

**INOVAÇÕES DO SISTEMA DRAMÁTICO
TCHEKHOVIANO – UMA ABORDAGEM
ATRAVÉS DOS PARADOXOS DA COMUNICAÇÃO**

***INNOVATIONS OF CHEKHOV’S DRAMATIC
SYSTEM – AN APPROACH THROUGH THE
COMMUNICATION PARADOXES***

Priscilla Herrerias*

RESUMO: O presente artigo visa esclarecer as inovações propostas por A. Tchêkhov (1860-1904) em seu sistema dramático, a partir de uma abordagem aos paradoxos da comunicação presentes nas obras. Através de análises de cenas de *A Gaviota* (1896), *O Tio Vânia* (1897), *As Três Irmãs* (1900) e *O Jardim das Cerejeiras* (1904), gostaríamos de demonstrar como as lacunas nos processos de comunicação entre as personagens dramáticas de Tchêkhov constituem um traço básico e definitivo de sua poética, instaurando um novo paradigma comunicativo na linguagem dramática do autor.

Palavras-chave: A. Tchêkhov; teatro russo; teoria do drama; Literatura Russa.

ABSTRACT: The present article intends to clarify the innovations introduced by A. Chekhov (1860-1904) in his dramatic system, through an approach to the communication paradoxes present in the plays. By analysing scenes from *The Seagull* (1896), *Uncle Vanya* (1897), *Three Sisters* (1900) and *The Cherry Orchard* (1904), we would like to demonstrate how the gaps in the communication processes between Chekhov’s dramatic characters consist on a basic and definitive feature of his poetics, establishing a new paradigm of communication in the dramatic language of the author.

Keywords: A. Chekhov; russian theatre; drama theory; Russian Literature.

A. Tchêkhov (1860-1904), como se sabe, foi um dos autores que em fins do século XIX ajudou a remodelar as bases da dramaturgia, alterando radicalmente os conceitos de ação e diálogo e influenciando inúmeros dramaturgos modernos e contemporâneos. Em 2010, quando se celebram os cento e cinquenta anos de seu nascimento, artistas e estudiosos, em esfera internacional, ainda sentem-se instigados por sua obra dramática, que ao contrário do que pensava o autor – “[...] tudo o que escrevi [...] não resistirá ao esquecimento por mais de dez anos” (TCHEKHOV, 2002, p. 75) – continua viva, sendo encenada em palcos de todo o mundo e cuja pertinência das questões levantadas ainda nos deixa perplexos e encantados.

Um dos traços básicos e definitivos da poética dramática tchekhoviana e que gostaríamos de abordar em nosso artigo, encontra-se nas lacunas dos processos co-

* Mestranda em Literatura e Cultura Russa – USP.

municativos entre as personagens. A crise da comunicação entre elas apresenta-se como reflexo da própria crise das relações humanas. O diálogo e a ação dramática, portanto, são atingidos diretamente, transformando os alicerces do drama de até então.

Se o desejo de representar dramaticamente a evolução, o curso progressivo do tempo, só foi possível graças à desorientação da literatura moderna (LUKÁCS, 2006, p. 128), no drama novo, nascido nos fins do século XIX, tal desejo revelou-se como consequência inevitável do choque entre a própria forma dramática e os temas abordados por estes autores.

A. Tchékhev foi um dos dramaturgos que construiu sua poética neste ‘fio de navalha’, ao utilizar a forma tradicional do drama, porém debruçando-se sobre temáticas que tratavam dos problemas de seu tempo. Em seu estudo *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]* Peter Szondi (2001, p. 26) enxerga tal choque como contradições técnicas no interior da obra, ou seja, como ‘dificuldades’. A nosso ver, tais ‘dificuldades’ revelam-se, no caso da dramaturgia tchekhoviana, nos paradoxos existentes na comunicação entre as personagens, dentro de uma forma que precisa transformar-se para poder abarcá-los.

Uma das temáticas que fundamentam a poética dramática de Tchékhev é a temática do paraíso perdido, da impossibilidade da felicidade, do retorno a um tempo-espaço idílico. As personagens do metatexto dramático do autor russo são seres solitários, habitantes de sociedades letárgicas, mas que buscam a todo custo permanecerem vivas, ativas. Caminham, mesmo que não retilineamente, na direção de seus sonhos e desejos, mesmo sabedoras de que a volta ao passado idealizado ou mesmo a partida em direção ao futuro - também idealizado - nunca se concretizará. O tempo e o próprio caminhar as transformam. O tempo, o mundo interior de cada personagem e a relação entre elas são os principais temas de Tchékhev.

Obviamente, a dramaturgia vigente na época não fazia de tais temas base para suas obras, razão pela qual Tchékhev foi duramente criticado no início de sua carreira como dramaturgo, embora já fosse um autor de contos e peças cômicas curtas amplamente conhecido e premiado. Em um século e em uma sociedade que privilegiavam respostas e cujo propósito didático era extremamente forte (lembremo-nos do fenômeno resultante da obra *Que Fazer?* de Tchernichévski, 1863), Tchékhev estava interessado em fazer perguntas, chegando mesmo a afirmar que este era o dever de um escritor (TCHÉKHOV, 2002, p. 91-92). Mas seu caráter íntegro, libertário e como nos comunicam insistentemente muitos de seus contemporâneos, modesto, fez também com que se questionasse: “Será que estou levando o leitor para trás da luz, pois na verdade não sei responder às questões mais importantes?” (TCHÉKHOV apud MANN, 1988, p. 43).

A reação negativa do público da estreia de *A Gavota*, em 1896, no Teatro Alexandrinski em São Petersburgo, demonstra o quão despreparada estava a plateia para uma obra orientada por perguntas e não certezas, e onde o autor nada impunha¹.

¹ Cabe lembrar, como ressalta Rubens Figueiredo, do contexto da estreia da peça em São Petersburgo. A maior parte da plateia era formada por admiradores da atriz cômica Levkíeva, que seria homenageada por uma comédia logo após a peça de Tchékhev. O público, “ansioso para rir de suas personagens burléscas” (FIGUEIREDO, 2004, p. 104), provavelmente esperava algo similar da comédia de Tchékhev.

Tchékhov, embora profundamente decepcionado com a recepção da peça (chegara mesmo a prometer que nunca mais escreveria para teatro), talvez não tenha se surpreendido, uma vez que possuía plena consciência da nova proposta contida na dramaturgia da obra e por consequência, do risco que corria.

O que os espectadores veriam no palco estava longe das estruturas aristotelicamente encadeadas dos textos clássicos, comédias de costume, *vaudivilles* e farsas, aos quais estavam acostumados. Também o ritmo proposto por Tchékhov – “[...] comecei-a *forte* e terminei em *pianíssimo*” (TCHÉKHOV apud ANGELIDES, 1995, p. 192) – contradizia as regras clássicas da dramaturgia, que demandavam um andamento crescente, rumo ao clímax e desenlace da peça. Por fim, a ausência de heróis ou heroínas que ‘costurassem’ toda a obra através de uma linha de ação ininterrupta e que possibilitasse a interpretação marcante dos grandes atores e atrizes da época, contribuiu para a incompreensão entre autor e público.

Instaurava-se, portanto, um paradoxo - se por um lado o público tentava decifrar a obra “segundo cânones já seus antigos” (LOTMAN, 1978, p. 61) por outro, o autor não dava a este “a informação de que ele tinha necessidade e para a percepção da qual estava preparado” (op. cit.). As situações cotidianas, os diálogos pronunciados em linguagem comum e tom conversacional soavam monótonos e desprovidos de caráter artístico; a falta de grandes acontecimentos refletida na inação das personagens era incomum e perturbadora; a ação interior, que deveria revelar ao público os pensamentos, desejos e emoções das personagens, guiando e conduzindo os espectadores através do mundo fictício da peça, não foi capaz de substituir a unidade de ação a qual estavam acostumados. Por fim, a classificação dada por Tchékhov à obra - uma *comédia* em quatro atos – confundiu ainda mais o público da estreia de *A Gaivota*.

Habitados às peças curtas cômicas que o próprio autor escrevia com grande sucesso, além dos contos, muitos deles publicados em revistas humorísticas, o público definitivamente não pode compreender uma comédia que não suscitava o riso, onde a intriga estava ausente e com um suicídio no suposto desenlace feliz.

Os motivos de Tchékhov em classificar tanto *A Gaivota* como *O Jardim das Cerejeiras* como comédias envolvem certa polêmica, principalmente pelas críticas às encenações do Teatro de Arte de Moscou. De qualquer maneira, fica claro que o autor russo ao denominar as referidas peças como comédias, queria a todo custo evitar a interpretação declamada da época, que em nada contribuiria para o retrato de suas personagens, pessoas comuns, e para acentuar ainda mais o caráter prosaico das obras. Para Donald Rayfield (1975, p. 97), importante estudioso da poética tchekhoviana, comédia significava para Tchékhov o oposto de tragédia, sugeria que a morte ou a supressão da personagem central não impediria a vida de seguir seu curso normal.

Desta maneira, parece-nos claro que as questões que se apresentavam a Tchékhov no que se refere ao seu ofício de escritor também estão presentes determinadamente, se assim podemos dizer, em sua poética dramática. As *perguntas* e não as afirmações ou negações norteiam suas obras dando a elas um caráter aberto, interrogativo, com finais sem desfecho; a ausência de uma fábula tradicional faz com que também estejam ausentes as unidades de ação, tempo ou lugar; finalmente, tais perguntas passam a constituir

uma dramaturgia que se estabelece diretamente na crise entre forma e conteúdo.

A forma dramática por excelência, o diálogo, como se sabe, realiza-se no drama clássico como uma sucessão lógica de causa e efeito, onde cada réplica não nasce arbitrariamente, mas é rigidamente determinada pela anterior. Da mesma maneira, desencadeia-se a ação dramática, sempre movida, ou antes, *gerada* pelo diálogo, que deve manifestar o embate de vontades contrárias. Ao examinar esta arquitetura da dramaturgia clássica, Anatol Rosenfeld (1994, p. 34) resume: “O diálogo dramático move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque das intenções”.

Em decorrência deste movimento, surgem os recursos dramáticos descritos por Aristóteles em sua *Poética*, tais como clímax, curva dramática ascendente, peripécia e desenlace, caros à dramaturgia clássica.

Ainda sobre a forma dramática, é preciso realçar que seu tempo é o presente absoluto, o agora.

Uma das primeiras transformações que notamos no diálogo tchekhoviano é a quebra da relação causa-efeito; Tchekhov liberta o diálogo da condição lógica aristotélica, para poder retratar a vida como ela se mostrava a ele, na Rússia em fins do século XIX. Nas palavras de Vladimir Nabókov (1981, p. 285), “sua realização foi a de mostrar o caminho certo para se escapar do cárcere da causalidade determinística, da causa e do efeito e romper com as barreiras que mantinham o drama prisioneiro”.

A ausência de uma unidade de ação encadeada pelos diálogos pode ser notada claramente nas passagens abaixo:

SOLIONII (*entra na sala na companhia de Tchebutikin*): Com uma mão levanto só um *pud* e meio, mas com as duas chego a levantar cinco ou até seis *puds*. Sendo assim, concluo que dois homens tem não apenas o dobro de força de um, mas pelo menos o triplo.

TCHEBUTIKIN (*andando, lê um jornal*): Contra queda de cabelos... dissolver dois gramas de naftalina em meia garrafa de álcool... friccionar todas as noites... (*anota em sua caderneta*). Tomaremos nota disso. (*A Solionii*) Preste atenção. Empurramos a rolhinha no frasco. Um tubinho de vidro a atravessa. Depois, pegamos uma pitada do mais simples, do mais comuns dos alumes... (TCHÉKHOV, 2006, p. 9).

LIUBOV ANDREIEVNA: [...] E a nossa Vária também continua a mesma, como uma freirinha... Também a Duniacha reconheci imediatamente... (*Beija Duniacha também*).

GAIEV: O trem atrasou exatamente duas horas, não é? Bela situação.

CHARLOTTA (*a Pichtchik*): Meu cachorrinho come até nozes! (Ibid., p. 71)

Em ambos os trechos, cenas iniciais de *As Três Irmãs* (1900) e *O Jardim das Cerejeiras* (1904) respectivamente, réplicas e trélicas são desconexas, independentes,

como colagens aleatórias das impressões e pensamentos de cada personagem – poderíamos mesmo inverter a ordem de cada uma delas sem prejuízo de entendimento, o que seria impossível no drama clássico. Esta independência de cada réplica denota também a falta de escuta entre as personagens, que muitas vezes, fechadas em seus mundos individuais recusam a comunicação. O chamamento “preste atenção” de Tchebutikin para Solionii sublinha ironicamente a breve tentativa de contato entre dois mundos completamente diferentes.

As passagens acima também evidenciam a ausência de vontades contrárias, a falta de enfrentamentos que impulsionariam o diálogo e por consequência, a ação. As réplicas, desta maneira, não somam na criação de uma história, da fábula propriamente dita, mas criam um universo, adquirindo uma dimensão poética. O drama tchekhoviano apresenta-se, assim, como uma sobreposição de temas cotidianos, recortes da vida, onde a falta de acontecimentos passa a ser o próprio ‘drama’. O conflito, portanto, passa do exterior para o interior, localiza-se na alma, o “conflito no espírito” (DUKORE, 1974, p. 935). O material temático trivial, muito próximo dos leitores e espectadores da época (e também de nós, leitores e espectadores do século XXI), dispensa a intriga como centro do drama para dar lugar ao drama do indivíduo.

Elementos considerados altamente ‘dramáticos’, ‘teatrais’, de que se servem as estruturas melodramáticas, na dramaturgia tchekhoviana acontecem nos bastidores: o suicídio de Trepliov (*A Gaivota*), o duelo entre Solionii e Tuzenbach (*As Três Irmãs*), o leilão da propriedade (*O Jardim das Cerejeiras*), a disputa entre Serebriakov e Vânia (*O Tio Vânia*, 1897). Os acontecimentos entre o terceiro e quarto ato de *A Gaivota*, por exemplo, como nos mostra Vladimir Kataev, importante estudioso da obra tchekhoviana, também teriam constituído uma excelente ‘coleção de incidentes’ para qualquer outro autor da época: a vida de Nina como atriz em Moscou, seu romance com Trigorin, os ciúmes, o nascimento e morte de seu bebê, sem mencionarmos os fatos que teriam decorrido às demais personagens (KATAEV, 2002, p. 175). Na peça de Tchekhov, entretanto, tais acontecimentos não se dão à vista do espectador, mas são apenas *narrados*. Quando momentos depois Nina entra em cena, já sabemos de tudo o que aconteceu com ela após sua partida cheia de esperança no terceiro ato. O que Tchekhov aviva são as transformações sofridas pela personagem (o mesmo acontecendo com Trepliov), em suas relações com a arte, o mundo e o amor. O ideal de uma vida movida pela fama (Nina) ou a busca por novas formas artísticas (Trepliov) transforma-se na crença no trabalho e na persistência do artista, a “capacidade de suportar” (Nina) e a convicção de que a questão não está nas formas, mas no escrever fluidamente, “pela alma” (Trepliov).

Se por vezes Tchekhov abole os movimentos decorrentes da dramaturgia estruturada pela relação de causa e efeito (curva dramática ascendente, nó, clímax e desenlace, por exemplo), por outras, brinca com os mesmos, em um jogo de construir e desconstruir as expectativas do leitor/espectador sem, porém, “resolvê-las”. Situações que se decidiriam facilmente em obras melodramáticas e cujo suspiro de alívio ou lágrima de compaixão do espectador viria inexoravelmente, na poética dramática tchekhoviana desmancham-se sem se resolverem. A tensão existente entre as

personagens passa a não ser traduzida pelo diálogo, que acaba expressando apenas trivialidades. Se no drama clássico só o que pode ser reduzido a diálogo tem importância, na dramaturgia tchekhoviana temos o oposto: “o que é capaz de se tornar diálogo não tem existência real, ou pelo menos, não tem peso e importância” (ROSENFELD, 1994, p. 105):

VÁRIA (*faz como se procurasse algo no meio dos embrulhos*):
Que estranho... Não encontro em parte alguma...

LOPAKHIN: Está procurando o quê?

VÁRIA: Fui eu mesma que guardei, e agora não sei onde...
(*Pausa*)

LOPAKHIN: O que pretende fazer agora, Várvara Mikhailovna?

VÁRIA: Eu? Empreguei-me na casa dos Ragulín. Serei governanta... ou algo assim...

LOPAKHIN: Eles moram em Iasnievo, não é?... A setenta verstas daqui, apenas... (*Pausa*). Bem, assim sendo, tudo terminou nesta casa.

VÁRIA (*continua a procurar*): Mas onde se meteu?... Talvez esteja na mala grande... Sim, para mim a vida nesta casa terminou...

LOPAKHIN: E eu irei a Kharkov. Agora mesmo, nesse trem. Negócios... Deixo Epikhodov aqui... eu o contratei...

VÁRIA: É mesmo?

LOPAKHIN: No ano passado já nevava por esta época, lembra? E agora temos um outono tão ensolarado e bonito. Apenas um pouco fresco... hoje de manhã fez três graus abaixo de zero...

VÁRIA: Não olhei... (*Pausa*). De qualquer modo, o nosso termômetro está quebrado... (*Pausa*). (TCHÉKHOV, 2006, p. 117).

O primeiro e último diálogo entre Vária e Lopakhin acontece em uma das cenas finais de *O Jardim das Cerejeiras*. Sabemos, por diálogos anteriores, que há rumores de que se casarão, embora Lopakhin nunca tenha dito nada a Vária. Em meio aos preparativos para a partida, sabemos também que esta é a última chance de uma mudança significativa na vida de Vária. O diálogo, porém, está longe de refletir os conflitos interiores da personagem e acaba por sublinhar a distância existente entre a governanta e o próspero comerciante. A fatura de pausas e reticências, instrumentos concretos da tessitura do diálogo, aumenta a tensão entre as personagens e cria para o espectador a expectativa de que “algo está prestes a acontecer”, ou mesmo de que “tudo se resolverá”. Mas em uma poética que não está fundamentada na fábula, mas nas transforma-

ções sofridas pelas personagens em suas relações e na própria passagem do tempo, e onde devemos ressaltar, o diálogo não se alimenta do entrechoque de vontades, Tchekhov recusa as soluções fáceis. O desfecho da cena não é pontual. Mas passa-se o tempo, Lopakhin é chamado por uma voz de fora, Vária fica só e a vida que estava lá fora invade a cena, a hora da partida é chegada. A tensão, que aqui é gerada quase que *a despeito* do diálogo é elevada ao máximo, mas o desenlace da cena, por assim dizer, não desata o nó entrevisto pelos espectadores/leitores na mesma.

O diálogo, suporte do drama, e de cuja possibilidade depende a possibilidade do próprio drama é ameaçado em sua estrutura clássica e passa a exercer novas funções. Ao invés de gerar acontecimentos, peripécias ou provocar desenlaces, o diálogo expressa a individualização da linguagem de personagens isoladas pela solidão e encapsuladas em seus mundos interiores (SZONDI, 2001, p. 46).

Como consequência, o diálogo tchekhoviano tende muitas vezes a sua própria dissolução em monólogos paralelos. O falar adquire características líricas, puramente expressivas, perdendo sua função apelativa, a que contribui muitas vezes, a falta de interesse ou atenção do ouvinte em potencial, que por sua vez, também está mergulhado em seu mundo interior:

VERCHININ: De qualquer modo, é pena que a juventude se tenha ido...

MACHA: Gógol diz em algum lugar: 'É aborrecido viver neste mundo, senhores!'

TUSENBACH: E eu digo: é difícil discutir com os senhores! Com os diabos...

TCHEBUTIKIN (*lendo um jornal*): Balzac casou-se em Berditchev... (*Irina cantarola em voz baixa.*) Anotarei em minha agenda. (*Anotando.*) Balzac casou-se em Berditchev. (*Volta a ler o jornal.*)

IRINA (*jogando paciência, pensativa*): Balzac casou-se em Berditchev. (TCHÉKHOV, 2006, p. 31)

Nesta cena de *As Três Irmãs*, Macha, Verchinin e Tuzenbach discutem sobre a própria vida, seu sentido e o futuro. Tchebutikin, que durante toda a cena lê seu jornal, alheio à conversa que está se desenrolando, lê em voz alta a notícia sobre Balzac. Impossível não notarmos o efeito sutilmente cômico desta fala, por ser totalmente desconexa dos argumentos que se seguiam até então. O doutor ainda repete a informação ao escrevê-la em seu caderno. E Irina também repete as mesmas palavras, que acentuadas pela rubrica de Tchekhov, mostram que a personagem está completamente imersa em outra realidade.

Mesmo o diálogo entre Macha, Verchinin e Tuzenbach, que discorrem sobre o mesmo assunto, deixa entrever a solidão dos mundos individuais de cada personagem e a dificuldade em se encontrarem pontos de intersecção entre eles (com exceção de Macha e Verchinin, pela paixão que os une), o que fica evidente pela indignação de Tuzenbach.

Como que sublinhando a impossibilidade de comunicação entre as personagens,

Tchékhov desloca o foco da cena para Irina e Tchebutikin, mergulhados cada qual em seu mundo interior, mas que se exprimem exatamente com as mesmas palavras.

O passo mais radical dado por Tchékhov, neste sentido, são as cenas entre Andrei e Ferapont, ainda em *As Três Irmãs*, onde a impossibilidade do diálogo é total, seja pela falta de contexto comum entre as personagens, seja pela falta de contato no processo comunicativo, visto que o velho funcionário é surdo:

FERAPONT (*entrega-lhe os papéis*): O porteiro da Secretaria de Finanças me disse agora mesmo que no inverno em São Petersburgo fez duzentos graus abaixo de zero.

ANDREI: O presente é repugnante, mas apesar disso quando penso no futuro tudo se transforma! Fica tudo tão leve, tão espaçoso; se ao longe rompe uma luz, vejo a liberdade, vejo a mim e a meus filhos nos livrarmos do ócio, do *knas*, do ganho e do repolho, da sesta, da abjeta falta do que fazer...

FERAPONT: Ele diz que ficaram congeladas mais de duzentas pessoas. O povo morria de medo... Foi em São Petersburgo ou em Moscou, já não sei mais.

ANDREI (*comove-se*): Oh, minhas irmãs queridas, minhas irmãs encantadoras... (*Com lágrimas nos olhos*) Macha, minha irmãzinha querida. (TCHÉKHOV, 2006, p. 60).

O diálogo tchekhoviano, portanto, revela muitas vezes os estados emocionais das personagens debaixo da troca superficial de comunicações; as palavras, ao invés de se tornarem meios de comunhão, passam a isolar ainda mais estas figuras. Recursos que no drama clássico poderiam ser apenas acessórios para a criação de suspense, intensificando momentos de clímax – como pausas e silêncios – passam a constituir a base do diálogo tchekhoviano, assim como a presença dos sons e das repetições de palavras.

Estas últimas são de vital importância para a dramaturgia de Tchékhov. Os processos comunicativos entre as personagens do autor são conhecidos por seu caráter não retilíneo, onde as conversas giram em círculo, sem encontrar um objetivo, cheias de rodeios. A repetição concentra-se não só nas palavras, mas também nos temas, sons e estruturas que retornam ao longo de cada obra. É a técnica do *leitmotiv*, originada na música e que se refere a um tema condutor, uma figura melódica breve ou uma progressão da harmonia (ou ambos), da qual Tchékhov amplamente se utiliza em seu metatexto dramático. É interessante notarmos que em estilos musicais onde há a presença de uma fábula, como a ópera, a técnica do *leitmotiv* permite ao compositor uma “economia de palavras”, uma vez que a repetição de um tema por si já comunica ao espectador/ouvinte e a narrativa pode acontecer sem o uso de palavras. Entendemos que na poética dramática tchekhoviana a repetição através do *leitmotiv*, sugere ao espectador/leitor imagens, sensações e relações entre as personagens sem que o autor precise “explicá-las”.

O refrão “Moscou, Moscou” presente desde as primeiras cenas de *As Três Irmãs* talvez seja o maior exemplo da técnica de *leitmotiv* dentro da obra dramática tchekhoviana. As palavras de Irina, cheias de esperança no primeiro ato, tornam-se um clamor desesperado ao fim do terceiro e refletem as transformações que a própria

personagem sofreu. Moscou torna-se a imagem que concentra as aspirações das irmãs Prozorov na tentativa de voltarem ao tempo-espaço idílico de suas infâncias. Segundo Donald Rayfield, em sua obra *Chekhov – The Evolution of his Art*, Moscou é a medida de tudo: Olga recorda-se de que, enquanto as bétulas da província ainda estão em botão, as de Moscou já estão florescendo. Quanto mais a província sufoca as irmãs, mais absurda torna-se a própria Moscou: “o sonho se transforma na discussão entre Andrei e Solionii a respeito de quantas universidades há em Moscou, na fala senil de Ferapont sobre uma corda esticada sobre a cidade, ou na geada que lá matou milhares” (RAYFIELD, 1975, p. 217).

A repetição também está significativamente presente em *O Tio Vânia*. O exemplo abaixo mostra como a reprodução das mesmas palavras por diferentes personagens entalha uma moldura para o fim da obra, marcando concretamente o restabelecimento de uma rotina que havia sido alterada pelas visitas de Serebriakov e sua esposa e de Astrov. “Foram-se”, “Foi-se”, são palavras ditas pelas personagens imediatamente antes de voltarem para suas ações habituais, como uma “orquestração de respostas a um destino comum” (WILLIAMS, 2002, p. 188):

(Ouve-se o tilintar de sininhos).

ASTROV: Foram-se. O professor decerto está contente! Agora nada mais o fará voltar aqui.

MARINA (*entra*): Foram-se. (*Senta-se na poltrona e põe-se a tricotar uma meia*).

SONIA (*entra*): Foram-se. (*Secando os olhos*). Que Deus os acompanhe! (*Ao tio*) Então, tio Vânia, mãos à obra!

[...]

MARIA VASILIEVNA (*entrando lentamente*): Foi-se. (*Senta-se e mergulha na leitura*) (TCHÉKHOV, 1998, p. 121).

A estrutura se repete após a partida de Astrov:

VOINITSKI (*escreve*): “Dia 2 de fevereiro, 20 libras de óleo... Dia 16 de fevereiro mais 20 libras de óleo... cevada...” (*Pausa. Ouvem-se as campainhas dos cavalos*).

MARINA: Foi-se (*Pausa*).

SONIA (*retorna e deposita a vela sobre a mesa*): Foi-se (*Ibid.*, p. 122).

A técnica do *leitmotiv* é usada por Tchekhov não só na repetição de palavras, mas também na repetição de imagens, ações, gestos e temas. As personagens tchekhovianas, por conta destas repetições, adquirem traços bastante característicos. Poderíamos citar as anedotas sempre fora de contexto de Chamraiev e as preocupações com dinheiro de Miedvedienko (*A Gaivota*), a paixão pelo bilhar e os discursos vazios de Gaiev, os acidentes constantes de Epikhodov (*O Jardim das Cerejeiras*), o assobiar de Macha, o jornal de Tchebutikin e o perfume de Solionii (*As Três Irmãs*). Obviamente cada uma destas ações está inserida em contextos próprios, o que gostaríamos de ressaltar no momento é a repetição de tais elementos como instrumento constitutivo da poética dramática tchekhoviana.

Se por vezes as repetições, sejam elas de temas, gestos, ou palavras, deixam transparecer o humor “típicamente tchekhoviano” (NABOKOV, 1981, p. 252), por outras acentuam um tema maior, que circunscreve toda a obra dramática de Tchekhov – a passagem inelutável do tempo.

Em busca de um tempo-espaço idílico, as personagens constantemente rememoram o passado, ou se remetem ao futuro, lançando a ele suas expectativas e desejos e abandonando o tempo presente. O contraste com a forma dramática em si, onde o presente é o tempo absoluto, torna-se inevitável. A consequência imediata é a transformação da própria forma, exigência da temática abordada por Tchekhov.

Se o drama clássico materializava o tempo como transição dos estados de causa e efeito, o drama tchekhoviano revela a própria plenitude da vida, mesmo que sufocada na contradição passado – presente – futuro.

REFERÊNCIAS

- ANGELIDES, Sophia. *A. P. Tchekhov: cartas para uma Poética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Arts Poetica, 1993.
- DUKORE, Bernard Frank. *Dramatic theory and criticism*. Greeks to Grotowski. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974.
- FIGUEIREDO, Rubens. Posfácio. In: TCHÉKHOV. *A Gaivota*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- KATAEV, Vladimir. *If only we could know: an interpretation of Chekhov*. Chicago: Ivan R. Dee, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad., posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2006.
- MANN, Thomas. *Ensaio sobre Tchekhov*. In: _____. *Ensaio*. Org. Anatol Rosenfeld. Trad. Natan Robert Zins. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- NABOKOV, Vladimir. *Lectures on Russian Literature*. New York: Harcourt Barce, 1981.
- RAYFIELD, Donald. *Chekhov: The Evolution of his Art*. London: Elek Books, 1975.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TCHÉKHOV, A. *A Gaivota*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *Cartas a Suvórin [1886-1891]*. Introdução, tradução e notas Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Edusp, 2002.
- _____. *Teatro I: A Gaivota, Tio Vânia*. Trad. Gabor Aranyi. Mairiporã: Veredas, 1998.
- _____. *Teatro II: As três Irmãs, O Jardim das Cerejeiras*. Trad. Gabor Aranyi. Mairiporã: Veredas, 2006.
- TCHERNYCHEVSKI, Nikolai G. *What is to be Done? Tales of a new people*. Trad. Laura Beraha. Moscow: Raduga Pub, 1983.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.