

INCOMPREENSÕES NO AMOR E NA ARTE: A *GAIVOTA* DE A. TCHÉKHOV

Priscilla Herrerias (Mestranda em Literatura e Cultura Russa, USP)

priscillaherrerias@hotmail.com

RESUMO: O presente artigo visa traçar uma análise de *A Gaivota* (1896), primeira grande peça de A. Tchékhov (1860-1904), a partir dos paradoxos de comunicação existentes entre as personagens. O estudo pretende esclarecer algumas das inovações propostas pelo autor russo que rompem com o sistema dramático tradicional, alterando principalmente os conceitos de ação, diálogo e conflito. As impossibilidades de compreensão entre as personagens serão analisadas dentro do que entendemos como os dois principais temas da obra – amor e arte.

Palavras-chave: A. Tchékhov, Teatro Russo, Drama Moderno, Literatura Russa.

1. Duas estreias muito diferentes

Em algum momento entre os anos de 1892 e 1904, A. Tchékhov (1860-1904) escreveu em seu caderno, onde anotava temas, pensamentos e ideias para trabalhos futuros, que “o público realmente gosta na arte daquilo que é banal e há muito familiar, aquilo com que eles se acostumaram” (2004b, p. 25). O fracasso da estreia de *A Gaivota*, em 1896, no Teatro Alexandrinski, em São Petersburgo¹, embora tenha decepcionado profundamente o autor, que prometera nunca mais escrever para teatro, talvez não o tenha surpreendido, uma vez que Tchékhov tinha plena consciência da nova proposta contida na dramaturgia da obra.

O que os espectadores veriam no palco estava longe das estruturas aristotelicamente encadeadas dos textos clássicos, comédias de costume, *vaudevilles* e farsas, aos quais estavam acostumados. Também o ritmo proposto por Tchékhov – “[...] comecei-a *forte* e terminei em *pianíssimo*” (in 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 possibilitariam a interpretação marcante dos grandes atores e atrizes da época e que ‘costurariam’ toda a obra através de uma linha de ação ininterrupta, 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 e 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 sugerir 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 com que 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 Gaiivota*.

Habituaados às peças curtas cômicas que o próprio autor escrevia com grande sucesso, além dos contos, muitos deles publicados em revistas humorísticas e pelos quais Tchékhov já era amplamente conhecido e premiado, o público definitivamente

não pôde 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 por suas críticas às encenações posteriores do Teatro de Arte de Moscou. De qualquer maneira, fica claro que o autor russo ao denominar as referidas peças como comédias, queria reforçar o aspecto prosaico das obras, onde eram retratadas pessoas comuns, em situações cotidianas, vidas sem grandes acontecimentos. Para Donald Rayfield, 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 (1975, p. 97). As peças de Tchékhov, inclusive, poderiam acabar no terceiro ato, mas o autor as prolonga, deixando que o fluxo da vida se sobreponha aos acontecimentos do enredo, fazendo com que as peças se abram para o infinito e deixando ao leitor/espectador uma sensação de inacabamento.

Foi precisamente a compreensão das inovações da dramaturgia tchekhoviana na prática da cena o grande acerto de Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko quando, dois anos depois da malograda estreia em São Petersburgo conseguem convencer o autor e estreiam *A Gaivota* em Moscou. O sucesso da montagem do Teatro de Arte, cujo símbolo até os dias de hoje é a gaivota, foi o de perceber a relação direta e estreita entre as personagens e a plateia. O público moscovita pôde reconhecer-se por completo nos pensamentos, desejos, anseios e insatisfações das personagens, detalhadamente concretizados pelos atores dirigidos por Stanislávski (incluindo-se o mesmo, também intérprete). O alto grau de memória comum partilhado entre personagens e espectadores era algo novo, contagiante. Se até então o palco era tomado por grandes acontecimentos,

distanciados do espectador pela interpretação de atores comprometidos com o estrelato, a dramaturgia de Tchékhov inaugurava na Rússia o drama de indivíduos comuns, que embora sufocados por uma realidade apática, eram impulsionados por um apaixonado desejo de *viver*. A encenação de Stanislávski, privilegiando o *ensemble* ao destaque de interpretações individuais e compreendendo efetivamente a importância do subtexto, do que estava ‘além’ das palavras, contribuiu decisivamente não só para o sucesso da obra, mas para o nascimento e concretização de um novo teatro.

Neste, o público não era levado a julgar as personagens, mas antes, “convidado a responder em um nível emocional aos sentimentos que as personagens experimentavam” (PITCHER, 1985, p. 9). Tchékhov instaura, por assim dizer, um campo elétrico entre palco e plateia, espaço ‘entre’ altamente fértil, onde espectadores, atores e autor, compartilham a mesma experiência.

2. Fatalidade e isolamento

Embora *A Gaivota* apresente inúmeras rupturas com a dramaturgia clássica, a comédia de Tchékhov guarda com ela uma importante semelhança: a inevitabilidade dos destinos das personagens.

Se, na tragédia clássica, por exemplo, o destino dos heróis era pré-determinado pelos deuses, com quem a possibilidade de luta era inexistente, em *A Gaivota* o destino das personagens também é determinado por forças que elas são incapazes de superar (KATAEV, 2002). Mas a fatalidade dos destinos das personagens de Tchékhov revela-se antes, como consequência de uma série de desentendimentos entre elas, isoladas em seus mundos e pontos de vista particulares.

Assim é formado o universo de *A Gaivota*, como um grande mosaico onde cada personagem representa uma constelação única, incompreensível para as demais. O diálogo, ao invés de troca e/ou comunhão, reflete conseqüentemente a distância e a impossibilidade do contato. Para a pesquisadora holandesa Jenny Stellemen, as personagens tchekhovianas assumem que “o outro modela o mundo ou a realidade exatamente da mesma maneira que elas, em outras palavras, que há apenas uma realidade” (1992, p. 29). Desta forma, os problemas de comunicação causados pela falta de experiências similares que isola cada personagem em seu mundo individual são agravados pela premissa de que o outro ‘modela o mundo do mesmo modo que eu’; tal proposição possibilita aparente entendimento, como se as realidades se tocassem breve e harmoniosamente, assim como as pedras de um caleidoscópio, para em seguida afastarem-se definitivamente.

A fatalidade dos destinos de Tréplev e Nina é determinada, portanto, por uma série de incompreensões para a qual contribuem as ações de cada personagem mergulhada em seu universo particular e que levam a uma cadeia geral de infortúnios. Vladímir Katáiev, professor de literatura russa na Universidade de Moscou e um dos maiores especialistas na poética tchekhoviana, ressalta que não há intenções vis nas atitudes das personagens, mas apenas distância entre seus propósitos e perspectivas:

As personagens de Tchékhev tornam-se os autores dos infortúnios de outras pessoas ‘simplesmente’ porque estão tentando realizar suas próprias ideias de felicidade, amor, arte, como conduzir as coisas, etc. Ser o autor dos infortúnios de outras pessoas não é a sina de indivíduos particulares que são maus, cruéis e imorais. Cada pessoa está sujeita a isso. Ter uma visão pessoal das coisas, estar preocupado com esta visão e ser incapaz de entender a ‘verdade’ das outras pessoas – isso é o que leva aos infortúnios e vidas arruinadas em Tchékhev (2002, p. 178).

Desta maneira, assim como na tragédia clássica, não há culpados. As personagens tchekhovianas não se apresentam como heróis ou vilões, mas são tridimensionais e seguem obstinadamente suas ‘verdades’, suas inclinações; aguçadas pela pena de Tchékhov, estas se tornam temas, que surgem e reaparecem como ondas, construindo uma dramaturgia que não está centrada em acontecimentos, mas nos próprios movimentos de alma de suas personagens.

3. Da (im)possibilidade de compreensão no amor e na arte

Se, no sistema dramático tradicional o primeiro ato deve apresentar ao público a exposição de um problema, a ser desenvolvido e resolvido até o último ato, Tchékhov deixa claro desde os primeiros momentos de *A Gaivota* a ausência de um ‘nó’ que será formado e desatado. Contudo, como aponta Vladímir Nabókov, Tchékhov “assim como Ibsen, estava sempre ansioso para se livrar do trabalho de explicação o mais rápido possível” (1981, p. 282). O primeiro diálogo da peça, portanto, já antecipa os desentendimentos na arte e no amor, presentes em toda a obra. Quando se abre o pano, a plateia reunida para assistir *A Gaivota* depara-se de imediato com outro tablado, cortina baixada, anunciando a metalinguagem, o teatro dentro do teatro. Macha e o professor Miedviediêenko entram de volta de um passeio:

MACHA (*olhando para o tablado*): O espetáculo vai começar daqui a pouco.

MIEDVIEDIÊNKO: Sim. Zariêchnaia vai se apresentar e a peça é uma obra de Konstantin Gavrílovitch. Os dois estão apaixonados e hoje suas almas vão se unir na aspiração de criar uma representação artística única. Mas entre a minha alma e a sua não existem pontos de contato. Amo a senhorita e, de tanta saudade, não consigo ficar em casa, percorro seis verstas a pé todos os dias para vir aqui, outras seis para voltar e, da sua parte, só encontro indiferença. Mas eu compreendo.

Tenho poucos recursos, minha família é grande... Qual mulher vai querer um homem que mal consegue ter o que comer?

MACHA: Bobagem. (*Aspira rapé*) O seu amor me comove, mas não consigo corresponder, só isso. [...] (TCHÉKHOV, 2004a, p. 9-10).

Tchékhov, além de apresentar já na primeira cena o tema de cada interlocutor, também revela as relações e tensões entre eles. Além disso, a situação típica que se estabelece entre Macha e Miedviediênko – o amor não correspondido, que floresce a despeito da impossibilidade de contato entre seres que não compartilham as mesmas experiências, em um universo marcado pelo desencontro - será espelho para outras personagens da peça.

Ligado à realidade cotidiana, à luta pela sobrevivência, Miedviediênko está distante das questões artísticas, que povoam a mente e o coração de Tréplev, por quem Macha é apaixonada. Tréplev, por sua vez, ama Nina Zariêchnaia, com quem aspira não só ao amor, mas também à ‘verdadeira criação artística’. Nina, encantada pelo mundo do estrelato, apaixona-se por Trigórin, escritor bem sucedido, amante de Arkádina.

Desta forma, estabelece-se no primeiro ato da peça o alicerce em que se estruturam as relações entre as personagens - um círculo vicioso, onde as rejeições amorosas que causam e sofrem ligam-nas umas às outras:

Miedviediênko ► Macha ► Tréplev ► Nina ► Trigórin

O círculo de paixões não retribuídas em que as personagens se encontram, aliás, poderia facilmente ser material para uma das peças cômicas em um ato de Tchékhov,

tão ao gosto do público da época, ou de um melodrama, cuja base - ‘A ama B que ama C que ama D’ – é a mesma de *A Gaivota*.

Tchékhov, no entanto, distancia ao máximo sua obra do melodrama – todos os elementos considerados altamente ‘dramáticos’ acontecem nos bastidores: o suicídio de Tréplev ao final da obra e os acontecimentos com Nina entre o terceiro e quarto ato – sua vida difícil como atriz em Moscou, o romance com Trigórin, os ciúmes, o nascimento e morte de seu bebê. Essa excelente “coleção de incidentes” (KATAEV, 2002, p. 175), que poderia fazer a felicidade de autores melodramáticos, na peça de Tchékhov, entretanto, transforma-se em narrativa, transferindo à imaginação do espectador todos os grandes acontecimentos.

Jovem aspirante à carreira de atriz, Nina encanta-se com o mundo de fama de Arkádina e Trigórin, completamente diferente da realidade da jovem oprimida pela madrasta e pelo pai. Como nota a pesquisadora russa Vera Zubarev, o próprio sobrenome de Nina, Zariêchnaia, cuja tradução literal seria ‘além do rio’, destaca sua condição de ‘estrangeira’ na propriedade de Sórin, onde ‘só há boêmios’ (1997, p. 52).

Se Nina é atraída pela realidade dos artistas bem sucedidos, ‘como uma gaivota é atraída para o lago’, Tréplev por sua vez, abomina-a, horrorizado pelo teatro de ‘morais pequeninas e fáceis’; proclama em seu lugar novas formas, uma nova era na arte.

Ambos Nina e Tréplev, no entanto, no decorrer da peça transformam-se através das experiências que sofrem. Este é precisamente o grande acontecimento de *A Gaivota*. Se no sistema dramático tradicional as grandes ações se desenvolvem aos olhos do espectador, no drama tchekhoviano estas são omitidas, mas afetam significativamente o comportamento das personagens; não vemos os infortúnios de Nina em Moscou, embora possamos imaginá-los pela narrativa de Tréplev - mas quando esta entra em

cena no quarto ato, contemplamos concretamente as consequências das transformações internas que sofreu.

Para Vladímir Katáiev, Nina e Tréplev passam por descobertas, como se partissem no início da peça de sensações e elucubrações – ‘parece-me que’ - para chegarem ao fim da obra com a verdade da experiência – ‘verificou-se que’ (2002, p. 175).

Nina, no começo de *A Gaiivota*, sonha com a arte vislumbrando a celebridade, o brilho da fama, não importando qual o preço a ser pago; parece-lhe que a glória tudo compensa. No quarto ato, porém, após experimentar as provações que ela mesma imaginou, Nina conclui que o importante para um artista não é o sucesso, mas a persistência, a constância, ‘a capacidade de suportar’ – a visão artística do próprio Tchékhev.

A transformação sofrida por Nina através da experiência teatral e também dos desastres pessoais, leva-a a uma reflexão e reavaliação de sua vida anterior. Se a peça de Tréplev representada sem cenário, à beira do lago e à luz da lua era para Nina ‘tão sem graça’, ‘difícil de representar’, ‘com pouca ação’, ela se torna, dois anos depois, lembrança de uma vida ‘radiante, afetuosa, alegre, pura’. Em meio à confusão de suas últimas réplicas, ao fim do quarto ato, onde mistura citações de Turguêniev (1818-1883), ideias de Trigórin e confissões do passado e do presente, as palavras escritas por Tréplev são as únicas de que Nina se recorda com clareza. Se antes eram sem sentido, ‘só declamação do começo ao fim’, as experiências sofridas pela jovem atriz dão agora às palavras do jovem escritor peso e significação, a solidão devastadora da ‘Alma do Mundo’.

Ao contrário de Nina, a trajetória de Tréplev começa com a recusa à arte comercial, personalizada por Arkádina e Trigórin e a questão concentra-se em formas novas:

TRÉPLEV: [...] Quando a cortina sobe e, à luz da noite, entre as três paredes, esses talentos formidáveis, os sacerdotes da arte sagrada, representam como as pessoas comem, bebem, amam, andam, vestem seus casacos; quando, das cenas e das frases mais banais, tentam desencavar uma moral – pequenina, fácil de entender, útil para fins domésticos; quando, em mil variantes, me apresentam sempre a mesma coisa, a mesma coisa e a mesma coisa, então eu fujo correndo, como Maupassant fugia da torre Eiffel, que lhe oprimia o cérebro com sua vulgaridade.

SÓRIN: É impossível viver sem o teatro.

TRÉPLEV: Precisamos de formas novas. Formas novas são indispensáveis e, se não existirem, então é melhor que não haja nada [...] (TCHÉKHOV, 2004a, p. 13-14).

Com o passar do tempo, Tréplev estabelece-se no meio profissional literário, mas sente-se engolido pela regularidade mediana, vulgar e a questão não está mais na forma:

TRÉPLEV: Cada vez mais me convenço de que a questão não consiste em formas novas e formas velhas, mas sim em que a pessoa escreva sem pensar em formas, sejam quais forem, que ela escreva porque isso flui livremente de sua alma (Ibid., p. 91).

O jovem autor queima todos os seus manuscritos e suicida-se, desacreditado da arte e também do amor, rivalizado nas duas instâncias por Trigórin.

Escritor profissional e experiente, Trigórin desenvolveu técnicas e métodos para realizar sua arte. Embora não sofra através da experiência artística transformação radical como Nina e Tréplev, Tchekhov faz com que o escritor estabelecido, famoso, também

questione sua própria arte: “Eu nunca agradei a mim mesmo. Não gosto de mim como escritor” (Ibid., p. 49). A contestação de Trigórin cria dialética na obra e não permite que nenhuma personagem torne-se ‘porta-voz’ do autor. Para A. P. Tchudakhov, considerado um dos maiores especialistas na poética tchekhoviana, o questionamento de Trigórin, assim como o de Tréplev, e que representam visões opostas na arte, demonstra que “uma contradição única era insuficiente para Tchékhev. Ambas tese e antítese são questionadas mesmo por seus defensores” (1983, p. 193). A exposição de pontos de vista opostos sem que se chegue a uma síntese é aspecto recorrente na poética dramática tchekhoviana e sublinha o caráter interrogativo das obras, tantas vezes alvo das críticas de uma época que privilegiava respostas.

O profissionalismo de Trigórin por vezes confunde-se com indiferença e cegueira. Para ele, a arte exige sacrifício e está acima da vida; esta é antes, material para a arte, razão pela qual justifica sua aproximação de Nina:

TRIGÓRIN: [...] Tenho poucas oportunidades de conhecer moças jovens e interessantes, até já esqueci como são e não consigo imaginar com clareza como elas se sentem aos dezoito ou dezenove anos; por isso, nos meus contos e nas minhas novelas, as mocinhas em geral parecem falsas. Eu adoraria poder ficar no lugar da senhorita, ainda que fosse só por uma hora, para saber como pensa e tudo o mais (TCHÉKHOV, 2004a, p. 45).

Os universos distintos de Nina e Trigórin tornam-se ainda mais distantes pela suposição com que modelam cada um a realidade do outro: Nina deseja alcançar a vida de celebridade de Trigórin, que supõe ser gloriosa. Para o escritor, no entanto, ela é inverossímil, desagradável:

TRIGÓRIN: [...] ‘O que o senhor anda escrevendo? Com que nos brindará a seguir?’ Sempre a mesma coisa, sempre a mesma coisa, e fico com a impressão de que essa atenção de meus conhecidos, os elogios, a admiração, tudo isso é uma mentira, tenho a sensação de que estão me enganando, como fazem com uma pessoa doente [...] (Ibid., p. 47- 48).

O escritor famoso preza a natureza e as coisas simples, para o espanto de Nina, que se choca com a atitude do artista:

NINA: [...] E como também é estranho que um escritor célebre, adorado pelo público, sobre quem todos os jornais escrevem, cujo retrato é vendido em toda parte, um escritor que já foi traduzido em outras línguas, passe o dia todo pescando no lago e fique contente por ter apanhado duas carpas [...] (Ibid., p. 43).

Desta maneira, a comunicação entre Nina e Trigórin é frágil, como se o contato entre seus mundos fosse brevemente possibilitado pelo encontro de seus desejos (paradoxalmente opostos): Nina modela o mundo de Trigórin pela beleza da fama e do estrelato, Trigórin interessa-se pela pureza, inocência e ingenuidade de Nina. O grande choque ocorre no encontro entre a realidade ‘verdadeira’ de cada personagem e a realidade ‘projetada’ pelo outro.

Se para Trigórin arte e vida se misturam, a segunda servindo à primeira, para Arkádina ambas também são indissociáveis, ainda que a devoção ao trabalho seja a fuga de suas responsabilidades emocionais; Arkádina é a grande atriz, que age na vida como age no palco – se o filho ou o irmão precisam de dinheiro, ela chora, afirmando não ter nada; as primeiras réplicas que troca com Tréplev não são de um diálogo natural entre mãe e filho, mas emprestadas de Gertrudes e Hamlet; por fim, quando no terceiro ato

tem ciúmes de Trigórin ajoelha-se aos seus pés, como provavelmente o faria em *A Dama das Camélias* ou em outra personagem-título tuberculosa.

O primeiro choque entre Tréplev e Arkádina já se evidencia no começo de *A Gaivota* com o fracasso da peça do jovem autor, cujas novas formas apregoadas são ironizadas pela mãe:

ARKÁDINA: Sinto cheiro de enxofre. Será mesmo necessário?

TRÉPLEV: É, sim.

ARKÁDINA (*ri*): Ah, é um efeito especial.

TRÉPLEV: Mãe!

NINA: Ele se entendia, sem ninguém...

POLINA (*para Dorn*): O senhor tirou o chapéu. Cubra-se, ou vai se resfriar.

ARKÁDINA: O médico tirou o chapéu porque está diante do diabo, o pai da matéria eterna.

TRÉPLEV (*com raiva, erguendo a voz*): A peça acabou! Chega! Baixem a cortina! (Ibid., p. 22-23).

O desentendimento entre Arkádina e Tréplev dá-se pela oposição e inflexibilidade de seus pontos de vista, de tendências artísticas contrárias e de gerações distintas. As reações exageradas, tanto de Tréplev como de Arkádina, também demonstram a fragilidade dos processos comunicativos entre ambos. Arkádina transfere dos palcos onde representa para a plateia do teatro do filho seu *overacting*, enxergando a ‘nova era na arte’ como má índole e afronta pessoal. Tréplev, por sua vez, interrompe abruptamente a representação, pois pressentia que a mãe estava contra ele, porque “nesse palco minúsculo, Zariêchnaia vai brilhar, e não ela” (Ibid., p. 12). Neste sentido, podemos notar o contraste entre os ciúmes de Tréplev em relação a Trigórin, escritor

bem sucedido e talentoso e os ciúmes da atriz consagrada para com a aspirante, que apenas sonha com a carreira artística.

Tréplev já no início da peça nos dá em detalhes o retrato de sua mãe, ‘um caso psicológico muito curioso’, que pode cuidar dos doentes ‘como um anjo’, mas não pode ouvir alguém elogiar Duse² em sua frente. Arkádina ama o teatro, é uma diva, suscetível a humores extremos, vaidosa e avarenta.

Embora ambas as vidas estejam profundamente ligadas ao amor e à arte, mãe e filho são incapazes de compreender e aceitar a verdade de cada um e os constantes escândalos entre ambos, tornam-se “abusos mútuos” (ZUBAREV, 1997, p. 46):

TRÉPLEV: [...] Vocês são apenas banais, tomaram a arte em seu poder e só julgam legítimo e autêntico aquilo que vocês mesmos fazem, e quanto ao resto, tratam de perseguir e sufocar! Não reconheço o valor de vocês! Não reconheço nem a ele nem a você!

ARKÁDINA: Seu decadente!

TRÉPLEV: Volte para o seu adorado teatro e represente as suas pecinhas medíocres e lamentáveis!

ARKÁDINA: Nunca, em toda minha vida, representei em peças desse tipo. Deixe-me em paz! Você não é capaz nem de escrever um reels *vaudeville*. Seu burguesinho de Kiev! Parasita!

TRÉPLEV: Sovina!

ARKÁDINA: Seu esmolambado! (TCHÉKHOV, 2004a, p. 63-64).

Tréplev indigna-se com o sucesso das ‘velhas formas’ do teatro da mãe e do escritor Trigórin. Arkádina, por sua vez, não reconhece os esforços do filho em tornar-se um escritor, muito menos, seu desejo por ‘novas formas’. A relação de ambos, portanto, existe no embate, na demonstração de forças contrárias. Os poucos momentos

onde isto não ocorre são aqueles em que Tréplev se lembra da infância, onde o simples contato permitia o entendimento entre ambos.

A fuga de Arkádina de suas responsabilidades exemplifica-se principalmente em sua reação à tentativa de suicídio de Tréplev, quando decide voltar às pressas para Moscou (no terceiro ato). Ao final da peça, quando Tréplev realmente suicida-se, Tchékhov não termina a obra com ponto final, mas literalmente em reticências, deixando à imaginação do público as reações de Arkádina e de todas as outras personagens. Como assinala Vladímir Nabókov, o que vemos em cena não é a reação de Arkádina ao que aconteceu *de fato*, já que Dorn habilmente o disfarça, mas a *imitação* da verdadeira reação, evocando a ocasião anterior, dois anos antes (1981, p. 295).

As últimas palavras de Tréplev, entretanto, mostram sua preocupação com a mãe: “Não vai ser nada bom se alguém topa com ela [Nina] no jardim e depois contar para mamãe. Isso pode deixar mamãe transtornada...” (TCHÉKHOV, 2004a, p. 97).

4. Considerações Finais

Os processos comunicativos entre as personagens das peças de Tchékhov são conhecidos por seu caráter não retilíneo, onde as conversas giram em círculo, sem encontrar um objetivo, cheias de rodeios.

Tchékhov desenvolve a dramaturgia de *A Gaivota* como se cada personagem fosse um instrumento dentro da orquestra, introduzindo, desenvolvendo ou repetindo seu tema ao longo da obra. Tal procedimento acentua a singularidade de cada personagem, evidenciando o isolamento de seus mundos e a dificuldade em se comunicarem. Ao mesmo tempo, este procedimento mostra-se como consequência das inovações propostas pelo autor em seu sistema dramático – uma vez que o conflito

concentra-se muito mais no interior do que no exterior, o diálogo deixa de expressar embates ou vontades contrárias, deixa de gerar ação. Ganha relevo o subtexto, aquilo que está camuflado pelas palavras e os diálogos tendem muitas vezes à superposição de monólogos.

Se as vidas de Tréplev e Nina são profundamente alteradas por suas experiências pessoais e artísticas, as outras personagens, ao contrário, permanecem mergulhadas nas mesmas aflições, desejos e preocupações. O intervalo de dois anos entre o terceiro e quarto ato e a repetição dos temas ao longo de toda a obra realçam esta sensação de ‘continuidade’, ou mesmo o agravamento deste estado, sublinhando a passagem inexorável do tempo.

Sórin, por exemplo, que está mais doente, resume sua condição de *l’homme qui a voulu*, manifesta desde o início da peça:

[...] Nos bons tempos, quando era moço, eu queria ser escritor, e não fui; queria falar bonito, e falava pessimamente [...]. Queria casar, e não casei; queria muito viver na cidade, e fui acabar minha vida no campo, e assim por diante (TCHÉKHOV, 2004a, p. 80).

Arkádina continua sendo a grande diva da província: “Os estudantes me aclamaram... Três corbelhas, duas coroas e ainda por cima isto aqui... (*Tira um broche do peito e o joga sobre a mesa*)” (Ibid., p. 88).

Macha e Miedviediênko, aparentes exceções, também permanecem imersos nas mesmas aflições que demonstram na primeira cena da peça, como em um beco sem saída. Apesar de terem se casado, suas almas ainda permanecem ‘sem pontos de contato’, não há escuta, como se fossem surdos um ao outro:

MACHA: Você é um estorvo. No início, só queria saber de filosofar e agora só fala do bebê e de ir para casa, do bebê e de ir para casa... não se ouve outra coisa da sua boca.

MIEDVIEDIÊNKO: Vamos para casa, Macha!

MACHA: Vá você sozinho.

MIEDVIEDIÊNKO: O seu pai não vai me emprestar os cavalos.

MACHA: Vai, sim. É só você pedir que ele empresta.

MIEDVIEDIÊNKO: Por favor, eu imploro. Então, amanhã você virá para casa?

MACHA (*aspira rapé*): Está bem, amanhã. Mas que coisa enjoada... (Ibid., p. 76).

A estrutura circular de *A Gaiivota* nos deixa a impressão de que a vida continua seu curso, apesar de todas as barreiras; a passagem do Tempo, assim como nas demais peças do metatexto dramático tchekhoviano, torna-se protagonista da obra.

Se o suicídio de Tréplev parece negar tal afirmação ao provocar justamente no fim da obra uma grande suspensão, no lugar do ponto final dado pelo sistema dramático tradicional, a própria fatalidade dos destinos sugere às personagens que nada resta a fazer e o único caminho é prosseguir.

ABSTRACT

The present article seeks to analyse *The Seagull* (1896), the first major play of A. Chekhov (1860-1904), through an approach to the communication paradoxes between the characters. The study intends to clarify some of the innovations established by the author that break with the traditional dramatic system, altering mainly the concepts of action, dialogue and conflict. The impossibilities of understanding between the characters shall be analysed within the two main themes in the play – love and art.

Keywords: A. Chekhov, Russian Theatre, Modern Drama, Russian Literature.

REFERÊNCIAS

- ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchékhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995.
- CHUDAKOV, A. P. *Chekhov's Poetics*. Trad. Edwina Jannie Cruise, Donald Dragt. Ann Arbor: Ardis, 1983.
- FIGUEIREDO, Rubens. “Um Pássaro na Mão - Posfácio”. In: TCHÉKHOV. *A Gaivota*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- KATAEV, Vladimir. *If only we could know: an interpretation of Chekhov*. Trad. Harvey Pitcher. Chicago: Ivan R. Dee, 2002.
- LOTMAN, Yuri. *A Estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- NABOKOV, Vladimir. *Lectures on Russian Literature*. New York: Harcourt Barce, 1981.
- PITCHER, Harvey J. *The Chekhov play: a new interpretation*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- RAYFIELD, Donald. *Chekhov: the evolution of his art*. Plymouth, Elek Books, 1975.
- STELLEMAN, Jenny. *Aspects of dramatic communication: action, non-action, interaction (A. P. Cechov, A. Blok. D. Charms)*. Amsterdam: Rodopi, 1992.
- TCHEKHOV, A. *A Gaivota*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *Notebook of Anton Chekhov*. Trad. S. S. Koteliansky e Leonard Woolf. Disponível em: <http://www.gutenberg.net/1/2/4/9/12/12494>. Acesso: 10 abril, 2004.
- ZUBAREV, Vera. *A System Approach to Literature: Mythopoetics of Chekhov's Four Major Plays*. Westport, Conn. – London: Greenwood Press, 1997.

¹ Cabe lembrar do contexto da estreia da peça em São Petersburgo. A maior parte da plateia era formada por admiradores da atriz cômica Levkêieva, que seria homenageada por uma comédia logo após a obra de Tchêkhov. O público, como ressalta Rubens Figueiredo no posfácio de sua tradução de *A Gaiivota*, “ansioso para rir de suas personagens burlescas” (2004, p. 104), provavelmente esperava algo similar da comédia de Tchêkhov.

² Eleonora Duse (1858-1924), atriz italiana.