

## A GAIVOTA DE TCHEKOV E SUA ENCENAÇÃO POR STANISLAVSKY

MARIA AUGUSTA TOLEDO

O final do século passado se caracteriza por ser uma fase de transição, em termos literários, particularmente fervilhante. Várias tendências estéticas, umas já plenamente arraiadas e outras em fase inicial de desenvolvimento, se mesclam formando um quadro intensamente rico onde a arte, de um modo geral, se realiza.

O movimento naturalista, iniciado em meados do século XIX era, segundo seus teóricos, uma reação ao elevado e subjetivo tom romântico. Os adeptos da escola natural estavam determinados a captar, de maneira objetiva como a de um pesquisador, a "verdade" sobre a sociedade e a vida cotidiana. O meio utilizado para alcançar este fim era o "acúmulo de detalhes significativos", o que criaria toda uma atmosfera propícia ao desnudamento do viver cotidiano. E é, justamente, na procura das causas, na tentativa de elucidar os problemas quer sociais, quer

*Fragmentos; r. DLLE/UFSC, Florianópolis, Nº 1, 258-270, Jan./Jun. 1986*

individuais, que reside a diferença básica entre naturalismo e realismo. O realismo também pregava a observação crítica da sociedade, mas o artista não se colocava como um cientista pronto a apontar as causas da corrupção dos costumes. O escritor naturalista, por seu lado, como um observador minucioso e apto a descrever crua e objetivamente os aspectos mais negros da vida humana, sentia-se impelido, através da análise de detalhes significativos, a apontar as razões dos problemas pesquisados.

E é por esta ênfase posta nos "detalhes concretos que o naturalismo tendia a transformar-se em um estilo no qual os objetos cada vez mais transformavam-se em símbolos, em corporeificações de idéias". <sup>1</sup> A captação do objeto simbólico, na medida em que subentende um eu-observador atuando de maneira subjetiva, e uma mudança do foco da análise exterior para a interior, remete-nos ao movimento impressionista. O autor continua a utilizar-se de detalhes significativos, mas os metamorfoseia através de linguagem metafórica. Ocorre, portanto, uma interiorização, que na construção das personagens se reflete no relevo posto no mundo interior do ser, em seus estados de alma, em detrimento das manifestações exteriores tão visadas pelos realistas ou naturalistas.

Este era, sinteticamente, o quadro estético da vida literária da Europa. Na Rússia, especificamente, essas tendências eram irradiadas via França e Alemanha.

Tchêkhov é, na dramaturgia mundial, um dos exemplos mais positivos onde todo este painel apresentado se realiza de modo mais completo. Sua dramaturgia se caracteriza por uma mes

to com suas peças nos coloca ante um universo diferenciado, que faz uso da inação, da repetição exaustiva de detalhes inúteis, e da seqüência de cenas aparentemente isoladas e sem maior significação para o todo. Não existe uma exposição, e nem o convencional desenvolvimento da ação com seu início, meio e desfecho elucidativo.

As personagens apenas dialogam entre si e, muitas vezes, em um monólogo, vão deixando transparecer detalhes inumeráveis sobre suas vidas ou, mais precisamente, sobre o tédio que esta representa. E nada mais propício para identificar o tédio da vida cotidiana do que a falta de ação, de conflitos, o que remete sempre a uma apatia sem limites.

Partindo deste pressuposto, Tchêkhov afirma ser preciso pintar a vida tal como ela é: — "Na vida real, as pessoas não se matam, não se enforcam, nem fazem declarações de amor a cada instante e nem dizem a todo momento coisas inteligentes. É preciso fazer uma obra onde as pessoas entrem e saiam, comam, falem do tempo, joguem baralho, e que na cena tudo seja tão complicado e ao mesmo tempo tão simples como na vida." 2

Para conseguir seu objetivo, Tchêkhov utiliza uma série de inovações que tornam sua dramaturgia, ao mesmo tempo, épica e lírica. Ela é épica precisamente pela falta de ação, que transforma os acontecimentos em eventos narrados. Ao suprimir toda ação exterior, o autor transfere o drama das personagens para seu mundo interior, pintando estados de alma.

Na proporção em que enfatiza a ação interior em detrimento da exterior, o autor faz uso de um tipo de diálogo que, segun

do Anatol Rosenfeld, apresenta um aspecto bastante diverso do comumente utilizado — "Ele quase não tem função apelativa, traço estilístico importante do diálogo dramático..., mas passa a ter função sobretudo expressiva, ou seja, lírica." <sup>3</sup> A profundidade da alma das personagens não é descrita por meio de palavras, mas está por detrás dos diálogos, dos monólogos, dos pequenos detalhes revelados pela comunicação. Tchêkhov, com esta medida, deixa a obra em aberto, e as complementações são feitas pela impressão do leitor ou espectador.

O aspecto lírico dos dramas tchekhovianos se acentua ainda mais com a utilização das pausas, que diminuem o ritmo da peça, realçando os momentos mais dramáticos. O silêncio é utilizado como um dado significativo, pleno de sentido e força. Deste modo, são captados momentos anímicos precisos e toda transformação que porventura ocorra é lenta e gradual. O Tempo, em suas peças, é, portanto, caracterizado pela lentidão que, mais uma vez, nos remete ao tédio da vida.

Iremos agora nos deter, mais especificamente, na peça A Gaivota e, através da análise do subtexto e das pausas significativas, tentaremos demonstrar de que maneira o rico universo tchekhoviano se realiza nesta obra. Posteriormente, veremos como a encenação feita por Stanislavsky foi fiel ao texto e apresentou, ao mesmo tempo, em termos de encenação uma evolução para o impressionismo.

Quanto à estrutura externa da obra, não existe uma linha convencional de desenvolvimento da ação com início, clímax e desenlace. Não ocorre nenhum conflito marcante, a não ser uma lenta sucessão de quadros, que também não obedece à construção dra-

rias que vão interiorizando em seu desenvolvimento. O ritmo da peça é lento e, na passagem de um para outro ato, não aparece nenhuma preocupação de ligação ou continuação.

Em proporção inversa à simplicidade do enredo, temos a complexidade da forma. A caracterização das personagens é feita através das falas, gestos, pausas, de maneira que fica delineado um estado de alma, muito mais do que uma caracterização exterior. As personagens são captadas em determinados momentos e as mudanças que ocorrem em seu interior não são provocadas por qualquer tipo de ação, e sim pela passividade. As pausas contribuem de maneira marcante para a caracterização, pois abrem um parêntese que deverá ser preenchido pelo receptor.

No primeiro ato, por exemplo, fica bem delineado o intenso amor que Konstantin nutre por Nina, enquanto que a indiferença da jovem vai sendo pintada, não através de sua fala, mas por certos detalhes sutis.

A impaciência de Konstantin pela chegada de Nina se reflete por seus gestos: enquanto conversa com seu tio Sorin, ele olha por três vezes o relógio; caminha pelo cenário, ora sentando-se e ora levantando-se; desfolha uma flor e vira impacientemente o rosto tentando escutar passos. Quando a jovem finalmente aparece, Konstantin abraça o tio, e vai rapidamente ao seu encontro beijando-lhe as mãos. Sorin sai, e Konstantin impetuosamente beija Nina que, rápida, se esquiva perguntando: "Que árvore é esta?" e, em seguida, "Por que está tão escuro?" No instante em que o jovem a ela se declara, sua reação é pedir silên

cio, pois crê estar ouvindo passos. Logo após, porém, há uma inversão de atitudes, pois, enquanto Nina, visivelmente interessada, faz perguntas a respeito do escritor Trigorin, Konstantin as responde fria e mesmo agressivamente. Tchêkhov, sutilmente, nos dá índices do futuro romance entre a jovem e Trigorin.

A caracterização das personagens feita por Tchêkhov é bastante econômica. A intensidade da paixão de Konstantin e sua insegurança transparecem mais por seus atos que pela fala. A indiferença de Nina, por outro lado, fica patente por sua fala reticente e ao mesmo tempo repleta de curtas interrogações sobre o tempo e a paisagem, numa visível intenção de deslocar o assunto do diálogo.

Esta caracterização interior, econômica e eficiente, foi corretamente detectada por Stanislavsky. Em suas anotações sobre a encenação de A Gaiota, ele não apenas permanece fiel às rubricas do autor, como também capta o subtexto da obra, ampliando e completando assim seu significado.<sup>4</sup>

Segundo o diretor, a agitação de Konstantin deve transparecer não apenas nos seus gestos, que devem ser nervosos e mesmo violentos, mas, principalmente, na rapidez com que as palavras devem ser pronunciadas. Konstantin grita, resmunga, fuma nervosamente, enquanto se movimenta de um lado a outro do palco, derrubando objetos. Stanislavsky introduz uma pausa, que se verifica quando o jovem se senta e, mais calmo, fala ao tio sobre a necessidade de novas formas para a arte.

Após a chegada de Nina, a paixão de Konstantin é caracterizada por gestos ternos e protetores: ele alisa os cabelos da moça, enquanto a ajuda a despir o casaco que dobra, cuidadosa-

rapidamente a mão que o jovem beija, ajoelhado a sua frente ; após o beijo, Nina se levanta e corre para uma árvore, colocada à direita do cenário. Outra tentativa de aproximação e Nina senta-se no banco, de costas para Konstantin.

Uma outra cena, no segundo ato, muito rica em aspectos significativos é a que se refere à morte da gaivota por Konstantin e ao seu posterior encontro com Nina. O jovem coloca a seus pés a gaivota, enquanto a censura pela mudança de comportamento, pela frieza que caracteriza suas atitudes. Fala de seus fracassos como escritor e acha que por isto Nina o desprezaria. Há o prenúncio de seu posterior suicídio. A jovem, por seu lado, reage de modo reticente, afirmando não compreender os símbolos — e mais especificamente o da gaivota — que Konstantin procura mostrar-lhe.

Vejam<sup>os</sup>, agora, como Stanislavsky concebeu a passagem . A ênfase maior é dada aos gestos e, mais especificamente, a uma comunicação expressiva realizada através da troca de olhares das personagens. Konstantin entra em cena olhando desconsoladamente para Nina. Coloca a gaivota a seus pés, sempre fitando-a com ar de reprovação. Nina, que não consegue encará-lo , olha o tempo todo de maneira pensativa para a gaivota. Enquanto fala de seus fracassos, Konstantin anda furiosamente pelo palco, esfregando sua cabeça e sua testa como se estivessem doendo. Ao ver Trigórin, o jovem faz uma pausa e se volta para Nina, tentando ver a expressão contida em seus olhos. Nova pausa: Nina se volta, vê Trigórin e abaixa os olhos rapidamente sem coragem para encarar Konstantin. Após a saída do jovem, o

*Fragmentos; r. DLLE/UFSC, Florianópolis, Nº 1, 258-270, Jan./Jun. 1986*

rosto de Nina se ilumina, quando ela olha novamente para Trigorin.

Podemos notar que Stanislavsky ora coloca a ênfase maior nas palavras, ora nos tons, ora nos gestos e, quase sempre, nas pausas por ele captadas do subtexto da peça. As rubricas de Tchêkhov, para a marcação de intervalos significativos, se resumem a um único termo — pausa. Stanislavsky, em suas meticulosas anotações para a encenação d' A Gaivota, interpreta estas pausas, e podemos notar que existe até uma certa subdivisão para seu emprego.

Aparecem, por exemplo, algumas pausas que são o resultado de uma interrupção da fala de certas personagens, provocadas quer pela chegada de outra personagem, quer por algum ruído exterior. Neste último caso, as pausas são sempre simbólicas. Outro tipo é encontrado quando a personagem interrompe seu próprio relato. Nesta circunstância, a pausa pode ter uma conotação crítica, de reflexão, de ênfase, de hesitação ou, ainda, nos remeter à própria inação, à incapacidade de reação das personagens. Um outro tipo de pausa é aquele criado pela própria necessidade do encenador de realçar um determinado momento. Neste último caso, Stanislavsky introduz diversas pausas que não constavam na peça de Tchêkhov, ampliando o universo significativo da obra, e dando aos detalhes desenvolvidos pelos naturalistas uma mudança de contexto — na medida em que eles irão servir não para caracterizar o mundo exterior, mas sim, para introduzir aspectos íntimos do mundo interior das personagens.

A cena final, que antecede à morte de Konstantin — seu encontro com Nina — é particularmente repleta de reticências e pausas, que foram assim interpretadas por Stanislavsky. Os silên

poiar a cabeça no ombro de Konstantin, há uma pausa em que se ouvem risos provenientes da sala de jantar. Após Konstantin ter trancado a porta que liga seu escritório às demais dependências, ouve-se o ruído abafado de talh res em meio à conversação geral.

Todo o relato seguinte, o desabafo de Nina, seu desespero conotado pelo grande número de reticências e por suas constantes divagações, bem como as sinceras e amargas confissões de Konstantin, é marcado pelo barulho das conversas e risos vindos da sala contígua.

A ação posterior é, também, captada de maneira precisa por Stanislavsky: Konstantin, após oferecer água à Nina, que chora convulsivamente, fica parado imóvel, segurando o copo e olhando fixamente para um determinado ponto. De acordo com o encenador, ambos estão em pé como se estivessem enraizados ao chão. A longa fala de Nina, sobre seus malogros e seu permanente amor por Trigōrin, é acompanhada pelo ruído intenso do vento, pelo barulho de chuva cada vez mais forte e pelo repentino arrastar de cadeiras na sala de jantar. Há uma simetria perfeita entre o crescendo do desespero das personagens, que no entanto permanecem imóveis, e o crescendo dos ruídos exteriores contrastando com esta imobilidade. Após a saída de Nina, ouvem-se sinos de igreja, passos do vigia noturno, explosão de risos na sala de jantar enquanto Konstantin, ainda paralisado, deixa cair o copo que segurava entre as mãos.

O acúmulo de detalhes proposto para esta cena intensifi

ca a incapacidade de reação apresentada pelas personagens, bem como propicia à peça uma atmosfera caracterizada pela derrota e pelo desespero. Stanislavsky utiliza-se, em suas pausas, de efeitos exteriores, para proporcionar ao espectador a possibilidade de captar de maneira profunda a alma das personagens tchekhovianas. Ou, ainda mais precisamente, captar a condenação do autor a este mundo decadente, impotente, sem perspectivas.

Podemos notar, por estas breves exemplos, que Stanislavsky manteve-se fiel à atmosfera proposta pela obra de Tchêkhov. Na realidade, ele não alterou nenhuma passagem, mas sim desenvolveu-as, interpretando e completando o texto literário.

Tchêkhov teria ficado descontente com a utilização de certos detalhes, para ele, excessivamente naturalistas. Outro ponto com o qual ele discorda da encenação feita por Stanislavsky, diz respeito à criação da personagem Trigórin. Segundo ele, Trigórin não deveria ter maneiras tão refinadas e nem vestir-se tão elegantemente e, simbolicamente, acrescenta — "Trigórin usa sapatos furados".<sup>5</sup>

As falhas apontadas por Tchêkhov, no entanto, referem-se mais à concepção do cenário, do figurino, da maquiagem, que são de cunho mais acentuadamente naturalista. Mas, quanto à caracterização psicológica das personagens, este fato não se verifica, pois Stanislavsky desemboca no impressionismo ao utilizar-se de aspectos exteriores, principalmente os sons: e com eles reforçar as palavras das personagens, descobrindo seus estados de alma. As vozes das personagens e da natureza se mesclam e se completam.

O método utilizado por Stanislavsky para a encenação d'

para o subjetivo, do naturalismo para o impressionismo.

E é esta subordinação dos detalhes à atmosfera, este novo conceito estético, que irá caracterizar o trabalho posterior do encenador.

NOTAS

- <sup>1</sup> Martin Esslin, Uma Anatomia do Drama (Rio de Janeiro 1978)  
p.67.
- <sup>2</sup> Galina Tolmacheva, "Prólogo à obra de Chéjov", p.9  
in Teatro Completo de Chéjov (Buenos Aires, 1950).
- <sup>3</sup> Anatol Rosenfeld, O Teatro Épico (S.Paulo, 1965), p. 84.
- <sup>4</sup> Konstantin Stanislavsky, "Anotações para a encenação d'  
A Gaivota" in The Seagull at The Moscow Art Theatre, pgs.  
138 - 247. ( London, 1952).
- <sup>5</sup> S. D. Balukhaty, "Stanislavsky's work on the Seagull" in  
The Seagull at The Moscow Art Theatre , p.83. (London,  
1952).

- Balukhaty, S.D.. The Seagull at The Moscow Art Theatre. London: Dennis Dobson LTD, 1952.
- Esslin, Martin. Uma Anatomia do Drama. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- Fergusson, Francis. Evolução e Sentido do Teatro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.
- Rosenfeld, Anatol. O Teatro Épico. São Paulo: Buriti, 1965.
- Stanislavsky, Constantin. Ma vie dans l'art. Paris: Éditions Albert, 1934.
- Chéhov, Anton. Teatro Completo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950.