



Tchékhov no Ocidente: entre o exótico e o íntimo

Rodrigo Alves do Nascimento¹

Resumo

Este artigo tem por objetivo apresentar um breve panorama da produção e circulação de encenações das principais peças de Antón Pávlovitch Tchékhov (1860-1904) nos palcos europeus e americanos no início do século XX. Tal retrospectiva tem um recorte específico e pretende mostrar como ao longo dessas encenações se consolidou o que se convencionou chamar “mito do tchekhovismo”. Tal leitura, que vigorou de maneira não linear e com conflitos, influenciou de maneira decisiva os primeiros momentos de recepção da dramaturgia de Tchékhov no Brasil.

Palavras-Chave: Antón Tchékhov; Encenações; Europa; Estados Unidos; Tchekhovismo.

Abstract

This paper presents a brief overview of the production and circulation of Anton Pávlovitch Chekhov's major plays in European and American stages in the early twentieth century. This retrospective has a specific scope and intends to show how the “myth of chekhovism” was formed through these staging. This reading was implemented in a non-linear path and with some conflicts, but, at the same time, it influenced in decisive ways the first moments of Chekhov's Brazilian reception.

Key Words: Anton Chekhov; Staging; Europe; United States; Chekhovism.

Resumen

Este artículo tiene por objetivo presentar un panorama breve de los montajes de las obras teatrales más importantes de Antón Pávlovich Chéjov (1860-1904), así como su tránsito en los palcos europeos y americanos a inicios del siglo XX. Esta retrospectiva tiene una lectura específica y pretende mostrar como se consolidó el llamado “mito del chejovismo” a lo largo de estos montajes. Tal lectura, que fue implementada de modo no linear y con algunos conflictos, influyó de forma decisiva en la percepción brasileña acerca de la dramaturgia de Chéjov.

Palabras clave: Antón Chéjov; Montajes Teatrales; Europa; Estados Unidos; Chejovismo.

É curioso notar que o interesse do teatro brasileiro pelas peças longas de Anton Pávlovitch Tchékhov (1860 – 1904) seja fenômeno razoavelmente recente. Isto se deve a uma série de fatores, que vão das próprias dificuldades advindas de nossa formação teatral (no que se refere aos impasses para formação de grupos sólidos, pesquisa teatral constante e empenho para encenação de repertório não comercial), às dificuldades advindas da forma dramática tchekhoviana, dado que seu caráter pouco

¹ Professor e pesquisador é mestre pela Universidade de São Paulo -FFLCH-USP na área de Literatura e Cultura Russa sob a orientação do Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide com bolsa da FAPESP.

dramático encontrava terreno aparentemente fechado em um teatro mais propenso aos dramas de ações claras e mensagens morais evidentes.

Evidentemente, este panorama peca pelo seu caráter sumário. No entanto, isto não exclui o fato de que dentre todos os fatores que se pode enumerar para o entendimento desta tardia recepção (intensificada apenas em fins da década de 70), aquele que mais desperta interesse e parece ter cumprido papel decisivo de potencializar os demais problemas é a fabricação (e a consolidação para consumo internacional) do que se convencionou chamar “tchekhovismo”. Muito provavelmente foi esta leitura específica das peças maiores de Tchékhov que tornou sua recepção inicial pelo teatro brasileiro algo dificultada.

E este tipo de interpretação teve forte circulação devido ao fato de que boa parte do repertório de dramaturgos de destaque como Tchékhov, Ibsen e Strindberg, em plena atividade em fins do XIX, precisou passar antes pelo filtro europeu e estadunidense para ser considerado relevante por grupos profissionais e mesmo para grupos estudantis sintonizados com a cena internacional. Esse movimento, se por um lado mostrou desejo constante de atualização e renovação de nossa cena, por outro também enfrentou percalços constantes (como já bem atestado por nossa historiografia teatral), pois nem sempre a voga internacional (e sua específica interpretação) gozou aqui de funcionalidade em função de nossa experiência cultural.

É o que podemos observar com o caso específico de dramaturgia de Tchékhov. Suas peças longas só começaram a ser encenadas por grupos profissionais brasileiros na década de 60². Curiosamente, chegavam para nós concepções do “tchekhovismo” que já estavam sendo duramente criticadas nos palcos internacionais³. O que hoje conceituamos dessa maneira foi mapeado por críticos da época como “tragicidade”, “melancolia permanente”, “ausência total de utopia” na leitura feita pelos diretores brasi-

2 *As Três Irmãs* foi a primeira peça longa de Tchékhov encenada por um grupo de teatro profissional brasileiro (o Teatro Nacional de Comédia - TNC), em 1960, no Rio de Janeiro, sob direção de Ziembínski. Antes disso, tanto Ziembínski, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a Escola de Arte Dramática (EAD) e uma série de grupos amadores e estudantis já tinham visitado algumas peças longas do autor, mas, sobretudo, suas peças cômicas em um ato. Para uma lista completa das encenações feitas ao longo do século XX no Brasil, ver: NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. *Tchékhov no Brasil: a construção de uma atualidade*. Dissertação de mestrado apresentada no programa de Literatura e Cultura Russa da FFLCH USP. São Paulo, 2013, p. 222-223.

3 Dentre muitas, poderíamos citar: 1965 – *As Três Irmãs* – Tovstonogov / 1967 – *As Três Irmãs* – Anatoli Éfros / 1974 – *O Jardim das Cerejeiras* – Giorgio Strehler. Para análise detalhada de tais montagens, ver: LOEHLIN, James N. *Chekhov - The Cherry Orchard - plays in production*. New York: Cambridge University Press, 2006. E também: ALLEN, David. *Performing Chekhov*. New York: Routledge, 2000.

leiros. Chaves de interpretação que, em termos concretos, implicavam em um trabalho arrastado com o tempo da montagem e mesmo a acentuação de pausas excessivas ao longo das falas das personagens. Em crítica à montagem de *As Três Irmãs* pelo Teatro Nacional de Comédia (TNC) em 1960, Paschoal Carlos Magno, que esteve na estreia no Teatro Serrador, acusou o caráter implacavelmente lento da montagem, em nada diverso do que já tinha visto em Londres, Atenas e Milão. Em sua opinião, a produção do TNC nivelava os diferentes ritmos inerentes à peça de Tchekhov sob uma concepção de que todo o conjunto das personagens apenas ruminava “revoltas, desesperos”⁴.

Este incômodo geral atravessaria boa parte das montagens até pelo menos meados da década de 80 (curiosamente, momento em que as montagens de peças do autor também aumentam), período em que se pode visualizar uma verdadeira multiplicação de tendências face às possibilidades abertas pelo drama tchekhoviano⁵.

No entanto, não pretendemos aqui apontar “culpados” para um fenômeno que, sabemos, possui terreno histórico e se construiu ao longo do século XX por toda a Europa com tamanha força que, até hoje, ainda é referência para o debate. Por isso, o objetivo deste artigo é apontar como o que atualmente se nomeia “mito do tchekhovismo” foi consolidado em palcos da França, Inglaterra e Estados Unidos. Não nos dedicamos a neste trabalho mostrar em pormenor as encenações produzidas pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM), que serviram como ponto de partida para o que aqui discutimos porque, mais que ver nelas a matriz de tal fenômeno, acreditamos que foi a circulação em palcos europeus que estigmatizou um determinado Tchekhov modelar. Assim, pretendemos reconstituir um percurso que é etapa obrigatória para o correto entendimento de como Tchekhov foi interpretado pelo teatro brasileiro. Além disso, isto implica avançar em uma série de questões a respeito da dramaturgia tchekhoviana que são bastante interessantes, dentre elas: a crise das formas dramáticas tradicionais (em fins do XIX) e a historicidade dos problemas a ela vinculados, o lugar do cômico e do trágico nas suas leituras, o trabalho com pausas e silêncios, as possíveis “melancolia permanente”, “ausência de utopia” ou “tédio da vida” *versus* “o sonho”, “a vivacidade” e a força “irônica” que, como sabemos, dividem opiniões no trato que diretores e críticos leem suas peças até hoje.

4 MAGNO, Paschoal Carlos. ‘As Três Irmãs’, no Serrador. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 jan. 1960.

5 A respeito deste ponto, especificamente, elaborei um capítulo para minha dissertação intitulado “Pluralidade de Tendências” (NASCIMENTO, 2013, p. 171-181)

Do leste europeu às grandes metrópoles europeias

Pode-se dizer que Tchékhev passou a ser conhecido no Ocidente como dramaturgo na medida em que o TAM começou suas turnês mundo afora e, em meio à bagagem representativa de seus grandes êxitos, o grupo tinha como vestimenta principal as peças de Anton Pávlovitch. Isto significa que as leituras iniciais de suas peças, e as encenações delas derivadas, foram em grande medida filtradas pela lente de Stanislávski-Nemiróvitch-Dântchenko. Além disso, se o processo não se deu por vias diretas, deu-se, como veremos, também por vias indiretas: intelectuais, atores emigrados, pesquisadores, alunos do TAM ou interessados que assistiram a suas apresentações e conferências sobre o “sistema” cuidaram de divulgar suas ideias, muitas vezes com alterações decisivas.

A “ida para o Ocidente” se deu primeiramente nos países do Leste Europeu, mais próximos da Rússia e ainda sob forte jugo das forças imperialistas czaristas. A dominação política e econômica tinha repercussão direta nas relações culturais, sobretudo em países como as atuais Polônia e República Tcheca. Para se ter uma ideia da força deste elemento, a primeira encenação de *Tio Vânia* feita pelo TAM, no *Teatro Nacional de Varsóvia*, fora abordada pelo *Jornal de Varsóvia* como “o trabalho mais aborrecedor da literatura”⁶. Em certo sentido, reconhecer-se nas crises de *Vânia*, no cenário “rural” e nas crises do catedrático Serebriákov, assim como legitimar aquelas técnicas cênicas nascentes na Rússia, seria encarado em termos de “traição patriótica”⁷ naqueles países que lutavam por autonomia. Apenas com a independência polonesa em 1918 a situação se tornaria menos sufocante para os diálogos com a dramaturgia e a cena russas.

Ali, assim como em outros países da região (e esta será uma tendência marcante de boa parte dos países no processo de recepção de sua dramaturgia), as peças que até então haviam circulado com razoável repercussão foram as suas peças em um ato, encaradas como mais um texto cômico para preenchimento de repertório, bem ao modo como se encaravam inúmeros *vaudevilles* franceses. Por isso, acredita-se que somente em meados e fins da década de 10 que encenações mais encorpadas de suas peças longas passaram a ser realizadas.

6 “in order to criticize one more time... the most boring work in literature”. SENELICK, Laurence. *The Chekhov Theatre - a Century of Plays in Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 97.

7 Para uma leitura mais detalhada do sentido que tivera a visita do TAM à Polônia (tida como um verdadeiro fracasso, já que inúmeras encenações foram literalmente boicotadas pelo público), ver: TYZKA, Juliusz. Stanislavsky in Poland: ethics and politics of the Method. *New Theatre Quarterly* v.5, n.20. Nov. 1989, p. 361.

Logo veio a Revolução Russa de 1917 e, ainda que República Tcheca e Polônia passassem a gozar de autonomia e pudessem estar mais livres de pressões nacionalistas no campo da cultura, o brilho das experimentações artísticas de vanguarda já aparecia naqueles países, e as poucas tentativas de encenação do dramaturgo vieram sufocadas pela ideia de que se tratava de um “cantor da atmosfera morna e cinza”, de uma Rússia que se foi, e, com a influência deslumbrante do futurismo, aquele “naturalista” parecia *demodé*.

Mas a decisiva divulgação de Tchekhov se daria com a breve visita de um grupo de importantes atores do TAM que residira durante alguns meses em Tiflis, o conhecido “Grupo de Praga”. Após as tentativas fracassadas de saída do país para a realização de uma grande turnê do Teatro de Arte, o grupo composto por Vassíli Katchálov, Olga Knipper Tchekhova, Maria Guermanova - esta mais tarde substituiria Boleslávski em seu Laboratório nos EUA - e outros, circulara pelo sul da Rússia e pela Ucrânia, contando no repertório com peças como *O Jardim das Cerejeiras* e *Tio Vânia*. E em 1922, quando o TAM reorganizou sua próxima temporada, Katchálov e Knipper retornaram, de modo que o grupo restante, já com repertório próprio, dedicou-se a um trabalho mais orgânico, sem abandonar os preceitos razoavelmente sistematizados do Teatro de Arte.

Em certo sentido, suas encenações mantiveram as interpretações feitas por Stanislávski dos textos de Tchekhov, de modo que para muitos emigrados (não só do Leste Europeu, mas também os que porventura se encontrariam em Paris, Londres ou nos EUA) eles se tornariam verdadeiros “arautos” da tradição (e encenações como *O Jardim das Cerejeiras* se tornariam verdadeiros símbolos para emigrados que viam na queda de Ranévskaja o degradar da velha Rússia assolada pelos ventos da Revolução).

O “sistema” razoavelmente cultivado pelo Grupo, somado ao sempre presente saudosismo dos emigrados pela “mãe Rússia” seria constantemente um ingrediente polvoroso nos países por onde a dramaturgia de Tchekhov passaria. Tais elementos, em choque ou em diálogo com a resistência velada de muitos países ocidentais ao que é estrangeiro (sobretudo ao russo “distante”, “exótico”, “filho da barbárie”) geraria resultados interessantes.

França: a “alma russa” como espetáculo

Na França, o teatro de Tchekhov chegaria com relativo atraso. Durante muito tempo, o interesse dos franceses pelas “coisas russas” veio sufocado pela imagem da barbárie

(um retrocesso ao progressismo das “Luzes”) que faziam daquelas regiões orientais. Ainda que houvesse aqui e ali pontos de interesse por escritores russos em fins do século XIX, somente com a aliança franco-russa de 1892, e com o decisivo livro *O Romance Russo*, de Eugène Melchior de Vogüé (reunião de textos publicados na *Revue des Deux Mondes* entre 1883-1886), que a literatura russa passou a ser componente fundamental dos círculos literários e dos debates estéticos do período⁸. Ainda assim, boa parte das atenções estava voltada ao chamado “romance russo”, espécie de alternativa redentora ao cientificismo positivista de época e ao naturalismo estrito de Zola.

Para contistas como Tchékhev ou Górkí, não haveria muito espaço: seja pela dimensão pouco lisonjeira do conto, seja por não possuírem a força moral (quase religiosa) reivindicada por Vogüé em Tolstói ou Dostoiévski, ou ainda pelo fato de o ensaísta ver no primeiro uma espécie de naturalismo “médico” e no segundo um certo “neorromantismo”⁹ - características, evidentemente, bastante negativas.

Em 1900 é que teremos as primeiras circulações em meios ainda restritos de peças e excertos de Tchékhev. André Antoine iniciou nesse ano a introdução no meio teatral do dramaturgo russo com tradução encomendada de *Tio Vânia* e, em 1902, trouxe da Rússia a atriz Lidia Yavórskaia, que representou trechos de *A Gaivota* e de *Os Pequenos Burgueses*, de Górkí¹⁰. No entanto, tratavam-se de referências pontuais e, durante toda esta década prevaleceria a leitura de Vogüé feita no ensaio “Anton Tchekhof”¹¹, publicado na *Revue des deux Mondes*, de que Tchékhev era um “realista amargo”, que apresentava a sociedade russa em pinceladas discretas, em “pontos cinzentos”, marcados por “pessimismo”. Ainda que reconhecesse algum mérito no contista de “paleta vasta” e “justeza na observação”, para ele a ausência de ilusão de mundo seria um nó perigoso.

Após discorrer sobre cada uma das grandes peças do dramaturgo, praticamente desconhecidas na França, Vogüé chega à conclusão de que há uma “embrionária filosofia” em seu teatro: falta de coragem quanto ao presente, corrigido por um vago *milena-rismo* (para este ponto lhes serviam as cenas finais de *Tio Vânia* e *As Três Irmãs*), mas de

8 GOMIDE, Bruno Barreto. *Da Estepe à Caatinga: O Romance Russo no Brasil (1887-1936)*. Tese IEL-UNICAMP. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, 2004, p. 25-40.

9 GOMIDE, Bruno Barreto. *Da Estepe à Caatinga: O Romance Russo no Brasil (1887-1936)*. Tese IEL-UNICAMP. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, 2004, p. 96.

10 SENELICK, 2006, p. 108.

11 VOGÜÉ, E. M. Anton Tchekhof. *Revue des Deux Mondes*. Jan-Fev 1902, p. 201-216.

tinturas pessimistas, sem claridade¹². Ao final do ensaio, chegaria ao ponto de dizer que o “polo histórico e filosófico” em direção ao qual os escritores russos de fins do século XIX (Tchékhov em menor conta) pareciam naturalmente caminhar era o do *budismo*¹³.

Esta complexa “salada” crítica preparada por Vogüé, se por um lado contribuía para a divulgação do dramaturgo (não tanto quanto contribuía para a difusão dos romances), por outro fabricava também uma leitura já então bastante forte de uma certa “orientalidade”, exótica e primitiva. Se Dostoiévski e Tolstói pareciam muito mais “enquadráveis” nesse universo de expectativas, Tchékhov, temática e formalmente, parecia pouco inserido e, talvez, por isso, *menos russo*¹⁴. O “naturalismo superior” presente nos escritores preferidos por Vogüé parecia não ter lugar neste escritor “menor”.

E a primeira encenação de Tchékhov viria marcada exatamente pelo signo do exotismo (que Vogüé projetara sobre os outros escritores, mas que resvalava no “menos russo” deles). Em 1908, a propósito da estreia da peça em um ato *Um Pedido de Casamento* pelo Teatro de Arte de Jules Berny, o programa mostrava ilustrações de cabanas ucranianas, ícones, personagens folclóricos com vestimentas russas “genéricas”, representando o ambiente “tipicamente russo” e alimentando expectativas iconográficas do que seria aquele lugar.

Mas ao longo da década de 10 e 20 a homogeneidade de tal leitura começará a sofrer com sérias contradições. Georgy Pitoev (Pitoëff)¹⁵ encenou, a convite de Copeau, *Tio Vânia*, em 21 de abril de 1921, no *Le Vieux-Colombier*, em Paris¹⁶. A estreia foi bem recebida, apesar de o grupo carecer de homogeneidade e Copeau ter alertado para o excesso de destaque dado aos papéis de Pitoëff (como Astrov) e Ludmila (como Sonia). Para críticos como Marcel Archard, tratava-se de um verdadeiro

12 VOGÜÉ, E. M. Anton Tchekhof. *Revue des Deux Mondes*. Jan-Fev 1902, p. 211-216.

13 VOGÜÉ, E. M. Anton Tchekhof. *Revue des Deux Mondes*. Jan-Fev 1902, p. 211-216.

14 Sobre este ponto, especificamente, vale a pena perceber o quanto perdura até hoje certa discussão a respeito do fato de que seria Tchékhov um dos “menos russos dentre os russos”, ou ainda, o “mais Ocidental dentre os russos”. Se não é neste momento que se tem a matriz da discussão, não podemos perder de vista que se trata de um dos períodos-chave de alavancamento dessa leitura.

15 Era conhecido também como Pitoëff. Vivera em Moscou durante sua formação em matemática e direito, apaixonara-se pelo trabalho do TAM. Em 1908 se envolveu com a companhia de Komissarjévskaja e depois com a Companhia de Gaideburov (Teatro Itinerante), com a qual encenou *Ivanov*, *O Jardim das Cerejeiras* e dirigiu *As Três Irmãs*. Em 1914 foi a Paris e conheceu Ludmilla Sonia. Encenou *Tio Vânia* em instituições de caridade e, em viagem à Itália, que o convidou para encenações na França. *Idem, Historical Dictionary of Russian Theater*, p. 295.

16 Para uma lista completa das encenações de Pitoëff, que se tornaria um dos principais divulgadores da obra de Tchékhov na França, ver: BATAILLON, M. Quand la France découvre Anton Tchekhov. *Silex* n.16, 1980, p. 56-58.

documento do “povo russo”. Mais tarde, na encenação da mesma peça no Théâtre des Champs-Élysées, em 04 de abril de 1922, apesar das tentativas de afrancesar o texto (adaptando nomes, trocando objetos) e das evidentes simplificações de cenário feitas pelo diretor (que era pouco afeito aos excessos cenográficos e ao “ultrarrealismo” de Stanislávski), a crítica insistia em tentar converter Tchékhev na expressão pura da “alma russa”: “tudo é russo nessa peça, irresistivelmente... inexoravelmente. A atmosfera é russa. As personagens são russas... E russos são o silêncio e a neve, que desempenham grandes papéis. E russo também é o cenário.”¹⁷

Mas Pitoëff, a despeito de tentar minimizar a “plasticidade cênica” de Stanislávski, o que faria supor uma “anulação” do elemento exótico russo, acentuava outros detalhes que alimentavam essa expectativa da crítica. Seja dando destaque aos fortes sotaques russos (que ele e Ludmila em especial possuíam), seja assumindo teoricamente esta interpretação, de modo a “surfear” sobre a vaga russa. A respeito de *A Gaivota*, teria dito: “No reino da criatividade artística, o ser humano é eterno, livre; mas no dia a dia é condenado a perecer. (...) A Arte é uma imposição de Deus, uma missão que ele concede a certos eleitos”¹⁸. Aqui, o elemento religioso tem forte paralelo com as leituras de Vogüé, que buscavam na literatura russa a saída “espiritual” para a civilização ocidental.

Somado a isso, alimentava-se um conjunto de outros estereótipos, que durante muito tempo configurariam a imagem do *fin de siècle* russo e os afastava de uma “sensibilidade civilizada”.

A respeito da encenação de *A Gaivota*, em abril de 1923, o jornal *Le Temps* destacaria o prazer sentido pela crítica pelo fato de que a peça era completamente diferente do que teria sentido o público russo: para a incerteza deste, a convicção daqueles, para “sua confusão, nossa claridade, para sua apatia, nossa atividade...”¹⁹.

Pitoëff já se convertia aos poucos no principal nome russo dos meios teatrais franceses. Com a visita do TAM à Paris em 1922 e a encenação de *O Jardim das Cerejeiras*, assumiu-se um filho “pródigo, mas orgulhoso” daquela tradição do realismo stanislavskiano²⁰. Naquele período, visitas como essa se tornavam verdadeiros eventos. Não só porque muitos

17 BATAILLON, M. Quand la France découvre Anton Tchékhev. *Sillex* n.16, 1980, p. 56-58.

18 PITOËFF, G. *Notre Théâtre*. Paris: Ed. Messages, 1949, p. 48.

19 LAFITTE, S. Chekhov v Frantsii, p. 712 *apud* SENELICK, 2006, p. 166.

20 LAFITTE, S. Chekhov v Frantsii, p. 712 *apud* SENELICK, 2006, p. 167.

emigrados russos já representavam contingente expressivo da população parisiense (e que via em visitas como aquela do TAM a oportunidade de tomar contato com “sua terra”)²¹, mas também porque faziam sucesso certos espetáculos de cabaré, denominados “Revue Russe”, que apresentavam mulheres, danças e pequenas cenas da vida russa, por vezes com forte matiz dramático²², que mobilizavam um número expressivo de público.

Nesse contexto, as encenações de Pitoëff começaram a se converter em verdadeiros acontecimentos. Sua montagem de *As Três Irmãs* de 1929 tornou-se um marco da *mise-en-scène* francesa e foi considerada por Antoine algo inédito pela qualidade do trabalho de grupo e pelo “movimento leve e harmonioso dos atores”. Neste ponto, Pitoëff se diferenciava de Stanislávski apenas pela economia de recursos, pois herdara do diretor e potencializara a dedicação à “concentração interior”²³. Ainda que houvesse críticos renitentes na questão da “falta de dramaticidade”, na falta de “amarração”, ou ainda, no “esoterismo” e na “excentricidade” do dramaturgo, com peças que representavam uma verdadeira “neurastenia coletiva”²⁴, seu trabalho se destacava pela naturalidade da expressão, que superava o cientificismo naturalista e a cena tradicional, ainda bastante baseados no declamatório e no sistema das grandes estrelas.

O diretor, desvalorizado em inícios dos anos 20, era agora figura obrigatória, e tinha Tchékhov como sua principal dramaturgia. Conseguiu imprimir seu modo de trabalho (em grande parte herança de sua admiração pelo TAM), mas também não deixou de alimentar a ideia ali frequente de uma “alma russa”. Tchékhov em suas mãos, encenado sob esta chave, era agora no teatro o “mais russo dos russos”. Para os franceses, seria uma maneira de continuar a busca por uma nova intimidade, que contribuía subterraneamente para o amadurecimento de sua própria cena, mas sempre mantendo o outro à distância pelo que se cria dele de diferença e exotismo.

21 Durante muito tempo *O Jardim das Cerejeiras* seria considerada a peça símbolo dos emigrados ou ainda de pessoas ligadas ao “Exército Branco”. Evidentemente uma leitura em disputa (pois muitos bolcheviques também considerariam esta sua peça favorita), estes emigrados viam ali o símbolo saudosista da antiga aristocracia e dos antigos valores que se perderam. Em certo sentido, tal interpretação está diretamente ligada à ideia de um Tchékhov “Cantor do Crepúsculo”.

22 CAVALIERE, Arlete. *Teatro Russo. Percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2010, p. 313.

23 Boa parte dos procedimentos adotados por Pitoëff em suas montagens, assim como uma breve exposição a respeito do modo como se relacionava com a tradição stanislavskiana, encontra-se em JOMARON, Jacqueline. *Georges Pitoëff metteur en scène*. Lausanne: L'Age d'homme, 1979.

24 Estas e outras manifestações da crítica foram reunidas por TOWARNICKI, Frédéric. *Quand Paris découvre Tchékhov*. *Spectacles*, n. 1, p. 58-59, 1960.

Reino Unido: falar de nossos problemas, à maneira russa.

Tchékhov ainda era um dramaturgo “exótico” no Reino Unido até os decisivos comentários sobre suas peças feitos por Bernard Shaw. Antes mesmo que este dramaturgo pudesse ter acesso às prodigiosas encenações do TAM, e antes mesmo que qualquer estudo sistemático sobre suas experimentações na Rússia chegasse ao país (para além dos animadores comentários de Gordon Craig a respeito do encenador)²⁵, o engajado escritor de *Heartbreak House* (peça que tinha como subtítulo o curioso epíteto “A fantasy in the Russian manner on English themes”²⁶), vinha com um alentado prefácio de 1919 refletindo sobre a força premonitória do dramaturgo russo, que expressava de maneira decisiva em suas peças (sobretudo em *O Jardim*) a decadência da sociedade burguesa. Para Shaw, Tchékhov era mais que um pessimista, era um descrente da capacidade daquelas pessoas “charmosas” de “desembaraçarem a si mesmas” de suas intrincadas condições²⁷. E isso teria paralelo decisivo com a Inglaterra pré e pós Guerra. A decadência de Ranévskaja e a posterior ascensão mesquinha de Lopákhin tinham paralelo em solo inglês com a incapacidade das classes dirigentes de gerir seus próprios negócios e de ver um mundo ruir diante de si.

Trata-se de leitura decisiva para a divulgação do dramaturgo. Sobretudo porque vinha distante da interpretação que seria comum em boa parte do Ocidente de que se suas peças estavam fechadas na “alma russa”, no “melancólico” e “passivo” universo eslavo. Antes deste ensaio algumas encenações com relativa repercussão haviam sido feitas. Em 1909 deu-se a primeira encenação em Glasgow: *A Gaivota*, formalmente dirigida por Alfred Wareing, mas guiada na prática e traduzida por Calderon. Este tentou varrer as marcas de naturalismo da peça e atribuir-lhe uma atmosfera de sonho. Mesmo sem conseguir realizar um trabalho harmonioso de grupo e uma investigação psicológica mais profunda (como pedia sua leitura), a encenação fora bastante elogiada pela crítica, ainda que o dramaturgo fosse “muito novo”²⁸.

Em Londres, Tchékhov foi encenado pela primeira vez em 1911, com *O Urso*, no Kingsway Theatre. No mesmo ano, no Aldwych Theatre, *O Jardim das Cerejeiras* foi encenada sob a direção de Kenelm Foss e contou com importantes atores no elenco. A

25 BARTOSHEVICH, Aleksey. The ‘inevitability’ of Chekhov: Anglo-Russian theatrical contacts in the 1910’s. *Chekhov on The British Stage*. London: Cambridge University Press, 1993, p. 20.

26 <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/gbshaw/Heartbreak-House.pdf> (acesso em 16 de outubro de 2011)

27 BARTOSHEVICH, Aleksey. The ‘inevitability’ of Chekhov: Anglo-Russian theatrical contacts in the 1910’s. *Chekhov on The British Stage*. London: Cambridge University Press, 1993, p. 4.

28 SENELICK, 2006, p. 132.

encenação não agradara muito à crítica, que, em comentário discretamente xenófobo, levou em conta que mesmo Tchékhov sendo um “estrangeiro”, não poderia ser “tão tolo como a versão inglesa de sua comédia”, vista como “excessivamente lenta”. Este desgosto gerou certa sensação de que a peça só poderia ser “decifrada” por russos, acostumados à “apatia” e à “indolência”²⁹.

Esta leitura estava razoavelmente difundida, de modo que quando Calderon publicou suas traduções de Tchékhov, o *Times Literary Supplement* opinaria de maneira categórica:

A melancolia russa nós conhecemos; sua futilidade pode ser o outro lado disso - um trágico desamparo que foi observado por Hubert Parry em algumas músicas russas. Mas este não é um sentimento compartilhado por nós na Europa Ocidental (...)³⁰

A encenação de *Tio Vânia* em 1914, no Aldwych Theatre, pelo *Incorporated Stage Society*, teve amplo reconhecimento e marcou profundamente Bernard Shaw, então às voltas com a escrita de *Hertbreak House*. Para ele, por trás daquela “melancolia e futilidade”, já verdadeiras tópicas na leitura inglesa de Tchékhov, haveria algo de profundamente político. Shaw cuidaria para, a partir desta encenação, divulgar Tchékhov sob sua lente atrelando-o diretamente ao mal-estar que marcava os inícios da Primeira Grande Guerra e ao esfacelamento da cosmética sociedade inglesa.

Visto com o olhar de hoje, o ponto de vista de Bernard Shaw pode parecer bastante restritivo (até porque a clareza com que parecia indicar problemas e soluções em suas peças não era tão evidente em Tchékhov). No entanto, não podemos perder de vista que o inglês fora pioneiro em ver com certa objetividade o dramaturgo russo, valorizando-lhe a dimensão trágica dentro do que ela tinha de cômico: era preciso olhar a passagem do tempo e o estado de coisas com relativo distanciamento e ironia. Isto definitivamente os unificava, tanto que para Anna Obraztsova os dois podem ser considerados os dramaturgos que mais contribuíram para redimensionar a comédia na virada do XIX para o XX³¹.

Entretanto, isto não bastou para que a imagem de um Tchékhov “melancólico” e retratista do “tédio” fosse dissolvida. Em inícios dos anos 20, esta leitura fora azeitada

29 MACDONALD, Jan. Chekhov, naturalism and the drama of dissent: productions of Chekhov's plays in Britain before 1914. *Chekhov on the British Stage*. London: Cambridge University Press, 1993, p. 29-32.

30 “Russian melancholy we know; this futility may be another side to it - a tragic helplessness; which has been observed by Sir Hubert Parry in some Russian music. But it is not a feeling which we share in Western Europe (...)” SENELICK, 2006, p. 133-134.

31 ABRAZTSOVA, Anna. Bernard Shaw's dialogue with Chekhov. In: *Chekhov on the British Stage*. London: Cambridge University Press, 1993, p. 45-46.

pelo maior contato com diretores emigrados e gente de teatro (assim como a turnê do TAM em 1922-23), que contribuíram para que o trabalho com a “atmosfera” e o “ritmo” desenvolvidos por Stanislávski fossem filtrados por esta ótica “inglesa”. Some-se a isso as traduções de Constance Garnet publicadas a partir de 1923 das quatro grandes peças do dramaturgo, que tornavam personagens e situações mais “suavizados”, “elegantes”, “sonoros” e “atmosféricos”³². Isto fora em grande medida um prato cheio para a leitura da neozelandeza Katherine Mansfield, que num verdadeiro movimento de “criação de seus próprios precursores”, se autointitulava “filha de Tchékhev”, ao considerá-lo o pai dos “contos de atmosfera” e dos “estados d’alma”³³.

Neste período, importantes encenações foram feitas, com relativo sucesso, como *O Jardim das Cerejeiras*, de J. B. Fagan, no Lyric Hammersmith, em 1925; assim como a *A Gaivota*, dirigida por John Gielgud, no Little Theatre, também no mesmo ano. Mas o marco decisivo para a popularização (e de reafirmação dessa leitura cênica do dramaturgo) foram as encenações de Komissarjévski, diretor emigrado russo que se tornaria verdadeiro “representante” das peças do dramaturgo. Em geral, *Komis* (como era conhecido no meio teatral) gostava de dar um toque exótico a suas encenações (no acento russo de algumas personagens, em detalhes diferenciadores de cenografia), algo que vinha mesclado com um senso comum de que as personagens tchekhovianas eram melancólicas e representavam uma maceração constante de frustrações (e vale reiterar que Pitoëff, na França, também não contribuíra para dissolver as leituras restritas então em voga).

Komissarjévski já havia encenado *Tio Vânia* em 1921, no Court Theatre e para muitos críticos fora uma encenação importante para “domesticar” a selvageria russa à “decência” inglesa³⁴. Em dezembro de 1925, dirigira e interpretara *Ivanov*, no Incorporated Stage Society. O diretor emigrado optou por conceber o protagonista como um herói falho e rebelde contra a inércia que o rodeava. E, apesar da leitura de J. T. Grein, que via ali o protesto contra o desânimo e a apatia (o que também seria um chamado aos ingleses), fora visto pela massa de críticos como um “típico caso russo”, de um

32 RYAPOLOVA, Valentina. English translations of Chekhov’s plays: a Russian view. In: *Chekhov on the British Stage*. London: Cambridge University Press, 1993, p. 226-229.

33 No Brasil, Otto Maria Carpeaux seria um crítico ferrenho desta leitura de Katherine Mansfield. Em sua opinião, isto consolidou a ideia de que Tchékhev seria um contista sem enredo, narrador de “atmosferas”. Em sua opinião, o que ocorre de fato é a mudança de acento tônico na construção: “Apenas acontece que o ponto do conto não necessariamente coincide com o ponto essencial do enredo”. CARPEAUX, O. M. Introdução. In: *Antologia do Conto Russo - Vol. VI (Anton Pávlovitch Tchékhev)*. Rio de Janeiro: Editora LUX Ltda, 1962, p. 22.

34 SENELICK, 2006, p. 154.

homem carente de tratamento, e o *The Times* seria duro ao afirmar que o caso teria sido resolvido se ele tivesse “recebido a atenção médica adequada”³⁵.

Isto não impediu, contudo, que o diretor se afirmasse com uma referência, sobretudo por implementar o trabalho harmonioso de direção, até então muito pouco explorado nos termos stanislavskianos. O diretor não seguia à risca as lições do mestre que o renegara³⁶: ao invés de explorar a fundo psicologias, preferia trabalhar a harmonia de conjunto com a valorização do ritmo e da musicalidade. Isto se aperfeiçoou na encenação posterior de *Tio Vânia*, em janeiro de 1926, na qual o diretor optou por dar maior universalidade à concepção das personagens e estabelecer um certo “compasso geral” para a ação cênica. Para Laurence Senelick, em certo sentido, Komissarjévski percebia que a reiteração do “exotismo” russo já estava se convertendo em empecilho³⁷. Para isso, o diretor cortou os já comuns detalhes “russificantes” (como os bigodes de Astrov) e optou por cortar inúmeros trechos do texto que pareciam exagerar o elemento trágico e serem muito “sentimentais” (como as referências aos anjos feitas por Sônia no monólogo final). Estes cortes, que vinham no sentido de “amaciar” e tornar mais “musical” e “elegante” a encenação, mostraram-se ainda mais evidentes em sua encenação de *As Três Irmãs*, em 16 de fevereiro de 1926. Em estudo detalhado sobre os sentidos destes cortes, Robert Tracy mostra o quanto as escolhas de Komissarjévski apenas acentuavam o que Constance Garnet já fizera com a tradução: anglicizava o dramaturgo. Isto vinha na forma de cortes de patronímicos, trocas de nomes como Dobroulíubov (que se tornou Balzac), explicitação das paixões de Verchinin e Tuzenbach; e mesmo o corte de inúmeras referências a épocas, atributos geográficos, sociais e projeções para o futuro³⁸. Para Tracy, esse processo de adaptação esteve por trás da primeira grande encenação de Tchekhov no mundo anglo-saxão e muito de seu sucesso talvez advinha justamente disso: ao sair do clichê “tipicamente russo”, Komissarjévski optou por “simplificar”, “romantizar” e mesmo “sentimentalizar” o dramaturgo, o que “preparou o caminho para sua admissão no cânone teatral”³⁹.

35 SENELICK, 2006, p. 155.

36 Stanislávski não era simpático a Komissarjévski, dado o fato de que este publicara um livro “sintetizando” o seu “método” que se tornou bibliografia bastante controversa.

37 SENELICK, 2006, p. 155.

38 TRACY, Robert. Komissarjevsky's 1926 'Three Sisters'. In: *Chekhov on the British Stage*. London: Cambridge University Press, 1993, p. 65-68.

39 TRACY, Robert. Komissarjevsky's 1926 'Three Sisters'. In: *Chekhov on the British Stage*. London: Cambridge University Press, 1993, p. 75-76.

Além dos cortes, Komissarjévski optou também por uma redução dos “momentos de inação”, evitando marcar a maneira que Tchékhev indica a passagem do tempo (algo que no caso de *As Três Irmãs* se configura como um elemento central). Em certo sentido, tinha-se a impressão de que se tratava de uma adequação ao drama tradicional e de classe média: elegante, pouco irônico ou mordaz e com o acentuado toque das paixões. Para Laurence Senelick, essa fora a tônica de todas as outras encenações do diretor (*O Jardim* - 1926; *As Três Irmãs* - 1929 e *A Gaivota* - 1936)⁴⁰.

Dentro de todo este processo, marcado, por um lado, pelo sentido histórico que o dramaturgo assumia em solo anglo-saxão, por outro, pelo diálogo direto (pelos desafios que lançara e pelas duras aclimações que sofrera), Tchékhev já havia se tornado o “principal dramaturgo estrangeiro” quando o Grupo de Praga visitou Londres para encenar *O Pedido de Casamento* e *O Jardim das Cerejeiras*, em 1931. A visita fora importante para submeter a leitura de Komissarjévski a uma releitura comparativa, ainda que qualquer questionamento às grandes linhas de interpretação predominantes ainda estivesse um pouco longe de ocorrer.

Estados Unidos: dos círculos alternativos aos comerciais

Assim se manifestou a revista *The Dramatist*, em artigo não assinado em julho de 1915, a propósito da primeira tradução de *O Jardim das Cerejeiras* inserida na coletânea *Chief Contemporary Dramatists*, editada por T.H. Dickinson:

Ao invés de personagens, temos um estudo de natureza morta de passivas baboseiras. Ao invés do desenvolvimento de uma trama, há o mero retrato de uma circunstância inepta. E ao invés de uma história, não há nada, só o interesse desconectado de inúmeros bonecos. Ficamos com uma impressão vacilante da total incapacidade de aristocratas saciados resolverem seus problemas financeiros; mas é tudo tão misturado com outras insignificâncias que o conjunto reflete mais as fraquezas do autor que qualquer outro código ou modismo do drama contemporâneo... é a antítese do teatro dramático.⁴¹

O julgamento é duro. E diz muito sobre os momentos iniciais de recepção da dramaturgia de Tchékhev nos EUA. Esta revista era conhecida por avaliar a “rentabili-

40 Ver listagem em MILES, Patrick; YOUNG, Stuart. A Selective chronology of British professional productions of Chekhov's plays 1909 - 1991. In: *Chekhov on the British Stage*. London: Cambridge University Press 1993, p. 237-240 e comentários em SENELICK, 2006, p. 160.

41 “In place of character, we have still-life study of passive vapidities. In a place of plot development there is a mere portrayal of inept circumstance. And in place of story there is nothing but the disconnected interests of several pair of puppets. We get a faltering impression of the utter inability of satiated aristocrats to solve their financial straits, but it is all so beautifully jumbled with other insipidities that the whole reflects more the infirmities of the author than any other code or fad in contemporary drama...the antithesis of dramatic drama.” EMELJANOW, Victor. *Anton Chekhov: the critical heritage*. London: Routledge, 1997, p. 133.

dade” dos textos e sua capacidade de fazer sucesso junto ao público. Em certo sentido, não destoava do que era em grande parte o cenário teatral americano de inícios do século XX, pouco afeito aos dramas de fins do século XIX, que rompiam justamente com o que o corpo editorial tinha como “teatro dramático”. Dominado basicamente pelo *show business*, a maioria dos espetáculos ainda se sustentava na lógica do *star system*. Isso implicava em espetáculos concebidos em ritmo fabril: hierarquias funcionais (centradas em algumas estrelas nos espetáculos), poucos ensaios e salários reduzidíssimos a atores do “segundo escalão”⁴².

Por isso, ainda que algumas traduções dos textos de Tchékhov já viessem sendo feitas desde 1908 (neste ano *The Cherry Garden*, por Max Mandell e *The Bear*; em 1912 a coletânea de Marian Fell com *Uncle Vanya*, *Ivanov*, *Seagull* e *Swan Song*), havia ainda uma séria resistência ao seu teatro.

Os primeiros grupos a colocarem suas peças no repertório foram justamente aqueles que tentavam romper com o grande negócio teatral, dominado por pequenos grupos e de repertório bastante fechado. Os “Teatrinhos” (*Little Theatres*) se propunham a uma divulgação da nova dramaturgia e tentavam muitas vezes mostrar sua “viabilidade de público”⁴³. Em 1915 foram realizadas as encenações de *Um Pedido de Casamento* (*A Marriage Proposal*) pelo *Neighborhood Playhouse*, *O Urso* (*The Bear*) e *A Gaivota* (*Seagull*), em 1916, pelo *Whashington Square Players*. Ainda que em meio a temporadas com peças de gênero variado, concomitante às peças de Tchékhov os grupos encenaram também Schnitzler, Maeterlinck, Musset e Wedekind. No entanto, a repercussão de Tchékhov, especificamente, não agradara. A respeito da estreia de *A Gaivota*, a revista novaiorquina *Tribune* fora dura, afirmando que aquela peça russa não tinha nada a ver com a sensibilidade americana: “após o primeiro ato a peça parece estar constantemente vestindo negro, como que para alertar o público para não se esquecer da miséria absoluta do estado de espírito da Rússia”⁴⁴.

42 Iná Camargo Costa expõe em detalhes o funcionamento do “negócio teatral” no início do século XX nos EUA em Stanislávski na Cena Americana. In: *Revista de Estudos Avançados da USP* 16(46), 2002. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000300008 (Acesso em 05 de outubro de 2011)

43 Boa parte das peças encenadas por esses grupos vem descrita no texto “Projeções Tchekhovianas no Teatro do Norte” de Maria Sílvia Betti, publicado em: CAVALIERE, Arlete e VÁSSINA, Elena (orgs). *Teatro Russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 259-276. Além desta fonte, há uma lista bastante detalhada disponível na Internet Broadway Database: <http://www.ibdb.com/production.php?id=8152> (visita em 05 de outubro de 2011)

44 “After the first act the play seems constantly to be wearing black lest the audience forget that utter wretchedness in the perennial state of mind in Russia”. *Tribune*. New York, 29 maio, 1916, p. 11 *apud* EMELJANOW, 1997, p. 141.

Em certo sentido, muito da recusa a sua dramaturgia vem das próprias dificuldades encontradas por esses grupos nascentes em consolidar um trabalho cênico aprofundado. A legítima necessidade de rompimento com os padrões comerciais não era acompanhada pela pesquisa e pelo trabalho de direção e *ensemble*. Muitos atores, dramaturgos e diretores tinham consciência disso, de modo que “uma nova maneira de interpretar”, já relativamente conhecida na Europa e apenas rumorizada nos EUA⁴⁵ era esperada com a visita anunciada do TAM aos EUA em 1923.

A visita do TAM superou todas as expectativas. Além das encenações de *As Três Irmãs*, *O Jardim das Cerejeiras* (que constituiu um terço de todas as encenações, dado seu grande sucesso), *Tio Vânia* e *Ivánov*, Stanislávski, assessorado em solo americano por seu antigo discípulo Boleslávski⁴⁶, realizou uma série de conferências e seu principal público era, evidentemente, a gente de teatro disposta a fundar o teatro americano sobre novas bases. Para Iná Camargo Costa, a imprensa noticiou em uníssono a sintonia do público com a proposta do TAM:

(...) a barreira linguística não prejudicou a fruição dos espetáculos porque se tratava de *entender* e *sentir* o que acontecia em cena; no palco assistia-se a uma *fatia de vida* e não a *uma peça de teatro*; os atores *vivem* seus papéis, não os *interpretam*; e, independentemente de haver hierarquização das personagens, todos os atores têm igual importância na realização do espetáculo, o que resulta do trabalho conjunto (*ensemble*), coisa jamais vista nos Estados Unidos.⁴⁷

A leitura do TAM das peças de Tchékhev se tornaria canônica. Em termos técnicos, a audiência ficara profundamente impressionada com a afinação do trabalho de grupo e o efeito de “atmosfera” criado. Ao contrário da “escuridão” que permeava as encenações anteriores, a montagem de Stanislávski privilegiou a luminosidade, a fim de dar destaque ao trabalho dos atores. A luminosidade, no entanto, não pretendia ofuscar o pessimismo, nem mesmo a tragicidade da leitura stanislavskiana. A resposta do público e da crítica veio exatamente neste universo de expectativas. Anos mais tarde,

45 Gordon Craig já havia manifestado profunda admiração por Stanislávski em seu “Da Arte do Teatro”, publicado em 1911 e a Revolução de 1917 havia despertado profundo interesse nos meios teatrais americanos que lutavam contra as grandes empresas do entretenimento. A revista *Drama Magazine* já fazia diferenciações em 1919 entre a proposta de Stanislávski e a de Meyerhold. COSTA, 2001.

46 Boleslávski fora membro do Primeiro Estúdio, criado por Stanislávski em 1912. Dele participaram Leopold Sulierjitski, Mikhail Tchékhev, Vakhtângov e outros. Com a Revolução, abandona o país com Mikhail Tchékhev. Encontram-se com o grupo do TAM em Praga. Vai depois para a Alemanha, a França (onde trabalha dirigindo as famosas “Revue Russes”) e, em 1922, vai para Nova Iorque. CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena. A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos. *Revista CROP* 7, 2001, p. 312-313.

47 CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena. A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos. *Revista CROP* 7, 2001, p. 312-313.

Edmund Wilson se recordaria destas encenações nos seguintes termos: “como abraçamos ao nosso coração o pessimismo delicioso do russo, que já estava se tornando um ‘velho chapéu’ na Rússia!”⁴⁸.

Além dessa “atmosfera russa”, que teria apelo decisivo, o público americano mostrou-se muito receptivo às encenações realistas de Tchekhov pelo que elas tinham de minúcia cenográfica e sonora. O “pedaço de vida” ali representado em sua opinião ganhava em realismo - e a moda do “alto naturalismo” ali então em voga pelas tecnologias avançadas de produção de efeitos, implementadas por Belasco, criava um terreno receptivo. A combinação deste trabalho com o entorno e a preparação dos atores arrebataram as plateias imediatamente para o lirismo de Tchekhov⁴⁹.

No que se refere especificamente ao dramaturgo, pois a vinda de Stanislávski fora decisiva para o surgimento de laboratórios e grupos dispostos a seguir seu sistema (ou o “método”, como viriam a chamar)⁵⁰, foram feitas as encenações de *Três Irmãs* (1926), *O Jardim das Cerejeiras* (1928) e *A Gaivota* (1929), pelo *Eva Le Gallienne’s Civic Repertory Theatre*. Já familiarizada ao “sistema” de Stanislávski, pois seu trabalho com os atores vinha em grande medida pautado pela leitura de Boleslávski da “memória afetiva” e o trabalho com a subjetividade, o Tchekhov de Gallienne veio espelhado nas encenações que o TAM fizera anos antes. Isto mesmo no que se referia ao detalhismo da cenografia, da sonoplastia e, sobretudo, do ritmo e do trabalho com os silêncios. A despeito da disposição da diretora, suas capacidades de produção do espetáculo e preparação do grupo não estiveram à altura das demandas trazidas pelo texto, de modo que muitos críticos consideraram sua boa disposição (e as encenações foram bastante prestigiadas), mas a qualidade era de “segunda categoria”. Os atores pareciam muito preocupados em estender os silêncios e muitas vezes isso gerava compassos artificiais⁵¹. O que muitos críticos salvaram de suas encenações foram performances individuais, como as de Alla Nazimova (Ranévskaja) n’*O Jardim* e a de Jacob Ben-Ami (Trigórin) em *A Gaivota*.

48 “how we hugged to our hearts the delicious pessimism of the Russian who were already becoming very old hat in Russia”. WILSON, Edmund. *The Twenties from notebooks and diaries of the period*. NY: Farrar, 1975, p. 322 *apud* SENELICK, 2006, p. 175.

49 SENELICK, 2006, p. 174.

50 Sobre as posteriores formações de grupos como o American Laboratory Theatre, conduzido por Boleslávski (que daria especial atenção ao ponto da “memória afetiva” do ator), que geraria mais tarde o Civic Repertory Theatre (1926), conduzido por Eva Gallienne, assim como o Group Theatre, do qual participavam Stella Adler, Lee Strasberg e Harold Cluman, ver: COSTA, 2001.

51 SENELICK, 2006, 177.

A visita do TAM, a recorrente referência de diretores e gente de teatro emigrados à força ao “nosso Tchékhev”, assim como a dificuldade de adequá-lo de maneira expressiva à cena americana reforçavam com o passar dos anos a ideia de que Tchékhev era um verdadeiro desafio para encenadores e atores, espécie de teste para o “grande teatro”. E o fato de numa mesma temporada em 1930 Tchékhev ser encenado por Galliene (*Três Irmãos e O Jardim*), por Jed Harris (*Tio Vânia*) e por Bulgakov no Comedy Theatre (*A Gaivota*) representava algo incomum para os críticos. Para Brooks Atkinson, do *New York Times*, tratava-se de algo “surpreendente”, sobretudo porque um dramaturgo anos antes encarado como “tedioso”, “decadente” e “excessivamente experimental” era agora um dos mais “idolatrados de Nova Iorque”⁵². Inicialmente, o crítico parecia entender o fenômeno como puramente restrito ao meio teatral, que talvez visse em suas peças uma espécie de paralelo entre a estagnação social na Rússia e a estagnação pela qual passava o meio teatral estadunidense. Logo após, passou a reconhecer que boa parte dos frequentadores do teatro o admirava, ainda que para o público médio parecesse muito “entediante” e “abstrato”, talvez porque Tchékhev oferecesse menos respostas, ou fosse menos estrito do que muitos dramaturgos aos quais estavam acostumados⁵³.

Muito deste espírito também está diretamente relacionado ao mal-estar que marca o início da década de 1930. Ainda que Bernard Shaw na Inglaterra tenha sido peremptório ao enxergar a força premonitória e a crítica mordaz de Tchékhev aos padrões de sociabilidade da sociedade capitalista em crise, este ainda não era o dramaturgo preferido naqueles anos de instabilidade econômica e social para setores mais engajados do teatro. Para Laurence Senelick, isto talvez explique a curiosa ausência do dramaturgo do repertório Group Theatre (à época com Lee Strassberg, Stella Adler, Harold Clurman e outros). Ainda que o grupo estivesse bastante vinculado aos propósitos renovadores do TAM, suas preferências de repertório estavam voltadas para dramas de relevo social e que oferecessem “mensagens políticas” mais evidentes para seu público⁵⁴. E, ainda que Clifford Odets (preferido pelo *Group*) visse em Tchékhev muito do desânimo que varria a intelectualidade estadunidense, Harold Clurman tendia a compará-lo a estes dramaturgos e ver um certo tom “acadêmico, vazio e inútil” no russo.

52 ATKINSON, Brooks. Concerning Chekhov. *New York Times*, 4 de maio de 1930 *apud* EMELJANOW, 1997, p. 180.

53 ATKINSON, Brooks. Concerning Chekhov. *New York Times*, 4 de maio de 1930 *apud* EMELJANOW, 1997, p. 180.

54 SENELICK, 2006, p.183.

Isto talvez justifique o seu “empossamento” pelo *star system* nova-iorquino. Ainda que muitos reivindicassem o retorno da montagem de *O Jardim*, de Eva Le Gallienne, que se esforçava pelo trabalho com o *ensemble* e reestreado em 1933 no New Amsterdam Theatre⁵⁵, a afirmação do dramaturgo nesta cidade (e que se espalharia por todo o país) seria dada ao longo dos anos 30 e 40 pelos grupos comerciais da metrópole estadunidense. Em 1938 uma versão de *A Gaivota*, com suntuoso cenário e figurinos luxuosos estreou no Theatre Guild, sob direção formal de Robert Milton, mas conduzida na prática pelos Lunts. No elenco havia nomes de peso, como Lynn Fontanne (Arkádina), Alfred Lunt (Trigorin), Uta Hagen (Nina) e Richard Whorf (Trepliov).

A encenação, que percorreu várias cidades, optou por trabalhar em menor grau a “atmosfera,” tendo em vista a falta de paciência do público. Em contrapartida, acentuou os elementos cômicos da peça e trabalhou sua “luminosidade,” deixando, na opinião dos críticos, um conjunto elegante, harmonioso, com um estranho humor, mas nem por isso “desumano ou cruel”⁵⁶. O espetáculo teve 41 apresentações e foi bastante elogiado pela crítica como um “excitante teatro,” à maneira de Komissarjévski.

Mas a encenação que marcaria de maneira decisiva o processo de introdução da dramaturgia de Tchékhov no teatro profissional americano seria *As Três Irmãs*, dirigida por Guthrie McClintic, e que estreou em 21 de dezembro de 1942, na Broadway. O diretor tinha no elenco atores de formações diversas, acostumados a papéis de peso, como Ruth Gordon (como Natacha), Judith Anderson (como Olga), Katharine Cornell (como Macha). Como interpretação geral para a peça, manteve a mesma linha de Stanislávski: três lindas irmãs que sofrem com a pressão de uma outra, a mesquinha opositora. Dentro da concepção geral, coube ainda uma astuta adequação do diretor, que levou em conta o gosto comum de época para questões relativas à guerra: tratou de forma heroica a partida dos soldados no final da peça e atribuiu solenidade à despedida das irmãs. O que em Tchékhov poderia ter acento irônico vem aqui com uma forte interferência histórica, que eleva sua “respeitabilidade” e retira-lhe mesmo a crueldade (pois como ignorar que, em *As Três Irmãs*, os soldados vão para um lugar melhor?)⁵⁷.

55 Fonte: Internet Broadway Database - <http://www.ibdb.com/production.php?id=11735> (Acesso em 05 de outubro de 2011)

56 BROWN, Jared. *The Fabulous Lunts*. New York: Athenaeum, 1986 *apud* SENELICK, *Op. Cit.*, p.185.

57 SENELICK, 2006, p. 185.

A estreia foi um sucesso (muitos oficiais a assistiram) e para o período representou uma das maiores e mais longas temporadas de Tchékhev. A revista *Life* a anunciaria como um exuberante drama de “atmosfera sombria”⁵⁸, muito mais potente que qualquer comédia ou musical em cartaz. E seria justamente este tom “atmosférico” e “sombrio” (criticado mais tarde por Eva Le Gallienne como desgastado nas montagens, por estabelecer ritmos e silêncios imobilizadores), que ficaria como marca registrada das leituras feitas do dramaturgo naquele período: delicado, sensível, marcado pelo luto e pelo tratamento respeitosamente contido.

Os ecos de todas as leituras (russa, americana e europeia), direta ou indiretamente evidentes, marcarão a entrada de Tchékhev no Brasil. Seja pela referência direta que o palco brasileiro tem na cena europeia nos anos 40 (quando o dramaturgo ainda é um ilustre desconhecido no Brasil e começam a ocorrer as primeiras encenações de suas peças), seja pela vinda de diretores refugiados (da Itália ou do Leste Europeu) que, à maneira do que ocorreu em outros países, trarão na bagagem toda esta concepção do “tchekhovismo”⁵⁹.

Bibliografia

ABRAZTSOVA, Anna. Bernard Shaw's dialogue with Chekhov. In: **Chekhov on the British Stage**. London: Cambridge University Press, 1993, p. 45-46.

ALLEN, David. **Performing Chekhov**. New York: Routledge, 2000.

BARTOSHEVICH, Aleksey. The ‘inevitability’ of Chekhov: Anglo-Russian theatrical contacts in the 1910's. In: MILES, P. **Chekhov on The British Stage**. London: Cambridge University Press, 1993, p. 20-28.

BATAILLON, M. Quand la France découvre Anton Tchékhev. **Silex**, n. 16, p. 56-58, 1980.

BETTI, Maria Silvia. Projeções tchekhovianas no Teatro do Norte. In: CAVALIERE, Arlete e VÁSSINA, Elena (orgs). **Teatro Russo: literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 259-276.

CARPEAUX, O. M. Introdução. In: _____.(Org.). **Antologia do Conto Russo** - Vol. VI (Anton Pávlovitch Tchékhev). Rio de Janeiro: Editora LUX Ltda, 1962, p. 22.

CAVALIERE, Arlete. **Teatro Russo**. Percurso para um estudo da paródia e do grotesco. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2010.

_____; VÁSSINA, Elena. A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos. In: **CROP**, 7, p. 312-313, 2001.

COSTA, Iná Camargo. Stanislávski na Cena Americana. *Revista de Estudos Avançados da USP*, São Paulo, 16(46), set-dez. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000300008>. Acesso em: 5 out. 2011

58 EMELJANOW, 1997, p. 190.

59 Como dito anteriormente, este breve panorama é fundamental para a compreensão da recepção inicial das peças de Tchékhev pelo teatro brasileiro, que foi feito em pormenor a partir do capítulo 3, “Tchékhev no Brasil”, de minha já referida dissertação.

- EMELJANOW, Victor. **Anton Chekhov: the critical heritage**. London: **Routledge, 1997**.
- GOMIDE, Bruno Barreto. **Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887–1936)**. 2004. 702 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudo da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- JOMARON, Jacqueline. **Georges Pitoëff metteur en scène**. Lausanne: L'Age d'homme, 1979.
- LOEHLIN, James N. **Chekhov - The Cherry Orchard - plays in production**. New York: Cambridge University Press, 2006.
- MACDONALD, Jan. Chekhov, naturalism and the drama of dissent: productions of Chekhov's plays in Britain before 1914. In: MILES, P (ed.). **Chekhov on the British Stage**. London: Cambridge University Press, 1993, p. 29-32.
- MAGNO, Paschoal Carlos. As Três Irmãs, no Serrador. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 jan. 1960.
- MILES, Patrick; YOUNG, Stuart. A Selective chronology of British professional productions of Chekhov's plays 1909 – 1991. In: MILES, P (ed.). **Chekhov on the British Stage**. London: Cambridge University Press 1993, p. 237-240.
- NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. **Tchékhov no Brasil: a construção de uma atualidade**. 2013. 344 f. Dissertação (Mestrado no programa de Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- PITOËFF, G. **Notre Théâtre**. Paris: Ed. Messages, 1949.
- RYAPOLOVA, Valentina. English translations of Chekhov's plays: a Russian view. In: MILES, P (ed.). **Chekhov on the British Stage**. London: Cambridge University Press, 1993, p. 226-229.
- SENELICK, Laurence. **The Chekhov Theatre - a Century of Plays in Performance**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- _____. **Historical Dictionary of Russian Theater**. Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press, Inc, 2007.
- TOWARNICKI, Frédéric. Quand Paris découvre Tchekhov. **Spectacles**, n. 1, p. 58-59, 1960.
- TRACY, Robert. Komissarjevsky's 1926 'Three Sisters'. In: MILES, P (ed.). **Chekhov on the British Stage**. London: Cambridge University Press, 1993, p. 65-68.
- TYZKA, Juliusz. Stanislavsky in Poland: ethics and politics of the Method. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, v.5, n.20, p. 361-369, nov. 1989.
- VOGÜÉ, E. M. Anton Tchekhof. **Revue des Deux Mondes**, Paris, p. 201-216, Jan-Fev. 1902.