



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i2p143-157

Sala aberta

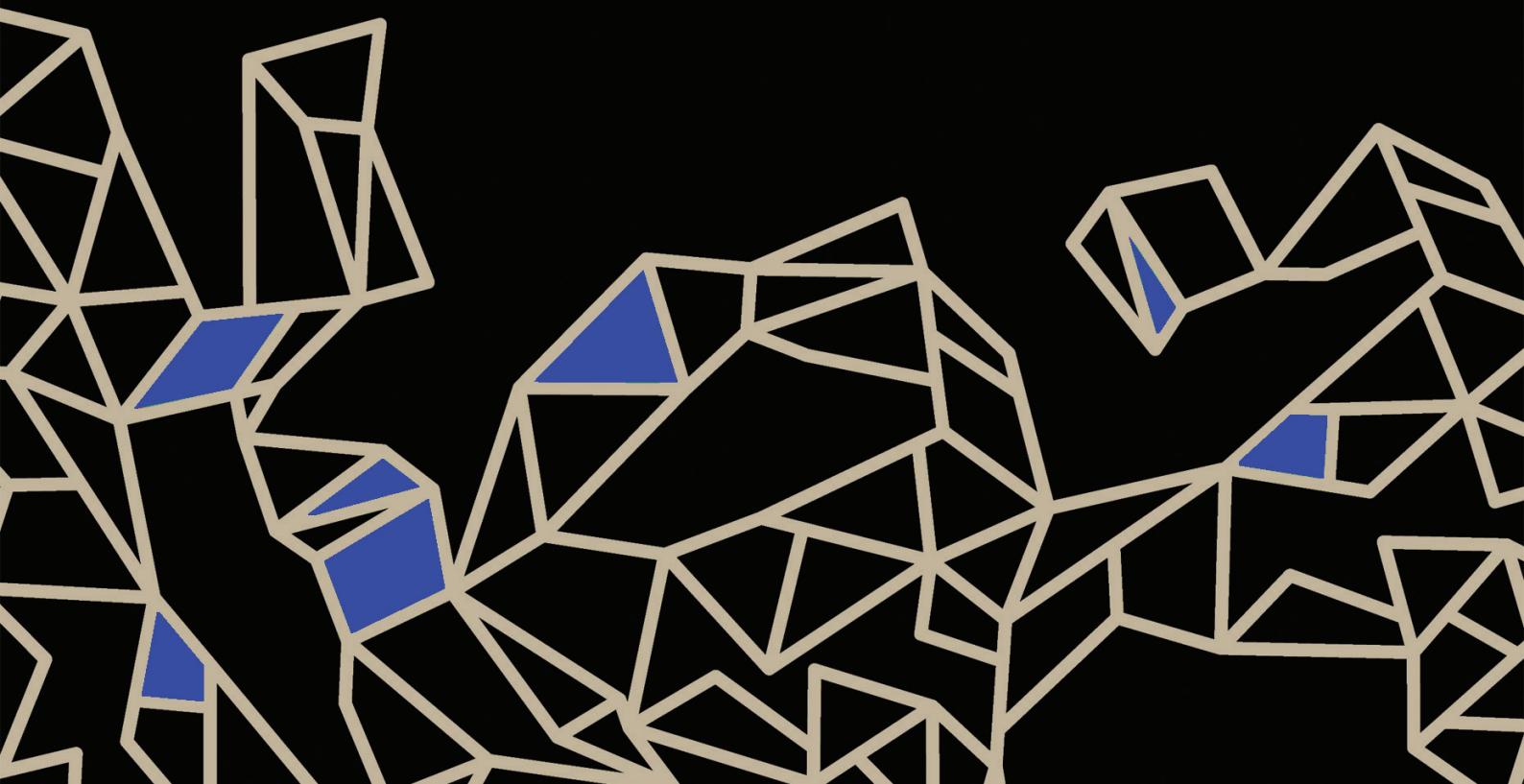
# Dos textos de Anton Tchekhov a uma nova escrita cênica: a tradição do teatro lúdico russo\*

*From Anton Chekhov's texts  
to a new scenic writing: the tradition of  
Russian ludic theater*

**Viviane Costa Dias**

**Viviane Costa Dias**

Doutoranda e mestra pela ECA-USP



## Resumo

Este artigo reflete sobre a tradição do teatro lúdico russo, uma abordagem pedagógica e da cena que pode ser considerada um desdobramento do Sistema de Stanislavski e alimento para teatralidades contemporâneas. Desenvolve-se a partir da análise de minhas experiências diretas com a abordagem lúdica por meio de contato com diretores-pedagogos, como Jurij Alschitz e Anatoli Vassiliev, e de pesquisa bibliográfica. Apresento algumas ideias geradoras desta cena, sua perspectiva em relação à formação do ator, e também busco lançar paralelos entre suas propostas e potenciais implícitos nos textos de Anton Tchekhov, prioritariamente a partir de reflexão sobre a maneira como o autor escreve.

**Palavras-chave:** Teatro russo, Cena lúdica, Stanislavski, Tchekhov, Jurij Alschitz.

## Abstract

The article reflects on the tradition of the Russian ludic theater, a pedagogical and scenic approach that can be considered a development of the Stanislavski System and a nourishment for contemporary theatricalities. It is developed from the analysis on my direct experiences with the ludic approach through personal meetings with director-pedagogues such as Jurij Alschitz and Anatoly Vassiliev and bibliographic research. I present some ideas that generated this scene, its perspective on the formation of the actor and I also seek to draw parallels among its proposals and implicit potentials in Anton Chekhov's texts, primarily from the analysis of the way the author writes.

**Keywords:** Russian theater, Ludic scene, Stanislavski, Chekhov, Jurij Alschitz.

Proponho, neste trabalho, refletir sobre a cena lúdica, uma importante abordagem para atores, diretores e estudantes de teatro desde o fim do século XX na Rússia, inspiradora de muitos trabalhos teatrais potentes e ainda quase desconhecida fora do país. Anatoli Vassiliev e seu ex-colaborador Jurij Alschitz são dois diretores-pedagogos com quem tive contato direto – o

---

\* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Código de Financiamento 001.

primeiro de forma mais pontual em 2011 num seminário no Instituto Grotowski, na Polônia,<sup>1</sup> e o segundo, em trabalho sistemático desde 2011<sup>2</sup> – que refletem, lecionam, praticam e escrevem sobre esta abordagem da cena, sintetizada inicialmente por seu professor Mikhail Butkevich (1926-1995).<sup>3</sup> Semelhante a Butkevitch, ambos são discípulos de Maria Knebel, colaboradora de Stanislavski, numa linha de filiação da famosa escola russa GITIS.<sup>4</sup> É uma abordagem fundamental também para compreendermos como se desdobrou a investigação do Sistema de Stanislavski após sua morte e para dialogarmos com as propostas de importantes encenadores contemporâneos russos. Para David Chambers (2016, p. 125-135),<sup>5</sup> Butkevich “deve ser descrito como o ‘elo perdido’, a ponte entre o profundo realismo social/psicológico tardio de Stanislavski da era soviética (Dodin, Ginkas, et al.) e a teatralidade pós-moderna da geração de experimentalistas pós-Glasnost”. Em artigo intitulado “Mikhail Butkevich: a ponte para a vanguarda russa”, o inglês elenca diretores, como Yuri Butusov e Dmitri Krymov, que se dizem profundamente influenciados pelo mestre.

Chambers prefere a tradução “teatro de jogo”. Opto pela preservação do termo “lúdico”, refletindo ainda que talvez não haja uma tradução precisa, no Brasil, sem contaminação por outras associações de sentido, para esta tradição teatral russa. Trata-se de uma cena permanentemente instável, aberta, sujeita a novas configurações, de sentidos fluidos, com intenso jogo entre os signos teatrais e que pede uma posição de jogo – em diferentes posições – do

1 Seminário intensivo de seis semanas com Anatoli Vassiliev, no Instituto Grotowski, na Polônia, de cerca de 10 horas diárias de trabalho.

2 Em dezembro de 2011, conheci Alschitz num laboratório, no SESC Consolação. Daí veio o convite que gerou as condições para um mergulho: a participação no Mexican Master Programme, um mestrado piloto e experimental, envolvendo artistas e pedagogos de vários países, criado por Alschitz e seu centro de pesquisas, o AKT-ZEnt (International Theatre Centre), em associação com ITI Research Centre e a Unesco, na Universidade Nacional Autônoma do México, durante os anos de 2012 a 2014. Foi uma experiência intensa, que me levou ao México por quatro vezes em dois anos, em encontros semestrais de 192 horas cada um (768 horas totais) em sala de aula. Participei ainda de seminário em Berlim (84 horas com o mestre) e ministrei treinamentos para atores sob sua supervisão.

3 Os dois volumes que formam seu *Teatro lúdico*, de cerca de 1.300 páginas, ainda não foram traduzidos fora do país. Maxim Krivosheyev, um tradutor que estudou no Teatro de Arte de Moscou, traduziu alguns trechos da obra para o inglês.

4 O famoso Instituto Russo de Artes Teatrais.

5 Esta e todas as outras citações traduzidas são nossas.



ator com o papel, o texto, os mitos e metáforas que a peça constela. Desde que observei os mecanismos com os quais Vassiliev e Alschitz trabalhavam e estimulavam seus alunos – atores e pedagogos – a dialogar com os elementos teatrais, confesso que minha visão de teatro se modificou completamente.

Neste trabalho, sugiro que algumas enzimas do teatro lúdico devam ser procuradas, por sua vez, no diálogo não só com desdobramentos do trabalho de investigação de Stanislavski, enfatizando o caráter aberto e em desenvolvimento do sistema, um *work in progress* sujeito a continuidades ao longo da história, mas ainda com os textos do próprio autor que tanto impulsionou o mestre do início do século XX, Tchekhov. Dessa forma, a reflexão enfatiza a contemporaneidade e o poder fecundador de Tchekhov, autor capaz de influenciar de maneiras variadas muitos teatros, e propõe um olhar sobre as formas como conteúdos/sugestões implícitas no texto de teatro que podem inspirar escritas cênicas.<sup>6</sup>

## Teatro lúdico e suas características

Anatoli Vassiliev (1999), para explicar as estruturas lúdicas e no que elas diferem das psicológicas, parte de Stanislavski e da relação com dois pontos muito importantes da análise de uma cena: um que concerne ao início do texto e do jogo dramático – o evento original – e um que concerne ao seu fim – o evento principal. Desenha o ator, na estrutura psicológica, dentro de uma espécie de bolha, onde ele se relaciona com o mundo e com o outro: está imerso, é um “escravo da situação,” “cumpre seu destino” (VASSILIEV, 1999, p. 52). No sistema lúdico, há um deslocamento entre este ator e a situação em que vive (o ator não está mais dentro desta bolha, mas diante dela, capaz de observá-la), e o ator, segundo ele, pode exercer uma grande influência sobre a obra, como um verdadeiro autor, de dentro da cena.

[...] no primeiro caso [...] – os sistemas psicológicos – ator e personagem dependem inteiramente do evento original, de uma fatalidade, pode-se dizer: eles devem cumpri-lo. O evento original pilota, dirige o

6 Na história do teatro, há inúmeros exemplos em que dramaturgos antecipam linguagens ainda não existentes no palco. Como exemplo, diz Fernandes (2002, p. 225) sobre o expressionismo: “Como é regra na história do teatro, a aparição do expressionismo no palco é posterior às tentativas bem-sucedidas na dramaturgia.”

ator. Assim que introduzimos uma pequena distância... damos ao ator um poder de maestria, ou ao personagem o poder de ser piloto, conduzir. A partir de então, o personagem tem uma liberdade, uma chance: aquela de depender não apenas do evento original, mas de si mesmo. Esta distância entre o personagem e a persona... é matéria de jogo – o jogo mínimo com a situação, com o personagem; e o jogo máximo, com a ideia personificada. O papel do ator na encarnação cênica da obra dramática assume importância: ela supera o ator ele mesmo, seu personagem... **Então, a persona do ator tem uma ação sobre a obra dramática.** (VASSILIEV, 1999, p. 52, grifo nosso)

Assim, a liberdade do ator e sua grande possibilidade criadora e de improvisação, numa cena que se mantém constantemente aberta, de signos instáveis, é uma das principais características desta abordagem. Vassiliev explica que o ator entra em cena e constrói a ação de seu papel, “com o presentimento da perspectiva do evento principal”, uma antecipação em que ele usa de ironia, como se fugisse desse evento principal ao mesmo tempo, para garantir o movimento do jogo que acontece com todos os elementos: a situação, as personagens, as ideias consteladas pela peça, o próprio evento principal. “Parece paradoxal, mas o movimento supõe sempre uma negação do evento principal, é o jogo que chamo de ‘ironismo’, é o procedimento estético de Platão e de todos os estilos lúdicos” (VASSILIEV, 1999, p. 71). O encontro com o evento principal, a princípio negado, não deve ser forçado, mas acontecer durante um longo caminho. Trata-se de uma perspectiva do papel em que o ator trabalha com a imaginação do que virá, e não com o que passou; o que está à frente, e não no interior dele. “Seu caminho vai até a base, para as profundezas de seu subconsciente. Lá, ele vai na direção do alto, das verdades primeiras” (VASSILIEV, 1999, p. 52).

Assim, a abordagem implica desdobramentos filosóficos: é um teatro em que as ideias estão em primeiro plano, bem como a escolha de uma posição para o sujeito em sua relação com o mundo. “Nós operaremos sobre as categorias abstratas, que são os mesmos objetos emocionais do jogo” (VASSILIEV, 1999, p. 56). A palavra, como portadora de ideias, geradora de associações e materialidade cênica preta de potencialidades escondidas, é fundamental nesta cena. Cabe ainda dizer que os Sistemas Lúdicos, em muitos sentidos, são os primeiros sistemas, fundadores e anteriores aos



psicológicos estabelecidos no século XIX (ou o drama). Sobre os segundos, Vassiliev diz: “eu não acho que eles ainda tenham muito tempo para viver [...] antes, eu lhes chamaria ‘anômalos’” (VASSILIEV, 1999, p. 44). Reflito que a inovação dos diretores-pedagogos russos talvez consista em experimentar e sistematizar uma abordagem cênica para o trabalho de atores e diretores a partir das estruturas lúdicas, inspirados pelo Sistema de Stanislavski. É um teatro, por sua vez, de acordo com Nikolai Pessotchínki, também tributário de Meyerhold, do futurismo e simbolismo e que propõe alternativas para aproximações realistas/materialistas da cena.

Há muito tempo, durante os períodos das “estruturas abertas” e do teatro lúdico, Vassiliev provou a total relatividade das ligações realistas na ação teatral e sua fácil transformação em jogo. Tudo isso se refere, por assim dizer, ao material “vital”, àquilo que no teatro realista compõe a essência do texto teatral. A “vida” cênica deste gênero é efêmera, imaginária, ela mesma se desmente e, a qualquer minuto, está pronta a se despedaçar em misteriosos elementos primários. (PESSOTCHÍNKI, 2011, p. 372)

Vassiliev ainda conta que trabalhou com os dois sistemas – psicológicos e lúdicos – na primeira parte de sua vida teatral, e depois com uma composição do primeiro e segundo sistemas. Neste caso – dos sistemas intermediários –, se diz bastante inspirado por Pirandello e Tchekhov; afirma que a estrutura de *A gaivota* é análoga à de *Seis personagens à procura de um autor*.<sup>7</sup> O diálogo do quarto ato de Nina e Trepliov, em *A gaivota*, de Tchekhov, por exemplo, analisado numa abordagem psicológica, a partir do evento original, revela um Trepliov que ama Nina, que quer fazer dela a atriz de seu teatro e não é correspondido, e isso o leva ao suicídio. Analisado a partir do evento principal, da abordagem lúdica, é preciso pensar em uma peça sobre pessoas de teatro e, especialmente, do senso da criação – aquilo em que se funda a vida dos criadores. Assim, a cena revela não a tragédia de um homem, mas

<sup>7</sup> “Em *Seis personagens...*, o processo é situado em dois planos distintos – o da relação entre os seres (o pai, a enteada, o diretor, a mãe) e o da relação entre as ideias, as conversas sobre teatro, a arte, o senso da verdade e da ilusão. Essas duas linhas diretrizes vão finalmente se cruzar, achar a solução em um ponto – ou uma zona – situada no fim da peça. Nós constatamos que o diretor e o pai devem se encontrar, e o sentido escondido do encontro é o suicídio do adolescente. E é lá, dentro desta realidade, que se resolvem as ideias escondidas do texto: a morte do rapaz apaga as fronteiras entre verdade e mentira, entre teatro e a vida” (VASSILIEV, 1999, p. 25).

uma tensão entre as propostas: o amor cria a arte (posição de Trepliov) ou a fé – “carregar sua cruz” –, fundamenta a vida de um artista (posição de Nina). Como as categorias abstratas dos sistemas lúdicos têm a ver com conceitos, Vassiliev alerta:

É necessária uma total revolução de si mesmo ao lidar com elas; se arrancar do cotidiano, do ancoradouro. Se na individualidade a personalidade do ator, a imagem do conceito – o amor cria a arte –, não funciona emocionalmente, ele não poderá jogar. Este jogo requer poetas. Se não, o ator nos responderá: “Não, isto eu não compreendo bem... Mas a biografia de Trepliov, sim, eu a compreendo...” “Certo, você compreende bem Trepliov, sem problemas... Você quer jogar a tragédia da condição de um homem em seu mundo, enquanto eu te peço para falar da arte; de jogar com a tragédia da condição do artista na arte, esta é outra história.” (VASSILIEV, 1999, p. 56-57, tradução nossa)

A passagem do sistema do sentimento a outro é de extrema complexidade, uma vez que implica alguém capaz de ir além dos limites e o senso comum de nossa cultura contemporânea. “Para uma consciência não preparada, torna-se catastrófica. Toda a cultura, toda a ética, são aquelas do íntimo, da psique” (VASSILIEV, 1999, p. 58). É necessário construir outro ator. O *teatro lúdico*, de Butkevitch, é considerado uma obra de pedagogia porque resulta em reaprendizagem do trabalho do ator a partir de análises complexas das cenas via uma série de aproximações, distintas e por vezes paradoxais: afetivas, sociopolíticas, existenciais etc. Assim, um ator preparado para dialogar com categorias abstratas é fundamental na cena lúdica, o que traz a problemática da formação do ator e a sua própria posição no teatro, sobre o que vamos refletir na sequência.

Vassiliev diz ainda que os sistemas lúdicos puros – seu foco de trabalho depois que se debruçou sobre as estruturas intermediárias – permitem um jogo com situações de consciência. “Neste caso, a diferença entre o ego do personagem e o ego do ator (digamos: a ‘pessoa’) é mais sensível... Não dizemos ‘o personagem’, mas sim ‘o núcleo’, uma ‘concentração de emoções’ cujo ator sente a atração, a influência em frente a ele” (VASSILIEV, 1999, p. 50). Assim, pode-se depreender que uma das mais importantes características do teatro



lúdico é a possibilidade de desenvolver um dos mais potentes diálogos já propostos por Stanislavski, a pouco compreendida relação ator-personagem.

## A posição do ator: legados de Stanislavski

Na abordagem lúdica, o ator e seu poder criativo, autoral e de improvisação, têm grande importância: ele entra em cena não como personagem, mas a partir de si mesmo, e transforma todos os signos teatrais em objetos de jogo, inclusive a sua relação com a personagem. Essa relação entre ator e papel já estava presente no Sistema de Stanislavski, uma das mais ricas relações propostas por Stanislavski, que, ao pedir ao ator que partisse de si próprio para chegar ao personagem cênico, professava ao mesmo tempo grande crença na capacidade do ator e creditava a ele grande responsabilidade.

Stanislavski não achava que atores e atrizes têm alma pobre, mesmo em comparação com Hamlet e Nina Zaréchnaia. Ao contrário, como era próprio das pessoas da Renascença, ele acreditava no infinito das possibilidades humanas e, ainda mais, na capacidade do ator-criador. Stanislavski poderia dizer sem trair sua consciência: não existe pessoa comum que no fundo não seja um gênio, especialmente um ator. Tinha certeza de que o ator não só pode mostrar Hamlet ou o doutor Astrov, mas, partindo de si mesmo, pode criar a sua imagem dentro de sua própria alma... Em cada artista existe uma faísca de genialidade, ela só tem que ser avivada. Na alma de cada ator existe um embrião de Hamlet, de Otelo, de doutor Stockmann, de doutor Ástrov e a partir destes embriões é preciso gerar uma grande imagem cênica. (ZINGUERMAN, 2011, p. 15)

Stanislavski (1989, p. 308) professa sua crença e valorização das “individualidades artísticas” dos atores, capazes de estabelecer ricas relações com grandes personagens. Porém isso não significa uma subjetividade exacerbada, alerta Zinguerman (2011, p. 16): “Ele está longe do sermão sobre a subjetividade artística. Parte de si mesmo, mas não para em si mesmo”. Trata-se de uma relação complexa, em que é necessário estabelecer outro nível de diálogo entre intérprete e personagem teatral: “um tipo de ação entre o ‘eu’ do ator e o ‘não eu’ do personagem em ação, completamente diferente, muito mais próximos” (ZINGUERMAN, 2011, p. 16). No curto bilhete esboçado numa



única folha de papel quando Nemiróvitch-Dántchenko ensaiava com Stanislavski, há mais informações sobre a natureza desse diálogo ator-personagem:

De mim e Rostánev de Doistoiévski não pode nascer o próprio Rostanév, mas o nosso filho comum que em muitos aspectos lembrará tanto a mãe quanto o pai. Mas Nemiróvich exige, bem como todos os outros escritores, que o pai e a mãe deem à luz o segundo pai ou a segunda mãe, idênticos. Mas para que gerá-los, se eles já existem? Eu só posso criar Rostánev-Stanislávski ou, na pior das hipóteses, Stalávski-Rostanév. Mas um Rostánev sozinho, vamos deixar para ser criado por críticos literários. Ele será tão morto como seus artigos. Talvez não seja exatamente aquilo, mas será vivo, e isso é melhor do que exatamente aquilo, mas morto. (STANISLAVSKI apud ZINGUERMAN, 2011, p. 16-17)

Alschitz também reflete sobre o assunto e diz que a potência da relação ator-personagem, conforme aberta por Stanislavski, ainda merece novos desdobramentos.

Esta relação é menos compreendida, mas a mais interessante, porque o que está presente na relação é, o que poderíamos chamar, a combinação de duas naturezas incombináveis: diálogo entre o mundo da fantasia e invenção, e o mundo da vida real, a vida diária. Um centauro. Uma verdade inautêntica. Mas essa inverdade é uma verdade artística, e isso é que é importante. (ALSCHITZ, 2010, p. 10)

Para desenvolver essa ideia, propõe uma abordagem do homem e mulher de teatro como um complexo energético quaternário: ser humano, ator, artista e personagem que se relaciona com outros complexos energéticos da vida real (outros artistas e professores) e da ficção (papel, persona e personagem) de diferentes maneiras. Ao aspecto ser humano corresponde a persona do papel – biografia, aspectos pessoais. A personagem do papel, o mito – eterno – se relaciona com o personagem do estudante, seu “espírito”. A dinâmica persona e personagem é fonte de energia e dinamismo para o ator e um dos focos de complexas análises de texto que devem oferecer o maior número de linhas para a realização esférica de um papel. O ator é o ser vivente no palco, que manipula diferentes técnicas. O artista é o criador que faz escolhas e joga com as diferentes realidades e planos de existência. Essa abordagem



revela a linha de parentesco com Michael Chekhov (2010, p. 116) quanto aos vários *eus* do artista.

[...] o verdadeiro estado criativo de um ator-artista é governado por um triplo funcionamento de sua consciência: o eu superior inspira sua atuação e concede-lhes sentimentos genuinamente criativos; o eu inferior serve como uma força restritiva gerada pelo senso comum; a “alma” ilusória do personagem torna-se o ponto focal dos impulsos criativos do eu superior.

Dessa forma, a cena lúdica traz para o primeiro plano da reflexão a relação ator-personagem e a importância da formação de um ator afeito ao trabalho sobre si e capaz de lidar com suas demandas complexas, em especial o grande poder autoral que ela concede aos atores.

## **Um teatro de imagens e associações para ser jogado por atores**

Foi dito até aqui que o teatro lúdico é um teatro de imagens, associações, que transforma todos os elementos da cena em signos teatrais capazes de manipulação. Gostaria ainda de me permitir um passo adicional, buscando lançar sementes, de forma livre, sobre as formas como enzimas presentes nos textos de Tchekhov podem ter inspirado desdobramentos do sistema em questão. Em primeiro lugar, recorro a Stanislavski (1989, p. 368-369), que nos alertava para o fato de existir em Tchekhov um rico material para atores e diretores.

Tchekhov, autor de muitas facetas como qualquer artista dramaturgo, tem mais uma faceta voltada diretamente para a cena e para nós atores: trata-se dos fundamentos e princípios puramente teatrais, da sua concepção dos problemas de nossa arte, da sua essência, da técnica e dos procedimentos da escrita para a cena etc. Neste nosso campo profissional da arte, acima de qualquer tendência ou problemas político-sociais, não é tão importante *o que* escreve o poeta, *o que* interpreta o artista, mas *como* eles fazem. Nós, especialmente em direção de cena e interpretação de peças, devemos estudar o falecido poeta a partir desse seu aspecto dramático, cênico e artístico.

A exortação para que não seja estudado apenas o que Tchekhov escreve, mas a maneira como ele escreve, está ligada ao desenvolvimento de

um dos menos conhecidos passos de Stanislavski: o trabalho dos seus últimos anos com a Análise Ativa. “Essa relação implícita com a teoria literária é um dos mais fascinantes... aspectos do Sistema” (CARNICKE, 1998, p. 159). Palavras, estilo, imagens e ritmo do texto revelam caminhos para sua enenação. A aproximação de Stanislavski do texto apresenta paralelos com o formalismo russo, em que forma e conteúdo não são separáveis: um trabalho artístico é um sistema de signos autossuficiente, e o que percebemos como conteúdo é o resultado da estrutura artística. Para Stanislavski, Tchekhov seria não só um artista, mas um grande pensador, filósofo de um novo teatro – revelado em temas e especialmente linguagem –, e que não é devidamente estudado com a atenção e a reverência apropriadas.

Quem, entre os atores, estudou a arte dramática de Tchekhov com os seus novos procedimentos, possibilidades cênicas, com a configuração cênica especial conhecida antes dele, que exige uma nova psicologia de interpretação e um novo estado do ator? Quem de nós penetrou a fundo num monólogo de Trepliov sobre a nova arte? (STANISLAVSKI, 1989, p. 369)

O monólogo de Nina Zarechnaya é exatamente o ponto de partida para Alschitz (2010) refletir sobre um teatro construído a partir de diálogos esféricos, polifônicos, que quebram as lógicas lineares de tempo e espaço, num campo multidimensional de ligações e associações. Diálogos que abrem portas para novas possibilidades de relação entre os homens, com a realidade e o próprio universo onde habitamos, típicos de cenas lúdicas. Para ele, numa época em que a tecnologia permite nos comunicarmos com pessoas quilômetros distantes, sem estarmos fisicamente presentes, nosso imaginário, como artistas, precisaria se abrir para novos repertórios, alguns até já observados pelas ciências: um diálogo em que “não há fronteiras, todos ouvem tudo. As bordas de uma cena para outro foram abolidas” (ALSCHITZ, 2010, p. 15). O mundo da peça une todos os personagens e eventos.

Neste mundo não há linha horizontal consequencial no tempo-espaço – no começo nascimento, então morte; no começo o passado, então o futuro; no começo a causa, e somente então a consequência. Aqui, todos os possíveis eventos do passado e do futuro coexistem, do mesmo modo que todas as razões e consequências coexistem. Tudo que em algum



momento aconteceu ou irá acontecer existe agora... desde que o mundo da peça e da performance seja o Mundo Total, não pode haver dúvida de que aqui, também, a consciência e a subconsciência de todos e tudo está interligada. (ALSCHITZ, 2010, p. 126-127)

Na busca por exemplificar esta proposta de Alschitz e seguindo a linha da provocação de Stanislavski para que pensemos não só no que escreve Tchekhov, mas em como ele escreve, pode-se citar o exemplo da primeira e da última cena de *A gaivota*. A peça começa com a provocação de Miedviédiênko a Macha: “por que você está sempre de preto?” (TCHEKHOV, 2004, p. 9). E termina com a informação: “a verdade é que Konstantin Gavrilovich se matou!” (p. 98). Macha chama Trepliov no começo do quarto ato e ela mesmo responde: “Não há ninguém!” (p. 75). Haveria uma ligação misteriosa entre a Macha de preto no primeiro ato e a última fala da peça? Entre a Macha que chama em vão e seu veredito “não há ninguém!” antecipando o desfecho do ato e da peça? Para isso, seria preciso pensar uma relação com o tempo diversa da cronológica. Aliás, as citações ao tempo – que pode ser considerado o verdadeiro protagonista das peças de Tchekhov – são inúmeras em *A gaivota*. Somente nas primeiras páginas encontram-se as seguintes associações com o tempo: a peça que começa depois do pôr do sol; a tempestade que cairá à noite (p. 10); as horas em que Sórin dorme e acorda (p. 10); o atraso de Nina e as vezes em que Trepliov olha o relógio (p. 11-12); os 28 dias de folga de Sórin (p. 11); a peça de Trepliov que começa daqui a pouco (p. 11); a cortina que abre exatamente às oito e meia (p. 12); os 25 anos de Trepliov (p. 13) e os 32 de Arkádina longe dele, e 43 perto (p. 13); a idade de Trigórin (p. 15); a meia hora em que Nina precisará voltar (p. 16) – são só alguns exemplos que se repetem de maneira considerável ao longo do texto. É possível que na maneira como Tchekhov escreve haja uma relação – só revelada através de análise “esférica”, como propõe Alschitz – entre Macha e Trepliov em que passado e futuro coexistem?

Seria um exercício de análise em ressonância com um teatro sonhado, como se duzentos mil anos de consciência tivessem decorrido num universo em constante transformação – com uma visão particular de unidade, em que as almas unidas compartilham de seu conhecimento comum sobre tudo

que lhes passou ou passará – e em que “só o espírito permanece constante e invariável”, como aquele proposto por Trepliov em sua peça dentro da peça?

As almas de todos os seres vivos fundiram-se em uma só. A alma do mundo sou eu... eu... Em mim habita a alma de Alexandre o Grande, de César, de Shakespeare e de Napoleão, e a alma da mais reles sanguessuga. Em mim, as consciências de todos fundiram-se com os instintos dos animais, e eu me lembro de tudo, de tudo, e sinto em mim todas as vidas viverem de novo. (TCHEKHOV, 2004, p. 21)

É um exercício que revela a profunda ligação entre o que escreve Tchekhov e como ele escreve, uma delicada relação forma-conteúdo, revelando um autor que se relaciona com o mundo para muito além das amenidades de uma burguesia russa da era pré-revolucionária. Stanislavski (1989, p. 291) se refere ao teatro inspirado por Tchekhov como “realismo espiritual”, um autor que deve ser escavado “em direção às portas secretas da própria supra consciência artística” (p. 305), propositor de uma “verdade que inquieta pelo que tem de surpreendente, pela relação misteriosa com o passado esquecido” (p. 305). Suas peças evocam uma série de “riquezas da alma tchekhoviana, que frequentemente não se prestam a conscientização” (p. 306).

Todos esses estados de alma, pressentimentos, insinuações, cheiros e sombras dos sentimentos intraduzíveis em palavras partem do recôndito de nossa alma e ali entram em contato com as nossas grandes vivências: as sensações religiosas, a consciência social, o sentido supremo da verdade e da justiça, a tendência curiosa de nossa razão para os mistérios do ser. É como se esta região estivesse impregnada de substâncias explosivas, bastando apenas que nossa impressão ou lembrança toquem como uma fagulha essa profundidade para nossa alma explodir e arder em sentimentos vivos. (STANISLAVSKI, 1989, p. 305)

Poderia o ato de partir da antecipação, pressentimento do evento principal, num teatro em que os diálogos acontecem preferencialmente de maneira vertical dentro dos personagens, em que conceitos abstratos, como o tempo e o mundo, daqui a duzentos mil anos serão tema, ter lançado sementes poderosas na imaginação de artistas investigadores do teatro e que seriam desenvolvidas numa abordagem para a cena? Podem existir implícitos, nos textos de Tchekhov, alimento desdobrado não só no Sistema de Stanislavski,



mas também inspiração filosófica para uma aproximação lúdica da cena – um teatro sempre aberto a novas e misteriosas configurações, sem linearidade ou qualquer pretensão de unidade e totalidade, em que o texto pode ser utilizado sob diferentes perspectivas, “como um vivo cubo mágico, torcido em qualquer direção e configurado como desejado” (CHAMBERS, 2016, p. 126)?.

Um teatro em que

cada produção, de fato cada apresentação, será necessariamente única e idiossincrática, baseada inteiramente na criatividade e individualidade dos participantes disponíveis. Estes participantes incluem o público, em cuja presença e com o qual o jogador continuamente joga, mesmo se não sempre em conexão direta. O ensaio de hoje não vai parecer como o de ontem; a apresentação de hoje vai lembrar, mas não replicar, a da noite anterior. Isso é pegar a máxima de Stanislavski, “aqui, agora, nunca antes;” na sua mais vital lógica radical. (CHAMBERS, 2016, p. 126)

Seria a cena lúdica, em que o tema principal da peça está constantemente em jogo, mais uma tentativa de diálogo com as palavras de Stanislavski (1989, p. 368), “A transmissão cênica do sonho de Tchekhov deve ser relevante. O leitmotiv da peça deve soar [o] tempo todo”? Esta breve reflexão desenvolvida neste trabalho intui que sim.

## Referências bibliográficas

- ALSCHITZ, J. **The art of dialogue: methods for theatre practise**. Berlim: Ars Incognita, 2010.
- CARNICKE, S. M. **Stanislavsky in focus**. Amsterdã: Harwood Academic Publishers, 1998.
- CHAMBERS, D. Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian avant-garde. **Stanislavski Studies**, Abingdon, v. 4, n. 2, p. 125-135, nov. 2016.
- CHECKHOV, M. **Para o ator**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FERNANDES, S. A encenação teatral no expressionismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 223-285.
- PESSOTCHÍNKI, N. O teatro de Anatóli Vassíliev: desconstrução e metafísica. Tradução: Anastássia Bytsenko. In: ARLETE, C.; VÁSSINA, H. (Org.). **Teatro russo: literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 369-394.
- STANISLAVSKI, K. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

- TCHEKHOV, A. **A gaivota**. Tradução e posfácio: Ruben Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- VASSILIEV, A. **Sept ou Huit Leçons de Théâtre**. Paris: P.O.L, 1999.
- ZINGUERMAN, B. As inestimáveis lições de Stanislávski. In: ARLETE, C.; VÁSSINA, H. (Org.). **Teatro russo**: literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 13-24.

Recebido em 20/09/2018

Aprovado em 08/11/2018

Publicado em 29/12/2018

