em “A gaiivota”, os acontecimentos mais notáveis ocorrem com Tréplev. Mas o eixo mais proeminente da peça não é inteiramente focado nisso. No aspecto autônomo e independente, é revelado o ímpeto de Nina Zarêchnaia, a vida de Trigórin, de Arcádina, o triste amor de Macha Chamráeva, a azarada vida de Miedvedenko, o tédio de Dorn, e Sórin sofrendo à sua maneira. A vida comum flui em todo lugar mantendo sua forma geral. E cada participante dela, com seu mundo interno e seu pesar, aqui se torna igualmente apenas parte de um conjunto comum.

Em “Tio Vânia” e “Três irmãs” há ainda menos acontecimentos. Em “Tio Vânia” são mais destacadas as relações de Voinítski com Elena Andréievna e Serebriakov; em “Três irmãs”, são

¹⁰ Na Rússia, o dia onomástico é festejado pelas pessoas que têm o nome do anjo ou do santo desse dia. Essa festa era mais importante que a data do próprio aniversário. (Nota das tradutoras)

as relações de Macha e Verchínin, Irina e Tusenbach. Entretanto, esses momentos mais notáveis não sustentam o enredo da peça toda. No fluxo geral, eles permanecem apenas como episódios, com consequências particulares da vida comum, e há muito estabelecidas, que são igualmente distribuídas por toda a peça entre todas as personagens, em seu estado imutável.

Em “O jardim das cerejeiras”, no centro está a venda da propriedade e, ligado a essas preocupações, o sofrimento de Raniêvskaia. Mas, desde o primeiro ato até o fim da peça, o drama de Raniêvskaia mergulha em um processo imparável, em movimento, do cotidiano comum. Na primeira cena Vária já é mostrada com suas preocupações específicas e sua tristeza disfarçada, Lopákhin preocupado com os negócios do dia de amanhã, e Iepikhôdov, Firs, Semienov-Pishchik e Duniasha, cada um com seu mundo interior, pequeno, mas ainda especial. E em diante, ao longo da peça, em torno de Raniêvskaia, todas essas preocupações gerais e específicas de vida cotidiana não se interrompem.¹¹

Ao mesmo tempo, em todas as peças, não é um, nem dois personagens selecionados portadores de um estado interno de conflito. Todos sofrem (exceto por algumas poucas personagens muito frias).

Em “A gaivota”, o motivo do amor não correspondido e sofrido envolve tanto Miedvedênko, quanto Macha Chamráieva, quanto Tréplev, quanto Zarêchnaia, e quanto Polina Andréievna. Além de todas as situações particulares não se atarem a um nó comum, não são dirigidas à concentração do acontecimento comum. Sofrem separadamente, em segredo, e em público todos participam igualmente da vida cotidiana, compondo seu tom banal.

Em “Tio Vânia”, o estado de desilusão com a vida é vivenciado por todos, com exceção de Serebriakov, não apenas Voínitski, mas também Ástrov, Sônia e Elena Andréievna, cada um à sua maneira, de acordo com sua situação e caráter. Em

11 Ver mais sobre isso em nosso artigo “Sobre a unidade da forma e conteúdo em ‘O jardim das cerejeiras’ de Tchêkhov”. (Nota do autor)

“Três irmãs”, o anseio por outra vida, associada a Moscou, é característico de todos, exceto por Kulyguin e Natacha, esposa de Andrei. Em “O jardim das cerejeiras”, todos possuem seus sonhos pelo melhor, todos se encontram igualmente cercados por incompreensão mútua, e todos, cada um à sua maneira, sofre sua perturbação individual. Em outros autores, as assim chamadas personagens secundárias são apenas espectadores, cúmplices, *raisonneur* e participantes do drama alheio. Em Tchékhov, cada um carrega o seu próprio drama. A tragédia humana ocorre a cada passo para todos.

O aspecto persistente e o tom de dia-a-dia ordinário de cada peça relatam o que está acontecendo a longo prazo e de duração contínua, de familiar cronicidade. A vida continua e em vão todos discutem por tanto tempo, dia após dia. A amargura da vida dessas pessoas, seu dramatismo, portanto, não consiste em eventos particularmente tristes? – ou seja, nesse status cotidiano a longo prazo, normal, cinza, monocromático.

A vida do dia-a-dia com suas formas heterogêneas, comuns e aparentemente tranquilas nas peças de Tchékhov se apresentam como atmosfera principal escondida e como o estado mais predominante de conflito dramático.

5

Na vida cotidiana, Tchékhov se interessa pelo sentido geral da vida, pelo tom interno geral no qual vive uma pessoa dia após dia.

O antigo princípio de costumes das características cênicas cotidianas acabou sendo inaplicável para os objetivos de Tchékhov.

A seleção das linhas cotidianas e as cores que elas carregam não são, a princípio, seu valor ético-temático, mas são o princípio da importância no conteúdo emocional geral da vida.

Como em um primeiro momento esse princípio foi incompreendido, parecia que em Tchékhov esses detalhes eram postos em camadas acidentalmente, sem qualquer lei interna.

(...)¹²

Aqui, em “Três irmãs”, de Tchékhov, no segundo ato, Tchebutíkin lê o jornal: “Tsitsihar. Lá a varíola recrudesciu...”¹³ Nem Tsitsihar nem a varíola têm alguma relação com o próprio Tchebutíkin, nem com ninguém, nem com nada em geral que acontece e vai acontecer na cena. Uma notícia do jornal, que acidentalmente chamou a atenção, lida sem qualquer relação com as palavras do interlocutor e o restante sem qualquer eco – para que serve isso?

No primeiro ato de “Tio Vânia”, novamente sem qualquer relação com os acontecimentos, Marina anda pela casa chamando as galinhas: “Tsip, tsip, tsip...” E de novo é incompreensível: o que é isso?

Em “A gaivota”, no segundo ato, Macha surge em meio à conversa, andando “com preguiça, a passos frouxos”, e diz: “Minha perna ficou dormente...”¹⁴ Por que isso é necessário?

Tais falas “aleatórias” são múltiplas em Tchékhov, estão em toda parte, e o diálogo é continuamente quebrado, fracionado, e se confunde em alguns pormenores completamente estranhos e de retórica desnecessária, ao que parece.

Tudo isso é incompreensível: a surpresa aparente na inconsistência, a temática insignificante e os muitos diálogos episódicos, e as réplicas individuais das personagens.

Contudo, essa surpresa pode continuar apenas enquanto o novo princípio permanecer despercebido, pelo qual acontece o envolvimento e a associação destes detalhes aparentemente insignificantes.

Tais tipos de diálogos e réplicas no contexto geral cênico em Tchékhov funcionam não pelo significado direto do seu conteúdo, mas pela atmosfera que se revela nelas.

¹² Omitimos um trecho do ensaio que não está relacionado com a análise das obras de Tchékhov. (Nota das tradutoras)

¹³ FIGUEIREDO, 2021, p. 227 (Nota das tradutoras)

¹⁴ Idem, p. 50 (Nota das tradutoras)

Quando Tchebutikin, imerso no jornal, diz: “Tsitsihar. Lá a varíola recrudescu”, não direciona a frase a ninguém, certamente, não importa a ninguém o comunicado sem sentido, mas está presente apenas como uma expressão de entediada tranquilidade, de ócio, de falta de concentração e de moleza da atmosfera geral.

Quando aqui Solióni e Tchebutikin discutem sobre o que é tchekhartmá e tcheremchá, se é carne ou tempero, como a cebola, esse pequeno episódio não tem importância em seu tema, mas apenas pelo próprio fato de sua ninharia, e o estado irritadiço escondido, que o provoca.

Por outro lado, em todo o meio no qual se encontra a personagem há tons múltiplos de atmosferas próximas, mutuamente sobrepostas, contraditórias ou neutras, mas que em conjunto compõem algum tipo de tom geral da vida cotidiana como um todo.

O estado interno da personagem é imposto no tecido heterogêneo geral, e dele obtém seu significado particular, sua tonalidade e seus acentos. E as réplicas frequentemente carregam não apenas a importância pessoal do falante, mas, falando de modo neutro, obtém enorme perspectiva de significado, destacando o estado das outras personagens ao lado.

Quando Marina, em meio ao silêncio, atrai as galinhas: “Tsip, tsip, tsip”, isso é importante não para as características de Marina, mas para o sentimento geral de enfado do dia-a-dia, que oprime o presente aqui agitado de Voinitski e da entediada Elena Andréievna.

No fim da peça “Tio Vânia”, as palavras de Marina: “Há quanto tempo eu, pecadora, não como macarrão”, por conta própria não fornecem nada de significativo e poderiam ser desnecessárias. Mas na peça elas falam não apenas e nem muito sobre as intenções indulgentes de Marina, mas também o quanto essa longa repetição dos dias e noites é suave, boa, mas entediante, em que voltaram Tio Vânia e Sônia depois de tudo que passaram.

Os modos de reprodução do tédio da vida em Tchekhov não foram estabelecidos imediatamente, e se alteraram e se complicaram de acordo com os objetivos de cada peça em suas características.

Na peça “Ivánov”, caracterizando a miséria e o vazio espiritual que rodeiam Ivan e Sacha, Tchékhev, com grandes pinceladas, introduz deliberadamente nos diálogos conversas entediadas entre os convidados de Lebedév (segundo ato) ou entre os convidados de Ivánov (início do terceiro ato). Nas redações iniciais da peça, havia mais conversas desse tipo e seu vazio era mais óbvio. Para Tchékhev existiu um perigo de, transmitindo a atmosfera tediosa, a peça tornar-se entediante para o espectador. Esse perigo comprometeu algumas motivações e esses episódios foram reduzidos.¹⁵

Posteriormente, Tchékhev percebeu o vazio e o tédio do fluxo da vida cotidiana, transmitindo sem muita seleção o tedioso e o desinteressante, mas apenas se referindo a ele e indiretamente apontando a condição tediosa através do gesto de espanto ou da entonação, conciliando não apenas diretamente, mas com os sentidos emocionais escondidos aparentemente nas frases insignificantes.

Entre as conversas gerais, Macha, em “A Gaivota”, levanta-se e diz: “Já deve estar na hora do almoço. (*caminha com preguiça, a passos frouxos*). Minha perna ficou dormente... (*retira-se*)”¹⁶ Os espectadores sentem não apenas o estado de tédio de Macha, mas todo o tom tomando lugar da cena entre o habitual, repetidamente, dia após dia.

Em “Tio Vânia”, no final do segundo ato, Elena Andréievna está animada com uma conversa com Sônia sobre o amor, a felicidade, e seu destino, esperando por uma resposta, se ela deve tocar o piano, quando no jardim bate o vigia; depois, a pedido de Elena Andréievna, ele sai, e em silêncio ouve sua voz: “Ei, vem cá, vem, Totó, vem, Sansão!”¹⁷ E essa imposição do detalhe neutro, tranquilo e cotidiano, ao lado da tristeza sobre a falta de felicidade, abre a perspectiva imparável de pacífica indiferença do fluxo cotidiano: a vida, saiba você, vem e vai.

15 Ver mais sobre isso em nosso artigo “A peça de Tchékhev ‘Ivánov’ no início da redação”. (Nota do autor)

16 FIGUEIREDO, 2021, p. 50 (Nota das tradutoras)

17 Idem, p. 141 (Nota das tradutoras)

Graças a essas comparações e correlações, os detalhes do cotidiano em Tchékhev adquirem grande intensidade emocional. Para cada detalhe há um sentimento sintetizado de respiração da vida em geral.¹⁸

6

De onde surgem os conflitos? Quem e o que constitui a fonte do sofrimento?

Ainda sem entrar no conteúdo e na essência particular dos conflitos Tchekhovianos, formulamos apenas como contradição entre o dado e o desejado, ou seja, aquilo que a pessoa tem e o que ela procura. Quem é e o que cria essa separação entre desejo e realidade na própria existência humana?

Na dramaturgia pré-Tchekhoviana e não-Tchekhoviana, a origem do conflito, em sua própria forma geral, consiste na contradição e na colisão dos diversos interesses e paixões humanas. Lá, o conflito se constitui na violação passional das normas morais, quando uma estranha vontade se contrapõe aos interesses e vontades de outras pessoas. Por isso, a ideia da culpa de alguém sempre está ligada com o sofrimento dramático. A origem do conflito, portanto, é a vontade da culpa, criminosa, má, ou o mal de algumas pessoas. Daqui há luta de vontades, luta com obstáculos e todo o tipo de peripécias.

Na base do conflito dramático está sempre algum vício social cotidiano. O conflito se forma de colisões dos sonhos humanos saudáveis, honestos e puros com a força obscura, perversa ou má. Os responsáveis pelo conflito são ou os imediatos opressores “de casa”, cujo comportamento despótico destrói

¹⁸ A reprodução da vida cotidiana das peças de Tchékhev às vezes se ligam com as peças de Turguêniev, especialmente com “Um mês no campo”. É verdade que algumas analogias podem ser vistas, especialmente no primeiro ato, nas insignificantes conversas gerais, nas réplicas paralelas e descontínuas, no seu tom geral calmo e complacente (jogam cartas, esperam o almoço, etc). No entanto, todas essas características da substância em Turguêniev nunca são próximas de Tchékhev. Em Turguêniev esse detalhe é apenas acessório, cenário exterior. Não há nenhuma relação com a substância das experiências das personagens em Turguêniev. O interesse dramático em Turguêniev passa fora deles e por eles. A natureza do conflito dramático em Turguêniev é completamente diferente. (*Nota do autor*)

e mutila a vida dos outros, ou forasteiros, portadores da força do mal, aventureiros e vigaristas, invadindo com mentiras a confiança de suas vítimas em nome da realização de seus objetivos egoístas e desonestos.

O drama do sofrimento recai sobre a pobreza, cujos responsáveis são os ricos, ou nos membros mais jovens desprivilegiados da família do opressor: na filha, na pupila, mais raramente no filho ou na esposa. As vítimas do engano são pessoas honestas e crédulas, predominantemente mulheres, por alguma razão atraídas pelos interesses de impostores e pelos impulsos de sentimentos enganosos, que as atraí para suas armadilhas.

Às duas principais categorias de personagens (portadores de vícios e suas vítimas), adiciona-se os cúmplices dos vícios e os reveladores dos vícios, e os defensores das vítimas. As outras personagens compõem acessórios complementares, que servem como detalhes secundários no movimento da peça. Todos os integrantes da peça, em função de seu conteúdo, representam as suas próprias “personalidades” ou “tipos” com óbvia concentração de algum tema moral.

Como resultado, há uma certa integralidade e clareza de cada personagem em sua função exterior no enredo, em seu significado ideológico temático.

Todas as personagens se encontram em evidente ligação, com participação simpática ou hostil nos principais acontecimentos. E todas as personagens estão correlacionadas em perspectiva de um único tema característico ou de sentido moral e de descrição de costumes.

Mudavam-se as relações sociais, mudavam-se os costumes, surgiam novos vícios, criavam-se outros problemas, eram resolvidas diversas tarefas ideológicas de diferentes maneiras, eram perseguidas diversas maldades, e eram defendidos diferentes valores, mas o esquema principal, o tipo de drama da vida cotidiana, mantinha-se o mesmo, pois o objetivo de descrição de costumes, didático, acusador e denunciatório permanecia por toda parte. (...)¹⁹

¹⁹ Vide Nota 11.

(...) O princípio original da crítica da realidade em Tchékhov é completamente diferente. Sua primeira peça madura, “Ivánov”, resolvendo a tarefa socio-tipológica, ao mesmo tempo foi dirigida contra o julgamento preconceituoso e precipitado das pessoas.

Ivánov comete uma série de atos que pelo visto provocam naturalmente uma indignação moral. E todos julgam Ivánov. Ao mesmo tempo, por meio da tonalidade dupla de Ivánov, de dentro e de fora, a peça, por seu desenvolver, nos previne do julgamento moral habitual e incentiva a mais complexa compreensão daquelas razões, motivações e impulsos, os quais definem o comportamento humano.

Esclarecendo o sentido da imagem de Lvov, o principal acusador de Ivánov, Tchékhov escreveu a A. S. Suvórin: “Ele se educou através dos romances de Mikháilov. No teatro, viu em cena ‘os homens novos’, isto é, os kuláks e os filhos do século, delineados pelos novos dramaturgos como ‘proveitadores’ (Proporíev, Okhliábiev, Navaríguin, etc). Ele gravou isso na cabeça de maneira tão forte que, ao ler Rúdin, infalivelmente se pergunta: ‘Rúdin é ou não é um canalha?’ A literatura e o teatro o formaram de tal maneira que ele aborda todo indivíduo, tanto na vida como na literatura, com essa questão... (Se ele visse sua peça, te culparia por não ter dito claramente se o sr. Kolténikov, Sabínin, Adáchev e Matvêiev são ou não patifes.)²⁰ Para ele, essa questão é importante. Não lhe basta que todos os homens sejam pecadores. É preciso lhe oferecer santos e canalhas!”²¹

Em vez da moralização direta na peça “Ivánov”, na caracterização emocional-avaliativa da personagem, é apresentado o sentido da culpa involuntária quando a pessoa se faz culpada da infelicidade alheia não desejando nada disso.²²

²⁰ Tradução nossa. (*Nota das tradutoras*)

²¹ ANGELIDES, 1995, p. 128 (*Nota das tradutoras*)

²² A mesma ideia está no mesmo ano de 1887, quando escreve a peça “Ivánov”; Tchékhov

Ivánov adoece, e a própria realidade é a culpada por sua doença. A ideia da peça consiste naquilo que é a futilidade e a antipatia de Ivánov, e que são causadas não por quaisquer de suas qualidades morais negativas, mas por aquelas condições objetivas de vida nas quais ele se encontra.

“Eu queria fazer uma extravagância.” escreveu Tchékhov ao irmão sobre “Ivánov”, “não criei nenhum malvado, nem anjo algum (mas não consegui me esquivar dos bufões), não condenei ninguém, não absolvi ninguém.”²³

Na segunda peça, “O silvano”, Tchékhov novamente está preocupado com a mesma ideia. A peça está em guerra contra as relações desatentas das pessoas, umas com as outras, contra rótulos e carimbos preconcebidos, que levam ao julgamento das pessoas sem motivos reais. Todas as acusações e suspeitas mútuas, que, afinal de contas, levaram ao desastre, na verdade, são erradas. E todos se arrependem de seu erro (exceto Serebriakov, o mais estúpido e presunçoso de todos: na primeira redação da peça, ele se arrepende).

A posição do conflito dramático em Tchékhov consiste não na contraposição de forças de vontade, direcionadas a lados diferentes, mas em contradições causadas objetivamente, perante as quais as vontades individuais são impotentes.

Em “A gaivota”, em “Tio Vânia”, em “Três irmãs” e em “Jardim das cerejeiras” “não há culpados”, não há impedimento individual e deliberado da felicidade alheia. Quem é o culpado por Miedviedênko amar Macha, mas ela não o amar, e amar Tréplev, e ele não a amar, mas amar Zarêchnaia, e Zarêchnaia amar Trigórin, etc? Quem é o culpado pelas atividades de escritor e atriz, por si só, não garantirem a felicidade de Tréplev e Zarêchnaia? Quem é o culpado por Voinítski considerar Serebriakov um ídolo, digno do sacrifício de toda a sua vida, e ele se descobrir uma pessoa vazia, e a vida de Voinítski passar em vão? Quem é o culpado por Ástrov não ter o sentimento por Sô-

foi apresentado ao conto “Verotchka”: “A primeira vez na vida que ele (o herói do conto – A. S.) tem de se garantir na experiência, quão pouco uma pessoa depende de sua boa vontade, e experimenta a posição de uma pessoa decente e cordial, contra a vontade de causar ao próximo sofrimento cruel e imerecido.” (*Nota do autor*)

23 ANGELIDES, 1995, p. 71 (Nota das tradutoras)

nia, que seria a felicidade dela? Quem é o culpado pela exaustão de Ástrov, torturado e moldado pela vida estúpida, e por seus sentimentos gastos em vão? Quem é o culpado pelas irmãs Prósorov mergulharem profundamente na névoa cinzenta da vida provinciana, ao invés de partirem para Moscou? Quem é o culpado por seus conhecimentos e sentimentos iluminados não se realizarem e murcharem em vão? Quem é o culpado por Raniêvskaia e Gáiev, por causa de seus estados moral e psíquico, não poderem aproveitar os bons conselhos de Lopákhin? Quem é o culpado, em geral, pelas personagens de “O jardim das cerejeiras” girarem em torno do sofrimento solitário, não entendendo uns aos outros e não podendo entender? Quem é o culpado pelo bom sentimento e compreensão emocional das pessoas umas pelas outras, que aqui não dão calor humano e a vida fica cinzenta, nojenta, infeliz e melancólica? Não há culpados. Não há culpados e, portanto, não há inimigos diretos. Não há inimigos diretos, e não há e não pode haver embate. A culpa é consequência das circunstâncias, e está fora da esfera da influência dessas pessoas. A situação triste se forma fora de sua vontade, e o sofrimento chega sozinho em si mesmo.

Isso não significa que em Tchékhov não há nenhum julgamento sob as pessoas, não há discriminação dos méritos e falhas das pessoas, não há ordem no comportamento pessoal como na origem do mal. Está tudo aí. Mas a maldade nele funciona sem uma força de vontade direta, e apenas como uma espécie de fruto involuntário da vida (mas eles sempre são maus). Até nas personagens mais negativas, em primeiro plano não está a vontade delas, mas os sentimentos que lhes são característicos. Não é da vontade deles que a ação da peça seja criada. Pessoas más, aqui, apenas pioram a situação, que já é ruim por si própria. E as melhores tornam-se impotentes. O monte de detalhes da vida cotidiana amarra o homem, que nele se afoga e não consegue se livrar. E a vida se vai para sempre e em vão, incessante e discretamente, propondo aquilo que as pessoas não precisam. Quem é o culpado? Tal pergunta soa constantemente em cada peça, e cada peça fala: os culpados não são pessoas individuais, mas toda a corrente da vida em geral. E as pessoas são culpadas apenas por serem fracas.

No que consiste o conteúdo do estado de conflito?

De forma geral, foi definido anteriormente como a contradição entre o que é dado e o que é desejado. Mas em tal definição ainda falta a especificação Tchekhoviana. A contradição entre o dado e o desejado existe por toda parte, e é nisso que se constrói cada peça. Em Tchekhov, é fixada uma certa atmosfera específica do desejado.

No drama anterior, pré-Tchekhov, o desejado é planejado na libertação daquele vício que impede a vida. A cada peça dada, a correção da vida é pensada apenas dentro daqueles limites, que são determinados pelo conteúdo do mal. O destino da vida das pessoas é visto apenas do outro lado, que é afetado diretamente pela intervenção e exposição deste vício. A vontade individual das personagens encaixa-se completamente neste limite. A ação é desprendida do vício, e consegue-se a felicidade. A influência destrutiva do vício pode chegar a ser tão profunda que a recuperação “do normal” já é aparentemente impossível, e assim acontece a catástrofe. Mas esta ou aquela realização do destino humano, também nestes casos, ficam dentro das mesmas limitações temáticas.

(...)²⁴

O estado do conflito individual da personagem de Tchekhov sempre parte também de qualquer vontade completamente inexecutável concretamente ou irrealizável. Em “A gaiivota”, essa tristeza é pelo amor não correspondido, pelo prazer de escrever ou pela fama artística. Em “Tio Vânia”, junto com o motivo do amor desejado, mas não realizável (em Voiníski, em Sônia, em Ástrov, em Elena Andréievna), no principal foco ressalta o sofrimento da consciência da vida passada irrevo-gável e sem alegria. Em “Três irmãs”, o desejo concreto é definido como a aspiração pela fuga da província a Moscou. Em “O jardim das cerejeiras”, os desejos concretos mais íntimos estão ligados à mudança esperada no destino da propriedade.

24 Vide Nota 11.

No entanto, não é difícil enxergar que estas aspirações especificamente definidas não abrangem todo o conteúdo da ânsia pelo melhor. A cada um desses desejos particulares está sempre ligada a espera da mudança de todo o conteúdo da vida. Junto com o sonho da execução deste desejo vive, na alma de cada um, a angústia da satisfação mais geral das pretensões mais radiantes e poéticas, que abrangem toda a vida. O sofrimento de cada um consiste nestes elementos superiores da alma que não encontram nenhuma utilidade, derretendo-se em pensamentos íntimos distantes e em sonhos. Essas vontades particulares possuem sempre o sentido mais amplo e são apenas pretextos, onde mais claramente se abrem às aspirações interiores e angustiantes, à outra iluminada existência, em que encontrariam a realização de alguns de seus sonhos escondidos e poeticamente belos.

Na tristeza de Macha Chamráieva e Sônia, no ímpeto tardio de Voinitski e Ástrov, nos apelos contínuos das irmãs Próso-rov de se mudarem para Moscou, vive o sofrimento de geral mediocridade e insignificância da vida. Todos eles querem virar-se completamente, descartar o presente e chegar a alguma vastidão nova e brilhante.

Quando Nina Zarêchnaia tenta ser atriz, ela liga essa ideia a uma certa felicidade espiritual superior, que não é dada a uma mera mortal e sobre a qual sonham as pessoas apenas em algum lugar ao longe. Para as Próso-rov, Moscou é um sonho igualmente diverso e distante que, como enche suas vidas, está fora de questão.

No foco das peças encontra-se a própria presença da inquietude espiritual, da preocupação, do sentimento de incompletude da vida, da aspiração e expectativa por algo melhor. As formas concretas, nas quais se realizam e se concretizam essas expectativas, são distintas em diferentes personagens, e cada uma do seu jeito. Todos querem e esperam o bem à sua maneira. E todos, à sua maneira, expressam sua preocupação interna e insatisfação: Tusenbach de modo diferente de Verchínin, e Solióni ainda mais diferente, e Andrei Próso-rov novamente diferente etc. mas todos eles têm suas vontades par-

ticulares ligadas a um desejo comum de viver uma outra vida, e a sensação de seu próprio desarranjo é apenas motivo para a sensação de mediocridade e de uma vida desajeitada.

Em “O jardim das cerejeiras”, essa inclusão dos desejos pessoais e particulares no sentimento geral de vida desarranjada é apresentada com ainda mais clareza. O destino da propriedade é do interesse de todos, mas por esse momento particular, todos pensam e sentem desejos do caráter mais geral. No papel de Piêtia Trofímov isso é claro. Ranévskaja sofre não apenas pela perda da propriedade, mas por toda a sua vida falha. E até mesmo Lopákhin, em seus sonhos sobre a casa de veraneio, no final das contas, sonha com uma mudança radical de vida: “Ah, queria que tudo isso passasse, queria que de alguma forma mudasse nossa vida desajeitada e infeliz...”, “Senhor, dai-nos uma madeira colossal, um campo vasto, um profundo horizonte, e, vivendo aqui, nós mesmos devemos ser realmente gigantes.” A expressão apaixonada e clara desse desejo final de felicidade de todos é recebida nos finais líricos das peças nas palavras de Sônia, Olga e Ánia.

Ao longo da peça, Tchêkhov mantém constantemente essa perspectiva dos desejos poéticos elevados. Esses desejos não recebem uma definição exata, eles não são levados até o fim, eles apenas são traçados e soam apenas como uma tonalidade comum, emocional e ansiosa. As pessoas falam e anseiam pela felicidade, mas que felicidade, em que conteúdo é pensada, isso fica oculto. Apenas é claro que o discurso trata da vida em geral.

A inclusão da plateia nestes desejos de atmosfera elevada é realizada de diferentes maneiras. Isso é servido por objetos, sons e palavras das pessoas, à primeira vista sobre os mais diversos assuntos, mas internamente, pelo tom emocional, muito próximos e bem determinados: sobre o amor, sobre a felicidade, sobre a natureza, sobre arte, sobre o passado, etc. Existem conversas teóricas, mas muitas vezes terminam em nada; em farrapos, elas rapidamente ficam suspensas no ar. Seu valor não consiste tanto no conteúdo teórico quanto num sentimento de pedido e fundamento que são causados. Elas

são apenas sintomas comuns de todos os descontentamentos e impulsos, e, talvez, nem sempre e nem por todos compreendidos da mesma maneira.

Os desejos sublimes estão contrapostos à vida em seu fluxo cotidiano.

Ao lado de uma vaga sensação da promessa da felicidade ansiada, nas peças de Tchékhov, o fluxo cotidiano é apresentado sempre como algo pobre, triste, tedioso, desprovido de vida. As habituais e recorrentes pequenas coisas adquirem vigor e peso cansativo.

9

A próxima questão é o movimento do espírito trágico e seu desenvolvimento na peça. Em que consistem estas progressivas mudanças nas situações que compõem o que nós chamamos de “desenvolvimento da ação”?

É muito característico para Tchékhov que, no movimento da peça, na escolha dos momentos que ocorrem em cena, e não fora de cena, ele se concentre no que na vida acontece mais permanentemente, no que enche os intervalos de tempo em seus preenchimentos mais prolongados. No tecido cênico, Tchékhov envolve principalmente estas situações que compõem o tom geral da vida.

O próprio começo das peças encontra as personagens já em situação habitual, monótona, de frustração formada há tempos. Meios, fontes e razões que sobrecarregam as situações encontram-se em algum lugar no passado. A situação de desordem da vida no plano espiritual já se tornou crônica, arrastando-se dia após dia. Esse sofrimento não deixa de ser sofrimento, mas adquire tom especial, e suas específicas formas discretas de expressão estão escondidas, e apenas por momentos se revelam, tornando-se visíveis.

Em “A gaiivota”, todos, exceto Nina Zarêchnaia, e em parte Tréplev (e Arcádina, que está sempre satisfeita), ao começo

do primeiro ato já não vivem há muito tempo, e apenas se arrastam: aguentam a vida, não têm felicidade, e estão apenas tristes e angustiados por ela. Em “Tio Vânia”, a situação em que se encontra Voinítski, formada há muito, e agora com um sentimento por Elena Andréievna, recebe apenas uma piora particular. Ástrov, há tempos triste, está habituado ao tédio e à frieza, seguindo extenuante seu constante cotidiano, e já sabe bem seu estado irreparável e impotente. Sônia também se aflige há tempos. As irmãs Prósorov há muito têm o costume de sentirem nostalgia por Moscou. Em “O jardim das cerejeiras”, a posição “infeliz” da existência também foi determinada para cada um pela própria vida já há tempos.

A continuação do movimento da peça consiste nos momentos de aparecimento das esperanças ilusórias pela felicidade e no processo da queda, da revelação destas ilusões.

As esperanças de felicidade que aparecem, ou, pelo menos, as esperanças por algum melhoramento da situação, provocam em diferentes personagens os atos que compõem alguns acontecimentos. Mas estes acontecimentos sempre ficam na peça sem desenvolvimento. Tchékhov rapidamente faz voltar sua personagem ao novo, e ao mais prolongado estado da rotina. Os acontecimentos momentâneos, causados pela paixão das personagens por algum novo propósito, por si só faltam na peça, se passam nos bastidores, e nas cenas isso afeta apenas posteriormente, de novo estabelecendo o cotidiano final.

Em “A gaivota”, o destino de Nina Zarêtnaia muda. Aparecem ilusões de felicidade, acontecem tentativas de realizar essas esperanças (aproxima-se de Trigórin, torna-se atriz), e depois seus erros são mostrados: as esperanças tornam-se falsas, a felicidade, no fim das contas, não acontece. No palco, ainda que instantaneamente, ainda que falte uma alegria ilusória (o amor de Zarêtnaia e Trigórin), é dado apenas o resultado: o retorno ao sofrimento cotidiano. A falsa emoção de felicidade já foi vivenciada, chegaram os dias de paciência, e com esses novos dias tristes Nina volta à cena. Macha Chamráieva, de ato em ato, por meio de alguns novos passos, espera superar seu estado de angústia (casa-se, novamente

fora de cena), mas não há mudanças, o estado sem alegria apenas se agrava, e dias rotineiros de constante tristeza para ela não têm fim.

Em “Tio Vânia” quase não há acontecimentos. Os sentimentos de Voinitski por Elena Andréievna são apenas um fato de clareza final, de compreensão do desespero e de seu destino irreparável. Não tem com o que nem com quem lutar. O tiro em Serebriakov aparece apenas como expressão indireta de frustração por seu erro de vida já compreendido. Sua vida infeliz tem de ser a mesma de antes. E a peça rapidamente recupera seus dias antigos, amargos. O mesmo se aplica a Sônia. Ástrov desde o início sabe de sua posição irreparável, e seu drama vem em tons de sorrisos e amarga ironia sobre si mesmo. “Todos os sentidos e todo o drama estão internalizados, - disse Tchekhov sobre “Tio Vânia” – o drama existiu na vida de Sônia até aquele momento, o drama existirá depois disso, e isso é apenas um acaso de continuação do tiro. E o tiro certamente não é um drama, é um acaso.”²⁵

Em “Três irmãs”, os sonhos das irmãs Prósorov sobre Moscou a cada ato ficam mais e mais distantes, e a vida torna-se mais pesada e sem esperanças. E novamente, como em “A gaiivota”, os momentos de incitação da realização inicial das novas esperanças ocorrem fora de cena, e depois da ruína das ilusões a personagem volta à cena. Irina espera reavivar-se quando for trabalhar. Ela se torna telegrafista, depois trabalha na justiça da cidade. São omitidos os dias quando para ela tudo é novo, e é uma exceção ao estado habitual da rotina. Na demonstração cênica é focado de novo o estado quando novas posições já se tornam cotidianas, de hábitos monótonos, penosos, quando fica claro que a recordação da mudança não acrescenta em nada na felicidade.

Andrei se casa com Natacha. E de novo não há acontecimentos recentes na cena. O desenvolvimento cênico novamente expõe apenas seu resultado infeliz, ou seja, aquela situação quando as ilusões já desapareceram e começaram uma vida odiosa, corriqueira, plana, de duração desnecessária.

25 L. Sulerjitski, Das lembranças de Tchekhov. Almanaque “Rosa”, tomo 23, São Petersburgo, 1914, p.164. (Nota do autor)

No entanto, Tchékhov enfoca o sentido triste da vida não no momento da dor inicial, mas na imutabilidade do cotidiano. Ideias dolorosas, sentimentos dolorosos, desgraças humanas em Tchékhov são enfocados não enquanto novos, mas quando já estão interiorizados, sendo parte de hábitos duradouros e inerentes de um estado geral, que se fecharam dos olhos dos outros pelo comportamento rotineiro.

Como resultado, o movimento da ação Tchekhoviana adquire complexidade excepcional. No passar da vida comum, mantém-se o tom costumeiro em todos os sistemas, e a duração em comum para todos da ordem habitual da vida. Mas em cada personagem, no entanto, revela-se seu sofrimento. Daí, na construção cênica da ação, aparecer tão tipicamente para Tchékhov a pluralidade das linhas dramáticas, a abundância de rupturas temáticas e a quebra das entonações.

Cada personagem leva seu drama, mas nenhum drama impede o fluxo da vida comum. No plano exterior, tudo parece “cotidiano”. Sofrendo com sua dor particular, cada um mantém as atitudes habituais, então participa no cotidiano geral, como todos. E por esse duplo aspecto passa cada personagem de acordo com seu papel, caráter e situação.

10

A resolução do conflito está em conformidade com todas as especificações de seu conteúdo. O final é pintado em dupla tonalidade: ele é triste e luminoso.

Se o dramatismo vivenciado faz parte de todos os modos de vida, se não há culpados individualmente, então a melhor solução se pode esperar apenas na reviravolta radical da vida em geral. A chegada do melhor depende não da eliminação dos empecilhos particulares, mas da mudança de todas as formas da existência. E ainda que nada se altere, cada um, individualmente, é impotente ante o destino comum.

Por isso que no final as personagens de Tchékhov não ganham melhorias em seu destino. Para todos, a vida continua

deprimente e monótona. Ao mesmo tempo, todas as peças terminam com sonhos apaixonados e esperanças no futuro.

Em cada peça enfatiza-se a confiança de que, com o passar do tempo, a vida será outra, intensa, alegre, plena, com sentimentos sublimes. A vida continua infeliz apenas para esse tempo, e apenas para essas pessoas ainda mais fracas.

Cada peça chama pela criação abnegada e ativa de uma nova vida. Sobre isso falam Nina Zarêchnaia, Ástrov, Sônia, Tusenbach, Veríchini, Irina e Trofímov. Todos invocam paciente e corajosamente o trabalho para um futuro melhor. E, em cada peça, o chamado pela promessa de um futuro iluminado é anunciado com crescente insistência e concretude. Em “Três irmãs” e mais ainda em “O jardim das cerejeiras”, fala-se já sobre mudanças sociais, que estão diretamente dirigidas à reorganização de todas as formas da antiga vida. O ceticismo de Tchêkhov diz respeito apenas aos prazos e possibilidades das mudanças esperadas, mas em nenhum momento há dúvidas sobre a necessidade e inevitabilidade dessas mudanças.

A dupla tonalidade emocional ao fim (tristeza pela realidade e iluminação pela promessa de futuro) sintetiza o resultado do julgamento sobre a realidade, que se realiza pelo movimento de toda a peça: não se pode aceitar que as pessoas vivam sem felicidade, que tudo o que há de vivo e poético no ser humano não seja utilizado, morrendo lentamente dentro de si, sem saída, em constante, latente e melancólica tristeza; a vida deve ser mudada, deve se tornar “maravilhosa”, precisa-se construir tal vida, precisa-se trabalhar, “o homem precisa dessa vida, e se ela ainda não existe, então ele deve senti-la, esperar, sonhar, preparar-se para ela.”

11

Tudo o que foi dito permite-nos considerar que as características particulares da dramaturgia de Tchêkhov foram criadas em função do conteúdo especial, o conflito dramático como parte da vida do seu tempo, descoberto por ele. Daí é neces-

sário encontrar uma explicação dessa originalidade como a característica da sua época. Então, a circunstância para que Tchékhov voltasse a atenção exatamente a esse conflito foi fruto do estado de vida social, encontrado em sua visão de mundo.

(...)²⁶

No cotidiano pacífico, Tchékhov viu a constante presença dessas doentias controvérsias. Visando a mais adequada e a mais sensível expressão desse conflito, Tchékhov não podia se apoiar nas antigas formas da dramaturgia e criou novas, embora apareça o contrário do que define e constitui a principal essência da dramaturgia Tchekhoviana.

As peças de Tchékhov têm muito em comum com suas novelas e contos. Não apenas ideologicamente, mas também na relação estrutural das peças. Não poderia ser diferente, levando em conta o mesmo ponto de vista na percepção e concepção de vida. A análise dessas analogias permite apresentar as observações aqui expressadas de maneira mais ampla e completa.

Referência bibliográfica

Скафтымов, Александр. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова (Sobre a questão dos princípios de construção das peças de A. P. Tchékhov). In: Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках (Buscas morais dos escritores russos: artigos e pesquisas sobre clássicos russos). Москва: Художественная литература, 1972, с. 404-435.

²⁶ Vide Nota 11.