REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**“Um Tchékhov tal, que
nunca havíamos visto antes!”:
ecos tchekhovianos
pós-soviéticos**

**“A certain Chekhov, whom we had
never seen before!”: post-soviet
chekhovian echos**

Autor: Cássia Regina Marconi Marcançoli

Edição: RUS Vol. 11. Nº 15

Data: Junho 2020

[https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.
rus.2020.168287](https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.168287)

“Um Tchékhov tal, que nunca havíamos visto antes!”: ecos tchekhovianos pós-soviéticos¹

Cássia Regina Marconi Marcançoli*

Resumo: o presente artigo busca refletir sobre as releituras dramatúrgicas de peças de Anton Tchékhov (1860-1904) feitas por dramaturgos russos contemporâneos, como Alekséi Slapóvski (1957-), Liudmila Petruchévskaja (1938-), Viktor Slávkin (1935-2014) e outros. Tais releituras surgiram principalmente na época da *Perestroika* e após a dissolução da URSS, período em que diversas releituras cênicas das peças tchekhovianas já haviam sido feitas tanto por diretores russos como por diretores europeus, norte-americanos e brasileiros.

Abstract: this article seeks to reflect on dramaturgical reinterpretations of plays by Anton Chekhov (1860-1904) by contemporary Russian playwrights, such as Alexey Slapovsky (1957-), Lyudmila Petrushevskaya (1938-), Viktor Slavkin (1935-2014) and others. Such reinterpretations arose mainly at the time of *Perestroika* and the fall of the USSR, a period in which several scenic reinterpretations of the Chekhovian plays had already been done by Russian directors as well as European, American and Brazilian directors.

Palavras-chave: Teatro russo; Dramaturgia; Anton Tchékhov; Alekséi Slapóvski; Dramaturgia contemporânea

Keywords: Russian theater; Dramaturgy; Anton Chekhov; Alexey Slapovsky; Contemporary dramaturgy

**Naturalmente, vão ficar ofendidos se eu lhes disser:
- Vocês não conhecem Tchékhov!
- Tchékhov?²
(Vladímir Maiakóvski)**

* Pesquisadora na área de Literatura e Cultura Russa e doutoranda do programa LETRA – Letras Estrangeiras e Tradução, do Departamento de Letras Modernas (DLM) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH-USP).

E-mail: cassiamarconi@yahoo.com.br <https://orcid.org/0000-0003-1734-1787>

Em seu artigo sobre a icônica encenação stanislavskiana de *As três irmãs* pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM) em 1901,³ Nick Worrall especula sobre os motivos de não haver montagens expressivas das peças de Anton Tchékhov (1860-1904) no período entre 1904, ano da morte do famoso dramaturgo nascido em Taganrog, quando suas peças maiores⁴ já haviam sido encenadas pelo TAM, e 1940, quando Vladímir Ivánovitch Nemirovitch-Dántchenko (1858-1943) montou *As três irmãs*, já no período soviético e após a morte do mestre Konstantin Stanislávski (1863-1938). Neste mesmo período, as peças de Tchékhov continuavam sendo encenadas em larga escala na Europa Ocidental, bem como nos EUA. Worrall aposta que um dos grandes motivos para esse hiato tchekhoviano nos palcos russos durante os primeiros quarenta anos do século XX deveu-se ao grande impacto causado pela Revolução Russa, que disseminou na Rússia a noção do “universo a-trágico onde o ser humano poderia intervir expressivamente em seu próprio destino”.⁵ O fato de as peças tchekhovianas estarem cada vez mais presentes nos palcos europeus e americanos e cada vez mais ausentes dos palcos russos é reflexo também do interesse dos primeiros pelas “ideologias do pessimismo” e da disseminação de uma ideologia otimista na Rússia soviética. Ora, no *homo sovieticus* ativo, atlético, trabalhador e heroico não cabiam passivos, contemplativos e indolentes tios Vânia,

¹ Citação da peça *O jubileu*, 1993, de Vladímir Sorókin.

² MAIAKÓVSKI, 1984, p. 139.

³ WORRALL, 1990, p. 1-32.

⁴ As peças maiores de Tchékhov são: *A gaivota* (*Чайка*, 1896), *O tio Vânia* (*Дядя Ваня*, 1898), *As três irmãs* (*Tri sestry*, 1901), e *O jardim das cerejeiras* (*Vichnióvyi sad*, 1904). Algumas vezes, *Ivánov* (1887) também aparece nesta lista.

⁵ Ibidem, p. 1.

Ivánovs, Machas, Irinas, Liubas, Ninas e Trepliovs. Talvez coubessem Lopákhins no *homo sovieticus*, mas Liubas, não.

Encenações de Tchékhov além-Rússia iam surgindo conforme o TAM realizava suas turnês mundo afora.⁶ E podemos verificar que, apenas anos depois da encenação de *As três irmãs* por Nemirovitch-Dantchenko, em 1940, importantes montagens das peças tchekhovianas foram realizadas internacionalmente. *O jardim das cerejeiras*, do italiano Giorgio Strehler, em 1974, uma “verdadeira referência de revisão de leitura stanislavskiana no século XX”, concebida como “três caixas chinesas” que correspondiam à realidade, à história e à vida.⁷ *A gaivota*, de Andre Gregory, levada aos palcos em 1975, em Nova York, que, entre “músicas populares e atores vestidos com suéteres e calças justas”, objetivava mostrar que “não havia diferença entre o teatro de vanguarda e o teatro comercial”.⁸ E, no mesmo ano de 1975, também em Nova York, a mesma *A gaivota* foi transformada por Joseph Chaikin e Jean-Claude Van Itallie em uma série de workshops. No Brasil, um importante marco inovador na forma de encenar Tchékhov se deu em 1972, quando José Celso Martinez Corrêa e o seu Teatro Oficina fizeram uma tentativa bastante significativa de “entender como o dramaturgo russo poderia falar de maneira direta ao público brasileiro de então”.⁹ Baseando sua cenografia em uma mandala, além de representar os quatro elementos da natureza (ar, água, fogo e terra) e a passagem do tempo, representava as quatro fases pelas quais o corpo passa (nascimento, espera, quebra e morte) e também servia de autocrítica para os quatro últimos anos da trupe.¹⁰ Outro diretor que “descobriu em Tchékhov um potente leitor da contemporaneidade”¹¹ foi Enrique Diaz, que montou *As três irmãs*, em 1998. O diretor deu um “ritmo acele-

⁶ Rodrigo Alves do Nascimento traça um rico panorama das peças tchekhovianas na Rússia, no Brasil e no mundo em sua dissertação de mestrado. Cf. NASCIMENTO, 2013.

⁷ NASCIMENTO, 2013, p.151.

⁸ JOHNSON, 2010, p.33.

⁹ NASCIMENTO, Op. cit., p.136.

¹⁰ Ibidem, p.141.

¹¹ Ibidem, p.186.

rado às falas das personagens como se negasse a elas o direito de elaborar suas próprias palavras”,¹² mas foi em *Gaivota, tema para um conto curto*, de 2007, que Diaz prescindiu do texto:

Gaivota, tema para um conto curto, pode ser considerado momento decisivo dessa etapa de recepção do russo entre nós. É como se também simbolizasse o alto grau de intimidade alcançado entre Tchékhov e nosso teatro – tanto que se torna possível uma encenação que prescinde do texto (ou pelo menos do que seria sua “lógica interna”), ao mesmo tempo que o comenta e dele depende para que o universo de referências ganhe em profundidade.¹³

Voltando para a Rússia soviética, em 1965, *As três irmãs*, dirigida por Gueórgui Tovstonógov (1915-1989), “pretendia entender qual a dialética entre a impiedosa crítica a um modo de vida que se provava injusto e improdutivo e a simpatia que Tchékhov reservava às personagens dele representantes”.¹⁴ Um período de revisão das leituras dominantes de Tchékhov na Rússia iniciava-se então,¹⁵ e essas releituras cênicas das peças tchekhovianas tornaram-se possíveis também por um certo abrandamento da censura, ocasionado após denúncia dos crimes cometidos por Josef Stálin (1878-1953) feita por Nikita Khruschióv (1894-1971) no 20º Congresso do Partido Comunista, em 1956.¹⁶ Seguiu-se, então, um período de experimentação e ousadia no meio teatral.

Podemos observar que tanto no Brasil (antes de *As três irmãs* do Teatro Oficina) quanto na Rússia (antes de *As três irmãs* de Tovstonógov), a leitura geralmente feita de Tchékhov era de “um ‘trágico’, um ‘poeta do crepúsculo’, leitor da ‘inércia e melancolia’ de uma classe social que perde espaço gradualmente”.¹⁷

¹² Idem.

¹³ Ibidem, p.187.

¹⁴ Ibidem, p.149.

¹⁵ Ibidem, p.148-149.

¹⁶ Ibidem, p.150.

¹⁷ Ibidem, p.137.

Seguindo a linha das releituras cênicas de Tchékhov nos palcos russos, Anatóli Éfros, em 1967, colocou em cena *As três irmãs* com o objetivo de traçar uma “elegia à ruína”, que ficou apenas seis meses em cartaz devido à censura soviética.¹⁸ Em 1975, o diretor realizou a montagem de *O jardim das cerejeiras* “como uma espécie de enfrentamento não só ao regime, mas também aos padrões de interpretação do TAM”.¹⁹ Voltar a clássicos como Tchékhov era uma estratégia dos diretores para driblar a censura soviética ainda vigente, mas nem sempre isso dava certo, como no caso de *As três irmãs* de Éfros.

Talvez, semelhantemente inspirados por essa revisão das leituras cênicas das peças de Tchékhov e fortemente motivados pelos novos rumos históricos da já moribunda URSS, diversos dramaturgos russos (muitos, ainda hoje, vivos), começaram também a fazer suas revisões dramatúrgicas de Tchékhov. Os anos de 1980, período tanto de incertezas quanto de esperanças com as políticas da *Perestroika* e da *Glásnost*,²⁰ foram férteis para essa revisão dramatúrgica, que cresceu e floresceu entre os dramaturgos e escritores após a Nova Onda dos anos 1970. A Nova Onda foi uma espécie de movimento formado pelos escritores Liudmila Petrushévskaja (1938-), Aleksandr Galin (1947-) Vladímir Arro (1932-), Víktor Slávkin (1935-2014), Aleksandr Kazántsev (1906-2002), Liudmila Razumóvskaja (1946-) e outros que “tinham como tema principal a vida cotidiana soviética, a rotina e a frustração, uma série de tragédias vitais agravadas pela inércia social, mas sempre com um certo grau de esperança”.²¹ Além da Nova Onda e do movimento incentivador de novas dramaturgias na Rússia, o Teatr.doc²² de Mikhail Ugárov (1956-2018), outros acontecimentos continuaram abrindo campo fértil para as reescrituras das peças tchekhovianas, bem como para outras inovações no

¹⁸ Ibidem, p.149.

¹⁹ Ibidem, p.150.

²⁰ Do russo, “reconstrução” e “transparência” – políticas de reestruturação econômica e de liberdade de expressão introduzidas na URSS em 1986 por Mikhail Gorbachov (1931-).

²¹ PIGAIOVA, 1996, p.6.

²² AUTANT-MATHIEU, 2012, p.33.

campo dramatúrgico e teatral como um todo. Assim como Stanislávski procurava novas formas para fugir das convenções teatrais então vigentes, na virada do século XX para o XXI, os artistas teatrais russos dos anos de 1980 em diante também “declararam guerra contra todas as convenções”²³ e expressaram toda essa pulsão por renovação e criatividade em diversas peças apresentadas nos festivais Zolotáia Máská,²⁴ Liubmovka²⁵ e no Festival Novo Drama, instituído em 2001 por Eduard Boiakov (1964-) e Ielena Gremina (1956-2018), autora de *Brátia Tch. [Irmãos Tch]*, de 2010. Especialmente sobre as peças de Tchékhov, o diretor Kirill Serébreznikov (1969-) declarou que “as produções de Tchékhov devem refletir as pessoas de hoje em dia e não uma distante Rússia que já está perdida”.²⁶ Para muitos dramaturgos e diretores russos contemporâneos

[...] A obra de Tchékhov, sua representação do mundo, a maneira como sua arte se fundamenta no absurdo, na ironia, na zombaria e na rejeição às formas passadas de escrita, constituem um meta-drama único, um “texto de textos”, um ponto de partida, um modelo definidor de parâmetros e um objeto de estudo, de imitação e de rivalidade (tradução nossa).²⁷

Então, se na época de Tovstonógov e de Éfros montar Tchékhov com certas inovações era uma saída para driblar a censura soviética, para Mikhail Ugárov, Eduard Boiakov, Ielena Gremina e outros, voltar a Tchékhov e manipulá-lo dramaturgicamente, de diversas maneiras, era uma forma de fugir das convenções teatrais já marcadas do século XX.

²³ HANUKAI, 2019.

²⁴ “O Zolotáia Máská [Máscara de Ouro] é um Prêmio Nacional de Teatro criado em 1993 para produções em todos os gêneros de arte teatral: teatro, opera, balé, dança moderna, opereta, musical e teatro de marionetes. O Zolotáia Máská também é um festival de artes cênicas totalmente russo que ocorre em Moscou na primavera de cada ano, apresentando as performances mais significativas de toda a Rússia.” Fonte <http://m.eng.goldenmask.ru>. Acesso em março de 2020.

²⁵ Festival anual de jovens dramaturgos realizado em Moscou todo mês de setembro, desde 1991. Fonte <https://thetheatretimes.com/moscows-2018-liubmovka-festival-new-trends-old-problems/>. Acesso em março de 2020.

²⁶ AUTANT-MATHIEU, Op. cit., p.33.

²⁷ Idem, ibidem. Tradução nossa.

Strehler, quando montou *O jardim das cerejeiras*, em 1974, procurava um equilíbrio entre as três esferas que a dramaturgia tchekhoviana pode evocar: a realidade (dos personagens), a história e a vida. No caso dos dramaturgos contemporâneos que revisaram a dramaturgia tchekhoviana, surgiram peças mais centradas na experimentação com a linguagem e em procedimentos vários com o texto (caso de *O jubileu*, 1993, de Vladímir Sorókin, peça que empresta uma frase ao título deste artigo) e outras que buscam em Tchékhov um termômetro para medir historicamente a Rússia (caso de *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, de 1993, de Alekséi Slapóvski).

A revisão dramatúrgica da qual estamos falando, e da qual fazem parte Sorókin e Slapóvski, abrange especialmente o período que vai de 1980 a 2010. As peças do período são analisadas no artigo da pesquisadora francesa Marie-Christine Autant-Mathieu, “Rewriting Chekhov in Russia Today – Questioning a Fragmented Society and Finding New Aesthetic Reference Points”, publicado no livro *Adapting Chekhov – The Text and its Mutations*,²⁸ obra oriunda do workshop Anton Pavlovich Chekhov: Poetics, Hermeneutics, Thematics, organizado por J. Douglas Clayton, em 2004, na Universidade de Ottawa, no Canadá, e do seminário Generative Chekhov, organizado por Karen Bamford, da Universidade de Mount Allison, do Canadá, em 2010, por ocasião dos 150 anos do nascimento de Tchékhov. Neste artigo, Autant-Mathieu elenca as seguintes peças russas contemporâneas que fazem essa espécie de revisão da dramaturgia tchekhoviana:

1. *Три девушки в голубом* (*Tri devuchki v golubom* – As três moças de azul) – Liudmila Petruchévskaja (1980)
2. *Обруч* (*Obrutch* – Jogo de argolas) – Victor Slávkin (1982)
3. *Полонез Огинского* (*Polonez Oguinskogo* – A polonesa de Oguínski) – Nikolai Koliadá (1993)
4. *Мой вишневый садик* (*Moi vichniovyí sadik* – Meu pequeno jardim das cerejeiras) – Alekséi Slapóvski (1993)
5. *Три сестры и дядя Ваня* (*Tri sestry i diadia Vania* – Três irmãs e Tio Vânia) – Marina Gavrílova (1993)
6. *Юбилей* (*Iubilei* – O jubileu) – Vladímir Sorókin (1993)

²⁸ Cf. AUTANT-MATHIEU, Op. cit.

7. Вишневый сад продан? (Vichniovyí sad prodan? – O jardim das cerejeiras foi vendido?) – Nina Iskriénko (1993)
8. Сахалинская жена (Sakhalinskaia jena – A esposa de Sacalina) – Ielena Gremina (1996)
9. Пospели вишни в саду у дяди Вани (Pospeli vichni v sadu u diadi Vani – Cerejas maduras no jardim do Tio Vânia) – Vladimir Zabalúiev and Aleksei Zenzínov (1999)
10. Французские страсти на подмосковной даче (Frantsuzskie strasti na podmoskovnoi datche – Paixões francesas em uma datcha perto de Moscou) – Liudmila Razumóvskaja (1999)
11. Чайка (Tchaika – A gaivota) – Boris Akúnin (2000)
12. Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги (Miórtvye uchi ili Noveichaia istoriia tualetnoi bumagi – Orelhas mortas, ou a mais recente história do papel higiênico) – Oleg Bogáiev (2000)
13. Фирсиада - Смерть Фирса; Апокалипсис от Фирса (Firsiada – Smert' Firs; Apokalipsis ot Firs – Firsiada – A morte de Firs; Apocalypse de Firs) – Vadim Levánov (1997 e 2000)
14. Русское варенье (Russkoe varen'e – Geléia Russa) – Liudmila Ulítskaia (2003)
15. Чайка А.П. Чехова (Tchaika A. P. Tchekhova – A gaivota de A. P. Tchékhov) – Konstantin Kostiénko (2004)
16. Братья Ч. (Brátia Tch. - Irmãos Tch.) – Ielena Gremina (2010)

Podemos observar que o ano de 1993 foi extremamente produtivo para as releituras dramatúrgicas de Tchékhov, pois só neste corpus temos cinco peças produzidas nesse ano: *O jubileu*, de Vladímir Sorókin; *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, de Alekséi Slapóvski; *Três irmãos e Tio Vânia*, de Marina Gavrílova; *O jardim das cerejeiras foi vendido?*, de Nina Iskriénko; e *A esposa de Sacalina*, de Ielena Gremina.

Inspirando-nos na concepção cênica de Strehler, segundo a qual *O jardim das cerejeiras* foi dividido em três esferas (a realidade dos personagens, a história e a vida) e também nos paradigmas nos quais Autant-Mathieu divide todas as peças citadas, propomos que essas dezesseis releituras dramatúrgicas de Tchékhov sejam classificadas principalmente, como

supracitado, em peças centradas na experimentação com a linguagem e procedimentos vários com o texto (paradigmas C e D) e peças que buscam em Tchékhov um termômetro histórico, uma forma de se analisar o século XX (paradigmas A e B), de forma que as peças podem ser agrupadas em dois grandes paradigmas, ao invés de quatro. Os quatro paradigmas de Autant-Mathieu são:

A) a referência deformada da era soviética e do passado russo (*As três moças de azul* – Liudmila Petrushévskaja; *Jogo de argolas* – Victor Slávkin);

B) inversão carnavalesca... (*A polonesa de Oguínski* – Nikolai Koliadá)... e o uso de Tchékhov como um critério para medir o presente (*Meu pequeno jardim das cerejeiras* – Alekséi Slapóvski; *Três irmãos e Tio Vânia* – Marina Gavrilova; *Paixões francesas em uma datcha perto de Moscou* – Liudmila Razumóvskaja);

C) desconstrução (*O jubileu* – Vladímir Sorókin; *A gaivota de A. P. Tchékhov* – Konstantin Kostiénko)... para transformar os personagens tchekhovianos em avatares da cultura popular pós-moderna (*Orelhas mortas, ou a mais recente história do papel higiênico* – Oleg Bogáiev; *O jardim das cerejeiras foi vendido?* – Nina Iskriénko) e borrar a linha divisória entre autor e obra (*Irmãos Tch.* e *A esposa de Sacalina* – Ielena Gremina);

D) sequências (*A gaivota* – Boris Akúnin; *Cerejas maduras no jardim do Tio Vânia* – Vladimir Zabalúiev and Aleksei Zenzínov; *Geléia Russa* – Liudmila Ulítskaia).²⁹

Neste artigo, focalizaremos a peça *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, de Alekséi Slapóvski, cujo tipo de experimentação está mais voltado a utilizar as peças tchekhovianas como termômetro histórico do século XX do que a tecer experimentos textuais e linguísticos com essas peças.

Alekséi Slapóvski nasceu em 1957, em Sarátov, às margens do rio Volga. Estudou filologia na Universidade de Sarátov, trabalhou como professor, motorista de caminhão, jornalista de rádio e televisão e, “desde que sua primeira obra foi montada com êxito no Teatro Juvenil de Iaroslávl, dedica-se apenas a

²⁹ AUTANT-MATHIEU, Op. cit., p.34.

escrever”.³⁰ Foi também colaborador, entre os anos 1990 e 1995, da revista *Volga*, publicação da União dos Escritores Soviéticos, que, em 1991, foi transformada em União dos Escritores Russos. Slapóvski começou sua carreira de escritor em 1980, tendo sido nomeado muitas vezes ao *Russkii Buker* (conhecido internacionalmente como Russian Booker Prize), prêmio literário russo anual existente desde 1992. Além de ser autor de contos, romances e peças de teatro, Slapóvski é roteirista de filmes e seriados, como o filme *Dien’ dieneg* [O dia do dinheiro], de 2006, e o seriado *Utchastok* [O lote], de 2003. Sobre o teatro, Slapóvski declara que, “se fosse diretor teatral, não tentaria encenar um monte de obras modernas, mas trabalharia apenas com William Shakespeare e Anton Tchêkhov”.³¹ O autor se declara:

aluno do célebre dramaturgo Aleksandr Vampilov, morto em 1972, e muitos de seus personagens – anjos caídos, idealistas de outrora, sonhadores desiludidos que foram impedidos de ser quem são – possuem “genes” dos melhores espécimes do drama psicológico tradicional.³²

A maioria das peças de Slapóvski foi publicada na revista *Sovremennáia Dramaturgiia* [Dramaturgia Contemporânea] e também em duas coletâneas *Zametchátelnaia jizn liudei: piésy* [A notável vida das pessoas: peças], de 2008, e *Sámaia nastoiáchtchaia liubóv: piésy dlia bolchikh i malykh teatrov*, [O mais verdadeiro amor: peças para grandes e pequenos teatros], de 2014, pela editora moscovita Vrêmia. Além de *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, Slapóvski escreveu as peças *Jénchtchina nad nami*, [A mulher do outro andar], de 1993, *Piésa no 27* [Peça nº 27], de 1994, *Piérvoie vtoróie prichéstvie*, [O primeiro segundo advento], de 1995, *Ot krásnoi kryssy do zeliónoi zvezdy*, [Do rato vermelho à estrela verde], de 1995, e outras.

Meu pequeno jardim das cerejeiras se passa no sótão de uma velha casa urbana onde há uma única cerejeira (na ver-

³⁰ PIGAIOVA, Op. cit., p.17.

³¹ Ibidem, p.7.

³² Ibidem, p.18. Tradução nossa.

dade, um arbusto de cerejas), “símbolo de um passado perdido, que ainda cresce”,³³ e mostra “o conflito entre o indomável idealismo da velha geração e o radicalismo destrutivo da nova geração que colhe os frutos deixados por seus pais sem eles próprios plantarem outros por si mesmos”.³⁴ Na peça de Slapóvski, contrariamente à de Tchékhov, não há exatamente um jardim, mas um pequeno arbusto que floresceu por acidente. Um dos personagens, não sabemos se o jovem Sacha ou o próprio dono da casa, Azalkánov, cuspiu a semente, que, por sua vez, caiu em uma fenda do sótão. Este “passado que ainda cresce”, representado pelo arbusto que, acidentalmente, cresce e floresce, nos faz reiterar que a peça de Slapóvski está realmente centrada muito mais no paradigma de tomar Tchékhov como instrumento para medir o presente do que nos paradigmas de peças que privilegiam a experimentação com a linguagem. Os contextos em que foram escritas ambas as peças, a de Tchékhov e a de Slapóvski, definiram épocas de grandes mudanças sociais na Rússia. No ano em que a última peça de Tchékhov, *O jardim das cerejeiras*, foi escrita, 1904, o clima sócio-político-econômico era de grande tensão, que culminaria no Domingo Sangrento, nas Revoluções de 1905 e de fevereiro e outubro de 1917, bem como a Primeira Guerra Mundial, em 1914.

Na época em que Tchékhov escreveu suas peças, a sensação de colapso generalizado pairava no ar. Tudo estava prestes a se fragmentar. Ninguém sabia o que estava por vir, mas todos sentiam a instabilidade. A mesma sensação de incerteza, colapso e fragmentação pairava no ar russo em 1993, com a recente queda da URSS e seus posteriores desdobramentos. Apesar do clima propício ao surgimento de peças engajadas, como as de Maksim Górkí (1868-1936), o autor retomado foi Tchékhov, um dramaturgo que não escreveu peças engajadas e se considerava um escritor apolítico. Contudo, sua dramaturgia, apesar de “não engajada”, pode ser considerada política no sentido de o texto falar por si só, uma característica poten-

³³ FREEDMAN, 1999, p.544.

³⁴ AUTANT-MATHIEU, Op. cit., p.40.

cialmente aproveitável por diferentes diretores e dramaturgos de várias épocas. Em diversos momentos, “o elemento político emergiria da própria presença daquela peça naquela conjuntura” e “deixar o texto falar já (seria) estabelecer uma comunicação com o presente”.³⁵

O tema comum às peças é o destino das propriedades: em *O jardim das cerejeiras*, o leilão da propriedade de Liuba e, em *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, a venda (ou, de acordo com a vontade de outro personagem, Vássenka) a transformação da casa. Como a peça se passa na parte superior da casa, o sótão, e também de acordo com uma das falas de Minussínki, onde este relaciona “sótão” à “cabeça”, uma das leituras possíveis seria que uma mudança de mentalidade estaria prestes a ocorrer na Rússia no período de escrita da peça de Slapóvski, assim como também estava prestes a acontecer quando Tchékhov escreveu *O jardim das cerejeiras*. Tanto em Tchékhov como em Slapóvski, o destino das propriedades é incerto e sua venda ou demolição é envolta em mal-entendidos. Houvera também, nessas propriedades, a morte de familiares de alguns personagens: na peça de Slapóvski, o pai de Azalkánov se enforcou no sótão; na peça de Tchékhov, o filho de Liuba se afogou no lago da propriedade, o que faz os personagens expressarem certo apego a esses locais.

Os personagens de *Meu pequeno jardim das cerejeiras* não constituem paródias nem sátiras aos personagens tchekhovianos, mas são construídos tendo estes como referências remotas, algo como arquétipos que contrastam com o cotidiano russo do final dos anos 1980. Liudmila Petruchévskaja, em *As três moças de azul*,³⁶ também se utiliza deste procedimento. Portanto, podemos perceber que as peças que tomam Tchékhov como um termômetro histórico surgiram de 1980 até meados de 1990 (exceto *Paixões francesas em uma datcha perto de Moscou*, de Liudmila Razumóvskaja, que foi escrita em 1999), enquanto as peças que se preocupam mais com a experimentação textual e linguística a partir de Tchékhov

³⁵ NASCIMENTO, 2018, p. 192-193.

³⁶ AUTANT-MATHIEU, Op. cit., p.34.

surgiram de meados de 1990 até 2010. Nota-se, ainda, que as peças centradas em utilizar Tchékhov como um termômetro histórico se baseiam principalmente em *O jardim das cerejeiras* (*Meu pequeno jardim das cerejeiras*, *Jogo de Argolas*, *A polonesa de Oguínski*, *Paixões francesas em uma datcha perto de Moscou*).

Se *As três moças de azul* busca retratar facetas do sonho da vida comunal durante a URSS por meio de personagens que vivem juntos em uma datcha, *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, escrita por Slapóvski em 1993, e *Jogo de Argolas*, escrita por Viktor Slávkin em 1982, procuram representar um certo “arquétipo da casa inabitada para unir a família”.³⁷ Assim como na peça de Slapóvski, Slávkin coloca um grupo de pessoas dentro de uma casa inabitada (no caso de Slávkin, uma casa de campo russa, datcha) pertencente à avó de um dos personagens. Verificamos, assim, que ambas as peças evocam como que continuações de *O jardim das cerejeiras*, com uma casa sendo reaberta e reocupada anos depois,³⁸ só que, diferentemente de *Meu pequeno jardim das cerejeiras*, onde a casa é destruída, em *Jogo de Argolas* a casa é lacrada novamente, “como um túmulo”.³⁹ Lacrar novamente a casa, ou até mesmo destruí-la, faz-nos perceber que “é inútil tentar reviver os valores de um tempo passado, pois as pessoas já mudaram profundamente”.⁴⁰ Entre as peças que utilizam Tchékhov como um termômetro histórico (paradigmas A e B de Autant-Mathieu), os personagens tchekhovianos que emergem são essencialmente Vânia e Ivánov, “homens supérfluos que fizeram uma bagunça em suas próprias vidas”;⁴¹ Lopákhin, “um empreendedor novato que rapidamente virou uma figura típica no começo do século XXI”;⁴² e Firs, que “representa o mundo esquecido de muito tempo atrás”.⁴³

³⁷ Ibidem, p.36.

³⁸ Ibidem, p.37.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Ibidem, p.40.

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

Este breve esboço de alguns ecos tchekhovianos na dramaturgia russa contemporânea nos faz verificar que tanto os diretores que pretendiam rever as leituras stanislavskianas de Tchékhov como os dramaturgos contemporâneos que buscavam, através de Tchékhov, a quebra das convenções teatrais firmadas no século XX estavam fazendo aquilo que o próprio Tchékhov bem compreendeu: que “o escritor apenas modela um vaso artístico, e não importa se ele contém vinho ou porcarias”⁴⁴ e que um mestre da palavra (bem como um mestre da cena) está preocupado em “novas formas de expressão do pensamento”⁴⁵ e na “abordagem correta dos verdadeiros problemas da arte”.⁴⁶ Mesmo que a maioria destas peças (com exceção de *As três moças de azul*, de Liudmila Petruchévskaja; *Jogo de Argolas*, de Victor Slávkin; e *A polonesa de Oguínski*, de Nikolai Koliada) não tenham, obviamente, alcançado um alto grau de notoriedade como as peças tchekhovianas nas quais elas se inspiraram,⁴⁷ todas estas reescrituras e revisões da dramaturgia tchekhoviana nos fazem perceber que “Tchékhov sempre renasce emergindo intacto de todas essas manipulações”⁴⁸ e experimentações.

⁴⁴ MAIAKÓVSKI, In: SCHNAIDERMAN, 1984, p.145.

⁴⁵ Ibidem, p.146.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ AUTANT-MATHIEU, 2012, p.52.

⁴⁸ Idem.

Referências bibliográficas

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. “Rewriting Chekhov in Russia Today – Questioning a Fragmented Society and Finding New Aesthetic Reference Points”. In: BARRATT, Andrew. RUSSELL, Robert. *Russian Theatre in the Age of Modernism*. London: Macmillan, 1990.

CLAYTON, J. Douglas, MEERZON, Yana. *Adapting Chekhov: The text and its mutations*. Nova York: Routledge, 2012.

FREEDMAN, John. “Center Stage: Chekhov in Russia 100 Years On”, *Modern Drama*, v. 42, n. 4, inverno de 1999, pp. 541-564.

HANUKAI, Maksim. WEYGANDT, Susanna. *New Russian Drama: An Anthology*. Nova York: Columbia University Press, 2019.

JOHNSON, Rebecca Susan. *A director's approach to Anton Chekhov's The Seagull*. 2010. 220f. Dissertação. Department of Theatre Arts. Faculty of Baylor University, Waco, Texas, EUA.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. “Os dois Tchékhev”. Tradução de Boris Schnaiderman. In:

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. *Tchékhev no Brasil: a construção de uma atualidade*. 2013. 344 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. *Tchékhev e os palcos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

PETRUSHEVSKAIA, LIUDMILA. “Tri devuchki v golubom”. In *Cinzano: Eleven Plays*. London: Nick Hern, 1991.

PIGAIOVA, Tatiana. Teatro ruso moderno – punto final, puente onírico, eco nostálgico. In: *Teatro ruso contemporáneo*. Madrid: Editora Publicaciones de La Asociación de Directores de Escena de España, 1996.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo:

Editora Perspectiva, 1984. pp. 139-149.

SLAVKIN, Viktor. *Cerceanu*. (Trad. Fritz Brun e Laurence Maslon). London: Dramatic Publishing Company, 1992.

WORRALL, Nick. "Stanislavsky's Production of Chekhov's *Three Sisters*". In RUSSELL, Robert. BARRATT, Andrew (orgs). *Russian Theatre in the Age of Modernism*. London: Macmillan, 1990. pp. 1-32.

Recebido: em 30/03/2020

Aceito: em 25/05/2020

Publicado: em junho de 2020