

PAULO RICARDO BERTON

**O CONCEITO DE PROTAGONISTA
NA OBRA DRAMÁTICA DE ANTON TCHEKHOV**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre no programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Urbano Zilles

Porto Alegre
2007

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Urbano Zilles
(Orientador – PUCRS)

Profª. Dr. Marta Isaacson Souza e Silva
(UFRGS)

Profª. Dr. Regina Zilberman
(PUCRS)

AGRADECIMENTOS

Ao programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.

Ao CNPQ pela bolsa de estudos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Urbano Zilles, pelas observações sempre pontuais e encorajadoras.

Aos professores do PPGL, em especial Prof^ª. Dr. Maria Luiza Remédios, Prof^ª. Dr. Maria da Glória Bordini, Prof^ª. Dr. Vera Aguiar, Prof^ª. Dr. Regina Zilberman e Prof. Dr. Luis A. de Assis Brasil.

Às Secretárias do PPGL, Isabel e Mara, sempre solícitas e disponíveis na solução de todos os problemas.

Aos meus colegas de mestrado, em especial Carlinhos, Paula, Fernanda, Ítalo, Carla, Leandro e Cláudia, pelo auxílio mútuo, nas grandes e pequenas dúvidas.

A minha família, Leila, Helena e Dóris, complemento imprescindível do meu esforço acadêmico e profissional.

RESUMO

Esta dissertação analisa a transformação do conceito de protagonista na obra dramática de Anton Tchekhov, através do estudo das suas quatro peças: “*A gaivota*”(1896); “*Tio Vânia*”(1897); “*As três irmãs*”(1901); “*O jardim das cerejeiras*”(1904). Após uma explanação do pensamento de três filósofos sobre o tema da verdade, verifica-se como o ponto-de-vista se revela na literatura dramática, uma vez que esta abdica da presença de um narrador. A partir de um rearranjo da ordem de escrita das peças, e amparado a princípio nos títulos das mesmas, observa-se o crescente afastamento de Tchekhov desde um protagonista-único até um protagonista-espaço, através da pulverização da figura do protagonista entre várias personagens. Este artifício estético revela, por fim, a inserção do autor nas correntes filosófico-ideológicas que consideravam a verdade como um conceito contextual e historicamente situado. Desta forma, a dissertação afirma a importância da obra tchekhoviana como uma das fundadoras e legitimadoras do pensamento relativista.

Palavras-chave: Drama. Teatro. Anton Tchekhov. Protagonista. Verdade.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Dissertation untersucht die Verwandlung des Begriffs des Protagonists in der dramatischen Werk Anton Tschechows, durch das Studium seinen Theaterstücken: *Die Möwe* (1896); *Onkel Wanja* (1897); *Die drei Schwestern* (1901); *Der Kirschgarten* (1904). Nach einer Erläuterung der Gedanken von drei Philosophen über das Thema Wahrheit, wird es festgestellt, wie sich der Gesichtspunkt sich in der dramatischen Literatur darstellt, da dieser auf die Anwesenheit des Erzählers verzichtet. Nach einer chronologische Umordnung der Stücken, unterstützt von seinen Titeln, merkt man einen wachsenden Abgang Tschechows von einem einzelnen Protagonist bis zu einem räumlichen Protagonist, durch die Zerstäuberung dieser Funktion unter mehreren Figuren. Dieser ästhetische Kunstgriff enthüllt am Ende die Einbau des Autors in den philosophische-ideologische Gattungen, die die Wahrheit für einen historischen und kontextualisierten Konzept immer gehalten haben. So stellt die Dissertation fest, dass das Werk Tschechows als Gründer des relativen Gedankens mitzählt.

Schlüsselwörter: Drama. Theater. Anton Tschechow. Protagonist. Wahrheit.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. O CONCEITO DE VERDADE.....	14
3. O PONTO-DE-VISTA NO MODO DRAMÁTICO.....	23
3.1 O modo dramático.....	23
3.2 O ponto-de-vista.....	26
4. O CONCEITO DE PROTAGONISTA.....	30
4.1 Protagonista.....	30
4.2 Personagem.....	31
4.3 Herói.....	33
5. METODOLOGIA DE ANÁLISE.....	35
5.1 Ordem de análise.....	35
5.2 Título.....	37
5.3 Ação dramática.....	39
5.4 Modelo actancial.....	42
5.5 Constelação dos atores.....	44
5.6 Constelação geral.....	47
5.7 Configuração I.....	48
5.8 Configuração II.....	49
6. AS PEÇAS.....	51
6.1 TIO VÂNIA.....	51
6.1.1 Título.....	51
6.1.2 Ação dramática.....	54
6.1.3 Modelo actancial.....	55
6.1.4 Constelação dos atores.....	55
6.1.5 Constelação geral.....	57
6.1.6 Configuração I.....	57
6.1.7 Configuração II.....	58
6.1.8 Conclusão.....	59
6.2 A GAIVOTA.....	62
6.2.1 Título.....	62
6.2.2 Ação dramática.....	64
6.2.3 Modelo actancial.....	66
6.2.4 Constelação dos atores.....	67
6.2.5 Constelação geral.....	69
6.2.6 Configuração I.....	70
6.2.7 Configuração II.....	71

6.2.8	Conclusão.....	72
6.3	AS TRÊS IRMÃS.....	76
6.3.1	Título.....	76
6.3.2	Ação dramática.....	77
6.3.3	Modelo actancial.....	79
6.3.4	Constelação dos atores.....	80
6.3.5	Constelação geral.....	84
6.3.6	Configuração I.....	85
6.3.7	Configuração II.....	88
6.3.8	Conclusão.....	89
6.4	O JARDIM DAS CEREJEIRAS.....	91
6.4.1	Título.....	91
6.4.2	Ação dramática.....	92
6.4.3	Modelo actancial.....	94
6.4.4	Constelação dos atores.....	94
6.4.5	Constelação geral.....	97
6.4.6	Configuração I.....	99
6.4.7	Configuração II.....	101
6.4.8	Conclusão.....	102
7.	CONCLUSÃO.....	106
	REFERÊNCIAS.....	114
	ANEXOS.....	119

1. INTRODUÇÃO

Há momentos na vida que nos parecem uma gloriosa celebração. 1898 foi um desses para mim, o ano em que conheci Anton Tchekhov.

O. Knipper

Tomar um autor do porte de Anton Tchekhov¹ como sustentação para um trabalho teórico na área da literatura dramática sempre se reveste de uma aura de desafio e ousadia. A maior parte dos críticos que examina a sua obra costuma ressaltar este aspecto em alguma instância introdutória de suas obras. Além da sua própria produção literária, seja ela em forma de contos, cartas ou, no gênero que nos interessa diretamente nesta dissertação, nas suas peças de teatro, cuja importância capital para as gerações posteriores é destacada por Vladimir Kataev, (2002, p. X, tradução nossa):

A comparação entre a influência de Tchekhov no drama universal e aquela de Shakespeare se tornou um lugar comum na crítica literária. Nos palcos norte-americanos Tchekhov atualmente é o dramaturgo estrangeiro mais popular, e Edward Albee sempre foi da opinião de que Tchekhov exerceu uma influência maior do que qualquer outra no drama ao longo do século vinte.

a própria personalidade de Tchekhov sofreu certo processo de beatificação, que faz com que muitas análises biográficas acabem se tornando uma “hagiografia”. Ronald Hingley, destacado estudioso da vida e obra deste dramaturgo, ao verificar a trajetória de vida dele, percebeu que estava diante de um indivíduo quase alçado ao panteão dos deuses, e na tentativa de desmistificar esta imagem estereotipada do seu objeto de estudo, não conseguiu se desviar muito desta idéia já consagrada. Richard Gilman (1995, p. 1-2, tradução nossa) nos dá um perfil deste homem-mito:

Imagine estar sendo apresentado para o seguinte tipo de pessoa: um filho obediente e irmão afetuoso (ele tinha quatro irmãos e uma irmã); o suporte econômico e emocional, sem nunca ter se lamentado disso, da sua família, grande e nem sempre compreensiva; um marido amoroso e inventivo, dado o extremamente curto espaço de tempo que lhe foi dado para ser um; um médico consciente e não raro capaz de auto-

¹ Todas as transliterações de nomes originais em russo, cujas transcrições não são consensuais (Tchekhov, Masha, Treplev, Epikhodov), são opções pessoais nossas.

sacrifícios; um colega na profissão literária, apoiador caloroso, com o qual os escritores iniciantes podiam contar para conselhos e auxílio; um cidadão espirituoso cujas obras públicas eram completamente desvinculadas de propósitos partidários. E finalmente: um homem abençoado com um irônico senso de humor juntamente com a mais delicada das sensibilidades; lucidamente honesto, capaz de se autocriticar, inteiramente desprovido de inveja e prepotência; sem protestar frente às tormentas e à devastação da sua doença incurável, a tuberculose, por causa da qual ele viria a falecer na idade de quarenta e quatro anos; cheio de coragem, cheio de luz; a encarnação de uma consciência profissional em tudo que fez. E, sobretudo [...] um escritor cuja genialidade se mostrou duplamente, na ficção e no drama.

Seguindo a linha de pensamento de Gilman, que reserva para o final o que seria o trunfo maior de Tchekhov, se faz fundamental deixar claro, desde o início desta dissertação, que o foco principal de análise reside na sua obra, mais especificamente, nas que são consideradas suas quatro grandes peças de teatro, quais sejam: *Tio Vânia*, *A gaivota*, *As três irmãs* e *O jardim das cerejeiras*². Considerar o contexto histórico e pessoal do autor significa enaltecer a sua proeminência dentro da literatura, no entanto é somente através da sua produção escrita, que se poderá levantar as hipóteses conclusivas desta dissertação.

Da mesma forma, não está se pretendendo abordar sua produção dramática como um todo. O aspecto específico a ser privilegiado por nós recai na forma inovadora com que ele estabelece a função de protagonista nos seus textos dramáticos. Para tanto, se faz necessário analisar uma trajetória evolutiva que se inicia com *Tio Vânia* e culmina com *O jardim das cerejeiras*, a fim de se estabelecer uma comparação possível. Não se quer com isso eliminar a possibilidade de que outros dramaturgos, contemporâneos ou anteriores a ele já não tivessem experimentado a distribuição igualitária da função protagonista em mais de uma personagem. Tchekhov nos serve de embasamento teórico, por ilustrar, ao longo dos quatro dramas já citados, algo como um micro-painel da progressão da figura do protagonista dentro da própria história da literatura dramática. Ao que parece, por fim, e de forma irônica, acabamos também colaborando para a santificação da sua figura.

Este exame do protagonista em cada uma de suas peças reflete, numa instância ideológico-filosófica, a crise atravessada pelos ideais oriundos do Renascimento os quais fortalecidos pela Revolução Francesa davam a primazia ao indivíduo, em detrimento de outros valores tidos como medievais como a religião e a comunidade. Estes ideais já estavam sendo

² A alteração na ordem cronológica da escrita das peças será justificada ao longo desta dissertação em momento oportuno.

questionados por vários pensadores proeminentes de diferentes campos do saber. Conforme ressalta Patrice Pavis (2000, p.76, tradução nossa):

O fato é que o sujeito está em crise: a real crise dos anos 1887-1900 que coincidiu com a descoberta da psicanálise e da *mise en scène*, duas “disciplinas” na busca de um objeto não-identificado que sempre, mesmo sem saber, existiu. Na evolução deste sujeito, a oposição entre bem e mal, culpa e inocência, desejo vital e desejo de morte, não mais se sustenta.

A crítica maior era endereçada à idéia de verdade. Não se admitia mais que a verdade pudesse ser alcançada apenas com o auxílio da razão, e como consequência disso, que ela tivesse um caráter absoluto. Tchekhov se insere nesta linha de pensamento, através das falas de suas personagens, e também, como mostraremos adiante, através da estrutura de seus dramas, mas, principalmente, na distribuição e definição das personagens principais de suas tramas, ou seja, aquelas que se tornam o foco principal de atenção dos leitores e espectadores, os protagonistas.

A divisão dos capítulos obedece a uma seqüência analítica que parte do macro, ou seja, das idéias revolucionárias da época em que Tchekhov escreveu os seus textos dramáticos principais e nos quais se podia perceber o seu reflexo, culminando com a apreciação das próprias obras. Um caminho que percorre um vetor desde o contexto histórico-ideológico-filosófico até o nosso objeto de estudo da literatura dramática, que vem a ser o texto em si.

O segundo capítulo, intitulado *o conceito de verdade*, aborda o pensamento de três filósofos, que apesar de pertencerem a diferentes escolas, tinham em comum o fato de questionarem o próprio conceito de verdade. Partindo-se de Friedrich Nietzsche, passando-se por William James e chegando-se em Martin Heidegger, é estabelecido um percurso cronológico de quase meio século, no qual a obra dramática de Tchekhov se posiciona praticamente na sua metade. Separadamente são expostas as visões críticas de cada um destes pensadores em relação ao que até aquele momento convinha-se definir como verdade. Esta abordagem epistemológica também é o foco de preocupação de Tchekhov, como assinala Kataev (2002, p. 23, tradução nossa), ao dar uma definição da abordagem filosófica do escritor russo:

Nós denominamos esta perspectiva “epistemológica”, porque na sua busca de representar a vida nas histórias de descoberta, o autor está basicamente interessado não tanto nos fenômenos *per se* como nas nossas concepções acerca deles – a possibilidade de diferentes concepções acerca do mesmo fenômeno, como essas concepções vêm a ser formadas e a natureza da ilusão, desilusão e falsa opinião.

Kataev diferencia Tchekhov de outros dois ícones da literatura russa, Tolstói e Turgeniev, pelo fato de ele não estar interessado em que suas personagens alcancem uma verdade eterna. Muito pelo contrário, os desfechos nos revelam que a verdade é um conceito muito relativo, que assim como pode estar nos servindo ou parecendo definitivo, num outro momento, não mais o será. Ao tratar dos primeiros contos de Tchekhov, assinala Kataev (2002, p. 19, tradução nossa): “Não é a poesia da aquisição de verdades finais que é desenvolvida nas histórias de descoberta³, mas a poesia da procura interminável de respostas às perguntas para as quais não há respostas (e talvez nenhuma exista).”

O terceiro capítulo trata da questão do ponto-de-vista no gênero dramático. Estruturalmente, com a ausência do narrador, elemento épico por excelência, a dificuldade em se estabelecer o ponto-de-vista é maior, mas isso não significa que ele inexistir. Normalmente se tende a relacionar as idéias do protagonista com o pensamento do próprio autor, já que não se tem um intermediador, posição ocupada pelo narrador na ficção épica. Entretanto, esbarramos em duas questões: o que nos garante que o discurso do protagonista se equivale ao do dramaturgo? E mesmo que isso se desse, como definir o protagonista com segurança?

Por outro lado, uma outra corrente isenta o autor dramático de qualquer responsabilidade ao afirmar que o discurso é o da personagem, como se ela tivesse surgido a partir do nada. Da mesma forma queremos defender a posição de que tudo o que aparece no texto escrito faz parte do imaginário daquele que o concebeu. Logo, qualquer posição tomada pelas personagens, da coloração ideológica que for, em tom de crítica ou legitimação, deve ser creditada ao dramaturgo.

No quarto capítulo, que recebe o título de *o conceito de protagonista*, é feita uma opção terminológica com o objetivo de tornar clara a análise posterior. São definidos os termos, comumente confundidos e usados indistintamente: protagonista, personagem e herói. Explica-se a razão de se tomar o termo protagonista como fio condutor da dissertação, ao mesmo tempo em que se justifica a eliminação do termo herói. Quanto ao termo personagem, parte-se do pressuposto da sua importância fundamental na construção do texto dramático. Por força disso, é deixado claro que a dissertação não pretende fazer uma verificação do estatuto deste elemento dramático já apontado pela poética aristotélica há aproximadamente dois mil e quinhentos anos atrás.

³ “Histórias de descoberta” é o termo cunhado por Kataev para agrupar alguns contos do início da carreira literária de Tchekhov.

Na seqüência, o capítulo número cinco expõe a metodologia utilizada para a definição de um protagonista num texto dramático. São utilizados vários recursos quantitativos, e é feita uma análise das conotações e denotações do próprio título escolhido pelo autor, porém a primazia nesta verificação fica a cargo do modelo actancial, estrutura desenvolvida por Greimas e aperfeiçoada por Ubersfeld. Através de um gráfico estabelecido para cada personagem, percebe-se a importância das personagens, a partir das relações entre elas. Um exercício não muito fácil em se tratando de Tchekhov, no qual como passaremos a notar com grande freqüência, abundam personagens, quase todos de mesma importância dramática, o que vem a influenciar inclusive a própria encenação de um texto assim, segundo a declaração do ator britânico Ian McKellen (2000, *passim*, grifo do autor, tradução nossa):

Eu recordo Alfreds⁴ dizendo que cada um dos atores deveria pensar que estivessem representando o papel principal. Isto seria inapropriado para a maioria das peças, mas para Tchekhov é muito útil. [...] Tchekhov me encanta porque tu não consegues perceber a peça que está sendo ensaiada *a menos que* todos os papéis tenham sido trabalhados de forma completa. [...] Tchekhov logo nos vem à mente como uma forma ótima de unir um grupo.

O sexto capítulo aborda por fim cada uma das peças de Anton Tchekhov, aplicando a metodologia proposta com o intuito de se levantar o(s) protagonista(s) de cada uma delas, e a partir do discurso, mas principalmente a partir da estruturação do drama, verificar como se dá o ponto-de-vista do autor. Já que o discurso da personagem pode ser lido como crítica ou defesa de uma determinada idéia, ao contrário da organização estrutural do texto, a qual é uma demonstração incontestada da ideologia daquele que o criou, mesmo sendo ela ingenuamente concebida.

Em anexo, as propostas de preenchimento dos modelos actanciais de cada uma das peças personagem por personagem.

Retornando ao início desta introdução, reafirmamos a noção de que mergulhar no universo tchekhoviano parece nos remeter constantemente à máxima socrática sobre a ignorância humana. Os próprios títulos de obras críticas sobre o escritor já sugerem esta amplitude (*se ao menos pudéssemos saber*, de V. Kataev, ou, *uma abertura para a eternidade*, de R. Gilman) deixando-nos paradoxalmente mais tranquilos em nossa angústia. Uma angústia que se explica

⁴ Diretor teatral britânico.

pela riqueza de uma obra literária, produzida num surpreendente curto espaço de vida, que veio a influenciar várias gerações posteriores e que ainda hoje⁵ mantém a sua universalidade.

Contudo, a evolução do conhecimento humano é paulatina, e não temos a pretensão de qualquer outra coisa senão a de acrescentar, com esta dissertação de mestrado, ao material teórico já existente tanto ao nível da obra de Tchekhov, como da literatura dramática como um todo.

⁵ Basta ver o número de encenações deste autor na Alemanha ou então no Festival de teatro de Berlim, que apresenta o melhor da produção daquele país segundo a crítica especializada, e que em 2006 mostrou nada menos do que três textos do autor russo num total de onze encenações escolhidas.

2. O CONCEITO DE VERDADE

No momento, nós (Aleksieiev e eu) estamos criando exclusivamente um teatro de arte. Entre os autores contemporâneos, decidi cultivar *somente* os mais talentosos e ainda insuficientemente compreendidos...e o espectador russo ainda não o conhece.

V. Nemirovitch-Dantchenko

Em sua obra dramática *As três irmãs*, Anton Tchekhov, através do médico Tchebutikin e do capitão Solionii, duas personagens muito peculiares, não por acaso consideradas por Beverly Hahn (1977, p.294, tradução nossa): “uma combinação macabra e fatal”, nos brinda com a seguinte cena: Andrei, a única esperança das irmãs em relação à tão sonhada partida para Moscou, entra na sala lendo um livro concentradamente e senta-se isolado de todas as outras personagens. Nisto, Tchebutikin se aproxima de Solionii gabando-se:

TCHEBUTIKIN – E fomos tratados à moda caucasiana. Sopa de cebola e assado de *tchekhartina*, um tipo de carne.

SOLIONII – A *tcheremcha* nunca foi carne, é um vegetal, parecido com a cebola.

TCHEBUTIKIN – Querido, a *tchekhartina* não é cebola, é carne de cordeiro.

SOLIONII – E eu lhe digo que a *tcheremcha* é cebola.

TCHEBUTIKIN – E eu lhe digo que a *tchekhartina* é carne de cordeiro.

SOLIONII – E eu lhe digo que a *tcheremcha* é cebola.

TCHEBUTIKIN – Ora, por que essa discussão! O senhor nunca esteve no Cáucaso e tampouco comeu *tchekhartina*.

SOLIONII – Não comi porque não gosto. A *tcheremcha* tem o cheiro do alho. (TCHEKHOV, 1998b, p. 34-5).

Andrei, então, suplica que eles encerrem a discussão. O curto diálogo pode ser entendido de duas formas. Por um lado, uma discussão absurda acerca de quem estaria com a razão, o médico ou o capitão. Entretanto a insistência das personagens desconsidera o fato de estarem tratando de duas coisas diversas: a *tchekhartina* e a *tcheremcha*. Ali, o que importa é vencer o adversário. Numa segunda instância, a confrontação da querela alimentar com a pretensa

intelectualidade de Andrei não apenas nos antecipa o desenlace da família Prozorov como faz uma provocação à erudição. No final das contas, fica-se com a sensação de que menos importa a posse da verdade entre Tchebutikin e Solionii, do que a derrota do pensamento frente às questões mais empíricas e mundanas da existência.

Na sua última obra dramática, *O jardim das cerejeiras*, Tchekhov retoma a discussão a respeito da verdade, desta vez, sem o uso de metáforas, mas pela opinião direta das próprias personagens:

TROFIMOV – Que diferença faz se a propriedade for leiloadada hoje ou amanhã? Pois há muito tempo esse assunto está encerrado. Não é mais possível voltar atrás; o caminho se fechou. Acalme-se, querida senhora...Não devemos nos iludir...Ao menos uma vez na vida encare a verdade de frente!

LIUBOV – Que verdade? Talvez o senhor possa ver o que é verdade e o que não é, mas quanto a mim é como se eu simplesmente tivesse perdido a visão; não vejo nada. (TCHEKHOV, 1998b, p. 102).

Neste trecho da peça, Liubov questiona o próprio conceito de verdade, mostrando para Trofimov que este nunca é absoluto. Na seqüência da sua fala, ela irá relacionar a ingenuidade de Trofimov em relação à idéia de uma verdade única com a sua juventude.

Tchekhov, ao escrever *O jardim das cerejeiras* já estava com quarenta e três anos, e viria a falecer um ano mais tarde. Àquela altura de sua vida, ele não tinha mais dúvidas a respeito da relatividade do conceito de verdade. Beverly Hahn aponta em diferentes momentos da carreira literária de Tchekhov a desconfiança dele em relação às verdades absolutas: “Inclusive o exame das questões filosóficas feito por Tchekhov não envolvia um impulso no sentido de estabelecer uma verdade metafísica” (HAHN, 1977, p. 8-9, tradução nossa). “Tchekhov não está realmente interessado em abrir este tipo de discussão – a proposição de ‘verdades’” (HAHN, 1977, p. 111, tradução nossa).

Assim, temos um dramaturgo em consonância com as correntes filosóficas que passam a questionar os pilares do pensamento ocidental, estruturados em verdades supremas e inquestionáveis, correntes cuja máxima posteriormente encontrará um resumo nas palavras do filósofo Richard Rorty (1991, p.23, tradução nossa): “Não há nada a ser dito tanto a respeito da verdade como da racionalidade que não esteja ligado a descrições dos procedimentos familiares de justificação que uma dada sociedade – a nossa – usa numa área de pesquisa.”

Até alcançar o grau de aceitação atual nos círculos filosóficos, o relativismo cognitivo, ou seja, o pensamento que afirma a relatividade do conceito de verdade realizou um percurso histórico, ao longo do qual não lhe faltaram acusações de heresia e subversão por parte do poder instituído, ao qual não agradava o questionamento de sua ideologia. Sua irrupção no Ocidente se dá com os sofistas gregos, principalmente através de Protágoras⁶ e sua asserção de que “O homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são”. Após percorrerem diferentes comunidades, estes pensadores do século V a.C. perceberam que o que era considerado natural não passava de uma convenção. Avançando na história da filosofia chegamos a Kant e a sua *Crítica da razão pura*. Nesta obra, o pensador alemão afirma que o único mundo do qual podemos falar é aquele que foi criado pela mente humana. Kant inaugurava o paradigma subjetivista, no qual a realidade não é independente do pensamento humano, o que nos conduz à idéia de que o que consideramos verdadeiro é verdadeiro antes de qualquer coisa para nós e para o nosso mundo subjetivo.

Antes de adentrar no primeiro dos três filósofos, os quais de forma mais direta atacam o conceito de verdade absoluta, abrindo assim caminho para as teorias relativistas e seus múltiplos seguidores ao longo do século XX, vale a pena recuperar o alicerce da compreensão tradicional da idéia de verdade, encontrado na Teoria da Correspondência.

Atribuída a Aristóteles, e encontrável na sua obra *Metafísica*, esta teoria diz que a verdade é aquilo que numa dada proposição⁷ corresponde à realidade. Em outros termos, uma proposição é verdadeira na medida em que exista um fato que corresponda a ela⁸. Assim, a Teoria da Correspondência responde à pergunta sobre o que é a verdade, afirmando que esta é uma certa relação entre uma proposição e um fato. A proposição “a neve é branca” será considerada verdadeira se a brancura da neve for um fato. O que parece à primeira vista bastante óbvio, a um nível mais profundo de investigação filosófica é desmentido, na medida em que não há um consenso sobre o que venha a ser um fato. Se a proposição for “Porto Alegre está ao norte de Montevideu”, de que fato estamos falando? De algo que se convencionou chamar de norte e de sul. De tal modo ingressamos numa outra seara filosófica que distingue os fatos e os valores. Os três filósofos que abordaremos em última instância também se sublevam contra a verdade

⁶ Protágoras de Abdera (Abdera, 480 a.C. - Sicília, 410 a.C.) foi um filósofo grego. É tema de um dos diálogos de Platão, de onde são retiradas suas citações, pois não existem fontes escritas por ele.

⁷ Tomando proposição como o suporte mais aproximado do valor de verdade, em contraposição a outras construções lingüísticas como : frases, opiniões, afirmações, doutrinas, etc...

⁸ Numa equação filosófica, para qualquer proposição p, p é verdadeiro se e somente se p corresponder a um fato.

absoluta dos fatos, mas é principalmente a relação de correspondência entre verdade e valor que irá catapultar a reação teórica destes pensadores.

Começemos com Nietzsche. Em 1873 o filósofo alemão dita a um amigo o fragmento *Sobre verdade e mentira em sentido extramoral*. Nesta obra, já aparece de forma bem clara sua postura em relação ao tema, quando ele denuncia a verdade como uma mentira coletiva e relega o impulso de verdade a um esquecimento e repressão inconsciente desta mentira, como é perceptível na seguinte passagem da obra supracitada:

O intelecto, como meio de conservação do indivíduo, desenvolve suas forças principais fingindo, posto que este é o meio a mercê do qual sobrevivem os indivíduos débeis e pouco robustos, como aqueles a quem lhes há sido negado servir-se, na luta pela existência, de cornos, ou da afiada dentadura do animal de rapina. Nos homens alcança seu ponto culminante esta arte de fingir; aqui o engano, a adulação, a mentira e a fraude, o discurso nas costas dos outros, a farsa, o viver do brilho alheio, o mascaramento, o convencionalismo encobridor, a cena ante os demais e ante si mesmo, em uma palavra, o vôo incessante ao redor da chama da vaidade e até este ponto regra e lei, que apenas haja nada tão inconcebível como o feito que tenha podido surgir entre os homens uma inclinação sincera e pura em direção à verdade. (NIETZSCHE, 1996, p. 18-9, tradução nossa).

Nietzsche justifica esta característica humana pelo fato de o homem nem conhecer o seu próprio corpo, coberto, pela natureza, por uma camada ocultável, a pele, e sobre ela, no homem, pela própria vestimenta. Mais adiante ele aproxima a verdade da linguagem, afirmando que as palavras representam o momento de fixação das “verdades” (aspas do autor), uma designação das coisas uniformemente válida e obrigatória. Entretanto, a justaposição das diferentes línguas evidencia que a palavra não nos aproxima da verdade, caso contrário não haveria tantos idiomas. A definição de verdade aparece coerente com o seu estilo vigoroso:

O que é então a verdade? Uma horda em movimento de metáforas, metonímias, antropomorfismos, em resumo, uma soma de relações humanas que foram realizadas, transpostas e adornadas poética e retoricamente e que depois de um prolongado uso, um povo considera firmes, canônicas e constrangedoras; as verdades são ilusões de que se esqueceu que são tais; metáforas gastas, usadas e tornadas sem força sensível, moedas que perderam seu valor de troca e não são agora mais consideradas como moedas, porém, como metal. (NIETZSCHE, 1996, p. 25, tradução nossa).

No trecho acima, Nietzsche nos apresenta a verdade justificada por uma necessidade ou utilidade social, algo como um contrato de Rousseau ou de Hobbes. Mesmo assim, ele insiste que tanto os povos como os homens entre si percebem o mundo de uma forma diferente, o que impossibilita a aceitação de uma verdade única. Tanto que ele divide as verdades em três tipos: as agradáveis, as puras e sem conseqüências e as destruidoras.

Hans Vaihinger num estudo sobre o conceito de ficção na obra de Nietzsche, recupera importantes passagens nas quais o binômio mentira/verdade reaparece como foco central de atenção. Em *O Nascimento da Tragédia*⁹, Nietzsche retoma a idéia da adesão intencional humana a uma ilusão como forma de mentira num sentido extra moral ao abordar a própria arte, e de forma mais específica o drama: “O drama como fenômeno primitivo consiste em ver-nos transformados perante nós mesmos e tal como se realmente houvéssimos passado a um outro corpo e a um outro caráter.” (NIETZSCHE, 1992 apud VAIHINGER, 1996, p. 46, tradução nossa).

Em seus escritos da terceira fase¹⁰ e nos póstumos, Nietzsche defenderá então a idéia do perspectivismo, o que o coloca como um precursor das teorias relativistas acerca de verdade. Já em *Aurora* ele tinha assim intitulado a sua filosofia. Posteriormente, ao se posicionar além do bem e do mal, ele diz ser um prejuízo moral considerar a verdade como mais valiosa do que a ilusão, considerando a perspectiva como condição básica da vida. Ele vai além ao considerar as suposições mais errôneas como as mais indispensáveis para os homens, defendendo a crença nestas “ficções”, que não passam de perspectivas, como o tempo e o espaço. Esta relativização do que é verdadeiro e do que é ficcional encontra um ápice na seguinte frase de Nietzsche: “Devemos lutar contra todas as suposições sobre as quais se construiu ficticiamente um ‘ mundo verdadeiro’”.

Percebe-se claramente que para Nietzsche a verdade nunca é absoluta, porém, sempre uma invenção arbitrária que serve a um determinado propósito ideológico. Algumas destas verdades, para Nietzsche, mentiras (ou ficções) são necessárias para o homem, como a linguagem, o que antecipa outro filósofo que irá se rebelar contra a idéia de uma verdade universal.

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de: Jacó Guinzburg. São Paulo : Companhia das letras, 1992. 177 p.

¹⁰ Segundo Vaihinger, o período que inicia com *Assim falou Zaratustra* e termina em *O crepúsculo dos ídolos*.

William James escreve em 1907 um artigo sobre o que os pragmatistas, corrente filosófica da qual ele fazia parte, entendia por verdade. James diz concordar com a teoria de que a verdade se dá pela concordância com a realidade. A disputa conceitual se dá, segundo ele, em relação à definição dos termos “concordância” e “realidade”. Para os pragmatistas em geral as idéias verdadeiras são aquelas que podemos assimilar, validar, corroborar e verificar. As falsas são as que não se enquadram nestas possibilidades. Como exemplo ele diz que um relógio é um relógio na medida em que ele serve para algum propósito nosso. Neste caso, o de medir a duração de uma leitura, por exemplo. Para James, o verdadeiro é um mero expediente do nosso pensar, assim como o certo é um mero expediente do comportar-se. O parágrafo vicinal do artigo de William James (2000, p.61, tradução nossa, grifo do autor) é o que segue:

Nosso conceito de verdade é um conceito de verdades no plural, de processos de liderança, percebidos através de códigos, e tendo apenas uma qualidade em comum, o fato de eles *pagarem*. Eles pagam por nos guiar para ou em direção a uma certa parte de um sistema que mergulha em inúmeros pontos em percepções-sensoriais, as quais nós podemos copiar mentalmente ou não, mas que a qualquer custo nós nos encontramos agora no tipo de comércio vagamente denominado de verificação. A verdade para nós é simplesmente um nome coletivo para processos de verificação, assim como a riqueza, a saúde, a força, etc., são nomes de outros processos conectados com a vida, e por isso seguidos porque se paga para segui-los. A verdade é *produzida*, assim como a saúde, a riqueza, e a força são produzidas, ao longo da experiência.

Esta defesa da verdade como um produto choca-se diametralmente com a idéia de verdade absoluta. A característica utilitária da verdade é a contribuição da Teoria Pragmática no desmonte da aparente neutralidade da Teoria da Correspondência.

Por fim, chegamos a Martin Heidegger. Herman Rapaport (1997) ao verificar se é possível estabelecer uma relação entre verdade e arte recorre ao filósofo alemão do início do século XX. Antes de abordá-lo, Rapaport estabelece um percurso pela História da Arte, assinalando os momentos históricos em que determinadas “verdades” adquiriram status absolutos em algumas áreas do fazer artístico como a perspectiva na pintura, a partir do Renascimento italiano e a harmonia na música, a partir de Bach. Ao citar Nietzsche, o autor menciona o aforismo do filósofo alemão de que “nós temos arte para não morrer pela verdade” parafraseando a máxima metafísica da Antigüidade segundo a qual nós temos a arte para experimentar a verdade. Desta forma, Nietzsche desmancha a possibilidade de uma pretensa verdade única manifestada

por uma obra de arte. Ele se opõe a qualquer hierarquia de valor quando afirma que: “a verdade na arte não tem verdade”.

Durante o inverno de 1942/43, Heidegger ministrou um seminário que se debruçava sobre o conceito de verdade intitulado *Parmênides*. Recorrendo ao pensamento filosófico grego dos séculos VI e V a.C., através das figuras de Heráclito e do próprio Parmênides, ele os definia como únicos enquanto pensadores da verdade. Pois para Heidegger (1992, p. 1, tradução nossa): “pensar o verdadeiro significa experienciar o verdadeiro em sua essência e, nesta experiência essencial, saber a verdade do que é verdadeiro.” Neste seminário, Heidegger retoma o conceito pré-socrático de verdade, manifestado pela palavra grega *aletheia*¹¹. Contudo, independente da importância do resgate semântico do termo original grego, o ponto cabal da crítica heideggeriana se encontra na incorreta acepção romana da idéia de verdade, traduzida pela palavra *veritas*, e, principalmente, no seu antônimo, *falsum*, herdeiro direto de uma palavra grega que nunca veio a ser o oposto de *aletheia*, *sphallo*. O exame detalhado de cada um desses vocábulos, mesmo estando todos eles imbricados uns nos outros, nos levará ao conceito heideggeriano de verdade.

Para o filósofo alemão, a idéia de que a essência da verdade encerra um conflito nos foi legada pelos romanos, já que esta noção não pertencia ao imaginário grego. A idéia de uma oposição indissolúvel e complementar passa a ser substituída pela noção de conflito sem solução entre duas partes, a partir da necessidade política do Império Romano em subjugar os povos bárbaros. Nasce então o vocábulo *veritas*, baseado na concepção de *iustitia*, que requer a presença de um elemento que cumpra a função de distinguir o correto do falso. A metafísica hegeliana, por exemplo, ao analisar a verdade está embasada na idéia de *certitudo* e não na noção grega de *aletheia*. *Verum* tem uma raiz indo-germânica e significa manter-se de pé, resistir, em oposição ao vocábulo *falsum*, que provém da palavra grega *sphallo*, que por sua vez, quer dizer, derrotar, levar à queda. Aqui, percebe-se uma apropriação indébita no sentido de criar uma antonímia original, que seja útil aos propósitos ideológicos de um determinado estado. Heidegger (1992, p.40-1, tradução nossa) explica a razão de tal alteração semântica:

Por que, entretanto, é o *falsum*, o “levar à queda”, essencial para os romanos? Qual domínio de experiência é normativo aqui, se o levar à queda possui tamanha prioridade que na base de sua essência está

¹¹ Optou-se nesta dissertação em não grafar nenhuma palavra grega com os caracteres daquele idioma, apesar de eles desta forma estarem no original de Martin Heidegger.

determinada a contra-essência daquilo que os gregos experienciam como *alethes*, o “que não se esconde” e o “não-dissimulado”?

O domínio da essência decisiva para o desenvolvimento da palavra latina *falsum* é aquele do *imperium* e do imperial. Nós tomaremos estas palavras no seu sentido estrito e original. *Imperium* significa comando [...] ocupar *a priori*, e assim tomar posse do território ocupado e governá-lo. Império é o território fundado por meio de ordens, no qual os outros são obedientes. [...] Ao domínio essencial do “comando” pertence à idéia Romana de “lei”, *ius*. [...] O comando é a base essencial de dominação e do *iustum* [...] A ação imperial do constante desmonte dos outros inclui o senso de que os outros, no caso de terem aumentado o seu grau de comando até um nível semelhante, devem ser destruídos – em latim *fallere* (particípio : *falsum*).

Num outro capítulo, Heidegger (1992, p.57, tradução nossa) praticamente resume a transição do conceito de *aletheia* para o de *veritas* ao longo da História:

Na transformação da essência da verdade de *aletheia*, passando pelo sentido romano de *veritas*, até o medieval de *adæquatio, rectitudo e iustitia*, e deste ao moderno de *certitudo*, à verdade enquanto certeza, validade e garantia, a essência e o caráter da oposição entre verdade e não-verdade é também alterado.

Assim, ele conclui (1992, p.53, tradução nossa):

A *veritas* romana se tornou “a justiça” da vontade do poder. O círculo da história da essência da verdade, como uma experiência metafísica, agora se completa. Contudo *aletheia* permanece fora deste círculo. O provincial da sua essência é praticamente obliterado na própria região de dominação da *veritas* ocidental. É como se a *aletheia* tivesse se afastado da história da humanidade ocidental. É como se a *veritas* romano, e a verdade que evolui a partir dele como retidão e justiça, correção e *iustitia*, tivessem ocupado o campo da essência da *aletheia*. Não apenas parece ser assim, como o é.

Mas afinal, quais são estes sentidos originais da verdade que Heidegger desvendou a partir do vocábulo grego *aletheia*? O pensador defende que a oposição a este termo é muito mais complexa do que uma simples relação de negatividade, conforme o seguinte parágrafo: “Para o nosso modo de pensar, isto significa que a contra-essência da verdade não se exaure nem completa com a falsidade. Ao mesmo tempo nós nos perguntamos se o termo ‘contra’ precisa necessariamente ter um sentido de puramente adverso e hostil.” (2000, p.61, tradução nossa).

Em primeiro lugar devemos considerar uma relação de reciprocidade entre o verdadeiro e o falso, já que para os gregos a palavra que designava falso – *pseudos* – não significava o errado,

mas aquilo que mostrava algo diferente do que estava sendo revelado pela verdade¹². A tradução de *aletheia* seria algo como “o não-escondido”. A partir disto, Heidegger sugere quatro diretivas para a compreensão complexa deste vocábulo, pela análise semântica da própria palavra *aletheia*.

O que importa nesta nossa análise, entretanto, é a argumentação de cada um dos filósofos apresentados contra uma idéia absoluta de verdade. Cada um deles, a seu modo, colaborou para o fortalecimento de uma reação aos princípios ideológicos dos poderes institucionais, mostrando que estes são meramente temporais.

Neste capítulo, abordou-se, então, a condenação da tradição ocidental da noção de *veritas* através do discurso, seja ele filosófico ou através das próprias personagens tchekhovianas. No próximo capítulo, passamos a examinar como esta postura crítica se manifesta a um nível estrutural da obra dramática em si.

¹² *To pseudos* – que nós via de regra traduzimos como “falso” – é, para o pensamento grego, “dissimular”. Dissimular faz com que aquilo que é mostrado pareça diferente do que ele é “na verdade”.

3. O PONTO-DE-VISTA NO MODO DRAMÁTICO

Assim, li somente três atos, mas creio que é o suficiente para julgar a peça. Como eu esperava, ela é muito boa, do jeito de Gorki: original, muito interessante e, se é preciso começar pelos defeitos, só notei uma falha sem absolvição: o conservadorismo da forma.

A. Tchekhov

Antes de nos alçarmos ao propósito fundamental desta dissertação, que é o de definir quem são os protagonistas das quatro últimas obras dramáticas de Anton Tchekhov, faz-se necessário definir alguns conceitos, basilares para a compreensão deste trabalho, bem como apresentar determinadas posturas estético-ideológicas responsáveis pelo recorte temático.

3.1 O MODO DRAMÁTICO

A apropriação do conceito de modo literário exige que seja feita *a priori* uma diferenciação primeira entre este e o de gênero literário. Vitor Aguiar e Silva menciona Goethe como o teórico precursor na distinção entre as categorias meta-históricas literárias e aquelas outras condicionadas pelo seu contexto espaço-temporal. O poeta alemão incluía a lírica, a narrativa e a dramática num grupo intitulado “formas naturais da literatura”, enquanto que os gêneros históricos, como o romance, a tragédia, a ode, eram denominados “espécies literárias”. Dentre os teóricos do século XX, Aguiar e Silva menciona Northrop Frye e Robert Scholes como os introdutores do termo modo literário em contraposição a gênero, que, de forma indiscriminada historicamente abarcava tanto as categorias meta-históricas quanto as históricas. Tzvetan Todorov, por sua vez, mesmo não fazendo uso do termo “modo”¹³, também defende a existência de uma categoria literária independente do contexto histórico.

Assumir o caráter atemporal dos modos literários se faz necessário, pois conforme Aguiar e Silva (1982, p. 381):

¹³ Todorov prefere o termo “tipo”, para designar as categorias literárias meta-históricas, conforme DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

A distinção entre modos literários, entendidos como categorias meta-históricas, e os gêneros literários, concebidos como categorias históricas, parece-nos lógica e semioticamente fundamentada e necessária. No fenômeno literário, como em todos os fenômenos da cultura, existem elementos universais e invariantes, conformadores de uma estrutura conceptual básica que possibilita a organização das estruturas humanas em termos coerentes, sem a qual não seria possível a comunicação, quer como processo de produção, quer como processo de recepção, e que, como propõe Habermas, se pode denominar transcendental, em conformidade com uma interpretação minimalista da análise transcendental de Kant. [...] a concepção contratualista da linguagem – e, por conseguinte, de qualquer sistema semiótico -, levada às suas últimas conseqüências, gera aporias insolúveis, não sendo logicamente sustentável atribuir uma matriz histórica à totalidade dos instrumentos, das regras e dos processos semióticos.

Da mesma forma, o autor se posiciona frente a eventuais acusações de caráter ideológico, já que:

Admitir a existência dos modos literários não equivale a aceitar “um idealismo anti-histórico”, nem a postular a “existência de uma estrutura imanente à literatura”, nem a conceber a história como “um simples fenômeno de superfície, que se reduziria a variações ou a combinações a partir de arquétipos fundamentais” invariantes. Os modos literários são construções teóricas e, enquanto tais, carece de sentido discutir, reabrindo a disputa entre realistas e nominalistas, se existem como *universalia in re* ou como *universalia ante rem*. Como qualquer outra construção teórica, o modo literário representa uma entidade elaborada por via hipotético-dedutiva a partir de um conjunto de dados observacionais e com o objetivo de descrever e explicar, com coerência global e rigor lógico, uma multiplicidade de fenômenos com existência empírica, ou seja, a multiplicidade das obras literárias facticamente existentes. (AGUIAR E SILVA, 1982, p. 382).

De posse do conceito de modo literário como categoria meta-temporal, passamos à verificação do modo dramático em si.

Cabe lembrar que o presente estudo se debruça apenas na forma literária do drama, não considerando, portanto, a sua transposição cênica, mesmo que compreendendo que somente através dela se pode dar a recepção completa da obra. O que nos interessa ressaltar nos próximos parágrafos é a especificidade do modo literário dramático, o que irá refletir na discussão a respeito do conceito de verdade, a partir da escrita e leitura do texto teatral.

A genologia ocidental é herdeira da divisão tripartida estabelecida por Platão, o qual estabeleceu três modalidades diegéticas: a simples narrativa (quando é o próprio poeta que fala e

não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele), a imitação ou, *mimesis* (quando o poeta como que se oculta e fala como se fosse outra pessoa, procurando assemelhar o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala anunciou, sem intromissão de um discurso explícita e formalmente sustentado pelo próprio poeta, tirando-se as palavras do poeta no meio das falas, e ficando só o diálogo) e a mista.

Aristóteles sustenta que a *mimesis* é a base de toda a poesia, e o que vem a diferenciar suas categorias seriam os meios (ritmo, canto e verso), os objetos (homens superiores, inferiores ou semelhantes à média humana) ou os modos (narrativo e dramático).

Num avanço cronológico, os teóricos irão, ora corroborar a divisão triádica proposta por Platão, por vezes tornando as regras de composição rígidas, ora irão se rebelar contra qualquer proposta de divisão, passando a enfatizar a modalidade mista, dando ênfase ao caráter histórico dos gêneros.

Uma importante retomada de Platão vai se dar com o pensador alemão Friedrich Schlegel, o qual irá definir a lírica como uma forma subjetiva, o drama, como uma forma objetiva, e a épica como uma forma subjetivo-objetiva.

Em 1957, Northrop Frye, em sua *Anatomy of criticism*, irá esboçar uma divisão dos modos literários a partir do que ele chama: “radical de apresentação”. Nesta classificação, as palavras podem ser recitadas (epos), representadas em ação (drama), cantadas ou entoadas (lírica) ou escritas (ficção).

Frye, de acordo com Aguiar e Silva (1982, p.372):

[...] retoma e reelabora fundamentalmente critérios distintivos e classificativos que procedem de Platão, de Aristóteles e Diomedes¹⁴, pois o seu conceito de “radical de apresentação” fundamenta-se sobretudo no tipo de relação enunciativa que o autor textual mantém com o seu texto e, mediante este, com os seus receptores.

Carlos Reis observa, após enumerar vários elementos que aproximam o modo dramático do modo narrativo (tais como o espaço, o tempo, a personagem), que será a ausência do narrador que vai estabelecer a diferença fundamental entre os dois discursos narrativos: “Mas diferentemente do que ocorre na narrativa, não se manifesta aqui (no drama), ao mesmo nível

¹⁴ Gramático do século IV, cuja divisão tripartida dos gêneros - *genus imitatum*, *genus narratum* e *genus commune* ou *mixtum* – uma cópia da classificação platônica, gozou de ampla difusão na Idade Média.

textual do discurso das personagens, uma voz estruturante e organizadora da ação, correspondendo àquela que na narrativa é a voz do narrador¹⁵.” (REIS, 2003, p.269-70).

Hermes Eberhard (1995, p. 12, tradução nossa) ilustra a afirmação acima através do seguinte gráfico:

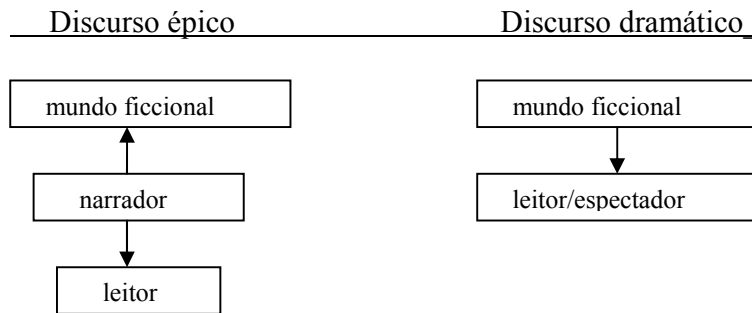


Gráfico 1 – Elementos dos discursos épico e dramático. Fonte: Hermes (1995, p.12)

Na ausência da figura do narrador, ademais, o sistema comunicativo no modo dramático se dá em duas instâncias: uma interna, na qual o dramaturgo faz as personagens por ele criadas falarem e agirem entre si, revelando desta forma os elementos narrativos do texto dramático, e uma externa, na qual estas ações, verbais e físicas, permitem que o espectador receba toda a informação necessária à compreensão da ação dramática encenada no palco.

Para um fechamento desta questão, recorremos a Käte Hamburger (1986, p. 139):

Do ponto de vista da classificação dos gêneros literários, não importa o respectivo estilo ou a potência da função narrativa em princípio que representa a existência externa e interna dos personagens de maneira diferente, mais ampla do que o drama, mas trata-se primariamente apenas da função ficcional específica da função narrativa como tal. Pois a posição lógico-lingüística do drama no sistema da criação literária resulta unicamente da ausência da função narrativa, do fato estrutural de que os personagens são formados dialogicamente.

3.2 O PONTO-DE-VISTA

¹⁵ Aqui se considerando o modo dramático como uma categoria pura, reconhecendo que na escritura dramática, ou seja, na literatura em si, estes modos se misturam, como por exemplo, no teatro épico de Bertolt Brecht.

Instaurada a problemática do modo dramático, qual seja, a ausência do narrador, passamos agora a examinar de que forma o autor se exprime, já que tudo parece contribuir para o seu *sfumato*¹⁶, não só a nível estrutural textual, como recém observado no subcapítulo anterior, mas também pelo carácter ilusório e catártico do teatro dramático (mais uma vez ressaltamos a existência de outros estilos teatrais que propositadamente rompem esta *mimesis*).

Uma reflexão acerca da suposta ausência do autor dramático aparece na obra de Jean-Pierre Ryngaert, intitulada *Introdução à análise do teatro*. Em vários trechos, o autor procura mostrar que por não dispor da figura do narrador, as personagens aparentemente falam por si próprias, como se tivessem se autocriado. No início do livro, por exemplo, ele afirma que:

...o teatro é antes de tudo diálogo, ou seja, de que nele a palavra do autor é mascarada e partilhada entre vários emissores. Essas palavras em ação assumidas pelas personagens constituem o essencial da ficção. Veremos, a propósito da enunciação, que de fato é quase sempre assim, e que o teatro assume a falsa aparência de conversação. (RYNGAERT, 1996, p. 12).

Ryngaert aqui concorda com Hamburger, que acreditava ser o diálogo o elemento estrutural característico do modo dramático. A teórica alemã, tal qual Ryngaert, mostrava, porém, que esta ilusão de realidade acabava por adquirir um carácter mais ficcional do que o próprio modo narrativo, no momento em que os atores *fazem de conta* que o público não está ali, simulando a presença de uma imaginária quarta parede entre o palco e a platéia. Ryngaert (1996, p. 12) enfatiza este aspecto do drama quando observa que: “Na realidade, todo o jogo do diálogo é afetado pela presença de um interlocutor considerável, o público, ao qual é muito tentador atribuir um lugar fundamental de parceiro mudo, para quem, em última instância e como veremos a propósito da dupla enunciação, todos os discursos se dirigem.”

A partir de um determinado momento, o teórico francês passa a se preocupar então com a questão do ponto-de-vista, ou seja, sob a ótica de quem está contando a ação que se desenrola no texto, já que a figura do narrador, que é a que nos fornece esta perspectiva no modo narrativo se encontra ausente aqui. Assim ele percebe que:

¹⁶ Termo criado por Leonardo da Vinci para se referir à técnica de pintura em que sucessivas camadas de cor são misturadas em diferentes gradientes de forma a passar ao olho humano a sensação de profundidade, forma e volume. Em particular, refere-se à mistura de matizes ou tons de um matiz de forma tão sutil que não ocorre uma transição abrupta entre eles.

No momento em que é difícil ter uma idéia do que a peça significa e conta, esboçemos uma primeira abordagem interessando-nos apenas por suas marcas concretas, pelo sistema de cortes, de encadeamentos, de distribuição de discursos que a organiza.

O título e o gênero da obra [...] os nomes das personagens e o modo como os discursos se distribuem sob esses nomes. (RYNGAERT, 1996, p. 35).

Se são as marcas concretas que nos interessam, e sendo o diálogo o suporte estrutural principal do texto dramático, cabe fazermos-nos a seguinte pergunta : quem fala a quem e por quê ? Estará aí a resposta para a definição do ponto-de-vista do dramaturgo, já que, conforme J.P.Ryngaert (1996, p. 108-9):

[...] por trás do diálogo teatral existe um autor cuja função é preordenar as seqüências dialogadas, manifestar intenções, organizar o discurso das personagens em função de um objetivo supremo, a comunicação com os espectadores. [...] Por trás das personagens encontra-se o verdadeiro emissor de todas essas falas, o autor, que se dirige a um público.

Ao abordar a problemática do ponto-de-vista, Patrice Pavis (1999, p. 298, grifo meu) corrobora as idéias de Ryngaert ao afirmar que: “Em princípio a forma *dramática* não se utiliza dele [do narrador] ou, pelo menos, não muda durante a peça, permanecendo invisível por trás das *dramatis personae*.” Paralelamente à ausência do narrador no modo dramático, Pavis explica que : “De maneira global, o ponto de vista do espectador acompanha de perto o do autor, pois aquele não tem outro acesso à obra além da construção dramática que este lhe impõe” (1999, p. 298), e vai além explicitando de que forma o dramaturgo transmite sua perspectiva : “À medida que o autor dramático não copia diálogos colhidos ao vivo, mas fabrica uma *montagem* de réplicas de acordo com uma estrutura pertencente exclusivamente a ele, fica patente que ele intervém diretamente no texto como organizador de materiais, isto é, como uma espécie de narrador.” (1999, p. 298).

Tratando da ilusão de que as personagens possuem perspectivas autônomas, e de forma definitiva imputando a perspectiva central de uma obra dramática ao seu autor, Patrice Pavis (1999, p. 290) diz:

Como não se pode comparar diferentes perspectivas senão a partir de um mesmo objeto fixo, as perspectivas das personagens só tem significação em relação com a mesma questão, mais freqüentemente

um conflito de interesses ou valores, um juízo sobre a realidade. Esse trabalho de comparação cabe primeiramente ao dramaturgo, que distribui o discurso de suas personagens, e depois ao espectador, que percebe seus pontos de vista em relação ao mundo.

O estudo dos pontos de vista se baseia no pressuposto de que cada personagem é uma consciência autônoma, dotada, pelo dramaturgo, da faculdade de julgar e expor suas diferenças com os outros. Esse pressuposto, no teatro, é reforçado pela presença dos atores/personagens trocando palavras que parecem pertencer-lhes de fato. Falando em perspectiva, corre-se o perigo de psicologizar essa noção, fazer dela o apanágio de uma consciência que, na verdade, não existe, e de não associá-la a uma forma ou instância discursiva específica. Não é possível uma comparação objetiva de todos os pontos de vista, simplesmente porque os discursos das personagens não são calcados naqueles das pessoas reais e porque a escritura dramática não é uma imitação de diálogos extraídos da vida cotidiana. O trabalho dramático e escritural do autor é que fabrica as perspectivas. Só ele constitui uma perspectiva central (ainda que imprecisa, contraditória e desconhecida para o próprio autor). A perspectiva de cada personagem é, portanto, sobredeterminada pela perspectiva “autoral”.

Ele enumera ainda os dois tipos de perspectivas centrais possíveis desenvolvidas por um autor dramático:

- a) Convergência das perspectivas – quando nossa simpatia é manipulada sem ambigüidade na direção de um herói;
- b) Divergência de perspectivas – quando o autor se recusa a definir qual personagem está com a razão, ou então, com a verdade.

De qualquer forma, será sempre a postura ideológica do espectador, frente à perspectiva central do autor, que irá decidir o *locus* da verdade dentro de um texto dramático, seja a partir da reação a uma provocação, seja a partir de um posicionamento em relação a um equilíbrio de forças dramáticas.

Neste capítulo, após uma diferenciação entre os conceitos de modo e gênero literário, se examinou de que forma o ponto-de-vista do autor se manifesta no texto dramático. No próximo capítulo, passamos a verificar a figura do protagonista, a personagem que recebe o maior destaque por parte do dramaturgo na trama.

4. O CONCEITO DE PROTAGONISTA

Quatro papéis femininos cruciais, quatro mulheres jovens e inteligentes.

A. Tchekhov

A teoria dramática, grosso modo, tende a considerar equivalentes os seguintes termos: personagem principal, protagonista e herói, sem se preocupar em examinar o estatuto ontológico de cada um deles. Hermes Eberhard (1995, p. 78, tradução nossa), por exemplo, diz que:

Em relação à estrutura, as personagens principais e secundárias se diferenciam a partir das seguintes marcas: a presença em cena e a participação no número de falas. Entre as personagens principais, por sua vez, podemos reconhecer, de acordo com as suas funções na ação dramática da peça entre os heróis (protagonistas) e seus oponentes (antagonistas).

Com o propósito de esclarecer o que se entende por cada um destes vocábulos, dada a importância de sua definição para a plena compreensão desta pesquisa, ir-se-á abordá-los separadamente.

4.1 PROTAGONISTA

Via de regra, autores preocupados com a etimologia desta palavra, e o contexto histórico-cultural do seu surgimento nos remetem ao Teatro Grego Clássico. Patrice Pavis (1999, p. 310) assinala que a morfologia do vocábulo – *protos* + *agonisthes* – já assinala a condição de primazia do seu portador. Junito Brandão (1992) discorre sobre a própria evolução estrutural do drama, desde a sua origem nos ritos dionisíacos de fertilidade, até a sua penetração e consagração na pólis grega. A partir deste momento, os dramaturgos vão adaptando o canto ditirâmico às suas necessidades estético-ideológicas. A Téspis¹⁷ é creditado a introdução do primeiro ator, no momento em que um dos membros do coro é destacado do grupo, tornando-se assim a figura conhecida por corifeu. A partir dele, nasce a individuação das personagens e o seu aumento

¹⁷ Dramaturgo grego do século VI a.C., vencedor do primeiro festival de tragédias em 534 a.C.

quantitativo, com a introdução do segundo ator por Ésquilo¹⁸, e do terceiro ator por Sófocles¹⁹. Fascinados com esta nova possibilidade artística, e insuflados pela crescente valorização do sujeito na sociedade ateniense, estes dramaturgos passaram a escrever textos dramáticos nos quais uma figura sempre se destacava das outras, emprestando, não raras vezes, seu próprio nome ao título da obra. *Prometeu acorrentado*, *Ájax* e *Helena* são alguns exemplos, para contemplar os três tragediógrafos principais. Desta forma, surgiu a necessidade de se nomear esta personagem principal, representada por um ator, que por estar a maior parte do tempo presente em cena, era considerada a mais importante. Surgem então os três termos clássicos: protagonista, deuteragonista e tritagonista.

Neste trabalho, preferiu-se utilizar protagonista para definir a figura principal de um texto dramático, ao invés dos termos herói ou personagem, dada a certeza de estar se tratando de um elemento que está destituído de implicações alheias ao próprio texto. Como se verá a seguir, estes dois últimos termos estão permeados de conotações ideológicas que só vêm a enuviar a compreensão do real protagonista de um texto, (admitindo-se a possibilidade de mais de um protagonista, evidentemente). Se quisermos estabelecer uma primazia ao nível das estruturas profundas, a partir das forças actanciais, se faz necessário escolher um conceito que na própria morfologia já acusa seu papel principal.

4.2 PERSONAGEM

Anne Ubersfeld parece ser a teórica mais autorizada a tratar da problemática que envolve a idéia de personagem no teatro. A partir de várias justificativas suas, percebe-se a inadequação de utilizar este conceito, sem que várias conotações simultâneas prejudiquem a sua compreensão.

Esta teórica afirma que mesmo que a teatralização da personagem já possa aparecer a nível textual: “É preciso insistir na evidência de que a personagem só tem existência concreta por meio de uma representação concreta: a personagem textual é apenas virtual.” (UBERSFELD, 2005, p. 88).

Como integrante de uma estrutura mais superficial, a sua produção de sentido passa necessariamente pela sua fisicalização em cena, sendo então interpretada e recriada por todos os

¹⁸ Dramaturgo grego (525 a.C. – 456 a.C.)

¹⁹ Dramaturgo grego (496 a.C. – 405 a.C.)

que estão envolvidos na representação teatral, desde os interferentes mais óbvios, como os atores e os diretores, até aqueles responsáveis pelo suporte secundário da construção da personagem cênica, como iluminadores e figurinistas. Ubersfeld (2005, p. 90, grifo do autor) encontra uma função para a personagem quando diz que :

A indeterminação da personagem, a brecha fundadora da dupla enunciação, da dupla fala, permite à personagem cumprir seu papel de *mediadora*; mediadora entre texto e representação, entre escritor e espectador, entre sentido prévio e sentido último, ela traz em si a contradição fundamental, a *insolúvel questão posta*, sem a qual não haveria teatro: a fala da personagem – fala por trás da qual não há nenhuma “pessoa”. Nenhum sujeito – impele, por meio desse vazio mesmo, e pelo desejo que suscita, o espectador a nele investir sua própria fala.

Através destes trechos percebe-se claramente a impossibilidade de se fazer uso deste termo com tranqüilidade. Quando Ubersfeld inicia seu capítulo sobre a personagem afirmando categoricamente que ela está em crise, não restam mais dúvidas quanto à justificativa do abandono desta palavra por este trabalho.

Indo além na crítica, a autora ressalta a atomização decorrente da análise semiológica, que acaba revelando não só o caráter fragmentário da personagem, mas a negação desta da sua condição de cópia-substância de um ser. Penetrando na contradição mais aguda da idéia clássica de personagem, Ubersfeld (2005, p. 69-70) faz a seguinte assertiva:

A “personagem” não apenas ocupa o espaço de todas as incertezas textuais e metodológicas, como é o próprio lugar do embate. Para além dos problemas de método, o que está em jogo é o Eu em sua autonomia de “substância”, de “alma”, noções bem batidas após oito décadas de trabalho e de renovação da psicologia. Aquilo que quase não se pode dizer de seres humanos presos nas malhas de suas existências concretas, será que ainda poderá ser dito de personagens literárias? Por isso não nos causará espanto o lugar-comum infinitamente cômico que as apresenta como “seres mais verdadeiros que certos seres vivos, mais reais que o real”, como se fosse possível transportar para o plano fantasmático da criação literária a noção idealista de pessoa, quando esta se encontra, por outro lado, desmantelada...

Ubersfeld é definitiva em sublinhar a precariedade do conceito de personagem. Um pouco mais adiante, ela nega a possibilidade de existência de uma personagem textual, dada a infinidade de discursos que a rodeiam: o discurso do autor, o discurso do histórico da personagem, enfim, um metatexto que obscurece a análise essencial deste elemento textual. Aqui não se prega uma

leitura a-histórica, pelo contrário, pretende-se isolar as camadas que impedem a percepção da verdadeira ação dramática do texto, pois como dizia Propp (1984), o que interessa de antemão é saber o que fazem as personagens, e, numa segunda instância, quem e como pratica a ação. Anne Ubersfeld esclarece qualquer mal-entendido de caráter ideológico (como de praxe são acusados os estudos semióticos e estruturalistas):

A personagem (de teatro) não se confunde, portanto, com o discurso psicologizante ou mesmo psicanalizante que se pode construir sobre ela. Esse tipo de discurso, por mais brilhante que seja, nunca se mostra muito esclarecedor para o pessoal de teatro. E com razão. Há o risco de ele ter uma função de máscara, de dissimulação do verdadeiro funcionamento da personagem. Ele a isola do conjunto do texto e dos outros conjuntos semióticos, que são as outras personagens. Enfim, há sempre o risco de ele fazer a personagem aparecer como uma “coisa” ou, quando muito, um ser a desvendar por meio de uma prática linguageira de desvelamento: há o risco de ele torná-la cristalizada, “petrificada”, um objeto e não mais lugar indefinidamente renovável de uma produção de sentido. (UBERSFELD, 2005, p. 72).

4.3 HERÓI

Igualmente ao da personagem, o conceito de herói é comumente interpelado pela acepção vulgar da palavra. Enquanto que o drama moderno e contemporâneo realça a incapacidade do ser humano em realizar uma ação de caráter heróico, o que transparece nos dramas que constituem o *corpus* de estudo desta dissertação, a indústria cultural de massa insiste na manutenção das figuras imbatíveis e imortais, contribuindo para um imaginário em atrito com o que se entende hoje por condição humana.

Remontar ao herói da tragédia grega é um recurso que facilita a compreensão da inserção do termo no teatro.

Aristóteles (1966), na sua *Poética*, não chega a afirmar que o herói deve ser o protagonista, isto fica subentendido a partir da sua leitura. Junito Brandão (1992, p. 47-50) recupera importantes características do herói:

- a) Homem que não se distingue nem pela virtude nem pela justiça;
- b) Cai no infortúnio por força de uma *hamartia* (falha trágica);
- c) Passa da fortuna à desdita (*metaboli*, ou, mutação da fortuna);

d) Destruição final.

Patrice Pavis, no entanto, ressalta a tradição da dramaturgia a partir da tragédia grega, que recrutava os heróis de figuras da nobreza, ou então, de figuras históricas, condicionando o protagonismo da ação dramática a uma classe sócio-econômica determinada. Além de privilegiar a tragédia enquanto gênero, Aristóteles apresentava o herói como um ser de caráter mítico, a fim de facilitar a identificação, e os posteriores sentimentos de terror e piedade. Neste ponto, Pavis (1999, p. 193, grifo do autor) é categórico: “Por isso é impossível dar uma definição extensiva do herói, já que a *identificação* depende da atitude do público ante a personagem: é herói aquele que dizemos que é”.

No que considera “as excrescências do herói”, Pavis dá um golpe final na possibilidade de qualquer rigor teórico deste conceito:

A partir do século XIX, *herói* designa tanto a personagem trágica quanto a figura cômica. Ele perde seu valor exemplar e mítico e não tem mais que o sentido de personagem principal da obra épica ou dramática.²⁰ O herói ora é negativo, ora coletivo [...] ora inencontrável [...] ora seguro de si e vinculado a uma nova ordem social [...] A história literária não é senão uma seqüência de sucessivas desclassificações do herói; a tragédia clássica o apresenta em seu isolamento esplêndido. O drama burguês o torna, em seguida, uma representação da classe burguesa que tenta fazer com que triunfem os valores individualistas de sua classe. O naturalismo e o realismo nos mostram um herói lastimável e enfraquecido e decaído, às voltas com o determinismo social. O teatro do absurdo conclui sua decadência convertendo-o num ser metafisicamente desorientado e desprovido de aspirações [...] O herói contemporâneo não tem mais a força de agir sobre os acontecimentos, não possui mais ponto de vista sobre a realidade. Cede lugar à massa, organizada ou amorfa [...] (PAVIS, 1999, p. 193-4, grifo do autor).

Feitas estas considerações, protagonista passa a ser o termo largamente utilizado nesta dissertação para se referir à figura do texto de maior relevância, destituindo assim, os outros dois termos analisados neste capítulo, de qualquer autoridade conceitual. No capítulo que segue, será esboçada a metodologia empregada na análise dos protagonistas de cada uma das peças de Tchekhov que compõem o *corpus* desta dissertação.

²⁰ Aqui, Pavis, de certo modo, legitimaria o uso do conceito para o propósito desta dissertação, mas como desvincular-se da bagagem de significados que a palavra consigo carrega ?

5. METODOLOGIA DE ANÁLISE

Finalmente [...] trouxeram-me a peça. Com que superexcitação eu a peguei e a desembulhei – você não pode imaginar. Fiz o sinal da cruz três vezes. E não saí de jeito nenhum da cama antes de tê-la devorado por inteiro. Eu a li vorazmente [...] Eu me exprimo de maneira grosseira. Para falar de suas obras era preciso uma linguagem bela, elegante.

O. Knipper

5.1 ORDEM DE ANÁLISE

A seqüência de análise dos quatro textos dramáticos que compõem o *corpus* desta dissertação partirá de dois vetores. O primeiro vetor acompanha a seqüência cronológica da estréia teatral dos textos²¹ :

1896 – *A gaiivota*

1897 – *Tio Vânia*

1901 – *As três irmãs*

1904 – *O jardim das cerejeiras*

O outro está intimamente ligado à tese central deste trabalho, no que diz respeito ao desenvolvimento do próprio conceito de protagonista, e do esfarelamento da tradição do protagonista como uma personagem única. Aqui estamos tratando do título da obra. Em *A gaiivota*, temos uma referência a um símbolo; em *Tio Vânia*, a uma personagem; em *As três irmãs*, a um grupo; e, finalmente, em *O jardim das cerejeiras*, a um espaço.

Eis que o segundo texto na ordem temporal, *Tio Vânia*, vem a ser uma reescritura de um outro texto dramático de Tchekhov, intitulado *O demônio da floresta*, datado de 1889. Conforme a enciclopédia digital Wikipedia ([2005], tradução nossa):

²¹ Conforme Harold Bloom.

Tio Vânia é peculiar entre as grandes peças de Tchekhov porque é essencialmente uma reescrita extensiva de uma peça publicada uma década antes, *O demônio da floresta*. Ao elucidar as revisões específicas que Tchekhov realizou durante o processo de revisão, incluindo a redução da lista de personagens de quase duas dúzias para oito, alterando o suicídio climático de *O demônio da floresta* para o famoso suicídio fracassado de *Tio Vânia*, e mudando o final feliz original para um mais problemático, sem uma resolução definitiva, críticos como Donald Rayfield, Richard Gilman e Eric Bentley procuraram delinear o desenvolvimento do método dramático de Tchekhov ao longo dos anos 1890.

O citado Richard Gilman (1995, p. 102, tradução nossa), por exemplo, afirma:

Porém o relacionamento entre as duas obras é absolutamente claro. As personagens centrais são aparentemente as mesmas, inclusive a maior parte dos nomes se repetem, e um bom número de cenas é transportado quase integralmente para a peça posterior, bem como alguns acontecimentos isolados, longos trechos de diálogo, observações, comentários e ironias.

Da mesma forma, o comentário encontrado em Librasil ([2005]) sobre a tradução brasileira:

O paralelismo com *Tio Vânia* é inevitável: algumas das personagens (como o casal Ielena e Serebriakov, ou ainda Sônia, filha do primeiro casamento de Serebriakov) se repetem nas duas peças e uma das personagens centrais de *O demônio da floresta* - o jovem médico Khrushev - terá características muito semelhantes ao Astrov de *Tio Vânia*. Além disso, a ambientação e a concentração narrativa são muito semelhantes: em ambas, a ação se passa numa propriedade rural na Rússia de fins do século XIX, quando uma visita da família Serebriakov deflagra ressentimentos, rivalidades e traições. A partir desse microcosmo, Tchekhov cria a atmosfera e o tema que irão impregnar seus contos e peças: um mundo melancólico, em que a nostalgia do que não ocorreu e a angústia diante de um futuro ameaçador (mas que jamais apresenta seu rosto de modo claro) lançam as personagens na crispação e na incomunicabilidade.

E finalmente o resumo da dissertação de mestrado de Tatiana Larkina²², pela USP, intitulada *De “O ingênuo Silvano” a “Tio Vânia”*. Um estudo biográfico do teatro de Tchekhov que originou a tradução do texto de 1899 no Brasil completa e corrobora a nossa proposição:

²² LARKINA, Tatiana. *De O ingênuo Silvano a Tio Vânia: um estudo biográfico do teatro de Tchekhov*. 2003. 141 p. + anexos. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de letras, USP, São Paulo, 2003.

Esta dissertação consiste na tradução da comédia *O Silvano*²³, de Anton Tchekhov (1860-1904), realizada diretamente do original russo, e de um estudo biográfico do autor, no período que vai da criação dessa peça até *Tio Vânia*, da qual a primeira é considerada precursora (1888-1897). A pesquisa baseou-se principalmente na correspondência de Tchekhov (parte dela disponível em português) e em estudos sobre a vida e obra do autor inéditos no Brasil. Foi possível desvelar aspectos da biografia do escritor que acompanharam a produção de ambas as obras, mostrando suas inter-relações, bem como a relação entre sua produção e a trajetória do autor. O estudo evidencia que a pouco conhecida *O Silvano* constituiu, na verdade, um importante momento de transição na produção dramática de Tchekhov, trazendo em forma embrionária traços marcantes do que viria a ser conhecido como a dramaturgia tchekhoviana e já permitindo pressentir sua metamorfose no consagrado *Tio Vânia*.

Em relação à própria data de conclusão da obra de acordo com a Enciclopédia digital Wikipedia ([2005], tradução nossa) não existe uma certeza:

Tio Vânia foi publicado em 1899, mas é difícil determinar quando a obra realmente terminou, ou quando o processo de revisão se deu. Rayfield cita pesquisas recentes que sugerem que Tchekhov reescreveu *O demônio da floresta* durante sua viagem à ilha de Sakhalina, uma colônia penitenciária na Rússia oriental, em 1891.

Esta alteração na ordem de análise vem legitimar a tese central deste trabalho, no momento em que posiciona um texto, no qual ainda se tem vestígios de um protagonista-personagem, informação que nos é sugerida pelo título da obra, não mais depois, mas antes de um outro, que ao intitular a obra por meio de um elemento simbólico, avança no desmanche da tradição que raramente dissociava este protagonista de uma personagem única.

Assim, iniciar-se-á a aplicação da metodologia a partir da obra *Tio Vânia*.

5.2 TÍTULO

Contrariando a ausência de estudos sobre a importância do título na análise de uma obra, diz Pavis (1999, p. 410-11, grifo do autor):

²³ *O Silvano*, título escolhido por T. Larkina é traduzido nesta dissertação como *O demônio da floresta*.

Não existe regra para encontrar um bom título de peça, nem estudos globais sobre a escolha dos títulos. O título é um texto exterior ao texto dramático propriamente dito: ele é, com relação a isto, um elemento *didascálico* (*extra-* ou *para-textual*), mas seu conhecimento obrigatório – ainda se vai ao teatro por causa de um título, mesmo que, como hoje, nos interessemos sobretudo pelo trabalho da encenação – influi sobre a leitura da peça. Anunciando a cor, o título instaura uma expectativa que será ora frustrada, ora satisfeita: o espectador, na verdade, julgará se a fábula cola bem no rótulo escolhido. Certas dramaturgias, como o drama romântico ou herói-cômico, dão um título a cada ato ou *quadro*, de maneira que a fábula fica perfeitamente resumida na seqüência dos títulos.

Henrik Ibsen²⁴, como ilustração de um processo autoral de escolha, tem o título da sua obra *Hedda Gabler* justificado ([2003]):

Numa fase bastante tardia do processo de escrita, Ibsen alterou o título de *Hedda* para *Hedda Gabler*. Numa carta datada de quatro de dezembro de 1890 que tinha como destinatário Moritz Prozor, o tradutor da peça para francês, Ibsen explicou por que razão escolhera Gabler em vez de Tesman: “Dessa forma eu pretendia indicar que, enquanto personalidade, deve ser vista mais como filha do seu pai do que como esposa do seu marido”.

Pavis (1999) tenta uma tipologia de títulos de obras dramáticas, citando:

1. Títulos longos (*A perseguição e o assassinato de Jean-Paul Marat, representada pelo grupo teatral do hospício de Charenton sob a direção do Senhor de Sade*) – acabam sendo reduzidos (para *Marat-Sade*, por exemplo);
2. nome próprio (*Tartufo*) – nome do herói central, que nem sempre é o que ganha o maior interesse do público;
3. caracterização imediata (*O avarento*);
4. comentário metatextual (*O jogo do amor e do acaso*);
5. provocação (*Pena que ela seja uma puta*);
6. provérbio, idéia, trocadilho (*A importância de ser prudente*) – a peça se torna a sua ilustração.

²⁴ Dramaturgo norueguês (1828-1906) do século XIX, considerado o precursor do teatro moderno.

Para a nossa dissertação, a escolha dos títulos por Tchekhov é extremamente reveladora para a legitimação da tese central de que o protagonista-único vai desaparecendo ao longo da própria obra. Por outro lado, é importante distinguir uma indicação do título da real estrutura da obra. Será Vânia o protagonista, pelo simples fato de o título estar se referindo a ele e tão somente a ele? A análise de cada capítulo pretende mostrar como também aqui Tchekhov revela a sua perspicácia enquanto autor teatral a partir mesmo de *Tio Vânia*, um enganador título de protagonista-único. Abandonando esta idéia (que se verifica num período anterior seu com *Platonov* e *Ivanov*, por exemplo), Tchekhov, de forma coerente, vai esgarçando a idéia de protagonista-único não só na estrutura, mas também na escolha do título.

5.3 AÇÃO DRAMÁTICA

A contribuição teórica de diferentes autores nos ajudará a compreender o conceito de ação dramática, para numa segunda instância, verificar como Anton Tchekhov irá desenvolvê-lo na composição de suas obras dramáticas.

Frank Daniel (apud MABLEY e HOWARD, 1996, p. 51) nos apresenta uma definição bastante resumida do que seria uma ação dramática: “Alguém quer desesperadamente alguma coisa, mas está tendo dificuldade em obtê-la (informação verbal)²⁵.”, na qual os três elementos basilares do drama (a personagem, a vontade e o obstáculo) se fazem presentes na construção da condição *sine qua non* deste gênero literário: o conflito.

Iuri Lotman (1978), ao tratar da composição da obra artística verbal, estabelece o conceito de fronteira, dentro de uma perspectiva espacial de análise da narrativa. A fronteira seria um traço topológico textual determinante, na medida em que estabelece dois campos semânticos opostos. Cada personagem, então, pertenceria a um destes campos e os acontecimentos se dariam por meio do deslocamento da personagem através da fronteira deste campo. Estes acontecimentos, segundo Lotman, todavia, são relativos.

Ao tratar do herói, Lotman o estabelece como aquela personagem que além de agir (um actante, em contraposição às personagens imóveis que seriam as condições), precisa preencher três requisitos:

²⁵ Informação extraída das aulas de roteiro ministradas por F. Daniel ao longo de sua carreira acadêmica em várias universidades norte-americanas.

1. Em relação ao universo da obra → conduzir-se de forma diferente das demais personagens;
2. Em relação ao campo semântico em que está inserido → diferenciar-se das personagens que o habitam;
3. Em relação à fronteira inter-semântica → apresentar um desejo ativo de ultrapassá-la.

Assim, chegamos a uma idéia lotmaniana de ação, a partir da atitude de uma personagem-herói, que se torna artística justamente pelo seu desvio do esquema cultural, condensando em si um grande número de oposições binárias a outras personagens (já que está conflitando tanto com o campo semântico oposto quanto com o seu próprio).

Patrice Pavis (1999, p. 3, grifo do autor), antes de definir ação²⁶, esclarece que ela não pode ser entendida apenas com uma sucessão de fatos, conforme a afirmação de Aristóteles. Para Pavis:

A ação se produz desde que um dos actantes tome a iniciativa de uma mudança de posição dentro da configuração *actancial*, alterando assim o equilíbrio das forças do drama. A ação é portanto o elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para outra *situação*. Ela é a seqüência lógico-temporal das diferentes situações.

As análises da *narrativa* se combinam para articular toda história em redor do eixo desequilíbrio/equilíbrio ou transgressão/mediação, potencialidade/realização (não realização). A passagem de um a outro estágio, de uma situação de partida a uma situação de chegada descreve exatamente o percurso de toda ação.

Entretanto, quando Pavis (1999, p. 173-5) afirma que para o teatro dramático²⁷ a ação está ligada ao surgimento e resolução das contradições e conflitos entre as personagens e entre uma personagem e uma situação, ao lermos algumas visões do drama tchekhoviano como Szondi (2001, p. 49): “A recusa à ação e ao diálogo – as duas mais importantes categorias formais do drama – , a recusa, portanto, à própria forma dramática parece corresponder necessariamente à dupla renúncia que caracteriza as personagens de Tchekhov”, ou Stella Adler (apud PARIS,

²⁶ Seria uma redundância tratar de ação dramática num dicionário de teatro, logo, Pavis usa simplesmente o termo “ação”.

²⁷ Pavis usa a expressão teatro dramático para diferenciá-lo do teatro dito épico, sendo o primeiro uma forma fechada, e o segundo, uma forma aberta.

2002, p. 243), que não é tão incisiva na negação da ação : “A técnica tchekhoviana é usar ação indireta, quando a ação principal ocorre fora do palco.”, ficamos nos perguntando como utilizar esta ferramenta para analisar os dramas de Tchekhov, em busca do protagonista, o desafiador lotmaniano da fronteira entre os campos semânticos, já que a ação dramática é renunciada, e se existe, se mostra de forma indireta. Elena Vássina²⁸([2005]) nos apresenta uma saída ao dizer que:

Anton Tchekhov quebra todas as regras que existiam antes no ofício dramático. É difícil encontrar em suas peças componentes obrigatórios do enredo de drama: ponto de partida, conflito, culminância, desfecho. (Ele próprio comentou assim a composição de *A gaivota*: “Eu comecei a peça forte e terminei pianíssimo, ao contrário de todas as regras da arte dramática.”) Em comparação com as peças dos antecessores que tinham uma trama dramática espetacular, parece que nada acontece no teatro de Tchekhov, as suas peças sempre tem um final aberto. Se o teatro clássico falou dos dramas que acontecem na vida, Tchekhov foi o primeiro a mostrar no palco o drama da própria vida – da vida “regular, plana, comum, tal como ela é na realidade”. O dramaturgo formulou seu objetivo cênico da seguinte maneira: “Que tudo no palco seja como na vida: as pessoas almoçam e só almoçam e ao mesmo tempo se forma sua felicidade ou quebra sua vida.” Toda a ação do teatro clássico era desenvolvida através dos acontecimentos; já na dramaturgia de Tchekhov todos os episódios que seriam “acontecimentos principais” para o drama anterior são realizados fora do palco – como, por exemplo, o suicídio de Treplev (*A gaivota*), o duelo e a morte de Tuzenbach (*As três irmãs*), a venda do jardim (*O jardim das cerejeiras*). No teatro de Tchekhov a ação é movida pelas pausas, silêncios, mudanças do estado de espírito, ou melhor, pela “corrente submarina”, – tudo aquilo que cria no espectador a sensação de que ele assiste no palco o fluxo da vida. (Ao trazer o fluxo da vida para o teatro, Tchekhov inovou a narrativa dramática da mesma maneira, como o escritor francês Marcel Proust revolucionou a narrativa da ficção ao descobrir o fluxo da consciência.) Nas peças de Tchekhov sempre existe algo mais importante do que o plano dos acontecimentos, algo que estabelece a ligação entre o cotidiano da vida humana e a eternidade. Essa ligação é estabelecida através do principal motivo do teatro tchekhoviano – o motivo tempo. O dramaturgo irrompe no tempo teatral para abrir a ação dramática à eternidade da vida. Como são importantes, por exemplo, as estações do ano (o tempo cíclico da natureza) para o desenvolvimento da ação de *As três irmãs*. O primeiro ato começa na primavera. É o despertar da natureza e o despertar das esperanças das três irmãs Prozorov – Irina, Olga e Masha, depois de um ano de luto pela morte do seu pai. O último, o quarto ato, passa-se no outono, “a neve pode cair a qualquer momento... Os pássaros já começam a emigrar...”, diz Masha, como se esses pássaros de arribação levassem consigo todos os sonhos e a esperança de felizes mudanças na vida das três irmãs. A fábula externa da peça poderia parecer trágica se não fosse absorvida pelo mais importante enredo interno tipicamente tchekhoviano. Na

²⁸ Prof. Doutora do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH)/USP.

tessitura dramática do drama sempre se entrelaçam dois planos – o plano da vida material (nesse plano, para as três irmãs, tudo fica pior do que era no início da peça) e o plano da vida espiritual que o autor considera essencial. Para Tchekhov, a vida do homem que não é iluminada pela busca da verdade e da beleza não tem sentido, como diz Masha (a mais inteligente das irmãs) no seu famoso monólogo: “Parece-me que todo homem deve ter uma fé, ou deve procurar uma fé, sem a qual sua vida torna-se vazia, vazia... Viver sem saber por que voam as cegonhas, por que nascem as crianças, por que há estrelas no céu... Não! Ou sabemos por que se vive, ou tudo não passará de ninharias atiradas ao léu...” Essas palavras de Masha poderiam ser interpretadas como um credo específico da inteligência russa que, à primeira vista, no plano da existência material, perde para “heróis” como Natasha. Essa cunhada vulgar pouco a pouco ocupa todo o espaço da casa e as irmãs deixam-na tornar-se a única dona da casa. No teatro tradicional certamente haveria uma luta de indivíduos para ocupar seu espaço debaixo do sol. Mas, por incrível que pareça, isso não acontece nos dramas de Tchekhov porque seus personagens queridos, deixando escapar de suas mãos os bens materiais, eles perdem num duelo desigual com sua própria vida, mas acabam se tornando vencedores por ter preservado os eternos valores morais e espirituais.

Logo, na definição dos modelos actanciais, devemos considerar dois eixos simultâneos: o material e o espiritual. Isto se tornará mais claro a partir da verificação de seus elementos actanciais, mais propriamente o destinatário e o objetivo, que em Tchekhov, muitas vezes escapam da alçada do concreto para refugiar-se no abstrato e no, como reforça E. Vássina, espiritual.

5.4 MODELO ACTANCIAL

Pavis afirma que: “A noção de modelo (ou esquema ou código) actancial impôs-se nas pesquisas semiológicas para visualizar as principais forças do drama e seu papel na ação.” (PAVIS, 1999, p. 7). Van Dijk (1977, p. 204) defende que qualquer análise dramática deva começar pela determinação das macroestruturas textuais, pois conforme este autor:

A hipótese central de nossa gramática textual é a presença de uma macroestrutura. Essa hipótese implica também macroestruturas narrativas. A correção superficial da presença de actantes humanos e de ações só pode ser determinada por estruturas textuais profundas: a narrativa não tem uma presença ocasional (estilística superficial) de “personagens”, mas uma permanência/dominância de actantes humanos.

A partir destes pressupostos, podemos estabelecer um pequeno histórico no desenvolvimento da pesquisa de uma macroestrutura textual.

Georges Polti (1948) é o primeiro que se debruça sobre o tema, reduzindo a trinta e seis o número de situações dramáticas possíveis, mas não definindo os actantes do modelo.

Vladimir Propp (1984) vai mais além, estabelecendo, a partir de uma coletânea de contos maravilhosos russos, uma macroestrutura com sete esferas de ações, cada uma ligada a um determinado actante.

Étienne Souriau (1993) estabelece pela primeira vez funções actanciais ligadas especificamente ao universo dramático. Ele usa signos astrológicos para caracterizar cada uma das suas sete funções.

Finalmente, Greimas (1973) estabelece o modelo actancial que serve de base para toda a análise narrativa dramática, mesmo que em se tratando de determinadas dramaturgias algumas funções não permitam um preenchimento exato²⁹. O gráfico do modelo proposto por Anne Ubersfeld (2005, p.35) que permuta as posições originais greimasianas de sujeito e objeto, é o seguinte:

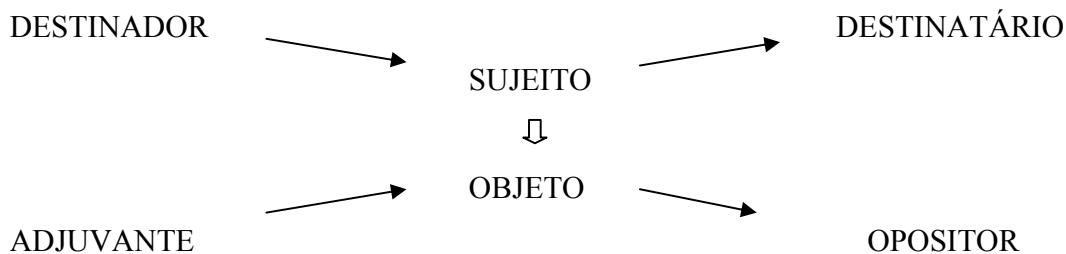


Gráfico 2 – O modelo actancial. Fonte: Ubersfeld (2005, p.35)

Compreende-se o sujeito como uma personagem que deseja um determinado objeto. O destinador é o motivo que leva o sujeito a querer o objeto. O destinatário será o beneficiado caso a ação do sujeito se concretize com sucesso. E, finalmente, os adjuvantes e opositores, são aqueles que auxiliam ou prejudicam, respectivamente, na consecução da vontade do sujeito.

Patrice Pavis (1999. p. 7) também afirma que o modelo actancial :

²⁹ Esta breve explanação da evolução das pesquisas que culminaram com o estabelecimento do esquema actancial por Greimas pretendeu, de forma sumária, apontar os seus responsáveis sem uma detenção profunda nas obras citadas. Resta a sugestão, por falta de espaço neste trabalho para o tratamento extensivo delas, de uma leitura de todas as cinco obras citadas.

[...] apresenta a vantagem de não mais separar artificialmente os caracteres e a ação, mas de revelar a dialética e a passagem paulatina de um a outro. Seu sucesso se deve à clarificação trazida aos problemas da situação dramática, da dinâmica das situações e das personagens, do surgimento e da resolução dos conflitos. Ele constitui, por outro lado, um trabalho dramático indispensável à toda encenação, a qual também tem por finalidade esclarecer as relações físicas e a configuração das personagens. Finalmente, o modelo actancial fornece uma nova visão da personagem. Esta não é mais assimilada a um ser psicológico ou metafísico, mas a uma entidade que pertence ao sistema global das ações, variando da forma amorfa do actante (estrutura profunda narrativa) à forma precisa do ator (estrutura superficial discursiva existente tal e qual na peça).

Anne Ubersfeld, ao precisar a importância do uso do modelo actancial na análise de um texto dramático, argumenta que tanto o discurso quanto a fábula não são elementos adequados para uma verificação inicial da estrutura narrativa. Ao optar pela hipótese metodológica de uma macroestrutura, ela diz: “Isso significa apenas que sob a infinita diversidade de narrativas [...] pode ser detectado um pequeno número de relações entre os termos muito mais gerais que as personagens o qual denominamos *actantes* [...]”.(UBERSFELD, 2005, p.30).

Para que isto seja possível, ela (2005, p.30) exige que: “se possa estabelecer uma correspondência entre essas estruturas profundas do texto e as da frase”, o que resultaria, segundo Ubersfeld em que a totalidade textual pudesse corresponder a uma única grande frase. Além disso, visando evitar um ataque teórico, a autora garante não estar preocupada em possuir a verdade absoluta em relação a uma estrutura, quando avisa que: “Ao que nos parece, não é necessário pensar que descobrimos *realmente* as estruturas profundas da narrativa dramática”. (UBERSFELD, 2005, p.31, grifo do autor). Mais incisiva ainda, Ubersfeld reconhece que a análise macroestrutural não se sustenta apenas no nível lingüístico (puramente fonológico-sintático), necessitando de uma leitura totalizante histórico-ideológica (principalmente quando se analisa o actante Destinador).

Dadas estas coordenadas teóricas basilares a respeito do modelo actancial e de sua aplicação, podemos passar a usá-lo, sem a pretensão de termos afastado uma gama de questionamentos e impasses de toda ordem, nos textos que compõem o *corpus* desta dissertação.

5.5 CONSTELAÇÃO DOS ATORES

Para compreendermos este item, é necessária a conceituação de seus dois termos.

Eberhard Hermes (1995) define a constelação das personagens num determinado texto dramático a partir das relações estabelecidas entre elas. Estas relações podem ser tanto de cunho familiar, como de cunho amoroso, social ou hierárquico de qualquer natureza. Constrói-se então uma rede de ligações, cabendo àquelas personagens com o maior número de relações, o lugar central nesta constelação.

Hermes também considera as estruturas narrativas mais profundas, conferindo nas oposições entre protagonista e antagonista, actantes contrastantes e actantes correspondentes, causadores da intriga e suas vítimas, o mesmo grau de importância para a montagem da constelação. Aqui, percebe-se a aproximação com os actantes do modelo greimasiano, como por exemplo entre protagonista e sujeito ou entre actantes correspondentes e o sujeito e os adjuvantes.

Já Patrice Pavis usa o termo configuração³⁰ ao invés de constelação. O teatrólogo francês diz que: “A *configuração* das *personagens* de uma peça é a imagem esquemática de suas relações em cena ou no sistema teórico *actancial*. É o conjunto da rede que liga as diversas forças do drama”. (PAVIS, 1999, p. 67, grifo do autor).

Imediatamente ele resgata, ainda na definição do conceito de configuração, o princípio básico da semiótica: “Quando se fala em *configuração* indica-se uma visão estrutural das personagens: cada *figura* não tem em si realidade ou valor, ela só vale se integrada ao sistema de forças das figuras; portanto, vale mais por diferença e relatividade do que por sua essência individual. (PAVIS, 1999, p. 67, grifo do autor).

Quanto ao conceito de ator, ao contrário de A. Ubersfeld, que termina a sua explanação sobre este termo com uma dada afirmação, nós preferimos iniciar com ela. A autora (2005) conclui o subcapítulo afirmando que é a definição dos atores que irá esclarecer o universo de um determinado autor dramático. É o que comumente se diz de uma obra literária: que apesar de serem vários os livros, o escritor insiste constantemente com os mesmos temas apoiado nas mesmas personagens. Estas personagens, na correta acepção do termo, não podem ser as mesmas, elas variam de uma narrativa à outra. O que dá a idéia de repetição nos aproxima então da idéia de ator.

Antes de prosseguir, cabe uma importante menção de Pavis (1999, p. 9), ao definir o conceito greimasiano de ator : “no sentido técnico do termo, e não no sentido de ‘aquele que atua,

³⁰ Este mesmo termo será empregado por Hermes num momento posterior desta dissertação.

que representa personagens””. Ou seja, estamos trabalhando com o conceito intermediário entre actante e personagem, e não com a idéia da profissão em si.

Apliquemos estes três conceitos diretamente em um dos textos de Tchekhov para melhor compreendermos o que vem a ser um ator.

Em *Tio Vânia*, a personagem de Vânia é ao mesmo tempo diferentes actantes, dependendo de qual modelo actancial estamos estabelecendo. No seu próprio modelo, Vânia é o sujeito. Já no modelo de Serebriakov, Vânia ocupa a casa do opositor. Logo, uma personagem pode ocupar diferentes posições actanciais, assumindo assim a posição de diferentes actantes.

A personagem propriamente dita é aquela construção narrativa peculiar, ou seja, Vânia é único e só aparece naquela peça específica³¹.

O ator, por sua vez, segundo A. Ubersfeld (2005, p. 63, grifo do autor):

...é, portanto, um elemento animado caracterizado por um funcionamento idêntico, se necessário, com diversos nomes e em diferentes situações. Desse modo, em *As trapaças de Escapino*, Escapino, qualquer que seja seu papel actancial (destinador, sujeito ou adjuvante, conforme o modelo construído e conforme as seqüências), é o *ator-fabricante de trapaças*, cuja ação repetitiva é enganar os outros: daí a narração repetitiva das “patifarias” das quais ele se tornou culpado em relação a Leandro. Ele pode ser muito parecido com outra personagem que terá o mesmo papel actancial que ele, de deceptor.

Assim como Molière possuía um repertório de atores que iam e voltavam ao longo de sua obra dramática, Tchekhov, numa análise mais detalhada de seus dramas, também possuía estes “elementos animados” de que fala Ubersfeld, recorrentes. Em relação ao *corpus* desta dissertação, foi estabelecida uma análise de quais seriam estes atores mais relevantes. A partir de então, se construiu uma pequena constelação (ou configuração, como prefere Pavis), para se visualizar estas relações. E indo mais além, no que realmente interessa ao propósito central desta pesquisa, para se verificar quais personagens ocupam estas posições, na incessante busca de uma possível definição de um protagonista nos textos de Anton Tchekhov.

Os atores presentes tanto em *Tio Vânia*, *A gaivota*, *As três irmãs* como em *O jardim das cerejeiras* são :

³¹ Não se pretende aqui abrir uma discussão a respeito do que vem exatamente a ser uma personagem. Tomamos este conceito apenas para opô-lo aos de ator e actante, todos eles pertencentes às estruturas profundas e superficiais de que fala Greimas.

1. Um homem, residente na província, frustrado com a vida que leva;
2. A irmã deste, que vive numa cidade maior e chega à província, alterando o *status quo* do local;
3. Uma personagem absolutamente fascinante para certo número de personagens da província, trazida pelo actante 2, na condição de amante;
4. Um descendente de 2 que vive na província ao lado de seu parente 1, da mesma forma infeliz com a vida que leva;
5. Um habitante da província, ligado à família, mas não-morador na propriedade.

Para se definir o conceito de ator, A. Ubersfeld (2005, p. 63, grifo do autor) recupera conceitos de Jakobson e Lévi-Strauss:

O ator se caracteriza por um certo número de traços diferenciais de funcionamento binário, análogo ao fonema, segundo Jakobson, o *ator* é um “feixe de elementos diferenciais”, próximos do que Lévi-Strauss denomina *mitemas* : “Em um conto (acrescentariamos de bom grado : em um texto teatral) um “rei” não é somente um rei, uma “pastora”, uma pastora. Mas essas palavras e os significados que elas recobrem tornam-se meios sensíveis de construir um sistema inteligível, formado por oposições *macho/fêmea* (do ponto de vista da *natureza*) e *alto/baixo* (do ponto de vista da *cultura*) e de todas as permutas possíveis entre os seis termos”. Consideramos a relação entre mitema e sema apenas como uma comparação, não uma identificação. Entretanto, acrescenta Lévi-Strauss, e isso nos aproxima de nosso âmbito de pesquisa: “(esses mitemas) resultam de um jogo de oposições binárias ou ternárias (o que os torna comparáveis ao fonema), mas com elementos já investidos de significação no plano da linguagem e que são exprimíveis por termos do vocabulário”.

Será através destas oposições binárias que as constelações serão construídas.

O ator por nós definido como número 1, por exemplo, é um homem em oposição à mulher, reside na província em oposição aos que partiram dela, e é frustrado com a vida em oposição aos que estão satisfeitos com ela.

5.6 CONSTELAÇÃO GERAL

Na confecção da constelação geral, cria-se um gráfico no qual todas as personagens da trama devem estar incluídas, representando o que Pavis (1999, p. 67) intitula de “imagem

esquemática de suas relações em cena.” Esta constelação precisa estar de acordo com os vetores dos modelos actanciais, podendo ser considerada desta forma um “mega-modelo actancial da narrativa”.

Também o estabelecimento de oposições binárias, tais quais foram usadas na definição dos principais atores, permite uma visualização dos campos opostos. Em Tchekhov, os dois campos mais relevantes são:

1. Família x não-família;
2. Província x estrangeiro.

A partir deste gráfico, então, percebe-se quais personagens ocupam uma posição mais protagonista na trama, o que se revela pela sua posição mais centralizada e maior número de ligações vetoriais com as outras personagens.

O núcleo desta constelação será sempre transportado da constelação dos atores, que é, nada mais nada menos, do que uma constelação geral formada pelas personagens principais da trama. Já nesta, encontramos os três tipos de relações vetoriais fundamentais propostos por Hermes (1995, p. 79), ilustrados pelos símbolos que serão usados mais adiante nesta pesquisa, no momento da análise dos textos:

1. Uma relação duplamente antagônica (\longleftrightarrow);
2. Uma relação de cumplicidade ou solidariedade (———);
3. Uma relação vetorial de desejo ($\text{———}\rightarrow$).

5.7 CONFIGURAÇÃO I

De acordo com E. Hermes (1995, p. 80, tradução nossa) : “No decorrer da ação, as personagens irão se agrupar no palco sob diferentes combinações. Cada parcela das personagens, que age numa determinada cena, recebe a denominação de configuração.”

A partir desta definição, este autor agrupa as personagens em três modalidades: as concomitantes (que entram em cena sempre juntas), as alternativas (que nunca se encontram em cena) e as dominantes (que estão presentes a maior parte do tempo em cena).

O quadro da configuração que esta dissertação propõe, pretende verificar, através de diversos níveis quantitativos de participação, quais são as personagens dominantes de cada uma das peças aqui estudadas. Os itens calculados foram:

- a) Número de cenas;
- b) Número de falas;
- c) Número de linhas;
- d) Porcentagem de linhas;
- e) Assunto;
- f) Cenas solo;
- g) Cenas duo;
- h) Monólogos.

Cada uma dessas modalidades confere um certo destaque à personagem que a recebe. Optamos pelo cálculo percentual do número de linhas, por ser este o valor mais exato da participação ao nível do discurso, já que a presença na cena pode ser praticamente ausente de diálogo e as falas não revelarem a sua extensão. Apesar disso, consideramos relevante a personagem que está sempre presente fisicamente como um valor protagonista a ser considerado, bem como o número de falas, pois apesar de poderem ter uma extensão limitada, a intervenção constante de uma personagem através do seu discurso merece da mesma forma relevância.

O item assunto está relacionado à importância de determinada personagem naquele contexto, o que faz com que as outras se refiram a ela (independentemente da razão pela qual a façam) de forma constante.

Também a presença solitária em cena, bem como em forma de dueto, são maneiras que o autor encontra de destacar esta ou aquela personagem.

5.8 CONFIGURAÇÃO II

Neste segundo instante da análise da configuração, passa-se a um quadro revelador da potencialidade protagonista de cada personagem a partir da análise qualitativa de suas cenas. Verifica-se o status de um determinado diálogo a partir do número de personagens em cena. Por

exemplo, uma discussão será muito mais impactante sem a presença de um terceiro elemento humano. Assim, estabeleceu-se um valor numérico decrescente para cada um dos itens a seguir, para, a partir de uma dada pontuação, conhecer quais personagens foram mais valorizadas por Tchekhov a partir do contexto em que os discursos são proferidos³² :

1. Cena com apenas duas personagens (D, 4 pontos);
2. cena com duas personagens + outras personagens recuadas ou mudas (d, 3 pontos);
3. diálogo entre duas personagens numa cena coletiva (g, 2 pontos);
4. frase isolada direcionada a uma outra personagem numa cena coletiva (f, 1 ponto).

Neste capítulo, foram apresentadas as etapas de verificação da possível condição de protagonista por parte das personagens. No próximo capítulo, aplicaremos então esta metodologia aos quatro textos dramáticos de Tchekhov.

³² Faz-se fundamental esclarecer que aqui não está sendo analisado o discurso em si, apenas a manifestação verbal de uma personagem independente do seu conteúdo. O que importa saber é o que permeia este diálogo em termos de número de personagens.

6. AS PEÇAS

6.1 TIO VÂNIA

A peça é antiga e já está datada, cheia de defeitos de todos os tipos.

A. Tchekhov

6.1.1 Título

Como já tendo sido tratada no capítulo anterior, a justificativa de se iniciar a análise das peças com *Tio Vânia* não será novamente abordada aqui.

Dentre os quatro textos a serem abordados por esta pesquisa, *Tio Vânia* é o único deles cujo título se refere diretamente a uma das personagens da história. Richard Gilman (1995, p. 103, tradução nossa) diz que: “O novo título reflete uma mudança, neste caso o da centralidade – de forma alguma com status completo de protagonista – de uma dada personagem, uma otimista e ‘positiva’ para uma figura problemática e angustiada”.

Neste momento, cabe uma pequena observação para se destacar que a tradição do drama, na sua grande maioria, desde o seu advento no Ocidente, a partir dos textos legados pela Grécia Clássica, intitulava o texto a partir de uma determinada personagem. Assim, tem-se, por exemplo, apenas para citar alguns dos períodos mais relevantes da História da dramaturgia, no Século de Péricles, obras como *Édipo Rei*, *Antígona*, *Hipólito* ou *Agamêmnon*. No período elisabetano, *Eduardo II*, *Tamburlaine*, *Rei Lear*, *Henrique V* ou *Volpone*. O neoclassicismo francês nos deixou *Fedra*, *Andrômaca*, *Tartufo* e *Nicomède*. O teatro alemão da passagem do século XVIII ao XIX, *Ifigênia em Áulis*, *Don Carlos*, *Woyzeck* e *Maria Magdalena*. Uma listagem que poderia abarcar várias páginas, mas que é interrompida aqui, por servir apenas de suporte para a nossa argumentação.

O próprio Tchekhov, através dos seus textos *Platonov* (1881) e *Ivanov* (1889), vinha se inserindo nesta vertente dominante da dramaturgia.

Tio Vânia, desta forma, pode ser considerado como herdeiro desta tendência. Entretanto, permanecem ainda dois aspectos que necessitam uma atenção mais cuidadosa.

O primeiro deles está ligado à relação entre título e protagonista. Esta referência irá sempre determinar a personagem principal da história? Se em algumas obras não resta dúvida, mesmo podendo parecer uma afirmação apressada, por não estar embasada em averiguações estruturais realizadas, que o protagonista é aquele a quem o título da obra se refere (como em *Hamlet*, de Shakespeare, ou então, *Hedda Gabler*, de Ibsen), em outras, o título, quando observada a estrutura da peça, não nos dá quase nenhuma certeza em relação à definição desta figura, como são os casos de *Antígona*, de Sófocles e de *Emilia Gallotti*, de Lessing.

Em segundo lugar, a referência à personagem não é tão óbvia quanto a uma primeira impressão possa parecer. Isto se dá por duas razões: pelo adjunto “tio” e pelo fato de Vânia não ser o nome da personagem, mas um apelido, derivado do seu verdadeiro nome, Ivan.

Ser chamado por um hipocorístico, mesmo reduzindo o grau de deferência em relação à personagem (seja por um tratamento afetuoso, que desconsidera a maturidade, ou por um tratamento pejorativo, que visa a ridicularização da figura dramática), ainda assim deixa clara a alusão direta.

Já o acréscimo de um outro vocábulo, neste caso “tio”, incorre numa reinterpretação daquilo a que o título esteja nomeando.

Vânia é o tio, ou seja, sua função dramática está ligada a uma relação com outra personagem. A leitura mais literal nos conduz à Sônia, sua sobrinha, idéia defendida por Richard Gilman (1995, p. 134, tradução nossa):

Tchekhov disse sobre *A gaivota* que “a peça é Nina”, e apesar de não podermos dizer isto a respeito de Sônia e *Tio Vânia*, a importância dela para a estrutura, tom e visão dificilmente pode ser sobreestimada. Por que, então, poderíamos questionar, ele não deu à peça o nome dela, assim como ele de forma indireta o fez com Nina e *A gaivota*? Bem, de forma mais sutil ele na verdade colocou Sônia no título. Ele poderia ter chamado a peça *Vânia* ou *Voynitsky*, ou inventado uma alegoria para a personagem, como fez para Khrushchev e Nina. Mas ele a chamou de *Tio Vânia* – tio, enfatizando a relação com Sônia.

Cynthia Marsh (2000, p. 223, tradução nossa), por sua vez, acredita que o título equipara a força protagonista de Vânia à de Sônia:

Não é por acaso que o título da peça *Tio Vânia* envolve a voz de Sônia, já que ela é a única que tem o direito de se referir a Vânia como seu tio. Há, entretanto, um duplo sentido: Não apenas a palavra “tio” implica no deslocamento de ser um indivíduo no seu próprio direito de herói epônimo, como também nega a

reivindicação da igualmente sofredora Sônia de ocupar um lugar central na família ou na peça em si. As suas duas tragédias acontecem lado a lado.

Ele existe enquanto tio dela, ou então, a partir desta condição. Contudo, o termo “tio”, pode ser usado como uma forma afetuosa de se dirigir a alguém mais velho, sem ter que recorrer à formalidade. Logo, Vânia poderia ser compreendido como um homem mais velho, de caráter bonachão, sem a seriedade ou posição social necessárias para ser chamado de qualquer coisa mais respeitosa.

Um terceiro aspecto está relacionado à eufonia da expressão no russo: “Diádia Vânia”, que reforça a proposição de um tratamento pejorativo³³.

Uma outra observação bastante interessante associa Ivan (o nome próprio de Vânia) ao equivalente inglês William, que remete à figura folclórica do “Old father Williams”, muitas vezes traduzido em português como “Tio Guilherme”, figura recorrente de diversos poemas ingleses nos quais, com intuitos morais, um parente mais velho (pai, tio) fala com um jovem e lhe relata a retribuição da boa condução da sua vida - o que não o impede de estar velho, como o jovem lhe faz notar³⁴.

Partimos então de um título enganador. Uma menção a uma personagem, que, já de antemão, pelo seu caráter caricaturizante, põe em dúvida a sua própria condição de condutor da ação dramática.

Cabe ainda fazer menção à peça que deu origem a *Tio Vânia*, cujo título era uma referência naquele texto à personagem que se transformaria mais tarde no Doutor Astrov, como ressalta Gilman (1995, p. 103, tradução nossa): “[...] Dr. Astrov, o sucessor de Khrushchev, a personagem-título de *O demônio da floresta* [...]”. Se consideramos uma como reescritura da outra, é importante considerar que naquela, em se levando em conta apenas o título da obra, a função protagonista caberia isoladamente à personagem que posteriormente ganharia o nome de Astrov.

³³ Patrice Pavis (1999) também se refere a isso quando comenta que um título pode, através do uso da assonância, fazer referência a uma característica da personagem ou situação a quem nomeia, como em *Ping-pong* de Adamov, e *Mann ist Mann* de Brecht.

³⁴ O link http://www.poetryconnection.net/search/Old_Father_Williams/FatherandSon lista 13 poetas e 25 poemas, entre os quais Leonard Cohen em *Towers of Song*, em que este refere Hank Williams (o que dá certa aproximação a Oncle Williams). Lewis Carroll, no Cap. 5º da *Alice no País das Maravilhas*, faz a Alice recitar à Lagarta do Narguilé uma versão parodiada (no fim a Alice e a Lagarta concordam que a poesia já não é o que era...) da versão de Robert Southey, tida como original (*The Old Man's Comfort and How He Gained Them*); ambas se encontram em <http://home.earthlink.net/~lfdean/carroll/parody/william.html>.

6.1.2 Ação dramática

A ação dramática básica ([1996 a]) de *Tio Vânia* é a seguinte:

Um professor aposentado retorna a sua propriedade com a sua bela e jovem esposa Ielena. A propriedade originalmente pertencia a sua primeira esposa, agora falecida; a mãe dela e o irmão ainda vivem nela e administram a fazenda. Por muitos anos o irmão (Tio Vânia) enviou a renda da fazenda para o professor, recebendo apenas um pequeno salário. Sônia, a filha do professor, que tem aproximadamente a mesma idade que sua jovem esposa, também vive na propriedade. O professor é pomposo, vaidoso e irritável. Ele chama o doutor (Astrov) para tratar a sua gota, apenas para mandá-lo embora sem tê-lo examinado. Astrov é um médico experiente que realiza seu trabalho de forma consciente, mas tendo perdido todo o idealismo e passando a maior parte do seu tempo bebendo. A presença de Ielena introduz um pouco de tensão sexual na casa. Astrov e Tio Vânia se apaixonam por Ielena; ela despreza os dois. Enquanto isso, Sônia ama Astrov, que nem consegue percebê-la direito. Finalmente, quando o professor anuncia que pretende vender a propriedade, Vânia, cuja admiração pelo homem tinha morrido junto com sua irmã, tenta matá-lo. Mas o professor escapa e deixa a propriedade, juntamente com Ielena.

A partir da primeira frase já fica claro que a ação é impulsionada pela chegada de Serebriakov a sua (o poder desta personagem é além de simbólico, material³⁵) pacífica e monótona propriedade na província. Com o que concorda R.Gilman (1995, p. 113, tradução nossa) : “O acontecimento propulsor em *Tio Vânia* é outra chegada. Professor Serebriakov e sua esposa muito mais jovem, Ielena, vieram para ficar numa propriedade legalmente (a questão irá adquirir grande importância) de Sônia, sua filha do primeiro casamento”.

É a personagem do professor que irá estabelecer o conflito-chave, o qual desencadeará na tentativa de assassinato por parte de Vânia. Assim, de acordo com Lotman, se tomarmos o herói como a personagem que tenta ultrapassar um limite determinado, este herói seria Serebriakov. Entretanto, como irá se tornando mais visível ao longo do exame de todas as peças deste *corpus*, no universo dramático tchekhoviano o que realmente importa não é a ação em si, mas a reação frente a esta ação. Esta característica determina não apenas o(s) protagonista(s) da trama, bem como a própria estrutura da ação³⁶. Por este viés, a partir da ação dramática, a personagem cuja reação interfere decisivamente no desenvolvimento da trama é Vânia, que a partir de sua recusa violenta na venda da fazenda, faz com que Serebriakov volte para Moscou, fazendo fracassar o

³⁵ O que normalmente se observa em relação ao actante 2 das configurações nucleares.

³⁶ Conforme os comentários acerca da estrutura dramática dos textos do autor no item 3.3

plano inicial do professor – vetor primeiro da ação dramática do texto. Além disso, não podemos esquecer a importância de Ielena na ação dramática, pois ela irá desencadear sentimentos que irão desembocar em ações, tanto de Astrov como de Vânia.

6.1.3. Modelos actanciais

Os modelos actanciais, por estarem tratando de forças abstratas (principalmente no que tange à definição do destinatário – D1), sempre serão foco de árdua discordância.

Para uma aproximação da definição de um protagonista, em relação ao modelo actancial será de muito maior relevância a determinação da quantidade das funções ocupadas pelas personagens, pois através delas podemos perceber o grau de participação daquelas.

Com relação aos adjuvantes, Vânia aparece três vezes, Ielena, duas.

O espaço dos oponentes é ocupado duas vezes por Vânia, Ielena e Serebriakov.

O destinador se mostra irrelevante, a partir do momento em que na modernidade o indivíduo raramente estará perseguindo um objetivo com o intuito de beneficiar uma outra pessoa. Escapa aqui desta máxima, porém, a personagem de Marina, que parece estar preocupada com um coletivo, no caso, os moradores da propriedade.

Cabe ainda citar que tanto Astrov, como Ielena, aparecem, cada um uma vez, como objetivos de modelos actanciais.

Vânia e Ielena, assim, se destacam como as personagens que mais interferem na ação dramática alheia. Serebriakov aparece como um forte oponente, mas numericamente bem atrás dos outros dois.

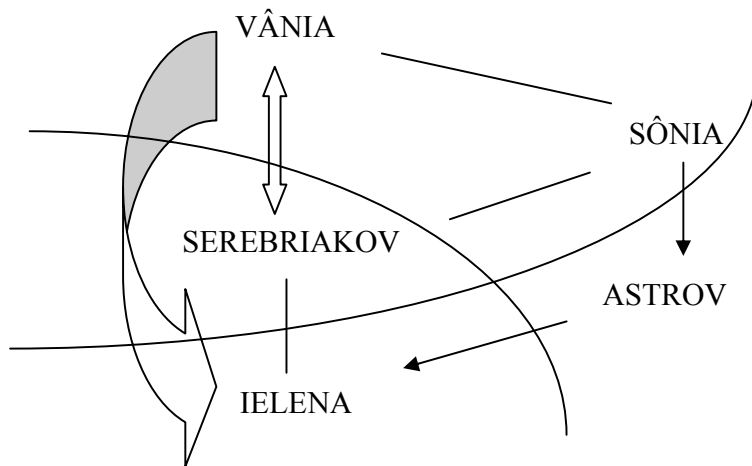
6.1.4 Constelação dos atores

Baseando-se na classificação de Greimas, a partir de *Tio Vânia*, podemos estabelecer uma constelação, que serve de base para as outras três peças seguintes. Neste texto, as cinco personagens mais importantes da trama irão ocupar as cinco posições do esquema clássico de Tchekhov, numa equivalência facilmente perceptível.

Mais uma vez, em consonância com a reorganização da ordem de análise das peças, a partir do título (que parte de uma personagem) e da cronologia (devido à conexão com o texto

mais antigo *O demônio da floresta*), um elemento, desta vez o terceiro, vem corroborar a idéia de que estruturalmente *Tio Vânia* deve ser posicionada antes dos outros três textos.

Com estas cinco figuras, Tchekhov constrói em *Tio Vânia* o núcleo central de interesse da trama, no qual, os cinco atores são preenchidos pelas seguintes personagens:



Esquema 1 – Constelação dos atores – *Tio Vânia*. Fonte: O autor (2006).

1. Vânia;
2. Serebriakov (mesmo não sendo ocupada pela irmã do ator 1, esta posição remete diretamente à personagem Vera, irmã já falecida de Vânia, por ter sido ela a primeira esposa de Serebriakov e mãe da filha dele);
3. Ielena, objeto de disputa dos três atores masculinos;
4. Sônia, sobrinha do ator 1 e filha do ator 2;
5. Astrov.

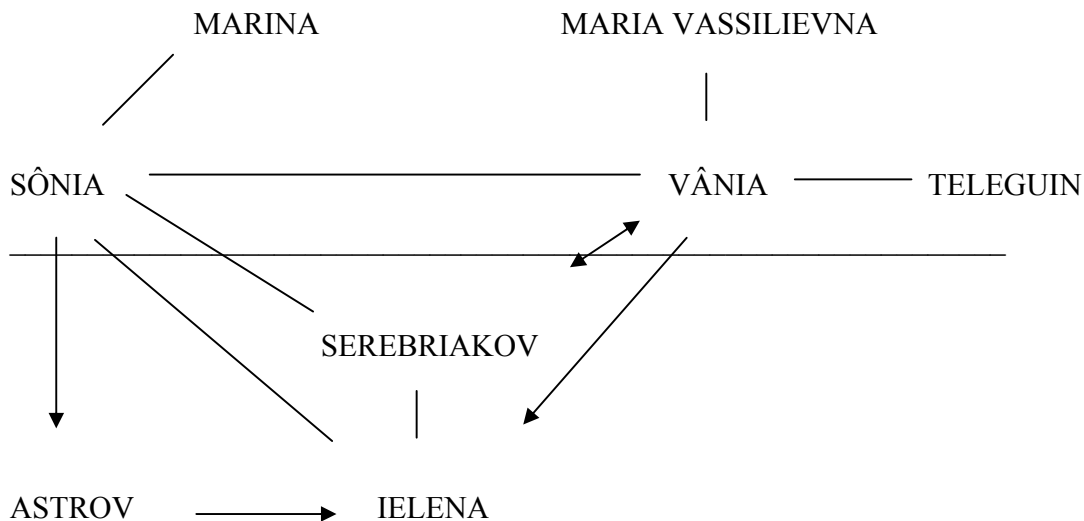
As meias-luas separam por um lado os elementos da família (Vânia, Serebriakov e Sônia) dos outros, e por outro, os habitantes da província (Vânia, Sônia e Astrov) dos “estrangeiros”.

As flechas indicam a relação do desejo. As linhas, outras relações de parentesco. A flecha dupla, o conflito central.

Nesta configuração básica, não é possível determinar um papel protagonista a partir do número de ligações, já que, com a exceção de Astrov, todas as demais personagens mantêm três ligações.

6.1.5 Constelação geral

Abrindo-se para as demais personagens, obtém-se o seguinte gráfico:



Esquema 2 – Constelação geral – *Tio Vânia*. Fonte: O autor (2006).

Uma separação primeira, que é expressa através da linha divisória central, informa quais personagens vivem na propriedade e quais delas são externas a ela.

Nesta configuração, percebe-se que Vânia e Sônia ocupam a posição dominante, estando ligados a cinco outras personagens. Ielena e Serebriakov vêm logo atrás, com quatro e três ligações.

6.1.6 Configuração I

Número de falas – Há um equilíbrio muito grande entre Vânia, Astrov e Ielena.

Número de linhas – Astrov é a personagem dramática tchekhoviana que tem o maior número de linhas, equiparando-se ao verborrágico Iago de Shakespeare. Assim, durante um quarto do tempo do texto estamos escutando/lendo a voz do médico.

Número de cenas – Vânia é a personagem que participa do maior número de cenas, seguida por Sônia. A ênfase visual está nos moradores da propriedade e não nos que chegam de fora.

Assunto – Vânia é o tema principal dos diálogos. Um equilíbrio exato é estabelecido em se tratando das outras cinco personagens que formam a configuração nuclear deste drama.

Tabela 1 – Configuração I – *Tio Vânia*

	NF	NL	%L	NC	A	CS	CD	M
SEREBRIAKOV	49	166	9,86	11	16	-	1	1
IELENA	110	309	18,36	31	16	2	9	2
SÔNIA	88	242	14,38	35	16	2	6	1
M.VASSILIEVNA	12	23	1,36	17	1	-	1	-
VÂNIA ³⁷	107	340	20,20	39	19	1	6	2
ASTROV	108	442	26,26	29	16	-	6	3
TELEGUIN	23	71	4,21	18	4	-	2	-
MARINA	32	85	5,05	24	1	-	1	-
CRIADO	4	5	0,29	3	-	-	-	-

Fonte: O autor (2006).

6.1.7 Configuração II

Tabela 2 – Configuração II – *Tio Vânia*

	SER	I	SON	MV	V	A	T	MAR	PTOS.
SER		D	g	f	g			G	11
I	D		D		D	D	g		18
SON	g	D		f	D	D		D	19
MV	f		f		g		D		8
V	g	D	D	g		D	g	F	19
A		D	D		D		g	D	18
T		g		D	g	g		D	14
MAR	g		D		f	D	D		15

Fonte: O autor (2006).

³⁷ Aqui, a opção pelo apelido ao invés do nome próprio da personagem se deu pelo mais fácil reconhecimento da mesma por parte do leitor desta dissertação.

Em relação aos discursos, Tchekhov dá pouca importância a Serebriakov. Apenas a presença do velho professor já é suficiente para desencadear a cizânia na pacata província russa. Entre os outros quatro elementos da configuração nuclear observa-se mais uma vez um equilíbrio na distribuição de diálogos a dois.

6.1.8 Conclusão

Já nesta primeira peça analisada, percebemos que Tchekhov, apesar de tê-la claramente nomeado a partir de uma personagem – *Tio Vânia* – hesita em colocar a predominância nesta figura dramática.

A análise do título já se mostra bastante reveladora da incapacidade metafórica de Vânia em assumir o protagonismo de qualquer coisa. Como nos informa o site Tchekhov ([2005]): “Em *Tio Vânia*, o protagonista é um homem que vê a si mesmo, e é visto pelos outros, como alguém secundário. Resta-lhe a condição de tio, um parentesco indireto, porque não se casou, não tem bens, não obteve amor ou reconhecimento pelo esforço que fez para sustentar a família”.

A ação, parecendo independer de Vânia, é impulsionada pela chegada de Serebriakov, pelo impacto da beleza de Ielena e pela comunicação da intenção do professor em vender a fazenda. Vânia vem a contribuir para a ação dramática apenas no momento da sua intempestiva reação à proposta do cunhado. Logo, Vânia não assume o papel do herói lotmaniano que anseia ultrapassar uma fronteira semântica desde o início da narrativa.

Prosseguindo na busca de um protagonista para o texto, nos modelos actanciais temos, ao lado de Vânia, a presença destacada de Ielena ocupando diferentes posições. Mais uma vez, não se tem uma personagem única ofuscando a importância de outras.

Quanto às configurações, se na nuclear, das cinco personagens envolvidas, apenas Astrov fica um pouco atrás no número de ligações relevantes, na configuração geral, Vânia só consegue uma pequena vantagem em relação a Serebriakov e Sônia.

Em relação à tabela do discurso, Vânia se destaca quando é o tema das conversas alheias ou o número de cenas em que participa. Astrov se destaca com larga vantagem no número de linhas. Ielena, Astrov e Vânia se equiparam no número de falas. Sônia é uma personagem que também aparece bastante.

A tese de que não se pode definir um protagonista único nos dramas de Tchekhov é corroborada pelo quadro de diálogos, no qual, o autor distribui de forma eqüitativa as cenas entre duas personagens, sejam elas na presença ou na ausência de outras mais. Vejamos quem os críticos consideram os protagonistas de *Tio Vânia*. Kataev (2002, p. 200, tradução nossa) diz que: “Embora seu título pareça indicar a posição central de uma personagem apenas, a peça não pode, apesar disso, ser tomada como a história dele somente; os dramas das outras personagens são igualmente importantes na concepção geral da peça e no quadro de vida retratado”. Rayfield, (2002, p. 166, tradução nossa) por sua vez, considera:

[...] em terceiro lugar, três personagens principais: Astrov, Voynitsky e Sônia resistindo a seus destinos. [...] A partir de *A gaivota*, as personagens de Tchekhov passam a se apresentar enumerando seus fracassos e azares, uma autodefinição percebida ao longo de toda a peça. A desilusão de Astrov, a decadência de Voynitsky, o papel “episódico” de Ielena são todos anunciados pelas próprias personagens.

E finalmente para Gilman (1995, p. 113, tradução nossa): “Os mais proeminentes são Astrov, Vânia e Sônia; uma sombra atrás deles é Ielena, seguida por Serebriakov.”.

Chega-se, então, a um impasse. Um texto que sugere um protagonista a partir do seu título (considerando-se que esta pode ser uma pista ao invés de uma definição), mas que já na verificação da ação dramática fica-se sabendo que Vânia é um acomodado e frustrado homem nos seus quarenta e sete anos jogados fora, num esforço em vão para sustentar o cunhado na distante Moscou. Uma ação que não é impulsionada por ele. E muito menos se percebe uma tentativa de Vânia em ultrapassar qualquer fronteira simbólica. Entretanto, quando Pavis menciona uma possibilidade de eixo narrativo - potencialidade/realização (não realização) -, e conhecendo a especificidade da dramaturgia tchekhoviana ao renunciar à ação tradicional, levantamos a hipótese de que os verdadeiros protagonistas destes textos onde “nada acontece” são exatamente os que não têm condições de fazer alguma coisa acontecer. Isto em relação à ação dramática. Mesmo que o protagonista não se enquadre na conceituação tradicional de propulsor da ação dramática, sua ênfase, todavia, precisa aparecer nas outras manifestações da personagem, quais sejam, os outros itens de nossa verificação, desde os modelos actanciais até o quadro dos diálogos. Neles, Vânia apenas ocasionalmente consegue um destaque, mas nunca de relevância incontestável. Aparecer em 39 cenas apresenta uma distância muito grande das 35 de Sônia? Ser o

assunto dos diálogos 19 vezes suplanta de forma indiscutível quatro outras personagens que alcançam a cifra de 16?

Tio Vânia, a partir de todas estas considerações, nos permite afirmar que, por um lado, Tchekhov ainda não consegue se libertar da tradição ao escolher um título no qual a referência é feita diretamente a um protagonista, independente da qualidade desta menção. Não obstante, verifica-se que esta personagem referenciada consegue um destaque limitado, senão discutível, na função de protagonizar a história. Muito mais (e aqui as extensas falas de Astrov e a condução da ação dramática a partir da chegada de Serebriakov e, por conseguinte, de Ielena corroboram esta assertiva final) apresenta-se um pequeno grupo de cinco pessoas³⁸, cada uma delas com uma função importante na construção da narrativa, mas também, com universos particulares visivelmente considerados de relevância pelo dramaturgo, vide as cenas de duo existentes entre *todas*³⁹ elas.

³⁸ As cinco personagens que constituem a configuração nuclear de *Tio Vânia*.

³⁹ Grifo meu.

6.2 A GAIVOTA

Eu não posso dizer que não esteja gostando de escrevê-la, mesmo que flagrantemente desrespeitando as regras básicas da cena. A comédia tem três papéis femininos, seis papéis masculinos, quatro atos, uma paisagem (a vista de um lago), muita conversa sobre literatura, pouca ação e cinco toneladas de amor.

A. Tchekhov

6.2.1 Título

Neste segundo texto, a partir da reorganização cronológica proposta por este trabalho, Tchekhov não mais nomeia a sua obra numa referência direta a uma determinada personagem, porém, escolhe um elemento, ao mesmo tempo concreto e simbólico, como título para este drama. A gaivota aparece na condição de acessório cênico no segundo ato:

TREPLEV (*entra com a cabeça descoberta, carregando uma espingarda e uma gaivota morta*) - Está só ?

NINA – Sim, estou.

(*Treplev deposita a gaivota aos pés dela.*)

NINA – O que significa isso?

TREPLEV – Hoje eu fui infame o suficiente para matar esta gaivota. Deposito-a a seus pés.

NINA – O que lhe aconteceu? (*Apanha a gaivota do chão e a contempla.*)

TREPLEV(*após uma pausa*) – Dentro em breve vou me matar da mesma maneira.

[...]

NINA – Nos últimos tempos você se tornou muito irritadiço, expressa-se de maneira confusa, como por símbolos. Suspeito que essa gaivota seja também um símbolo, só que, perdoe-me, não estou compreendendo...(*Deposita a gaivota sobre o banco.*)...(TCHEKHOV, 1998a, p. 31-2)

Treplev mata uma gaivota e mostra a Nina o pássaro sem vida. Neste momento da peça, o desespero é apenas dele. O ato sugere uma metáfora, uma atitude simbólica quase como um ultimato ao amor de Nina. Tanto ele como ela anseiam por liberdade, por uma vida que eles não

têm. (O que poderia muito bem ser estendido a várias outras personagens de *A gaivota*, algo como um moto contínuo da narrativa.) Entretanto, neste ponto da trama, quem está à míngua, é Treplev e não Nina.

Nos momentos derradeiros do texto, contudo, retorna o tema da gaivota:

CHAMRAIEV (*a Trigorin*) – Sabe, Boris Alekseievitch, temos aqui algo que lhe pertence.

TRIGORIN – O quê?

CHAMRAIEV – Quando Konstantin Gavrilitch matou aquela gaivota, o senhor me encarregou de empalhá-la.

TRIGORIN – Não me recordo. (*Pensativo*) Não me recordo. (TCHEKHOV, 1998a, p. 60)

Nina acredita ser, num momento de delírio, a própria gaivota:

NINA -... Sou uma gaivota...não ! Sou uma atriz. [...] Um dia – lembra ? – você matou aquela gaivota. O acaso trouxe um homem que viu a gaivota e a destruiu por simples enfado, falta do que fazer...tema para um pequeno conto... (TCHEKHOV, 1998a, p. 64).

E, mais tarde, Chamraiev volta a insistir com o pássaro empalhado:

CHAMRAIEV (*leva Trigorin até o armário*) - Bem, era sobre isto que lhe falava ainda há pouco...(retira do armário a gaivota empalhada) o senhor a encomendou.

TRIGORIN(*olhando a gaivota*) - Não me recordo ! (*Pausa.*) Não me recordo ! (*À direita, atrás do palco, soa um disparo; todos estremeçam*) (TCHEKHOV, 1998a, p. 66).

Estas três passagens do último ato, nos propõem uma outra interpretação de qual personagem representaria a gaivota. Nina, abandonada por Trigorin, se viu obrigada a percorrer o miserável interior da Rússia, para sobreviver na profissão de atriz. Trigorin parece ter sido o vilão, um escritor entediado que se aproveitou da moça enquanto material para sua criação literária. Ele mesmo, no entanto, diz nem se recordar do pedido de empalhamento da gaivota. Nina se auto-intitula uma gaivota. No final da peça, porém, a ação que se segue à última negação de Trigorin é o tiro fatal de Treplev. Quem morre não é Nina, mas o filho de Arkadina. Vladimir Kataev (2002, p. 186, tradução nossa) também hesita em relacionar o título a uma personagem

apenas ao constatar: “ O teatro e a crítica literária discutem até hoje se Nina ou Kostia é a gaivota que foi destruída. ”. Ele vai mais além :

A gaivota é também um símbolo de pureza, juventude, frescor, e amor que não voltarão jamais ou pereceram. É também um símbolo do sonho antes que ele entre em colisão com a aspereza da vida. Estes significados vários do simbolismo esclarecem os destinos de *todas* as personagens. Tal qual o jardim/cerejal em [...] *O jardim das cerejeiras* [...] ele simboliza uma beleza que perece. (KATAEV, 2002, p. 186, tradução nossa).

Gilman (1995, p. 70, tradução nossa) problematiza mais ainda qualquer possibilidade de referência direta ao comentar o significado do título da peça:

Seu título é o mais simbólico de todas as peças de Tchekhov, mas, tal qual seu rival mais próximo, as árvores do cerejal, o pássaro não é simbólico num sentido pseudopoético ou cultural. A palavra russa para o título, *chaika*, é usada tanto para “gaivota”, o genus, como para as espécies particulares “gaivota”.

A pena de Tchekhov é proposital e magistralmente ambígua. A quase melodramática afirmação de Nina “sou uma gaivota” nos parece pouco sutil para que a compreendamos como uma metáfora desejada pelo autor. A negação de Trigorin, por sua vez, pode estar acobertando um canalha, mas ao mesmo tempo, pode estar significando um detalhe sem importância do seu passado. As falas dele no quarto ato revelam muito mais um escritor interessado nos acontecimentos objetivos da vida alheia do que em algum ingrediente psicológico destes mesmos seres humanos. Não é por acaso que Olga, em *As três irmãs*, agoniza no final murmurando “se soubéssemos por que”.

A gaivota pode ser Nina. A gaivota pode ser Treplev. Os dois foram, independente do conteúdo proposital ou consciente da ação, esmagados por Trigorin. Trigorin, como o pescador impiedoso da esperança de dois jovens russos da província.

6.2.2 Ação dramática

Na propriedade de Madame Treplev, seu filho, Konstantin, realiza uma apresentação da sua nova peça de teatro, na qual a personagem única (na verdade apenas uma voz) é representada por Nina, a filha de um vizinho, pela qual Konstantin está loucamente apaixonado. Quando Madame Treplev, uma famosa atriz,

debocha da representação, Konstantin furiosamente interrompe a apresentação. Mais tarde, Nina se apaixona por Trigorin, um escritor, amante de Madame Treplev. Quando Madame Treplev e Trigorin retornam a Moscou, Nina os segue, na esperança de se tornar uma atriz. Lá, ela mantém um caso com Trigorin. Masha, a filha do administrador, ama Konstantin (que não poderia ter menos desprezo por ela), mas se casa com Medvedenko, o professor local. Dois anos mais tarde, Nina retorna à província, onde Konstantin continua a viver e trabalhar como escritor. Konstantin acredita que ele e Nina possam reiniciar suas vidas devastadas juntos, mas ela o rejeita. No final, ele sai e se mata com um tiro.([1996b]).

Quando analisamos a ação dramática, surge uma nova personagem, que será a responsável por toda a complicação posterior: Arkadina. É a renomada atriz que irá enfurecer Treplev, que ao trazer Trigorin causará a ruína mental e emocional de Nina, e, conseqüentemente, a do próprio filho, culminando no suicídio dele. Assim como Serebriakov é o responsável pela sacudidela na monótona vida de Vânia, Sônia e Astrov, em *A gaivota*, será a chegada de Arkadina ao idílio pastoral da província que irá dar início às peripécias⁴⁰ da trama.

Nina, enfeitiçada por Trigorin, também participa dramaturgicamente, e de forma ativa, no suicídio de Treplev. Esta personagem, entretanto, possui uma importância secundária, no que diz respeito à evolução da ação dramática.

Trigorin também desempenha uma função essencial, no entanto, em nenhum momento ele sugere estar influenciando as demais existências de forma a estar querendo prejudicá-las. Suas críticas veladas à obra de Treplev, seu adultério comunicado a Arkadina e o posterior desinteresse por Nina, todas estas atitudes estão ligadas a uma personagem construída sob o signo do distanciamento psicológico, do desconhecimento do seu poder detonador. Trigorin pode então ser considerado de papel fundamental na ação enquanto função, mas em nível de personagem, esta força diminui, na medida em que ele não toma conhecimento dela (e/ou também não se preocupa com as conseqüências da mesma).

Treplev, de destacada proeminência quando da análise do título do texto, em termos de ação dramática, passa a ser um mero espelho das ações alheias. Nada do que ele faz parece surtir efeito: Nina não se comove com as atitudes teatrais dele, Arkadina não se abala com as provocações artísticas do filho e Trigorin prefere ficar longe de um duelista romântico demais. Esta personagem (sintomaticamente comparada, inclusive com falas deste texto shakespeariano

⁴⁰ Peripécias enquanto sinônimo de nós, ou seja, acontecimentos que causam uma reação ou um outro acontecimento, colaborando assim para a evolução da ação dramática.

na própria *A gaivota*, a Hamlet) pode ter muita força enquanto filosofia, ou enquanto símbolo, mas dramaturgicamente, ele parece não ter um valor destacado.

6.2.3 Modelos actanciais

Na avaliação da participação das personagens nas casas das funções actanciais, sobressai-se a tripla ocorrência de Nina na casa do adjuvante.

Enquanto opositores à consecução dos objetivos das outros personagens, Arkadina aparece três vezes, da mesma forma que Dorn.

O médico surge pela primeira vez como uma figura a ser considerada na constelação de personagens. Seu trânsito pela trama é largo, concentrando-se principalmente na família dos Treplev. É Dorn quem incentiva Treplev a seguir na busca de uma arte mais autêntica. No passado, foi Dorn quem manteve as atenções amorosas da hipercelebrada Arkadina. Dorn é, além do médico, amigo de longa data de Sorin, o irmão de Arkadina. Sua relação adúltera com Polina e sua relação paternal com Masha completam o repertório relacional desta personagem, que, sem dúvida, merece destaque na configuração dramática, o que se verá de forma mais contundente posteriormente quando da análise de outros elementos estruturais da peça.

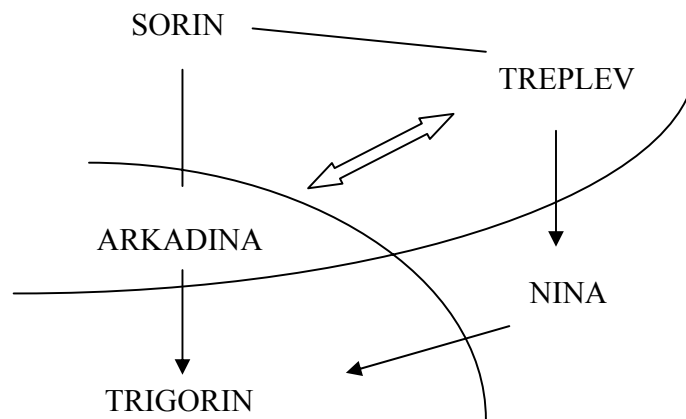
Seguem-se a estes dois, Treplev e Trigorin, ocupando cada um duas vezes a casa do opositor. Cabe ainda ressaltar que Treplev, Dorn e Masha ocupam a casa do objetivo. De forma secundária, mesmo não sendo objetivos primeiros, as flechas de desejo Treplev → Nina, Nina → Trigorin e Arkadina → Trigorin devem ser lembradas, o que confere a este drama de Tchekhov (talvez mais do que qualquer um dos outros quatro finais) uma estrutura de ciranda⁴¹, com seus amores incompreendidos e univetoriais.

Tem-se, então, como resultado final um empate entre várias personagens, na condição de adjuvantes, opositores ou objetivos alheios. Tanto Arkadina, quanto Treplev, Nina, Trigorin e o médico Dorn dividem a supremacia de ocupar as funções actanciais.

Diferentemente da conclusão da análise da ação dramática e do título, agora somos impossibilitados de oscilar entre apenas duas personagens para designar um possível protagonista da narrativa.

⁴¹ Impossível não mencionar o clássico drama de A. Schnitzler, *Reigen*, no qual as relações afetivo-sexuais de dez personagens são dissecadas através de uma rigorosa ciranda de trocas matematicamente exatas.

6.2.4 Constelação dos atores



Esquema 3 – Constelação dos atores – *A gaivota*. Fonte: O autor (2006).

As meias-luas separam por um lado os elementos da família (Sorin, Treplev e Arkadina) dos outros, e por outro, os habitantes da província (Sorin, Treplev e Nina) dos “estrangeiros”.

Relembrando o esquema básico de Tchekhov, teremos:

1. Um homem, residente na província, frustrado com a vida que leva;
2. A irmã deste, que vive numa cidade maior e chega à província, alterando o *status quo* do local;
3. Uma personagem absolutamente fascinante para certo número de personagens da província, trazida pelo actante 2, na condição de amante;
4. Um descendente de 2 que vive na província ao lado de seu parente 1, da mesma forma, infeliz com a vida que leva;
5. Um habitante da província, ligado à família, mas não-morador na propriedade.

Em *A gaivota*, Tchekhov inverte o eixo tio-sobrinha de *Tio Vânia*, no sentido de dar maior ênfase à personagem mais jovem deste binômio. O actante 1, em *A gaivota*, é Sorin. O actante 4, que em *Tio Vânia*, era ocupado por Sônia, agora, no nível das personagens se transforma em Treplev. Sônia, o espelho de força do sofrimento dos que ficaram para trás na província, equivalerá, em *A gaivota* a Sorin. Isto, entretanto, não altera em nada a configuração dos actantes. É apenas uma inversão de ênfase, num universo dramático aparentemente encarcerado em poucas

figuras que se repetem quase *ad infinitum* (diríamos com propriedade, também *ad absurdum*). Ele consegue, alterando as ênfases, criar uma situação sempre nova e instigante para o leitor/espectador.

O actante 2, que estava ocupado por Serebriakov, o que nos obrigava a um pequeno desvio (já que em Serebriakov temos a lembrança da irmã morta e não a própria personagem), encontra sua adequação perfeita com Arkadina. Enquanto Sorin vive lamentando a sua condição existencial,:

SORIN – [...] O senhor teve uma vida intensa, mas e eu? Trabalhei no tribunal vinte e oito anos, mas ainda não vivi, nada experimentei e é compreensível que queira viver muito ainda, afinal de contas. (TCHEKHOV, 1998a, p. 28).

Arkadina esbanja uma *joie de vivre* que a torna fascinante aos olhos da gente da província:

ARKADINA – Além disso, sou de uma correção britânica. Tenho a postura de quem engoliu uma espada, como se costuma dizer, e sempre estou vestida e penteada *comme il faut*. Sair de casa de *pegnoir* ou despenteada, ainda que fosse só até o jardim? Nunca. Por isso me conservei assim, porque nunca fui desleixada, nunca me larguei como algumas outras...(*Desfila pelo campo de críquete de mãos na cintura.*) Estão vendo : leve como um passarinho ! Poderia representar o papel de uma menina de quinze anos. (TCHEKHOV, 1998a, p. 25-6).

A clássica oposição tchekhoviana se estabelece, permitindo que ela seja utilizada tanto a nível estrutural como temático.

O actante 3, aqui, é Trigorin. Se Ielena era a esposa de Serebriakov, num casamento que não exalava nenhum componente sexual, em *A gaivota*, a profissão de Arkadina e Trigorin, a diferença de idade e a veneração dela por ele, legitimam a característica deste actante, a de ser um *amante*⁴² da actante 2.

O actante 5 é ocupado pela personagem Nina. Da mesma forma que Astrov na peça anterior, Nina vive na província, mas não mora na casa dos Treplev, apesar de freqüentá-la. Uma possibilidade de substituição na configuração dos actantes, seria a de substituir Nina por Dorn, já que esta personagem se enquadra perfeitamente na descrição da actante 5. Entretanto, perderíamos as relações de Nina x Treplev e Nina x Trigorin, que são pilares fundamentais para a

⁴² Grifo meu.

ação dramática. A própria ação perderia muito do seu caráter dinâmico, já que a relação de Dorn se dá numa esfera mais filosófico-intelectual do que propriamente impulsionadora da ação.

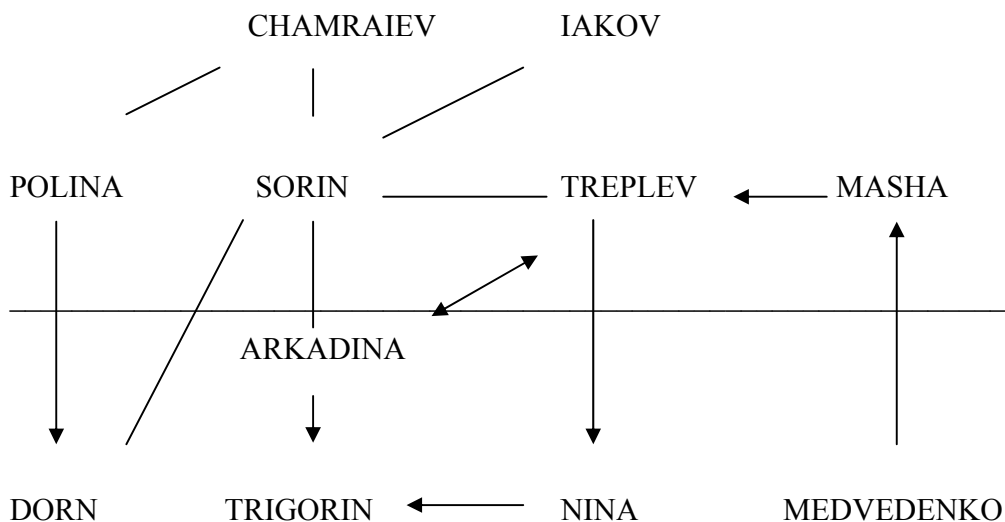
Masha poderia também substituir Nina, mas neste caso, Trigorin ficaria de certa forma isolado na configuração (o que se dá igualmente com a substituição de Nina por Dorn).

Como no final perceberemos que o quadrado formado por Arkadina – Treplev – Nina – Trigorin sustenta a trama, preferimos manter Nina como a actante número 5.

6.2.5 Constelação geral

Da mesma forma que em *Tio Vânia*, propomos uma separação única entre aqueles que moram na propriedade dos Treplev, e os que são de fora.

Masha é uma personagem que deve ser considerada no seu sentido espacial. No quarto ato, ela já está casada com Medvedenko e oficialmente não mora mais na casa dos Treplev. Entretanto, este acontecimento parece ter provocado uma necessidade muito maior na personagem em ficar o maior tempo possível longe do seu marido, logo, de sua casa, fazendo com que ela seja presença constante (como nos três primeiros atos) na casa dos Treplev.



Esquema 4 – Constelação geral – *A gaivota*. Fonte: O autor (2006).

Na constelação geral, o núcleo nos remete à configuração dos cinco actantes com Nina.

Uma nova personagem ganha destaque, desta vez Sorin, o tio de Treplev e irmão mais velho de Arkadina. Uma grande parte das personagens que não fazem parte da configuração dos actantes transita em torno dele. Na verdade, todos, pois Masha e Polina, no quarto ato, agem como enfermeiras do sexagenário. Medvedenko passa dois atos empurrando Sorin numa cadeira de rodas. Temos então, como personagem de destaque neste item de análise, não mais aquelas citadas até agora nas conclusões, mas, Sorin.

Treplev vem logo após com quatro vetores importantes.

Arkadina, com três.

Estas relações pretendem ser um quadro daquelas denominadas de principais, e se desenham tanto em função dos modelos actanciais (os adjuvantes, os opositores e os objetivos) bem como das relações familiares ou de trabalho. Por esta razão, Chamraiev está ligado a Sorin, por ser dele a propriedade, e não de Arkadina.

Nina e Trigorin estão ligados a poucas personagens, não tendo relevância neste item portanto.

6.2.6 Configuração I

Número de falas – Arkadina vem em primeiro lugar, seguida por Treplev e depois por Nina. De alguma forma, surpreendentemente, Dorn desbanca Trigorin e aparece como a quarta personagem com o maior número de falas.

Número de linhas – Aqui, Treplev supera Arkadina. Seus textos são maiores que os de sua mãe, que aparece mais em cenas de grupo, nas quais, por motivos já esclarecidos, faz questão de se manter como o centro das atenções, o que faz através de suas intromissões discursivas quase ininterruptas. Nina e Trigorin também se destacam, deixando todas as outras personagens bem para trás.

Número de cenas – Arkadina e Trigorin, como os objetos raros, estão presentes em cena na maior parte do tempo. Dorn, Polina, Sorin e Masha os seguem como um séquito respeitoso, cabendo-lhes, da mesma forma, uma aparição destacada no texto. Treplev e Nina, ficam bem atrás, o que adquire coerência ao analisarmos os aspectos comportamentais de Treplev (que o obriga a se ausentar constantemente, devido ao grande número de opositores) e a função dramática de Nina, que não depende das cenas de grupo para se realizar.

Tabela 3 – Configuração I – *A gaivota*

	NF	NL	%L	NC	A	CS	CD	M
ARKADINA	111	291	15,77	35	14	-	3	1
TREPLEV	94	341	18,48	26	19	2	7	3
SORIN	59	161	8,72	30	12	-	2	-
NINA	78	271	14,68	22	16	1	7	2
CHAMRAIEV	23	79	4,28	22	2	-	-	-
POLINA	31	76	4,12	32	3	-	3	-
MACHA	59	129	6,99	29	10	-	5	-
TRIGORIN	62	255	13,82	34	12	2	4	1
DORN	73	160	8,67	33	7	-	2	-
MEDVEDENKO	29	74	4,01	24	6	-	-	-
IAKOV	7	8	0,43	15	-	-	-	-

Fonte: O autor (2006).

Assunto – Ao contrário do item anterior, quando sua presença era menor, a preocupação das personagens vem a ser exatamente com Treplev e Nina. A falta de perspectiva e o comportamento inadequado dos dois motiva comentários alheios. Também bastante comentada é a própria Arkadina, no momento em que causa fascínio em várias outras personagens.

6.2.7 Configuração II

Com mais personagens do que *Tio Vânia*, é interessante de se notar que os longos monólogos encontrados no texto anterior, herdeiros da peça de 1890, aqui passam a rarear. Os diálogos a dois também, em nível percentual, são mais raros, com a proeminência cada vez maior do grupo na cena, o *group portrait* de que falava Bloom. A maior parte dos diálogos se dá na presença de no mínimo um terceiro elemento. Tchekhov usa bastante os agrupamentos de três, numa referência indireta aos triângulos amorosos que povoam *A gaivota*⁴³. Isto se verifica com a triplicação das relações discursivas do tipo g (Diálogo entre dois personagens numa cena

⁴³ Como exemplos Sorin, Nina e Treplev antes do espetáculo no ato I; Masha, Arkadina e Dorn no início do ato II e Polina, Masha e Treplev no ato IV. Curiosamente, Tchekhov jamais põe em cena os três vértices dos triângulos, ativando ainda mais os conflitos das personagens e a ansiedade do espectador/leitor.

coletiva). Também o tipo f (Frase isolada direcionada a uma outra personagem numa cena coletiva) duplica em relação a *Tio Vânia*, encaminhando-se para a técnica consagrada em *As três irmãs* de conversações sem respostas, como assinala Gilman (1995, p. 156, tradução nossa):

Uma diferença fundamental em relação ao drama convencional do período, bem como do nosso, é aquela ligada ao fato de que o diálogo nunca se mantém por muito tempo num padrão tradicional de pergunta e resposta, instigação e réplica, troca de informações, e assim por diante.

Em relação ao quadro dos diálogos, Masha aparece pela primeira vez com uma certa força protagonista. É uma personagem que dialoga com praticamente todas as outras. Treplev quase se iguala a ela no seu trânsito discursivo. Arkadina, Dorn e Sorin aparecem na terceira posição.

Tabela 4 – Configuração II – *A gaivota*

	A	TRE	N	S	C	P	MAC	TRI	D	MED	I	PTS
A		D	g	D	g	g	f	D	f			20
TRE	D		D	D			g	g	D	f	g	23
N	g	D		G			g	D	g			16
S	D	D	g		g	g	g		g	g		20
C	g	f		G			g	g	g	g	f	14
P	g	f	f	G			D		D	g	f	17
MAC	f	g	g	G	g	D		D	D	D		25
TRI	D	g	D		g		D				g	18
D	f	D	g	G	g	D	D	f		g		21
MED		f		G	g	g	D	f	g			14
I		g						g				4

Fonte: O autor (2006).

6.2.8 Conclusão

O texto *A gaivota* ocupa uma posição ímpar dentre os analisados nesta dissertação por ter sido o marco de fundação do posteriormente afamado Teatro de Arte de Moscou (TAM). Por insistência de V.Nemirovitch-Dantchenko, K.Stanislavski se uniu à proposta de fundar um

espaço de produção teatral no qual se buscasse um estilo inovador de representação, em consonância com a época e com a Rússia. *A gaivota* não foi escolhida ao acaso. Michael Heim (2000, p. 26-7, tradução nossa) levanta algumas questões importantes acerca da obra:

[...] *A gaivota* antecipa uma das inovações do próprio teatro: a ênfase nos grupos ou, em termos negativos, a abolição do sistema de estrelas. [...] Quem é a “estrela” de *A gaivota*? À primeira vista, é Nina. Ela é, de qualquer forma, a personagem-título e a personagem que atravessa a maior transformação ao longo da peça. Mas e Treplev? Em qualquer bom melodrama a personagem que se mata com um tiro é a personagem principal. [...] Se colocamos Nina e Treplev no mesmo nível, não podemos deixar Arkadina e Trigorin muito atrás. Eles não são essenciais apenas para a ação propriamente dita; eles são versões estabelecidas e ultrapassadas das outras duas personagens [...] Dramaturgicamente, isto significa que nenhuma personagem pode ser eliminada, ameaçando assim o equilíbrio da trama.

Heim além de questionar a existência de um protagonista único no texto, assinala a homologia existente entre as intenções ideológicas do TAM e o texto de Tchekhov. Harold Bloom (2000, p. 14, tradução nossa) é mais específico quando afirma: “*A gaivota* não possui uma personagem principal. É um retrato de um grupo. Na verdade, em *A gaivota*, Tchekhov parodia o *star system* através da personagem de Arkadina, a egocêntrica e superficial atriz.”

Bloom introduz o termo *group portrait*, que significa um retrato de um grupo, um instantâneo de uma coletividade. Patrice Pavis (2000, p. 75, tradução nossa) ao analisar o que ele conceitua de “dramaturgia negativa” tchekhoviana, faz eco a Bloom: “Somente com *A gaivota* a figura central será estendida a todas as personagens, seu discurso será generalizado e dispersado através do diálogo de todas as personagens.”

Richard Gilman (1995, p. 70, tradução nossa) igualmente destaca a importância de *A gaivota* na trajetória dramática de Tchekhov:

Esta é a primeira peça de Tchekhov que não possui uma figura dominante, um protagonista cujo destino, e o nosso interesse nele, minimiza todos os outros, e por isso sua primeira que inteiramente dispersa ação e o discurso entre um número considerável de pessoas, dentre as quais, neste sentido, quatro podem ser tomadas como personagens principais, de mesma força dramática; logo, quatro protagonistas.

Mesmo com uma clara unanimidade da crítica em relação a um protagonista isolado, ainda assim, se faz necessário averiguar item por item da nossa análise estrutural.

O título na sua referencia mais óbvia, nos remete à Nina. Numa segunda instância, podemos considerar Treplev a gaivota, no que ela tem de um ideal podado. Kataev, porém, defende que a amplitude do simbolismo pode ser estendida a todas as personagens do texto. Quanto à ação dramática, se Arkadina tinha ficado numa relação protagonista secundária em se considerando o título, agora ela ocupa uma posição de destaque, já que a morte de Treplev e a fuga de Nina, estão, de uma forma ou de outra ligadas à vinda de Trigorin àquela propriedade, na condição de amante de Arkadina. Entretanto, a transformação vai se dar de forma mais contundente com Nina e Treplev. Segundo Kataev (2002, p. 79-80, tradução nossa):

O elenco de *A gaivota* pode ser dividido em dois grupos desiguais, dependendo se as suas características mudam ou não com o passar do tempo. A maior parte das personagens não muda. [...] apenas os dois jovens heróis – Nina e Treplev – ocupam uma posição diferenciada...

Assim, na concepção lotmaniana de campos, Nina e Treplev possuem uma maior força protagonista em relação aos outros.

Com base nos modelos actanciais de cada uma das personagens aparece pela primeira vez a importância de Dorn, o doutor. Juntamente com Treplev, Arkadina, Nina e Trigorin, ele estabelece relações dramáticas ativas com várias personagens dentro da trama. Aqui se pulveriza ainda mais o protagonismo do texto.

Na constelação dos atores, temos mais uma vez o quadrado principal, porém, ao invés de ter Dorn como o quinto elemento, encontramos a personagem de Sorin. Cumprindo a mesma função de Vânia, a do irmão que ficou na província, mesmo que revestido de um caráter menos passional e agitado, Sorin é fundamental para se estabelecer as relações de família, apoio e oposição entre as personagens. A propriedade inclusive é dele, diferentemente de Vânia que é um mero administrador da propriedade do cunhado.

Já na constelação geral, Sorin passa a ser a personagem mais importante, seguida por Treplev. Repetindo *Tio Vânia*, quando o tio e a sobrinha - os atores da família que permaneceram na província tinham uma proeminência maior - aqui se dá o mesmo. Uma grande parte das personagens transita em torno destas duas. Mesmo ausente dos triângulos amorosos abundantes na peça, Sorin é um terceiro estágio de vida, além inclusive de Arkadina e Trigorin, podendo representar a frustração de uma vida desperdiçada, sem ter ao menos tentado alguma coisa, como fizeram Treplev e Nina.

Arkadina e Treplev, e logo após Nina e Dorn são as personagens que maior número de falas têm. Dorn volta a mostrar a sua importância na trama, cumprindo claramente o papel de *raisonneur* quando exclama no final do primeiro ato:

MASHA – Estou sofrendo. Ninguém, ninguém pode imaginar o quanto sofro! (*Reclina a cabeça sobre o peito de Dorn, à meia-voz*) Amo Konstantin.

DORN – Puxa, mas como todos estão nervosos, como estão nervosos! E quanto amor! Ó, lago enfeitiçado! (*Com ternura.*) Mas o que posso fazer, minha criança? O quê? Diga!(TCHEKHOV, 1998a, p.23-4).

Já as personagens que falam por mais tempo são as que formam o quadrado principal, corroborando a tese de Gilman de serem elas os quatro protagonistas.

O número de cenas revela um aspecto interessante: Nina e Treplev não interagem muito com o grande grupo, ficando mais tempo ausente das cenas grupais do que Arkadina e Trigorin, por exemplo, que lideram este item de análise.

No quadro Configuração II, temos a figura de Masha como a mais proeminente, seguida por Treplev. Sem destaque até então, ela se mostra como uma personagem que circula livremente por todos os espaços e dialoga com a maioria das personagens. Porém, é muito pouco para poder considerá-la uma protagonista.

Chegando-se a uma conclusão, mesmo considerando que a ideia do grupo vai adquirindo cada vez maior importância na obra dramática de Tchekhov, acredito que se pode estabelecer um quadrado protagonístico em *A gaivota*, o qual não apenas se destaca nos levantamentos estruturais feitos, mas representam artistas (um dos temas principais do texto) e as frustrações inerentes a esta profissão. Porém, diferentemente de *Tio Vânia*, onde Serebriakov era o único que ficava um pouco atrás em destaque em relação aos atores da constelação, aqui, Dorn e Sorin se equilibram em importância como um quinto elemento, o que se percebe na equitativa distribuição de proeminência, ora de um, ora de outro nas nossas análises. Novamente, o título sozinho não consegue ter força suficiente para designar um protagonista único, fazendo com que a dramaturgia tchekhoviana vá se caracterizando cada vez mais na descrição dos conflitos de uma entidade coletiva sem uma figura sobressalente apenas.

6.3 AS TRÊS IRMÃS

Moscou inteira só fala n' *As três irmãs*.

O. Knipper

6.3.1 Título

Se em *A Gaivota*, tínhamos um título no qual, mesmo havendo a possibilidade de considerá-lo em relação a cada uma das personagens, essa analogia se dava sempre a nível individual, Tchekhov coloca pela primeira vez no centro da ação dramática um grupo, conforme assinala R. Gilman (1995, p. 145, tradução nossa):

[...] e juntamente com *O jardim das cerejeiras* é uma das duas peças que não tem um apelido ou o nome de uma personagem como título. É a primeira, então, a não sequer pretender tentar direcionar o nosso interesse ao destino de um único protagonista. O título nos apresenta um grupo, um coletivo; neste sentido, e claramente apenas em relação a isso, se assemelha a *As troianas* ou a *As alegres comadres de Windsor*.

O símbolo da gaivota exige uma relação simbólica única, por estar no singular, caso contrário o autor teria optado por *As gaivotas*. *As três irmãs* está no plural, e não há dúvida alguma quanto a quem o título se refere. Entretanto, se dá o mesmo fenômeno que em *Tio Vânia*: o título se refere a uma personagem específica da trama, neste caso as três filhas do general Prozorov, e novamente elas são nomeadas a partir de uma focalização específica. Se em *Tio Vânia*, ele era antes de tudo o tio de Sônia, aqui, Olga, Masha e Irina são as irmãs do único filho varão. O depósito de esperança em relação ao retorno a Moscou depende exclusivamente de Andrei, independentemente da interpretação que se possa ter desta postura tanto de Olga quanto de Irina. Karl D. Kramer (2000, p. 72-73, tradução nossa) constata:

É a sina de Andrei realizar o erro de cálculo mais doloroso de todos em acreditar que ama Natasha. Como poderia ele, um homem culto, educado no mesmo ambiente das suas irmãs, acreditar ter se apaixonado por ela?

Assim teremos três possibilidades de leitura do protagonista a partir do título. A primeira, e mais óbvia, nos remete às três irmãs. A segunda, àquele que é sugerido, mas não revelado no título, Andrei.

A terceira, contudo, nos parece ser a mais rica, pois faz uma homologia com a condição grupal inerente do título. Dentro desta idéia de o título estar tratando de um grupo, podemos ainda criar uma outra subdivisão, e pensar nos Prozorov enquanto representantes de uma classe aristocrática decadente e inepta frente à ascensão de outros grupos sociais, o que englobaria todas as personagens ansiosas por um futuro redentor, bem como os temas que assolam a todas as personagens, e numa leitura mais ampla, à condição humana em si, o que vai ao encontro da opinião de Beverly Hahn (1977, p.284, tradução nossa), por exemplo, que diz: “*As três irmãs* é, na minha opinião [...] sugestiva a respeito da relação entre os desejos e o sofrimento na vida das pessoas; analítica em relação ao por que de todas as melhores civilizações estarem fadadas ao fracasso.”

6.3.2 Ação dramática

Um resumo da trama de *As três irmãs* pode ser narrado desta forma ([1996c]):

A peça se dá num período de vários anos numa pequena cidade provinciana na qual vivem as irmãs Prozorov e seu irmão Andrei. Olga, a mais velha, é uma professora de segundo grau; Masha está casada com um professor da mesma escola e infeliz; e Irina e Andrei sonham em retornar a Moscou. Vershinin, o novo comandante do exército, une-se ao grupo de militares que freqüenta a casa dos Prozorov, grupo este que inclui o inútil doutor, Tchebutikin, que avisa a todos ter esquecido de toda a medicina que um dia aprendeu. Com o passar do tempo, Andrei se casa com Natasha e se dedica ao jogo, enquanto Natasha tem filhos e toma conta da casa. Masha mantém um caso romântico com Vershinin; Natasha comete adultério com o administrador da escola. Um incêndio devasta a cidade, mas Tchebutikin está bêbado e incapaz de dar auxílio às vítimas. No final, um pouco antes do contingente militar partir para outro posto, o noivo de Irina é morto num duelo.

Se considerarmos o desejo de rever Moscou como o moto propulsor concreto da peça, e dada a inabilidade de seus sujeitos em concretizá-lo, a figura dramática de maior destaque neste item fica por conta de Natasha, que em termos de ações dramáticas concretas, impede que este

objetivo das irmãs se realize. Esta personagem recebe diferentes interpretações em relação a sua importância dramática. V. Kataev (2002, p. 252, tradução nossa) pensa que:

A burguesa Natasha é geralmente considerada a pessoa responsável pelas desgraças da família Prozorov. Até que medida o papel dela se assemelha às vilãs tradicionais que maquinam a destruição daqueles que se interpõem no seu caminho? Se pensarmos na Lady Macbeth de Shakespeare [...] uma certa semelhança pode ser estabelecida entre as duas. Ambas tem sede de poder, e as duas usurpam autoridade e uma casa/reino, causando prejuízo a outros.

O mesmo crítico russo prossegue na defesa da personagem dentro de uma impossibilidade de maniqueísmo nas criações dramáticas tchekhovianas (2002, p. 254, tradução nossa):

Tal qual outras personagens “negativas” das peças de Tchekhov, ela não é uma “vilã” no sentido estrito, mas, por assim dizer, uma no sentido funcional. [...] É muito simples ver Natasha como a incorporação do mal, como alguém completamente isolada das outras personagens da peça. Assim ela é vista pelas irmãs, e podemos até compreendê-las. Mas em uma de suas cartas Tchekhov lembrava que a sua peça continha “quatro mulheres inteligentes”, e isto inclui Natasha.

Edward Braun (2000, p. 115-6, tradução nossa) é outro autor que destaca a importância de Natasha na movimentação da trama:

Nas peças primeiras de Tchekhov é possível identificar uma personagem que é a agente da destruição.⁴⁴ Em *A gaivota*, é Trigorin com a sua despreocupada sedução sobre Nina; em *Tio Vânia*, é o professor Serebriakov, com a sua proposta de tirar o fôlego de dispor da herança de Sônia; em *As três irmãs*, é Natasha, com a sua conquista sem remorsos da casa dos Prozorov.

Gilman (1995, p. 151, tradução nossa) adota uma postura mais radical ao tratar da ação dramática de *As três irmãs*.

Todas as personagens estão envolvidas, na ausência de uma palavra melhor para designar, em um *plot*, mas a peça em si não possui uma linha de ação definida, uma seqüência narrativa central que nós podemos chamar sem hesitar de “história”. O mais próximo disso é Natasha se apoderando de forma predatória da

⁴⁴ O que revela a genialidade de Tchekhov, pois cada uma destas três personagens citadas por Braun ocupa uma posição diferente dentro da constelação de atores proposta na metodologia. Com um esquema básico de cinco funções, Tchekhov consegue criar diferentes situações dramáticas.

casa. Mas o seu ato de usurpação é conduzido de forma extremamente oblíqua, às costas de todos, nós poderíamos dizer, no interstício das outras ações, com nada sendo dito diretamente em relação a isso e nada sendo conscientemente percebido por qualquer das personagens, exceto a perspicaz Masha. E assim isto nunca aparece como o foco central da narrativa até que nós tenhamos nos dado conta como um *fait accompli*, e mesmo assim a hegemonia de Natasha é comunicada muito mais por imagens do que pela irrupção da consciência de alguém – o famoso rastel no banco perto do final, com o qual ela fica tão irritada, e o plano dela em cortar as velhas e nobres árvores.

Mesmo como uma possível negação de uma ação dramática, ainda assim este autor assinala a presença de Natasha no que seria um rudimento de trama, no que podemos concluir este item a respeito de *As três irmãs*.

6.3.3 Modelos actanciais

As três personagens que mais movimentam os esquemas actanciais são as de Irina, Masha e Andrei. Ocupando diferentes casas nos seus próprios, mas de maior importância, nos modelos alheios, adquirem desta forma importância destacada na evolução dos conflitos.

Em se fazendo uma separação por casa, percebe-se que Irina, Andrei e Tchebutikin são as personagens que mais servem de adjuvantes às outras personagens.

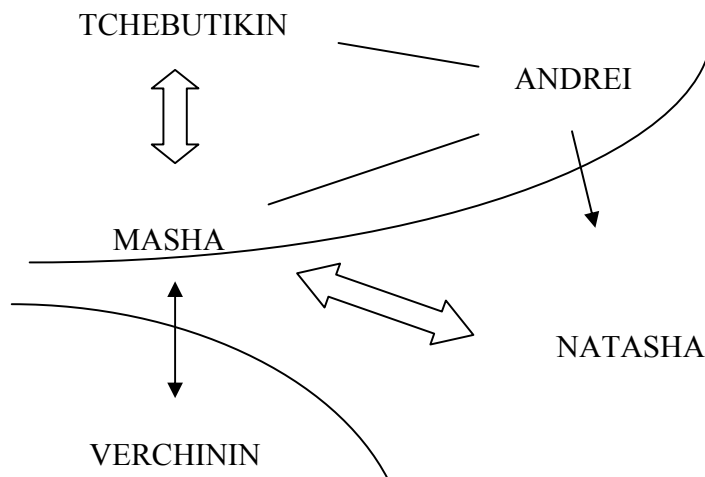
Como era de se esperar, Natasha lidera as vezes em que serve de oponente a uma outra personagem, mesmo tendo uma presença mais reduzida em comparação com Irina, Masha e Andrei num cômputo geral. Mesmo assim, estes três irmãos também ocupam num grau percentual alto de vezes a casa dos oponentes, revelando a riqueza das personagens e a ausência de oposições absolutas e óbvias. Vladimir Kataev (2002, p. 250, tradução nossa) discorre sobre esta questão com bastante propriedade:

É fácil perceber como a agressividade de Natasha, a rudeza de Solionii, a indiferença de Tchebutikin, e a falta de inteligência de Kuligin podem vir a se tornar a causa da desgraça alheia. Em comparação com as irmãs, Andrei, Vershinin e Tuzenbach possuem qualidades morais superiores, e é fácil considerá-los simplesmente como vítimas, ou, numa outra interpretação, simplesmente como protestantes contra a vulgaridade, a rudeza, a ignorância, etc. [...] O conflito em *As três irmãs* pode ser reduzido à confrontação entre umas personagens e outras, para concluirmos que a peça defende a superioridade moral das irmãs sobre Natasha, ou a de Vershinin e Tuzenbach sobre Solionii? Esta superioridade é óbvia por demais, não necessita de nenhuma prova, e reduzir tudo a estes termos seria uma simplificação do significado do conflito

e das conclusões do autor. Em *As três irmãs*, mais uma vez, o diferencial do conflito se apresenta na medida em que o autor mostra uma ruptura entre diferentes personagens ou grupos de personagens, ele revela as características que eles tem em comum, mas que eles próprios não conseguem perceber. *Muitas das personagens estão felizes e ao mesmo tempo são a causa da infelicidade de outras*⁴⁵.

Olga não alcança a mesma importância protagonista das suas irmãs e de seu irmão. A sua trajetória não afeta as demais personagens no mesmo nível que eles, cabendo-lhe uma função dramática menor em relação a este aspecto específico da análise.

6.3.4 Constelação dos atores



Esquema 5 – Constelação dos atores – *As três irmãs*. Fonte: O autor (2006).

A constelação de *As três irmãs* não repete tão diretamente o modelo central levantado no capítulo intitulado “metodologia da análise”, como se percebe nas outras três peças analisadas nesta dissertação. O fato de o título estar se referindo a um grupo, e o equilíbrio das personagens nas configurações, faz com que enquanto nas outras peças apenas cinco personagens se destaquem em relação aos outros, aqui temos pelo menos nove. Por esta razão se faz necessária uma justificativa das escolhas feitas na confecção deste gráfico vetorial.

Se até então, tínhamos uma regularidade na constelação, ao usarmos as meias-luas para opor os membros da família aos não-membros, e os moradores da província aos visitantes,

⁴⁵ grifo meu

separando sempre duas de três personagens, aqui, esta tendência se desfaz. Se na primeira meia-lua, que separa a família Prozorov dos outros, ainda temos a oposição modelar 3x2, um dos seus elementos, Tchebutikin, irá participar do núcleo familiar de uma forma simbólica. Ocupando a função de “Um descendente de 2 que vive na província ao lado de seu parente 1, da mesma forma infeliz com a vida que leva”, optamos por mantê-lo para formar um par com Andrei, assim como tínhamos antes disso uma relação tio-sobrinho(a), com Vânia-Sonia e Treplev-Sorin. Tchebutikin não se enquadra na descrição de “descendente”, nem na de “parente”. Tendo sido apaixonado pela mãe das três irmãs e morando na casa dos Prozorov, é a sua relação íntima com Andrei, mesmo que negativa, ao acompanhá-lo ao cassino, que justifica sua ocupação desta função. Sua relação com Irina também parece ser a de um tio velho que anseia por companhia.

TCHEBUTIKIN – Irina Sergueievna!

IRINA – O quê?

TCHEBUTIKIN – Peço-lhe que venha aqui. *Venez ici.* (Irina se levanta e vai sentar-se à mesa) Não agüento ficar sem a senhora. (TCHEKHOV, 1998b, p. 29).

Donald Rayfield (1997, p. 217, tradução nossa) também superdimensiona esta figura dramática ao fazer a seguinte afirmação: “Dr. Tchebutikin, a figura paterna para as três irmãs e o Deus da peça, num plano simbólico [...]”.

Olga poderia também ocupar esta posição, não pela sua idade real, por não sabermos se é mais velha do que Andrei, mas pelo papel maternal que cumpre em relação aos irmãos. Entretanto, a proximidade de Andrei com o médico é maior, enquanto que Olga estabelece uma relação oblíqua com o irmão, bastando observar o quadro de configurações, o qual revela a ausência de cenas de diálogo entre os dois, a sós, ao contrário do que se dá com Tchebutikin.

Já a segunda meia-lua, tal qual a primeira em *As três irmãs*, foge à regra. Apenas uma das cinco funções da constelação, aqui, vem de fora, no caso, o Coronel Verchinin, com uma aura de fascínio que se equipara a de Ielena e de Trigorin nas peças anteriores⁴⁶. Esta personagem é a que se adequa com maior clareza na sua função. O assédio das irmãs ao Coronel por ocasião de sua entrada em cena não faz restar dúvidas quanto ao seu caráter de deslumbramento para as provincianas três irmãs. Partiu-se dele então para se preencher as outras casas da constelação.

⁴⁶ Maurice Valency diz que Verchinin pode ser visto como um espelho militar de Trigorin.

No modelo tradicional, a função 2 traz consigo a função 3. Aqui, a função 3 vem sozinha, não trazida por ninguém. A função 2, que seria a irmã da função 1, poderia ser qualquer uma das filhas do general Prozorov, mas como ela é ao mesmo tempo amante de 3, não resta dúvidas de que Masha é a personagem que ocupa esta casa. Poderíamos pensar em Olga, mas uma possível paixão dela por Verchinin entraria numa esfera interpretativa, sem manifestações concretas no texto.

A proeminência de Masha é defendida por Rayfield (1999, p.220-1, tradução nossa):

Somente com a complacência de Kuliguin o constante fluir do ato se rompe: Masha irrompe num ataque raivoso com o anúncio dele de que eles irão passar a tarde na casa do diretor da escola. A harmonia elegiaca do devaneio das irmãs é quebrada pelo dramático protesto dela, e o público se dá conta que ela, e não Irina, o centro da festa, é o centro da peça.

A relação adúltera entre Masha e Verchinin então parece ser inquestionável na constelação dos atores. Restam ainda três funções.

A função 1, de um habitante da província frustrado com a vida que leva, irmão do ator que ocupa a função 2, já definida por nós sendo Macha, pode ser Andrei, ou Olga ou Irina. A opção por Andrei remete à também clássica relação irmão-irmã, que aparece nas quatro peças (*Vânia-Vera*, *Arkadina-Sorin*, *Liubov-Gaiev*). Em *Tio Vânia*, a irmã morta de Vânia é simbolizada por Serebriakov, seu viúvo. Em as três irmãs poderíamos fugir deste binômio tchekhoviano, estabelecendo um par irmã-irmã. A partir disso, teríamos diferentes hipóteses.

Com Andrei na função 1, somente Natasha poderia ocupar a função 5. Se optássemos por Kuliguin na função 5, Andrei ficaria minimizado na constelação. Com Andrei ainda, a função 4 parece ser mais bem ocupada por Tchebutikin, pois tanto Olga quanto Irina não têm uma relação tão direta com o irmão como o médico.

Com Olga na função 1, também Natasha é a personagem mais indicada para ocupar a função 5. Kuliguin seria na melhor das hipóteses um espelho de força, porque nem adjuvante no modelo actancial dela ele é. A função 4 poderia ser ocupada por Irina ou Andrei, tendo Tchebutikin quase nenhuma relação para com Olga, já que ele remete a uma paixão impossível, que não é o conflito da irmã mais velha da casa.

Se optássemos por Irina, teríamos apenas Natasha como uma possível ocupante da função 5. Na função 4, tanto Olga, como Andrei, como Tchebutikin poderiam estar presentes.

A partir destas três possibilidades, podemos ocupar a função 5 com uma certa tranqüilidade, já que Natasha é a única personagem constante. Além do que, sua importância dramática é fundamental para a evolução do conflito principal. Kuligin seria o segundo candidato. Contra ele, porém, a importância secundária no conflito principal, e também, o fato de não ser um opositor decisivo na separação de Masha e Verchinin.

Como a relação irmão-irmã é uma recorrência importante no universo dramático de Tchekhov, e por ser Andrei o responsável direto pelo ingresso de Natasha na casa dos Prozorov, optamos por preencher a função 1 com esta personagem.

A justificativa de Tchebutikin na função 4 foi feita já no início deste subitem, não sendo necessário, portanto repeti-la.

Buscou-se, assim, respeitar ao máximo a equação fundamental dos atores nos dramas de Tchekhov. Tentemos então levantar as modificações necessárias em relação a *As três irmãs*. Na metodologia, tínhamos:

1. Um homem, residente na província, frustrado com a vida que leva;
2. a irmã deste, que vive numa cidade maior e chega à província, alterando o *status quo* do local;
3. uma personagem absolutamente fascinante para certo número de personagens da província, trazida pelo actante 2, na condição de amante;
4. um descendente de 2 que vive na província ao lado de seu parente 1, da mesma forma, infeliz com a vida que leva;
5. um habitante da província, ligado à família, mas não-morador na propriedade.

Agora, temos:

1. Um homem, residente na província, frustrado com a vida que leva;
2. a irmã deste;
3. uma personagem absolutamente fascinante para certo número de personagens da província, amante do actante 2, que vive numa cidade maior e chega à província, alterando o *status quo* do local;

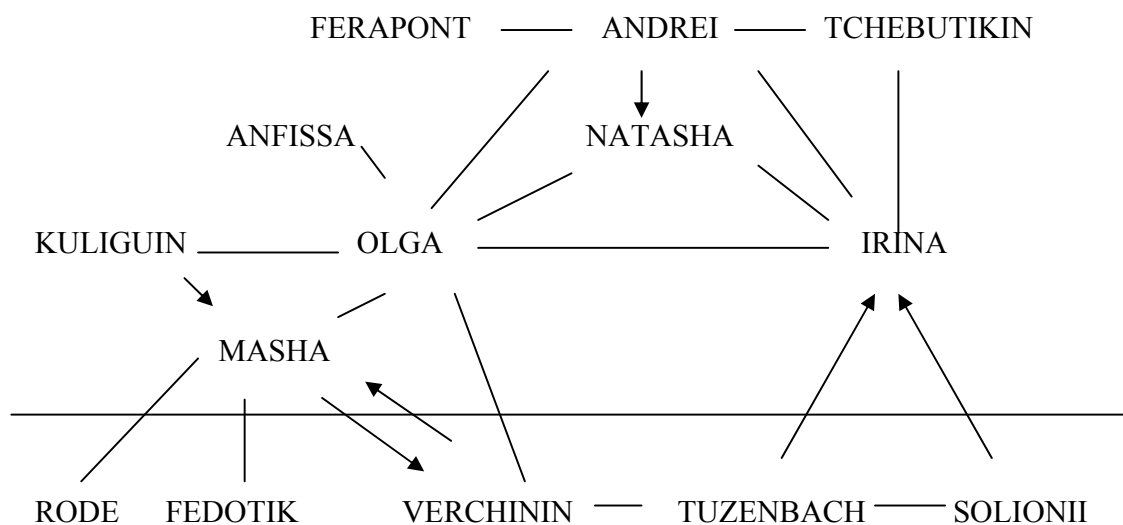
4. um velho conhecido de 2 que vive na província ao lado de seu velho conhecido 1, da mesma forma, infeliz com a vida que leva;
5. um habitante da província, ligado à família, mas não-morador na propriedade.

Traduzindo para as personagens com as modificações:

1. Andrei;
2. Macha (não chega à província trazendo alguém, já vive lá);
3. Verchinin (diferentemente de Ielena e Trigorin, vem sozinho, não-trazido por ninguém);
4. Tchebutikin (ao invés de descendente, é mais velho que o ator da função 1, e não é seu parente real, mas um simbólico);
5. Natasha.

Abdicar de Olga e Irina na constelação dos atores é uma questão de aproximação máxima com o modelo básico, conforme já esclarecido. No entanto, ao considerá-las possíveis ocupantes de algumas funções, já ressaltamos a força protagonista destas duas personagens, em relação a outras que não foram sequer citadas neste subitem.

6.3.5 Constelação geral



Esquema 6 – Constelação geral – *As três irmãs*. Fonte: O autor (2006).

A linha divisória separa os militares dos habitantes da província, com a exceção de Tchebutikin que é uma figura mista, meio da família, ao mesmo tempo em que um militar. As personagens das três irmãs ocupam as posições centrais, tendo cada uma um grupo de personagens transitando ao redor delas. Masha e Irina são os vértices de dois dos três triângulos amorosos que perpassam e movimentam a ação dramática, conforme ressalta Eugene Bristow (2000, p. 76, tradução nossa):

O conceito do três desponta nas histórias, particularmente nas de amor, na peça. Triângulos amorosos, com combinações variáveis, complicam a ação, adicionando interesse e suspense. Três triângulos são aparentemente os mais importantes. O barão Tuzenbach ama Irina, assim como Solionii que se declara a ela no ato II. Irina, entretanto, não ama nenhum dos dois, mas é convencida por Olga no ato II a se tornar a noiva de Tuzenbach. No primeiro ato, Kuliguin ama sua esposa Masha, a qual, por sua vez, está se apaixonando pelo coronel Verchinin. Verchinin declara seu amor no ato II, e no ato seguinte, Masha confessa para as suas irmãs que está apaixonada por Verchinin. Masha não ama o seu marido, nem Verchinin ama a sua esposa.

Além do que, Irina sofre a ação direta de Natasha, enquanto que Masha está sempre próxima dos militares. Ambas estão também diretamente ligadas a Olga e a Andrei. Estes outros dois irmãos também estão no centro de várias relações. Olga com a criadagem, Andrei com os funcionários públicos da repartição em que trabalha.

Em termos numéricos, as três irmãs revelam sua maior importância neste gráfico, seguidas de perto por Andrei.

Neste subitem, percebe-se pela primeira vez, de forma clara, a razão de Tchekhov ter intitulado este texto da forma que o fez.

6.3.6 Configuração I

Antes de qualquer observação específica por subitem, se faz necessário citar a reincidência de comentários críticos que se referem à abundância de personagens nesta peça de Tchekhov, e a dificuldade que isso acarreta na definição de um protagonista único. O próprio autor se lamentava numa de suas cartas: “Eu estou escrevendo uma peça. Eu não estou escrevendo uma peça, mas um tipo de gororoba. Tem muitas personagens -...” (BENEDETTI, 1960, p. 49, tradução nossa). Em outra, confessava: “Há uma grande quantidade de personagens,

está populoso, eu temo que possa vir a ficar obscuro ou monótono”. (BENEDETTI, 1996, p. 57, tradução nossa) Gilman (1995, p. 144, tradução nossa) observa: “Ao contrário do que Tchekhov temia, o milagre de *As três irmãs* está em que apesar do elenco numeroso, e o risco de se tornar, nas palavras dele ‘populoso’, o resultado não é nem obscuro, nem monótono, mas intensamente vivo [...]”. Para Rayfield (1999, p. 215, tradução nossa): “*As três irmãs* talvez seja dentre as peças de Tchekhov aquela que lida com as maiores quantidades – o período de tempo, complexidade e multiplicidade de personagem e tema”. E, por fim, Kataev (2002, p. 251, tradução nossa): “Uma leitura cuidadosa da peça revela que literalmente toda ela consiste em interrupções [...] Natasha, Solionii, Tchebutikin e Kuliguin se aplicam a esta regra assim como as outras personagens. Neste nível o princípio de distribuição equitativa prevalece”.

Tabela 5 – Configuração I – *As três irmãs*

	NF	NL	%L	NC	A	CS	CD	M
ANDREI	55	167	8,9	30	22	3	7	3
NATASHA	41	135	7,2	21	20	-	7	-
OLGA	83	182	9,7	46	16	-	9	2
MASHA	93	207	11,04	55	27	-	2	2
IRINA	119	235	12,53	75	17	4	11	4
KULIGUIN	56	153	8,16	31	11	1	2	2
VERCHININ	67	232	12,37	24	17	-	2	5
TUZENBACH	72	193	10,29	38	19	-	3	3
SOLIONII	36	74	3,94	24	16	-	1	-
TCHEBUTIKIN	74	167	8,9	39	21	1	3	1
FEDOTIK	16	33	1,76	16	1	-	-	-
RODE	10	19	1,01	14	-	-	-	-
FERAPONT	21	40	2,13	11	4	1	3	-
ANFISSA	16	38	2,02	12	4	-	4	-

Fonte: O autor (2006).

Item por item, perceberemos a equivalência protagonista entre as personagens.

Número de falas – Irina, Masha e Olga são as personagens que mais vezes falam. Isto mostra que elas quase sempre estão em cena, num revezamento que impede o leitor/espectador de esquecer o drama pessoal daquelas moscovitas isoladas na província.

Número de linhas – Aqui, as personagens idealistas se destacam, dando Tchekhov ênfase maior às idéias destas personagens. A crescente frustração de Irina para com seu retorno à Moscou, a crença de Verchinin no futuro, a crença de Masha no amor e o niilismo de Tuzenbach dominam os discursos.

Número de cenas – Da mesma forma que no primeiro subitem de análise, as três irmãs são as que aparecem mais vezes em termos de cenas, independente do comprimento destas, o que corrobora a constelação geral, na qual praticamente todas as outras personagens transitam em torno delas.

Assunto – Aqui o foco dos comentários alheios irá recair sobre as personagens cujo comportamento recebe uma crítica por parte das outras. Masha, Tchebutikin, Andrei e Natasha despertam sentimentos negativos pela forma com que conduzem as suas ações. O temperamento irritadiço e o adultério de Masha, a preguiça e falta de cuidado de Tchebutikin, a inércia e o vício de Andrei e a escalada cruel de Natasha no controle da casa são motivo de vários discursos na peça.

Cenas-solo – Em bem menor quantidade, se comparado com os longos monólogos de *Tio Vânia*, por exemplo, Tchekhov ainda assim concede um pequeno espaço de destaque para duas personagens, Irina e Andrei, que possuem mais monólogos do que os outros. A solidão é um elemento básico em *As três irmãs* de acordo com Kataev (2002, p. 246, tradução nossa):

Todas as personagens principais de *As três irmãs* são solitárias. Aqueles que são solitários dentro da família como Masha, Andrei e Verchinin. Aqueles que são solitários no amor como Tuzenbach, Solionii e Tchebutikin. Aqueles que não encontram o amor como Irina e Olga. [...] O coro de pessoas solitárias em *As três irmãs* inclui, apesar de tudo, Natasha e Kuliguin, que são solitários cada um a seu modo. [...] Desunião e solidão são as características que distinguem todas as personagens em *As três irmãs*.

Interessante salientar que Tchekhov não se utiliza de um recurso óbvio para realçar a solidão das personagens, que é o solilóquio, introduzindo, ao invés disso uma técnica dramatúrgica de criar diálogos nos quais cada um fala um assunto sem relação com o do outro, ou, na situação mais extrema, nem ouve o interlocutor, como se dá com Andrei e Ferapont.

ANDREI – [...] Meu Deus, sou secretário do conselho municipal, do conselho onde o chefe é Protopopov. Secretário, e no máximo posso chegar ao cargo de assessor! Ser assessor do conselho local, eu, que todas as noites em meus sonhos era professor da Universidade de Moscou, sábio famoso, orgulho de toda a Rússia.

FERAPONT – Quem?...Ouço mal.

ANDREI – Se não ouvisse mal, irmãozinho, eu não conversaria com você. Afinal de contas, tenho de conversar com alguém. Minha esposa não me entende, às minhas irmãs eu temo, não sei por que razão. Receio que elas riam de mim, que me envergonhem [...] (TCHEKHOV, 1998b, p. 25-6).

Peter Szondi (2001, p. 53) em seu clássico, *Teoria do drama moderno*, vê nisso um recurso estilístico próprio do drama tchekhoviano.

O que aparece aqui como um diálogo, com o apoio do motivo da mouquidão, é no fundo um monólogo desesperado de Andrei, que tem como contraponto o discurso igualmente monológico de Ferapont. Enquanto na fala sobre o mesmo objeto se mostra comumente a possibilidade de um entendimento genuíno, aqui se expressa sua impossibilidade. A impressão de divergência é tanto mais forte quando ela simula uma convergência como pano de fundo. O monólogo de Andrei não resulta do diálogo, antes se desenvolve por meio de sua negação. A expressividade desse “diálogo de surdos” se baseia no contraste doloroso e paródico com o verdadeiro diálogo, que ele relega assim para a utopia. Mas isso coloca em questão a própria forma dramática.

6.3.7 Configuração II

Em relação ao tipo de diálogo estabelecido pelas personagens, temos um aumento ainda maior dos tipos g e f, revelando assim na própria estrutura a impossibilidade de comunicação das personagens. Ninguém consegue ficar a sós com um outro por muito tempo, permanecendo assim a idéia-tema de Tchekhov de retratar um grupo ao invés de um indivíduo apenas. Em *As três irmãs* aparece pela primeira vez um outro tipo de diálogo, convencionado por nós pela letra d, ou seja, uma cena com duas personagens + outras personagens recuadas ou mudas. O outro está sempre presente, mesmo não participando ativamente do diálogo.

Na busca de um possível protagonista, Irina, Olga e Masha, nesta ordem, novamente encabeçam a lista, tendo elas a maior quantidade de diálogos com um maior número de personagens. As outras sete personagens consideradas principais se equivalem bastante.

Tabela 6 – Configuração II – *As três irmãs*

	AND	N	O	M	I	K	V	TUZ	S	TCH	FED	R	FER	ANF	PTS
AND		D	g	f	f		g		g	D			D	f	21
N	D		D	f	D	f			g	f			f	f	19
O	G	D		d	D	d	D			g			g	D	28
M	F		d		d	g	D	g	g	d	F	f		g	24
I		D	D	d		g	g	D	D	g	G		g	g	32
K	F		d	g	g		g	g		g	G	g			18
V	G		D	D	g	g		g	g					g	20
TUZ	F			g	D	g	g		d	g	F	f			18
S	G	g		g	D		g	d		g					17
TCH	D	f	g	d	g	g		g	g						18
FED					g	f						d			6
R					f	g		f		g	D				9
FER	D	f	g		g										9
ANF			D	g	g		g						f		11

Fonte: O autor (2006).

6.3.8 Conclusão

Em *As três irmãs* estamos falando de um grupo. Ora da família Prozorov, ora de idealistas, ora de militares ou então dos moradores da província russa. As semelhanças entre as personagens, dadas as suas peculiaridades que impedem que o temor inicial de Tchekhov de uma peça “superpovoada” aconteça, são responsáveis por criarem, entre eles, pequenos grupos. Se quiséssemos poderíamos separar as personagens em times, como se estivessem disputando uma partida, a partir de categorizações possíveis como: os maus, os sofredores, os trabalhadores, enfim, critérios dos mais absurdos, mas que corroborassem o tom de se estar tratando sempre de uma coletividade.

Em *A gaivota*, tínhamos um título-símbolo, que podia estar ligado a uma personagem apenas, provavelmente Nina. Aqui, o título não deixa dúvida que o autor se referia a um grupo.

Pela retomada dos itens de análise propostos na metodologia, podemos verificar que nenhuma certeza decorre quanto à definição do protagonista.

Começando pelo próprio título. Partamos da referência concreta. Estamos falando de Olga, Masha e Irina, mas indiretamente, também estamos falando do irmão delas, Andrei.

No tocante à ação dramática, em se aceitando um *plot* mínimo, será a figura de Natasha que dominará a ocupação da função de protagonista. Curioso contraste entre o título e a ação dramática.

Nos modelos actanciais, volta a família Prozorov, com a exceção de Olga. Andrei, Irina e Masha serão os agentes nucleares que agregarão as outras personagens criadas por Tchekhov.

Na constelação dos atores, Verchinin e Masha são figuras incontestes. Natasha praticamente também. Andrei e Tchebutikin ao invés de Olga e Irina fecham o quinteto. Agora temos o surgimento de duas personagens novas, e o equilíbrio entre a usurpadora da casa e os seus verdadeiros proprietários.

No quadro configuração I, Macha e Irina vão se destacar, ficando Olga e Andrei logo atrás. Tuzenbach aparece pela primeira vez num dos subitens da configuração.

No segundo quadro voltam as três irmãs como pólos de atração de todas as personagens, não pelos objetivos, como nos modelos actanciais, mas desta vez pelo discurso.

O painel final mostra que a grande oposição se dá entre os Prozorov e Natasha. Se em *A gaivota* tínhamos um quarteto de protagonistas, aqui, temos um quinteto formado por Olga, Irina, Macha, Andrei e Natasha. Os militares representam uma possibilidade de fuga da miséria existencial provinciana, mas uma que não se realiza. Verchinin parte e Tuzenbach morre. Restam as três irmãs juntas, o que se dá em raros momentos da peça, no jardim, simbolicamente expulsas de dentro da casa, tomada agora por Natasha. Mesmo Natasha, com sua destacada importância dramática, pode ser considerada uma protagonista menor, uma figura funcional que colabora para a derrocada da família Prozorov, pois o sofrimento que interessa a Tchekhov contar, na única das suas quatro grandes peças que ele subintituiu “drama”, parece realmente ser o de Andrei, Irina, Macha e Olga.

6.4 O JARDIM DAS CEREJEIRAS

Já está pronta em minha cabeça. Chama-se *O Jardim das Cerejeiras* [...] e no Primeiro Ato as cerejeiras podem ser vistas em flor através das janelas, todo o pomar é uma massa branca. E há senhoras vestidas de branco.

A. Tchekhov

6.3.1 Título

Na derradeira produção literária de Tchekhov para os palcos, culminam a sincronia entre o seu pensamento e os aspectos formais da sua obra. Segundo Vladimir Kataev (2002, p. 31, tradução nossa): “[...] A intenção de Tchekhov não era a de confirmar uma “verdade moral elementar”; ao contrário, ele rejeitava verdades elementares a fim de revelar a complexidade daquilo que para todo mundo parecia simples e evidente.

Esta postura filosófica entraria em contradição se estivéssemos diante de uma trama conduzida por um só protagonista, pois sua posição de destaque faria o seu ponto-de-vista prevalecer.

Os títulos de Tchekhov, no tocante às suas quatro últimas peças ilustram o caminho percorrido, se optarmos pelas interpretações tradicionais, desde a referência direta a uma personagem, passando por uma referência simbólica a uma personagem, a um grupo de personagens em *As três irmãs*, e nesta que é considerada por Donald Rayfield (1999, p. 240, tradução nossa) “a progenitora do teatro radical” por mixar: “[...] transições da comédia ao pathos, oscilação de linguagem da vulgaridade dos musicais à poesia em prosa, a indicação de um idioleto para cada personagem, o divórcio entre causa e efeito, a impossibilidade da escuta – [...]”, até chegar numa referência a um espaço: *O jardim das cerejeiras*.

Somente através do título é impossível saber a que personagem o autor se refere, uma vez que a situação hipotecária do jardim e a sua venda iminente afetam todas as personagens, de uma maneira ou de outra. Beverly Hahn (1977, p. 21, tradução nossa) faz uma lúcida leitura do título:

[...] (da mesma forma que *A gaivota*) a peça é construída em torno de uma imagem central, e não (como em *Tio Vânia* e *As três irmãs*) em torno de uma pessoa ou um grupo. Em resumo, isto traz a desvantagem de afastar do drama o interesse em várias personalidades individuais [...] Mas também significa tanto que Tchekhov consegue imprimir uma forma mais enxuta a sua dramaturgia, como foca mais direta e emblematicamente as implicações culturais e sociais que ele pretende apresentar. *O jardim das cerejeiras* começa e termina com um palco vazio: em cada caso vê-se apenas o “quarto das crianças”, frio e vazio, com o jardim das cerejeiras brilhando através das janelas. É o próprio jardim que é o protagonista.

6.3.2 Ação dramática

A linha básica ([1996d]) de ação dramática em *O jardim das cerejeiras* é:

Madame Ranevskaya retorna a sua propriedade depois de cinco anos em Paris, para onde ela partiu depois da morte acidental do seu filho pequeno. Neste ínterim o irmão dela e sua filha adotiva conduziram a propriedade, a qual contraiu dívidas, muito devido ao estilo de vida imprudente de Ranevskaya. Quando ela e sua filha adolescente Ania chegam, amigos e antigos criados se juntam para recepcioná-las. Entre estes se encontra Trofimov, o tutor do filho morto e um idealista sem efeito; e Lopakhin, um homem de negócios brilhante e de sucesso cujo pai tinha sido servo da propriedade. O amado jardim das cerejeiras, juntamente com a casa e o restante da propriedade, estão prestes a ir a leilão. Lopakhin propõe uma solução: transformar o jardim em casas de veraneio e alugá-las para os habitantes da cidade. Isto geraria uma renda anual de 25.000 rublos e, desta forma, resolveria todos os problemas financeiros de Madame Ranevskaya. Ela se nega a concordar em derrubar o jardim das cerejeiras. O irmão dela, Gaev, gravita sem eficácia em torno do problema, sugerindo várias alternativas ilusórias para levantar o dinheiro, mas ao fim se dá conta que não existe solução: “Alguém fica doente, você sabe, e o doutor sugere uma coisa após a outra, isto quer dizer que não existe cura...”. O leilão acontece, e, para surpresa geral, Lopakhin compra a propriedade com o intuito de transformá-la em balneário turístico. No último ato, enquanto Ranevskaya e sua família se preparam para deixar a casa, trabalhadores estão à espera, prestes a iniciar a poda do jardim. Ranevskaya parte para Paris, e Lopakhin viaja para cuidar dos seus negócios na cidade. A constantemente aludida relação entre Lopakhin e Vária, a filha adotiva, morre na casca, aparentemente porque o homem de negócios não tem nem tempo nem uma inclinação para o amor. Quando a casa é trancada, Firs, o velho criado senil de 87 anos, acaba sendo esquecido dentro dela.

Richard Gilman, ao tratar das semelhanças estruturais entre as quatro últimas peças, ressalta que todas elas iniciam e terminam com uma situação idêntica: uma chegada e uma partida. Ele considera que as personagens que chegam são aquelas que impulsionam a ação. Vejamos o que ele diz de *O jardim das cerejeiras*: “E em *O jardim das cerejeiras* Ranevskaya

retorna no início da ação depois de cinco anos na França, junto com a sua filha e alguns criados, e Trofimov tinha chegado à propriedade dois dias atrás”.(GILMAN, 1995, p. 198, tradução nossa).

Mas qual o grau de interferência de Liubov e Trofimov na venda da casa? Gilman continua sua comparação ressaltando que, com a exceção de *A gaivota*, estamos sempre diante de uma propriedade que está sendo disputada. Assim, temos uma oposição clara entre Liubov, a dona, e Lopakhin, o interessado na propriedade. Logo, quem verdadeiramente impulsiona a alteração do *status quo* não é aquela que chega de longe, Liubov, mas aquele que está há muito tempo por perto rondando, Lopakhin.

Harold Bloom (2000, p. 79, tradução nossa) também defende esta idéia:

[...]: a família está falida e eles precisam decidir o destino da propriedade, e inclusive o seu próprio futuro. [...] Mas Liubov e Gaev de forma estridente ignoram o problema, contra todos os avisos, deixando o problema consumir a eles próprios. [...] Lopakhin é o antagonista da peça, se é que esta função pode ser utilizada em qualquer uma das peças de Tchekhov.

Bloom analisa a tratativa peculiar e inédita de Tchekhov em relação à ação dramática (2000, p. 79-80, tradução nossa):

Este é um exemplo extremado do tratamento peculiar que Tchekhov dá a trama – enquanto que os acontecimentos principais se dão fora de cena, alguma coisa que parece estar totalmente não-relacionada acontece em cena...mas a verdade espreita por trás de forma ameaçadora, e ninguém, nem na peça nem no público, deixa de perceber isso.

Se Bloom coloca a oposição Liubov-Lopakhin como o fio condutor da trama, Kataev não hesita em comentá-la, depositando o papel protagonista da função dramática no neto de servos:

[...] Tchekhov rejeita de forma completa a intriga externa [...] O acontecimento que é mais comentado – a venda da propriedade no leilão – não acontece em cena [...] Começando com *A gaivota* [...] Tchekhov de forma consistente fez uso desta técnica transferindo os acontecimentos básicos para fora da cena, mantendo apenas os seus reflexos e ecos nos discursos das personagens. Não visto pelo público, os acontecimentos fora-de-cena e os personagens apenas mencionados (a tia em Yaroslavl, o amante em Paris, Dashenka, a filha de Pichtchik) tem uma importância particular em *O jardim das cerejeiras* [...] mesmo assim a linha de ação direta da peça está ligada a Lopakhin. (KATAEV, 2002, p. 270-1, tradução nossa).

6.3.3 Modelos actanciais

As duas personagens que mais aparecem relacionadas aos modelos actanciais alheios são os irmãos Gaev e Liubov. A venda da propriedade, os criados, os jovens, todos estão de uma forma ou outra ligados a estas duas figuras emblemáticas, que simbolicamente, através de suas incompetências em se adaptar aos novos tempos, irão alterar a vida de todos os seus dependentes.

A personagem que mais ocupa a casa do opositor é Gaev, pela mesma razão citada no parágrafo anterior. Sua irritante negligência para com a situação financeira da propriedade e o fato de ser ele a quem todos esperam o retorno no ato III, indica a responsabilidade carregada por Gaev. Rayfield (1999, p. 263, tradução nossa) nos fala desta figura:

A predominância das mulheres nas peças finais de Tchekhov tem muito a ver com a efeminação das personagens masculinas mais velhas e solteiras: Gaev remete a Sorin (de *A gaivota*) assim como as suas irmãs se remetem uma a outra: ambos anseiam por prazeres, ambos são humilhados pelos seus servos e pelas suas irmãs, ambos se tornaram bufões : eles são taxados por homens que vem de fora (Dr. Dorn e Lopakhin respectivamente) como “velhas senhoras”.

Vária e Lopakhin também representam fortes opositores no universo das outras personagens: ela, pela sua rigidez moral e social, ele, pela ameaça de mudança, pelo germe de um futuro incerto e aterrador.

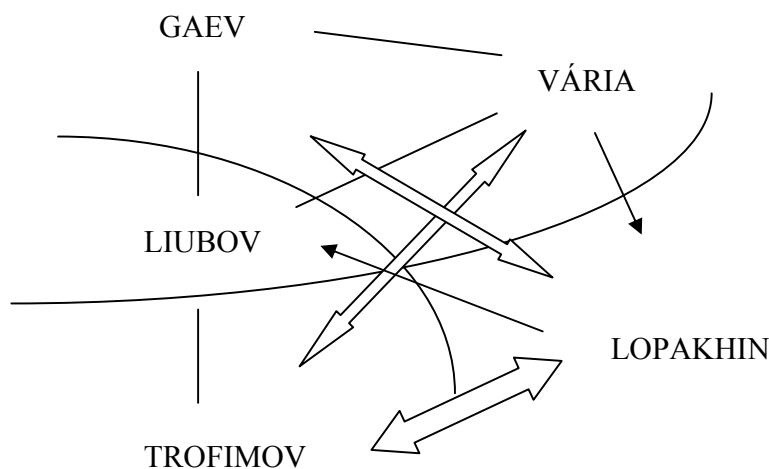
Em termos de adjuvantes *O jardim das cerejeiras* se caracteriza por praticamente deixar as personagens sozinhas na consecução de seus objetivos. Das doze, sete delas não têm adjuvantes nos seus modelos actanciais, enfatizando ainda mais o aspecto de isolamento existencial que paira nos diálogos absurdos do texto.

6.4.4 Constelação dos atores

Este item da metodologia assinala o retorno de Tchekhov às constelações das duas primeiras peças analisadas nesta dissertação. Retomemos as funções universais:

1. Um homem, residente na província, frustrado com a vida que leva;

2. a irmã deste, que vive numa cidade maior e chega à província, alterando o *status quo* do local;
3. uma personagem absolutamente fascinante para certo número de personagens da província, trazida pelo actante 2, na condição de amante;
4. um descendente de 2 que vive na província ao lado de seu parente 1, da mesma forma, infeliz com a vida que leva;
5. um habitante da província, ligado à família, mas não-morador na propriedade.



Esquema 7 – Constelação dos atores – *O jardim das cerejeiras*. Fonte: O autor (2006).

Em *O jardim das cerejeiras* elas serão ocupadas pelas seguintes personagens:

1. Gaev;
2. Liubov;
3. Trofimov;
4. Vária;
5. Lopakhin.

Gaev se encaixa perfeitamente no perfil de sua função. Ele nos remete a Sorin, Vânia e Andrei, os clássicos irmãos frustrados dos dramas tchekhovianos.

Liubov nos lembra Arkadina de *A gaivota*, a mesma idade, o mesmo fascínio provocado nos outros e a chegada de longe. À diferença de Arkadina, sua chegada não trará mudanças, uma vez que a propriedade já está condenada, principalmente pelos seus gastos exorbitantes no exterior e com um amante oportunista. Ela não traz um Trigorin na bagagem, apenas as lembranças de um passado ineptas a fazer evoluir uma ação dramática.

Vária, como sobrinha de Gaev, e filha de Liubov, preenche adequadamente a função 4, que já tinha sido ocupada em outras análises por Sônia e Treplev. Rayfield (1999, p. 247, tradução nossa) traça paralelos entre personagens femininas de diferentes peças:

Para os espectadores que já tenham assistido a outras peças de Tchekhov, as personagens são facilmente identificáveis: Ania de branco (como Irina em *As três irmãs*), Vária, a futura freira, em preto, tal qual Sônia em *Tio Vânia*, ou as Mashas de *A gaivota* e *As três irmãs*, enquanto que a imponente Ranevskaya, vestida à moda parisiense se destaca, como Arkadina em relação a Nina em *A gaivota*, das jovens mulheres monocromáticas, invertendo o contraste usual entre jovens e velhos.

Lopakhin é o habitante da província, que freqüenta a propriedade sem morar nela. De forma semelhante a Natasha de *As três irmãs*, será o propulsor da ação dramática e futuro dono da propriedade na qual se desenrola o drama.

Trofimov é a personagem que menos se adequa na sua função. Ele não possui nenhum magnetismo encantatório, como acontecia com Trigorin, Ielena e Verchinin sucessivamente. Ao contrário, ele despreza qualquer manifestação de romantismo:

TROFIMOV – O problema dela é ser uma criatura de zelo excessivo e meter o nariz onde não é chamada. O verão inteiro passou grudada em nós, para que Ania e eu não nos apaixonássemos ! O que ela tem a ver com isso? Além do mais devo acrescentar que tal coisa nem me passou pela cabeça. Nós estamos acima do amor! (TCHEKHOV, 1998b, p. 102).

No entanto, mesmo não sendo trazido de Paris junto com Liubov, sua chegada na propriedade se dá exclusivamente em função do retorno dela, já que ele era o tutor de Gricha, o filho de Liubov que morrera afogado antes da trama iniciar. Assim, ele representa um elemento externo, não mais causando paixões catastróficas nas outras personagens, mas, em sintonia com o tom geral de *O jardim das cerejeiras*, parodiando exatamente este tema, tão caro a Tchekhov, o que fica claro nas palavras de Liubov:

LIUBOV – Na sua idade já é preciso ser homem...devia compreender as pessoas que amam...e o senhor também já devia estar amando alguém...devia estar apaixonado, entende ? (*Raiosamente*) Sim, sim ! Falta-lhe pureza...não passa de uma velha ressequida...uma figura caricata... (TCHEKHOV, 1998b, p. 103).

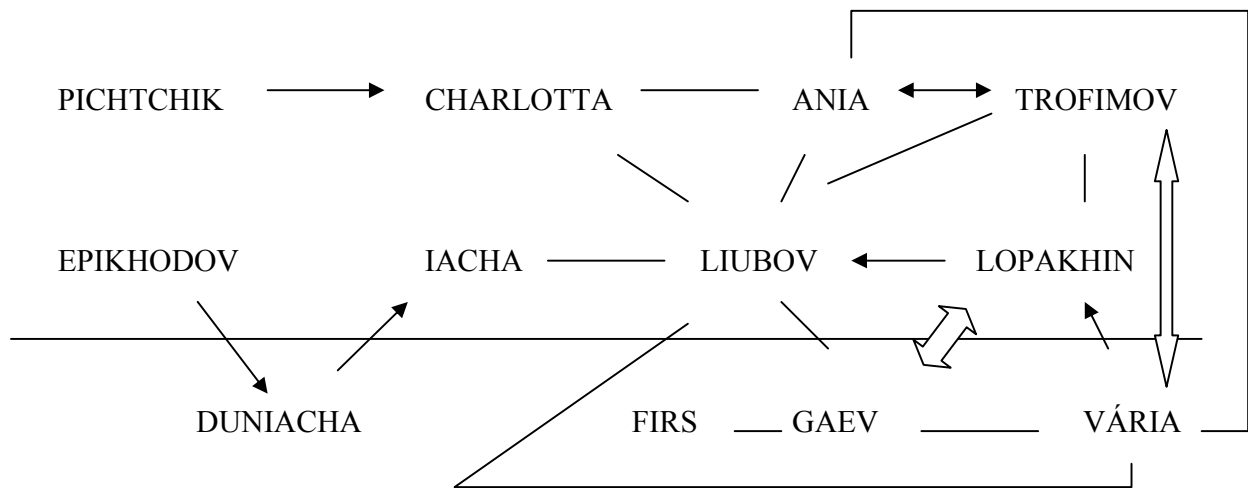
O gráfico se diferencia dos anteriores por conter três oposições que chegam a carregar a imagem. Se nas peças anteriores tínhamos no máximo duas, em *As três irmãs*, aqui as diferenças entre as personagens aumentam. As visões de mundo se tornam mais peculiares e individualizadas, como se ninguém pertencesse mais a grupo algum, como os Prozorov e os militares na peça imediatamente anterior. Os conflitos que acontecem aqui são os conflitos de visões de mundo que colaboram no senso de completo isolamento, descrito por Charlotta, no início do ato II:

CHARLOTTA (*com ar meditativo*) – Não tenho nem mesmo um registro de nascimento...nem sei ao certo a minha idade, sempre me parece que ainda sou pequena. Quando era menina percorria com meus pais as feiras de todo o país, e fazíamos apresentações muito boas. Eu dava saltos mortais e fazia todo tipo de truques de mágica. Quando meus pais morreram eu fui recolhida por uma senhora alemã que começou a me educar. Está bem. Cresci e tornei-me instrutora. De onde venho – não sei. Quem eram meus pais, talvez não fossem casados...não sei. (*Tira do bolso um pepino e começa a mastigá-lo*) Não sei nada...(*Pausa*) Gostaria tanto de poder ter uma longa conversa com alguém...mas quem seria esse alguém ? Não tenho ninguém neste mundo. (TCHEKHOV, 1998b, p. 86).

Restam ainda as observações referentes às meias-luas. Estas da mesma forma retornam à divisão habitual equitativa das constelações tchekhovianas, separando a família dos outros e os habitantes da província, dos que vêm de fora, neste caso, Liubov, de Paris e Trofimov, de Moscou.

6.4.5 Constelação geral

Nesta constelação, mais abrangente que a anterior, observa-se visualmente a concentração das flechas, que indicam as relações dramáticas, em torno da família Ranevsky. Liubov tem sete ramificações a partir da sua personagem, seguida de Vária, com cinco. As outras personagens, criados e habitantes da província, se encontram mais isoladas.



Esquema 8 – Constelação geral – *O jardim das cerejeiras*. Fonte: O autor (2006).

Esta estrutura quase duplicada, na qual há uma clara divisão entre os mundos, é usada por Tchekhov como forma de paródia, já que *O jardim das cerejeiras* é classificado por ele como uma comédia. Os criados parecem tentar copiar o comportamento dos aristocratas decadentes, ou então do bem-sucedido capitalista Lopakhin, quando estes não estão por perto. Na própria estrutura do Ato II, por exemplo, Tchekhov faz uma separação clara entre estes dois universos. V. Kataev (2002, p. 281, tradução nossa) argumenta:

Os criados, numa argumentação possível, podem ser tomados como versões paródicas dos seus patrões (Iasha, Duniasha e Charlotta de Ranevskaya, e Epikhodov de Gaev) e isto claramente indica que Tchekhov pretendia satirizar os antigos proprietários do jardim das cerejeiras e acrescentar um tom de irônico adeus ao passado.

Gilman (1995, p. 219, tradução nossa) acredita que:

Os doze personagens que tem nome se dividem facilmente em dois grupos. Nós podemos considerar metade deles como “maiores” e a outra metade como “menores”, sempre lembrando que estes termos são relativos em se tratando de Tchekhov. E assim Liubov, Ania, Vária, Lopakhin, Gaev e Trofimov estão no centro ou em torno dele; Pichtchik, Charlotta, Epikhodov, Yasha, Duniasha e Firs a variáveis distâncias do mesmo.

O grande número de personagens destacadas em *As três irmãs* parece ter seu número reduzido em *O jardim das cerejeiras*. O interesse de análise de Tchekhov não está mais nos indivíduos, mas no conceito abstrato da mudança, e para tanto, ele consegue estruturar o conflito com menos personagens. O fato de termos menos candidatos ao papel de protagonista não incorre

numa construção mais simples das personagens secundárias. Maurice Valency (2000, p. 93, tradução nossa) defende que:

A tendência ao retrato de um grupo, que é uma das características principais do drama russo no século XIX, em nenhum outro lugar é tão bem exemplificada como em *O jardim da cerejeiras*. Nenhuma das pessoas representadas pode ser considerada simples. Tchekhov evidentemente queria que todos fossem um pouco ridículos, mas tratando a todos com cortesia, e suspeita-se que ele realmente apreciava estas personagens, particularmente as de Trofimov e Lopakhin, o teórico e o prático.

Nos quadros de configuração, perceberemos com maior clareza a redução do número das personagens protagonistas em relação a *As três irmãs*.

6.4.6 Configuração I

Número de falas – Liubov é a personagem que mais frequentemente fala na peça. Lopakhin vem em segundo lugar. Esta recorrência das vozes dos dois deixa clara uma oposição que irá permear a peça inteira, num combate entre os pontos-de-vista de duas classes sociais diferentes em relação a um mesmo tema.

Número de linhas – Novamente Liubov e Lopakhin aparecem com destaque. Não só o número de vezes em que falam, mas a duração de seus discursos são os maiores em relação ao todo. O eterno estudante Trofimov aparece em terceiro lugar, logo à frente de Gaev e Vária. Não é por nada que estas cinco personagens formam a constelação dos atores.

Número de cenas – Em termos de cenas, serão Liubov e Vária que estarão visualmente mais presentes, repetindo a dominância na constelação geral. Isto indica a farta rede de relações destas duas com as outras personagens. Ania, Lopakhin e Iacha aparecem na seqüência. Iacha consegue ter mais destaque neste item do que Gaev e Trofimov, graças a sua simultânea presença no universo dos patrões e dos criados.

Assunto – O tema preferido das conversas, quando está se falando de outro, é o destino de Gaev, Liubov e Vária, os “derrotados”. A incerta situação futura e a forma com que irão reagir à perda da propriedade parece ser o maior motivo de preocupação daquele grupo de personagens.

Tabela 7 – Configuração I – *O jardim das cerejeiras*

	NF	NL	%L	NC	A	CS	CD	M
LIUBOV	112	321	13,46	52	24	3	4	2
ANIA	55	118	4,94	39	15	-	6	2
VÁRIA	78	154	6,45	50	19	1	7	1
GAEV	69	164	6,87	27	23	-	2	1
LOPAKHIN	102	291	12,20	36	15	1	5	4
TROFIMOV	63	173	7,25	31	13	1	4	3
PICHTCHIK	34	94	3,94	29	8	-	2	1
CHARLOTTA	18	54	2,26	15	5	-	-	1
EPIKHODOV	19	59	2,47	15	13	-	-	1
DUNIACHA	34	73	3,06	28	9	-	8	-
FIRS	26	62	2,60	24	9	2	1	1
IACHA	35	65	2,72	34	6	1	5	-

Fonte: O autor (2006).

Já que neste quadro, Liubov se destaca em todos os itens levantados, seguem duas opiniões em defesa desta possível protagonista:

Além do que, o que salta aos olhos na peça é uma típica divisão de simpatias por parte de Tchekhov, neste caso entre os defensores da velha ordem social e os da nova. *As três irmãs* contém o ato mais próximo de identificação tchekhoviano em relação a uma determinada classe, e as irmãs pertencem à mesma classe da qual Liubov e Gaev representam um extremo decadente. (HAHN, 1977, p. 17, tradução nossa).

Além deste nível encontram-se as mulheres sexualmente ativas que claramente manipulam os outros a fim de conseguir realizar os seus desejos: Arkadina, Natasha e Liubov [...] Amantes normalmente fazem parte da vida destas mulheres [...] Liubov é bastante negligente neste sentido. No seu caso a norma é invertida por ela ser apresentada como uma vítima da própria inabilidade em controlar sua sexualidade: seu amante gastou o todo o dinheiro dela, ela perde o jardim para Lopakhin porque ele a ama e possivelmente tenha pensado em controlá-la a partir da compra. Ela se surpreende quando vê Trofimov indiferente aos avanços sexuais dela. Ela está indubitavelmente colocada no centro da peça uma vez que ela está no meio de um dilema. (MARSH, 2000, p. 219-220, tradução nossa).

6.4.7 Configuração II

Tabela 8 – Configuração II – *O jardim das cerejeiras*

	LIU	A	V	G	LOP	T	S	C	E	D	F	I	PTS
LIU		g	D	d	g	D	g	f			g	g	22
A	g		D	g		D			f	D		d	20
V	D	D		D	D	g	f		D	f	g	g	28
G	d	g	D		g	g	f	f			g	g	19
LOP	g		D	g		d	g	g	D	D	g	d	28
T	D	D	G	g	d		D	f					20
S	g		F	f	g	D		g					12
C	f			f	g	f	g		f				8
E		f	D		D			f		g		f	13
D		D	F		D				g		D	D	19
F	g		G	g	g					D		d	15
I	g	d	G	g	d				f	D	d		20

Fonte: O autor (2006).

Em *O jardim das cerejeiras* Tchekhov altera algumas formas de diálogo em relação ao que vinha fazendo até então. Aumentam os diálogos a dois e diminuem drasticamente os diálogos em grupos. A tentativa de provocar a sensação de solidão é a causa mais provável destas alterações estruturais do discurso. Em *As três irmãs*, tínhamos indivíduos aparentemente unidos por laços maiores, e que mesmo que quisessem, não conseguiam ficar a sós. Nesta última peça de Tchekhov, vemos indivíduos que não conseguem estabelecer qualquer forma de diálogo, por pertencerem a mundos completamente diferentes. As oposições maiores se dão entre patrões x criados e aristocratas x burgueses.

Vária e Lopakhin são as personagens que mais dialogam com as outras personagens. Vária é a personagem dramática tchekhoviana que possui o maior número de diálogos do tipo D, enfatizando a sua situação de inadequação na propriedade de Liubov: filha, porém adotada, apaixonada, porém desprezada e administradora da casa, porém não-reconhecida. Lopakhin também representa o indivíduo que não consegue ser compreendido e cuja vitória acaba tendo os

seus méritos relativizados no momento em que os membros da classe com a qual ele realmente queria participar partem um a um.

Numa segunda posição, várias personagens se equilibram, não merecendo assim destaque.

6.4.8 Conclusão

Tomada em relação aos outros três títulos das peças analisadas aqui, *O jardim das cerejeiras* é a única peça que impede uma conclusão apressada. Vânia, Nina, Olga, Masha e Irina são as respostas mais imediatas às referências sugeridas por Tchekhov nos seus três primeiros dramas. Mas a vasta propriedade repleta de pés-de-cereja remete a quem? Ou melhor seria perguntar a quem o cerejal deixa de influenciar, no instante em que sua venda passa a afetar o destino de todas as personagens do texto? Edward Braun (2000) acredita que: “[...] em *O jardim das cerejeiras* fica claro que todos estão à mercê de um processo de mudança além de seu controle e compreensão”. Gilman (1995, p. 240, tradução nossa) fala de algo semelhante quando afirma: “Ao longo de *O jardim das cerejeiras* existe uma forte sensação do acidental e do inadvertido; do casual, do não-planejado, do não-previsto, e do inesperado; do abortivo e do confuso”.

Kataev (2002, p. 282-3, tradução nossa, grifo do autor) vai mais longe:

A. P. Skaftymov afirmou que em *O jardim das cerejeiras*, Tchekhov não está apresentando personagens individuais tanto quanto a maneira com que a própria vida arranja e organiza as coisas. Em contraste com as obras de dramaturgos anteriores, nas peças de Tchekhov o homem não é responsável pelos seus fracassos, nem o desejo doentio das outras pessoas pode ser condenado. Não existem culpados; “é a própria organização da vida em si que é a fonte desta triste distorção e amargo sentido de insatisfação.” Mas estará Tchekhov realmente absolvendo as suas personagens da responsabilidade e transferindo-a para uma certa “organização da vida”? Basta lembrar o que Tchekhov disse depois de ter visitado a ilha de Sakhalina sobre a responsabilidade de cada um pela ordem existente e o curso geral das coisas: “Nós somos todos culpados”. Não “*Não existem culpados*”, porém “*Nós somos todos culpados*”.

Assim, mantendo a idéia constante desde *A Gaivota*, de focar um *portrait* ao invés de um indivíduo isolado, Tchekhov radicaliza como nunca dantes tinha ousado: sugere que o

protagonista de um texto seja simbolizado por um espaço, o qual englobaria todas as personagens dentro dele.

Retomando as análises dos itens da metodologia, a ação dramática ecoa o que dissemos na introdução desta conclusão. A venda da propriedade não é uma decisão, como por exemplo o anúncio de Serebriakov, em *Tio Vânia*, mas a consequência de um estado de coisas que já se vinha prolongando há muito. Lopakhin compra a propriedade de forma indireta, já que ela tinha ido a leilão, e desta forma, ele não pode ser considerado um usurpador, no máximo, um oportunista. A chegada de Liubov, da mesma forma não acelera nada do que já estava previsto, ou seja, o leilão do cerejal no dia vinte e dois de agosto. Diferentemente das peças anteriores, não acontece a aparição de um símbolo sexual na província, responsável pela reviravolta dramática. Poderíamos aceitar talvez uma paródia disto, envolvendo Iacha, Duniacha e Epikhodov. Mas nada que tenha consequências muito dolorosas.

Voltando a Lotman, Lopakhin é a personagem que mais se adequa aos requisitos necessários ao protagonista. No entanto, ao cabo da compra da propriedade, ficamos com a nítida sensação de que ele estava atrás de algo mais do que a terra em si. Ele queria ingressar num mundo que não era o dele, talvez conquistar Liubov, mas nada disso se dá. Assim como os aristocratas perdem tudo, ele parece não ter ganhado aquilo que realmente almejava.

Nos modelos actanciais, Liubov, Lopakhin, Gaev e Vária são as personagens que mais aparecem.

Na constelação dos atores, o quarteto volta a se destacar, desta vez com a presença também de Trofimov.

Já na constelação geral, Liubov se mostra no centro da peça. Os outros quatro atores da constelação juntamente com Ania ocupam uma posição secundária.

No primeiro quadro de configuração, Liubov volta a ter destaque, no segundo, esta posição será preenchida por Vária e Lopakhin.

Feitas estas constatações, algumas conclusões podem ser tiradas.

Em primeiro lugar, da importância destacada de um grupo de seis personagens em relação à outra metade. O foco de atenção está, sem sombra de dúvida, na família Ranevskaya e nas personagens de Trofimov e Lopakhin.

Destes seis, Ania fica um pouco mais atrás, não recebendo a sua personagem um desenvolvimento dramático, tanto em termos numéricos, quanto em termos de conteúdo do

discurso, igual ao dos outros cinco. Provavelmente dando-lhe apenas dezessete anos de idade, o que a torna mais um receptáculo das idéias alheias, do que uma emissora de suas próprias, Tchekhov tornou-a muito mais uma promessa futura, o que se vê pelo interesse nas idéias otimistas de Trofimov e no amparo e confiança transmitidos a sua própria mãe, após o leilão da propriedade.

Das cinco personagens restantes, percebe-se um destaque maior para Liubov e Lopakhin. Muito mais como representantes de um pensamento dado do que uma preocupação psicológica individual, até porque estamos falando de uma comédia, cujo propósito difere em muito de um drama. Esta definição de Tchekhov está presente na forma por vezes ridícula com que todas as personagens se comportam, inclusive Lopakhin e Liubov. Este tom de farsa e bufonaria desloca um interesse mais profundo da individualidade da personagem, remetendo-nos mais uma vez à idéia do *portrait*, desenvolvida por alguns autores já citados.

De fato, a supremacia protagonista de Lopakhin e Liubov não é a mesma de, por exemplo, Olga, Masha e Irina. Naquele texto, aquelas personagens iniciavam e terminavam juntas em cena. Como se fosse a imagem que Tchekhov gostaria de deixar na nossa memória. Em *O jardim das cerejeiras*, quem tem a supremacia é o espaço. A primeira coisa que vemos/lemos é o quarto das crianças vazio. E a última, a sala, também vazia. Richard Gilman (1995, p. 214, tradução nossa) comenta: “Nenhuma outra peça de Tchekhov inicia com um palco vazio, assim como nenhuma termina de forma tão austera como esta, com até os próprios móveis praticamente retirados de cena e Firs abandonado e só”.

Este autor corrobora a nossa opinião de que Tchekhov não está aqui tratando de indivíduos, mas de um tema abstrato *através* destas personagens. Gilman (1995, p. 239, tradução nossa) completa:

[...] *O jardim das cerejeiras* é sobre viver enquanto se tem que se abrir mão das árvores.

O jardim não é um princípio de beleza sob ataque de um meio, utilitário ou ético ou simplesmente uma metáfora de um modo de vida calcado na vaidade, embora em parte funcione desta forma; é um objeto real que vem a ser belo, mas que também já foi útil (a receita perdida de geléia!) e isto domina agora muito mais como um *locus* de nostalgia, de um sentimento congelado no tempo, e assim como uma prisão maravilhosa para o passado – “minha infância! Minha juventude!” (os pontos de exclamação são como as barras de uma cela de prisão) – do que como uma alegria do presente.

Desistir é em parte triste, sim, mas de forma alguma trágico, e, mais além, o lamento é mais abrangente do que apenas para as árvores. É por aquilo que o tempo faz conosco (um tema tão persistente

em Tchekhov), é sobre a forma com que nada pode ser encarcerado, nenhum prazer é permanente. A dor também advém do sofrimento em ter que mudar e da noção de que o incerto é um risco, mas o conhecido também o é. A tristeza é pela mortalidade. Ao mesmo tempo o aspecto cômico, a saída estreita, o alívio que vem do inevitável, pertencem da mesma forma à mortalidade.

7. CONCLUSÃO

Bom, enterramos Anton Pavlovitch, minha cara. Esse homem maravilhoso, esse artista refinado que lutou a vida inteira contra a vulgaridade [...] que costumava ficar aborrecido com tudo o que fosse medíocre e vulgar, foi trazido em um vagão “para o transporte de ostras frescas”...

M.Gorki

Na novela *O duelo* de 1891 é repetida constantemente a seguinte frase: “Ninguém conhece toda a verdade”. Isto era polêmico em relação ao grande Tolstoi e ia de encontro a sua penetrante idéia de verdade, especialmente contra a sua obra *A sonata Kreutzer*, esta forte demonização das mulheres, do amor, do sexo. Tchekhov, porém, não denuncia nenhuma de suas personagens, ele não é o juiz delas, ele não as dota de um conhecimento supremo, porém as deixa falar e agir e delega o resto ao leitor. Ele quer, de acordo com sua carta de 30 de maio de 1888, ser uma “testemunha desapaixonada”. (DUTLI, 2004, p. 6, tradução nossa).

Neste parágrafo encontramos o *leitmotiv* da obra tchekhoviana, expresso de forma literal através de uma de suas personagens. Confrontado pelo peso da tradição de uma literatura messiânica, como as de Tolstoi e Dostoievski:

[...] ele raramente se compromete [...] com qualquer instância em particular, ele não faz advertências morais aos leigos, ele não lega uma iluminação mística a uma humanidade nas trevas. A sua reticência era – e é – estranha, até ofensiva para o público russo... (RAYFIELD, 1999, p. VIII, tradução nossa).

e sensível às mudanças tanto sócio-políticas da sua Rússia natal, como às do pensamento filosófico que se firmava a partir da metade do século XIX, Tchekhov foi aperfeiçoando a sua literatura, sempre perseguindo o propósito de expor uma dada realidade sem privilegiar a visão de tal ou tal personagem. O que de forma alguma significava uma isenção moral ou alienação política. Ele mesmo afirmava em uma de suas cartas:

Eu não sou nem um liberal, nem um conservador, nem acredito num processo gradual, nem um monge, nem um indiferente...Eu considero marcas registradas, superstições. O mais sagrado para mim é o corpo

humano, a saúde, a inteligência, o talento, a inspiração, o amor, e a mais absoluta liberdade – liberdade contra a violência e a mentira, em todas as suas formas. Este é o programa que eu seguiria se eu fosse um grande artista. (HAHN, 1977, p. 1, tradução nossa).

Sua ênfase não recaía no que deveria ser, mas no que deveria *deixar* de ser. Vladimir Kataev (2002, p. 38, tradução nossa) defende uma idéia parecida: “Um escritor pode não saber onde está a verdade, mas é seu trabalho saber e apontar onde ela não está, distinguir verdade de falsidade, o que é relevante para o problema da verdade e o que não é relevante.”

Para Tchekhov, a humanidade tinha alcançado um estágio crítico, no qual as relações humanas estavam imbuídas de falsidade e hipocrisia. Era este o retrato social que ele queria apresentar ao seu público. Sem uma pedagogia moralizante, mas agudo na constatação da miséria humana. Estupefato diante de situações nas quais o homem não tinha o poder de influir, mas crítico naquelas em que, ao contrário, a responsabilidade recaía indubitavelmente sobre cada um de nós.

São as suas peças de teatro, e mais especificamente as quatro últimas, que conseguem apresentar esta visão de mundo tchekhoviana com uma maior autoridade. Produtos do ápice de sua carreira literária, elas condensam elementos de tudo o que foi escrito por ele até aquele momento, filtrando o melhor e mais representativo da sua obra. Entretanto, ele não se utiliza apenas do conteúdo discursivo das personagens para se fazer ouvir enquanto artista. Será sobretudo através da estrutura dos textos, que alguns autores como Rayfield (1999) e Gilman (1995) intitulam de “polifônica”, que o seu pensamento vai se manifestar, como sustenta Beverly Hahn (1977, p.65 , tradução nossa) : “Este contraponto estrutural de diferentes imagens do mundo, que se dá não apenas em *Luzes*⁴⁷ mas em *Noite de páscoa*⁴⁸ e [...] em algumas outras histórias, sublinha a necessidade da crítica tchekhoviana prestar uma atenção maior na estrutura”.

Antes de passar para os textos dramáticos, objeto de análise deste trabalho, vejamos algumas constatações da crítica tchekhoviana sobre o conceito de verdade na construção literária no outro gênero ao qual o nosso autor se dedicou: a narrativa.

Diz-se que Tchekhov não encontrava nos contos e novelas curtas as mesmas dificuldades que praticamente o paralisavam no processo de escrita dos dramas. Assim, de uma certa forma, sem uma contraproducente angústia, ele conseguiu desenvolver idéias que mais tarde seriam

⁴⁷ Tradução nossa.

⁴⁸ Tradução nossa.

aprofundadas nas peças. Estas idéias se traduziram numa forma literária que considerava o equilíbrio entre as variadas opiniões das personagens.

Donald Rayfield advoga que dos escritores russos, Tchekhov era o mais sutil e o único que conseguia sustentar simultaneamente dois pontos-de-vista e duas intenções opostas, sem privilegiar nenhuma delas. A partir de 1891, segundo este mesmo crítico: “ao invés de um herói cuja linha de pensamento arranca nossa simpatia e crítica, as histórias agora possuem pelo menos duas visões conflitantes que brigam uma contra a outra e culminam num empate”. (RAYFIELD, 1999, p. 96, tradução nossa).

Conflitos entre vilões e heróis é algo muito raro na literatura de Tchekhov, diz Rayfield. A culminância do estilo tchekhoviano de contemplar os diferentes pontos-de-vista se dá em *Rompendo o equilíbrio*⁴⁹, que para este crítico: “vem a ter um ponto-de-vista múltiplo: nós vemos a realidade a partir dos olhos de duas pessoas [...]”. (RAYFIELD, 1999, p. 238, tradução nossa) Não mais uma discussão, mas a constatação de que a realidade não é jamais absoluta, em se tratando de no mínimo dois seres humanos.

Beverly Hahn tratando dos contos, ressalta que já em *Noite de páscoa*⁵⁰, datada de 1886, o autor russo: “[...] cria uma complexa organização de cenas e perspectivas projetadas para refletir os dois tipos de pessoas percebendo o mundo cada um a sua maneira e os diferentes tipos de realidade que o mundo cada vez assume”. (1977, p. 71, tradução nossa) Para ela, a superposição de três cenas relativiza a verdade de cada uma delas, neste conto específico sobre qual a sensação mais apropriada que a noite traz. Em *Luzes*⁵¹, Tchekhov vai adiante na relativização da verdade, advertindo-nos que a experiência alheia jamais poderá servir de parâmetro para a verdade, pois como diz Hahn (1977, p. 130, tradução nossa) : “[...] a verdade é algo individual para cada pessoa de acordo com a sua experiência.”

Vladimir Kataev é um autor que insiste no caráter epistemológico da postura tchekhoviana. Será a partir de: “[...] a questão de distinguir entre conhecimento ‘de acordo com a verdade’ e o conhecimento ‘de acordo com a opinião’, de como as opiniões irão depender de condições que [...] o ponto-de-vista epistemológico se torna um dos componentes da nova forma de pensamento artístico”. (KATAEV, 2002, p. 24, tradução nossa).

⁴⁹ Tradução nossa.

⁵⁰ Tradução nossa.

⁵¹ Tradução nossa.

Ele retoma o interesse de Tchekhov no que não deveria ser ao invés do que é, ao constatar: “No mundo de Tchekhov, afirmações são em primeira instância negações: [...] negações da defesa na posse do conhecimento de uma verdade universal, quando tudo o que o requisitante desta defesa possui na melhor das hipóteses é a sua própria “visão definitiva das coisas”.”(KATAEV, 2002, p. 38, tradução nossa).

Mais adiante em seu estudo, Kataev afirma que Tchekhov se opunha polemicamente, já que a tradição defendia as verdades absolutas através dos grandes ícones literários, à qualquer tentativa de tornar pontos-de-vista individuais como absolutos. Relacionando a ausência de um protagonista à definição de uma verdade única, Kataev conclui:

Mas ao rejeitar toda forma de “foco central” [...] e logicamente renunciando qualquer tentativa de definir “verdade” ou “a norma”, Tchekhov não estava negando a existência de um “foco central” ou da “verdade” de uma forma geral. [...] Para Tchekhov, levantar o problema corretamente significa a inclusão de uma grande quantidade de componentes (incluindo a beleza que ninguém percebe!) que precisam ser levados em conta; significa apontar a verdadeira complexidade de qualquer problema. No mundo de Tchekhov, complexidade é sinônimo de verdade. (KATAEV, 2002, p. 65, tradução nossa).

Esta complexidade é ilustrada por Kataev, ao citar a fala de uma das personagens do conto *Sobre o amor*, quando esta tenta encontrar a razão de uma pessoa amar alguém em detrimento de outro aparentemente mais adequado a ela: “*Ninguém sabe, e tu podes interpretar a matéria conforme bem entender*. Até hoje apenas uma verdade não-controvertida foi dita sobre o amor, ‘este é um grande mistério’ ”.(KATAEV, 2002, p. 97, tradução nossa, grifo do autor).

Desta forma, Tchekhov experimentou e burilou bastante a sua técnica até chegar na composição dos seus dramas. Neles, intensificado através de um maior número de personagens, encontramos o mesmo princípio igualitário de não privilegiar esta ou aquela personagem. Harold Bloom (2000, p. 15, tradução nossa) ressalta esta isenção: “Tchekhov viria a insistir repetidamente ao longo de sua carreira literária que ele não julgava as suas personagens. Ele as deixava ser quem quer que elas fossem. Essa concepção imparcial de personagem se tornaria quintessencialmente tchekhoviana”.

Entretanto, no que pese a coerência de Tchekhov entre discurso e prática, não podemos nos apoiar na opinião do autor para embasar cientificamente o nosso estudo. Partamos, então, para a composição dramática em si, a fim de verificar como se manifesta o pensamento do autor.

Após a análise das quatro peças, percebemos a gradual dissolução de um protagonista único, recurso utilizado por Tchekhov nas suas primeiras incursões no drama, conforme nota Kataev (2002, p. 172-3, tradução nossa):

As primeiras peças tendiam ao monodrama: uma personagem central era escolhida e entrava em conflito com as outras. Em *A gaivota*, Tchekhov tentou aplicar a construção que ele vinha trabalhando nos contos, a partir da qual o conflito era equitativamente distribuído: personagens que pareciam estar em pólos opostos nas suas atitudes frente ao amor e arte acabam revelando características em comum. Como consequência, as idéias do autor sobre a vida são reveladas não por uma personagem central, mas por várias igualmente ou por todas elas em conjunto.

Tomemos *A gaivota*, citada por Kataev. Mesmo que o título se refira aparentemente à personagem de Nina, ela não pode ser considerada a protagonista. Nossa análise revelou que pelo menos quatro personagens disputam a atenção principal do leitor/espectador, cada uma delas liderando ora um ora outro item da metodologia. Esta constatação nos remete aos títulos de Tchekhov, que são um índice revelador desta crescente abdicação do protagonista único. De *Tio Vânia* até *O jardim das cerejeiras*, eles avançam em direção à completa anulação de uma referência a alguma figura dramática. O foco central deixa de ser o indivíduo, se transferindo para o espaço que a todos igualmente abrange. Neste sentido, o título da última das peças atinge um grau ideal de coerência estética entre os princípios do autor e a estrutura da sua criação artística.

Além da equitativa distribuição protagonista, o conteúdo das falas das personagens também é sempre relativizado. Kataev (2002, p. 85, tradução nossa) assinala:

Mas o que interessa ao autor não é tentar encontrar entre estes veredictos discordantes o verdadeiro, ou uma soma de verdades. Mais importante para ele é mostrar que os julgamentos são relativos e condicionais, por mais que a personagem mereça recebê-los, que um ser humano não pode ser reduzido a uma fórmula, e que um julgamento conclusivo é impossível.

A insistência das personagens nas suas verdades pessoais, e o choque resultante desta insolúvel oposição é o que permite a leitura do ponto-de-vista de Tchekhov. Kataev designa este recurso de “princípio igualitário na distribuição de conflitos” e afirma:

O que Tchekhov considera inaceitável não é a doutrina, mas a defesa do seu status de absoluta como verdade única e universal. Apoiadores e opositores de uma doutrina se igualam ao estarem absorvidos pelos seus pontos-de-vista, e cada protagonista acredita ter o monopólio da verdade “real”, enquanto que o autor nos convence da impossibilidade em se aceitar qualquer uma das posições apresentadas como uma verdade universal. (KATAEV, 2002, p. 191, tradução nossa).

Outra alteração importante de Tchekhov se dá no estabelecimento de um tom geral para cada uma das peças, que irá se refletir obrigatoriamente em todas as personagens, fazendo com que cada um dos conflitos individuais revele uma faceta de uma questão maior e única. Conforme Kataev (2002, p. 159, tradução nossa):

(...) transferindo o centro de gravidade da peça do contraste entre as personagens para diferentes conflitos igualmente distribuídos e que atingem a todos. Em relação a Tchekhov, relacionar o conflito dramático com as qualidades positivas ou negativas das personagens era algo ultrapassado – o drama de uma era passada.

O próprio Kataev usa o termo “orquestra” fazendo uma analogia entre a imprescindibilidade dos instrumentos de uma orquestra e as personagens de cada um dos dramas finais do dramaturgo russo. Ao tirarmos um deles fora, a estrutura sofre um dano irreversível.

Em *Tio Vânia*, o choque entre as verdades de cada uma das personagens será a causa tanto das situações cômicas quanto do sofrimento. Em uma primeira versão de *A Gaivota* Sorin diz que cada pessoa está certa a seu modo ao que Dorn revida devolvendo que é exatamente por cada um estar certo a seu modo que todos eles sofrem. Para o dramaturgo, o importante não era qualificar a verdade de uma personagem de boa ou má, mas verificar como esta insistência acaba levando ao sofrimento.

Ter um ponto de vista pessoal sobre as coisas, estar preocupado com este ponto-de-vista e ser incapaz de compreender a verdade de uma outra pessoa – isto é o que leva aos fracassos e vidas destruídas em Tchekhov. (KATAEV, 2002, p. 178, tradução nossa).

Em *A gaivota*, as idéias de Tchekhov a respeito de arte e amor se manifestam através das personagens. Entretanto, ele não escolhe um porta-voz, ao contrário, distribui sua ideologia, uma vez que:

Ele não necessariamente endossa nenhuma delas, ele claramente desaprova algumas, mas ele “ancora” o debate em personalidades animadas que respondem pelo resultado de suas ações, e assim não incorre numa abstração”. (GILMAN, 1995, p. 84, tradução nossa).

Tchekhov nunca privilegiava um ponto-de-vista em detrimento do outro. Suas declarações a respeito da importância de determinadas personagens não significavam que elas eram as protagonistas das ações dramáticas, ou que suas opiniões eram as verdadeiras. Devemos entender estas manifestações como reação às deturpações sofridas pelas suas peças por ocasião das encenações do Teatro de Arte de Moscou.

Em *As três irmãs*, onde temos uma personagem que mais se aproxima de uma possível classificação maniqueísta entre vilões e mocinhos, Natasha adquire o tom de crueldade não pelas suas verdades pessoais, mas pela incapacidade de compreender o ponto de vista alheio, e pela certeza de que o dela é o correto. Ela nunca está planejando armadilhas para os Prozorov, ela simplesmente age de acordo com a sua consciência.

Esta incapacidade alcança um maior equilíbrio e sofrimento em *O jardim das cerejeiras*, pois Lopakhin é construído de uma forma menos vil do que Natasha. Kataev (2002, p. 239, tradução nossa) comenta apropriadamente esta questão: “Pois no mundo de Tchekhov as causas da desunião entre as pessoas são encontradas na existência de muitas ‘verdades’ que as impedem de chegar a um consenso, e em como mesmo os ‘bons pensamentos’ de pessoas boas podem ser inaceitáveis para outras pessoas igualmente boas”.

O exercício é muito mais de constatação de algo inevitável à condição humana do que valorar a ação de cada personagem. Como poeticamente observa Hahn: “Quando a corda estoura no céu sobre personagens momentaneamente silenciosos e parados, o processo histórico que os irá absorver é quase palpável.”

Tchekhov, a partir da relativização da verdade, adquire um relevo especial neste contexto histórico em que as teorias absolutas não têm mais como se firmar, sendo atacadas pela sua rigidez, ou então, na busca de um caminho alternativo para a permanência de determinados interesses no poder, pela sua hipocrisia, a qual condiciona o pensamento humano a proceder de forma quase automática e acrítica. O caráter universal e não-didático das suas obras dramáticas serve como exemplo de uma literatura engajada, sem ser panfletária e preocupada com um amplo espectro de questões acerca da existência humana, não pendendo nem para uma vertente abstrata e desconectada com o real, nem para uma outra de visão estreita, dogmática e rasa. Por tudo isso,

ler Tchekhov se torna um exercício simultâneo de análise do passado, crítica do presente e possibilidades para o futuro.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1982. 701 p.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de: Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966. 264 p.
- BENEDETTI, Jean (org.). **Dear writer, dear actress. The love letters of Anton Chekhov and Olga Knipper**. Tradução: Jean Benedetti. Hopewell: The Ecco Press, 1996. 291 p.
- BLOOM, Harold (Org.). **Anton Chekhov – Bloom’s major dramatists**. Broomall: Chelsea House Publishers, 2000. 104 p.
- BRANDÃO, Junito. **Teatro grego – origem e evolução**. São Paulo: Ars Poética, 1992. 133 p.
- BRAUN, Edward. The Cherry Orchard. In: GOTTLIEB, Vera; ALLAIN, Paul (Org.). **The Cambridge companion to Chekhov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 111-120.
- BRISTOW, Eugene K. Circles, triads and parity in *The Three Sisters*. In: BARRICELLI, Jean-Pierre (Org.). **Chekhov’s great plays: a critical anthology**. New York: New York University Press, 1981. p. 77-79. In: BLOOM, Harold (Org.). *Anton Chekhov – Bloom’s major dramatists*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2000. 104 p.
- DUTLI, Ralph. **“Ich habe so lange keinen Champagner getrunken”**. *Literaturspecial*, p. 3-9, julho-agosto 2004.
- FRYE, Northrop. **Anatomy of criticism**. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- GILMAN, Richard. **Chekhov’s plays. An opening into eternity**. New Haven and London: Yale University Press, 1995. 261 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural : pesquisa de método**. Tradução de: Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973. 330 p.
- HAHN, Beverly. **Chekhov: a study of the major stories and plays**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. 351 p.
- HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Tradução de: Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986. 256 p.
- HEDDA GABLER. In: **Noruega – o site oficial no Brasil**. [2003]. Disponível em: <<http://www.noruega.org.br/ibsen/plays/gabler/facts.htm>>. Acesso em: 14 junho 2006.
- HEIDEGGER, Martin. **Parmenides**. Tradução de: Andre Schuwer e Richard Rojcewicz. Bloomington: Indiana University press, 1992. 192 p.

- HEIM, Michael. Chekhov and the Moscow Art Theatre. In: BARRICELLI, Jean-Pierre (Org.). **Chekhov's great plays: a critical anthology**. New York: New York University Press, 1981. p. 135-136. In: BLOOM, Harold (Org.). Anton Chekhov – Bloom's major dramatists. Broomall: Chelsea House Publishers, 2000. 104 p.
- HERMES, Eberhard. **Abiturwissen Drama**. Stuttgart; Dresden: Klett-Verlag für Wissen und Bildung, 1995. 159 p.
- HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro**. Tradução de: Beth Vieira. Rio de Janeiro: Globo, 1996. 408 p.
- JAMES, William. Pragmatism's conception of truth. In: BLACKBURN, Simon; SIMMONS, Keith (Org.). **Truth**. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 197-236.
- KATAEV, Vladimir. **If only we could know !: An interpretation of Chekhov**. Tradução de: Harvey Pitcher. Chicago: Ivan R.Deer, 2002. 301 p.
- KRAMER, Karl. Three Sisters or taking a chance on love. In: BARRICELLI, Jean-Pierre (Org.). **Chekhov's great plays: a critical anthology**. New York: New York University Press, 1981. p. 62-64. In: BLOOM, Harold (Org.). Anton Chekhov – Bloom's major dramatists. Broomall: Chelsea House Publishers, 2000. 104 p.
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de: Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978. 479 p.
- MARSH, Cynthia. The stage representation of Chekhov's women. In: GOTTLIEB, Vera; ALLAIN, Paul (Org.). **The Cambridge companion to Chekhov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 216-228.
- McKELLEN, Ian. Acting Chekhov: " a friend to the actor ". In: GOTTLIEB, Vera; ALLAIN, Paul (Org.). **The Cambridge companion to Chekhov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 121-133.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade y mentira en sentido extramoral**; VAIHINGER, Hans. **A vontade de ilusão em Nietzsche**. Tradução de: Luis Valdés e Teresa Orduña. Madri: Editorial Tecnos, 1996.
- O SILVANO. In: **Librasil**. [2005]. Disponível em: < <http://www.librasil.com/shop/wbc.php?sid=71821fea12&tpl=produktdetail.html&pid=22456&rcno=1> >. Acesso em: 27 maio 2006.

- PARIS, Barry (Org.). **Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Tchekhov**. Tradução de: Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. 377 p.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob direção de: Jacó Guinzburg e Maria L. Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. 483 p.
- _____. *Ivanov: the invention of a negative dramaturgy*. In: GOTTLIEB, Vera; ALLAIN, Paul (Org.). **The Cambridge companion to Chekhov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 70-79.
- POLTI, Georges. **The Thirty-Six Dramatic Situations**. Tradução de Lucille Ray. Boston: The Writer, 1948. 181 p.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de: Jasna P. Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. 227 p.
- RAPAPORT, Herman. **Is there truth in art ?** Ithaca: Cornell University press, 1997. 221 p.
- RAYFIELD, Donald. **Understanding Chekhov: A critical study of Chekhov's prose and drama**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1999. 295 p.
- REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. 555 p.
- RORTY, Richard. **Objectivity, relativism and truth. Philosophical papers. Volume 1**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 226 p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução a análise do teatro**. Tradução de: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 192 p.
- SOURIAU, Étienne. **As duzentas mil situações dramáticas**. Tradução de: Maria L. Pereira. São Paulo: Ática, 1993. 228 p.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de: Luiz Sérgio Rêpa. S. Paulo: Cosac & Naify, 2001. 185 p.
- TAKEDA, Cristiane L. **O cotidiano de uma lenda**. Cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 2003. 427 p.
- TATIANA LARKINA. DE “O INGÊNUO SILVANO” A “TIO VÂNIA”. UM ESTUDO BIOGRÁFICO DO TEATRO DE TCHEKHOV. In: **CAPES**. Banco de teses. Brasília: [2005]. Disponível em: <
<http://servicos.capes.gov.br/capesdw/resumo.html?idtese=2003433002010184P3>>. Acesso em: 27 maio 2006.

TCHEKHOV, Anton. **Teatro I. A gaivota. O Tio Vânia**. Tradução de: Gabor Aranyi. Mairiporã: Veredas, 1998a. 127 p.

_____. **Teatro II. As três irmãs. O jardim das cerejeiras**. Tradução de: Gabor Aranyi. Mairiporã: Veredas, 1998b. 129 p.

_____. **The plays of Chekhov**. London: Methuen, 1988. [1996a]. Disponível em: <<http://mchip00.nyu.edu/lit-med/lit-med-db/webdocs/webdescrips/chekhov822-des-.html>> Acesso em: 08 junho 2006.

_____. **Four great plays by Chekhov**. New York: Bantam, 1968. [1996b]. Disponível em: <<http://mchip00.nyu.edu/lit-med/lit-med-db/webdocs/webdescrips/chekhov965-des-.html>> Acesso em: 17 maio 2006.

_____. **Three sisters**. Lyme: Smith and Kraus, 1984. [1996c]. Disponível em: <<http://mchip00.nyu.edu/lit-med/lit-med-db/webdocs/webdescrips/chekhov846-des-.html>> Acesso em: 19 maio 2006.

_____. **The plays of Anton Chekhov**. New York: Harper Collins, 1997. [1996d]. Disponível em: <<http://mchip00.nyu.edu/lit-med/lit-med-db/webdocs/webdescrips/chekhov11865-des-.html>> Acesso em: 13 maio 2006.

TIO VÂNIA. In: **Tchekhov**. [2005]. Disponível em: <http://www.tchekhov.com.br/livraria/product_info.php?products_id=439>. Acesso em: 02 maio 2006.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de: José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005. 202 p.

UNCLE VANYA. In: **Wikipedia**. [2005]. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Uncle_Vanya>. Acesso em: 15 maio 2006.

VALENCY, Maurice. **The breaking string: The plays of Anton Chekhov**. New York: Oxford University Press, 1966. p. 271-3. In: BLOOM, Harold (Org.). **Anton Chekhov – Bloom's major dramatists**. Broomall: Chelsea House Publishers, 2000. 104 p.

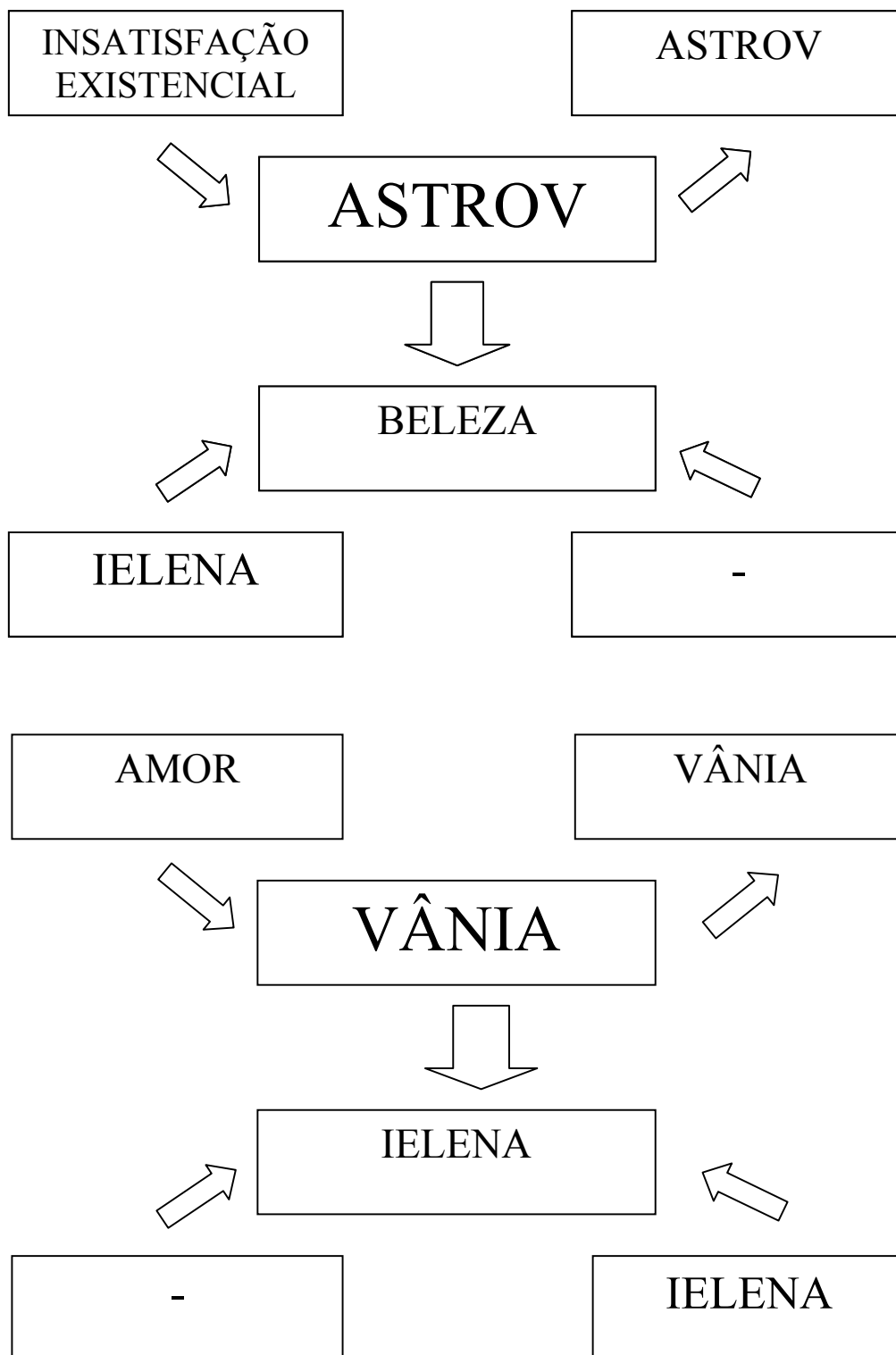
_____. Vershinin. In: BARRICELLI, Jean-Pierre (Org.). **Chekhov's great plays: a critical anthology**. New York: New York University Press, 1981. p. 221-223. In: BLOOM, Harold (Org.). **Anton Chekhov – Bloom's major dramatists**. Broomall: Chelsea House Publishers, 2000. 104 p.

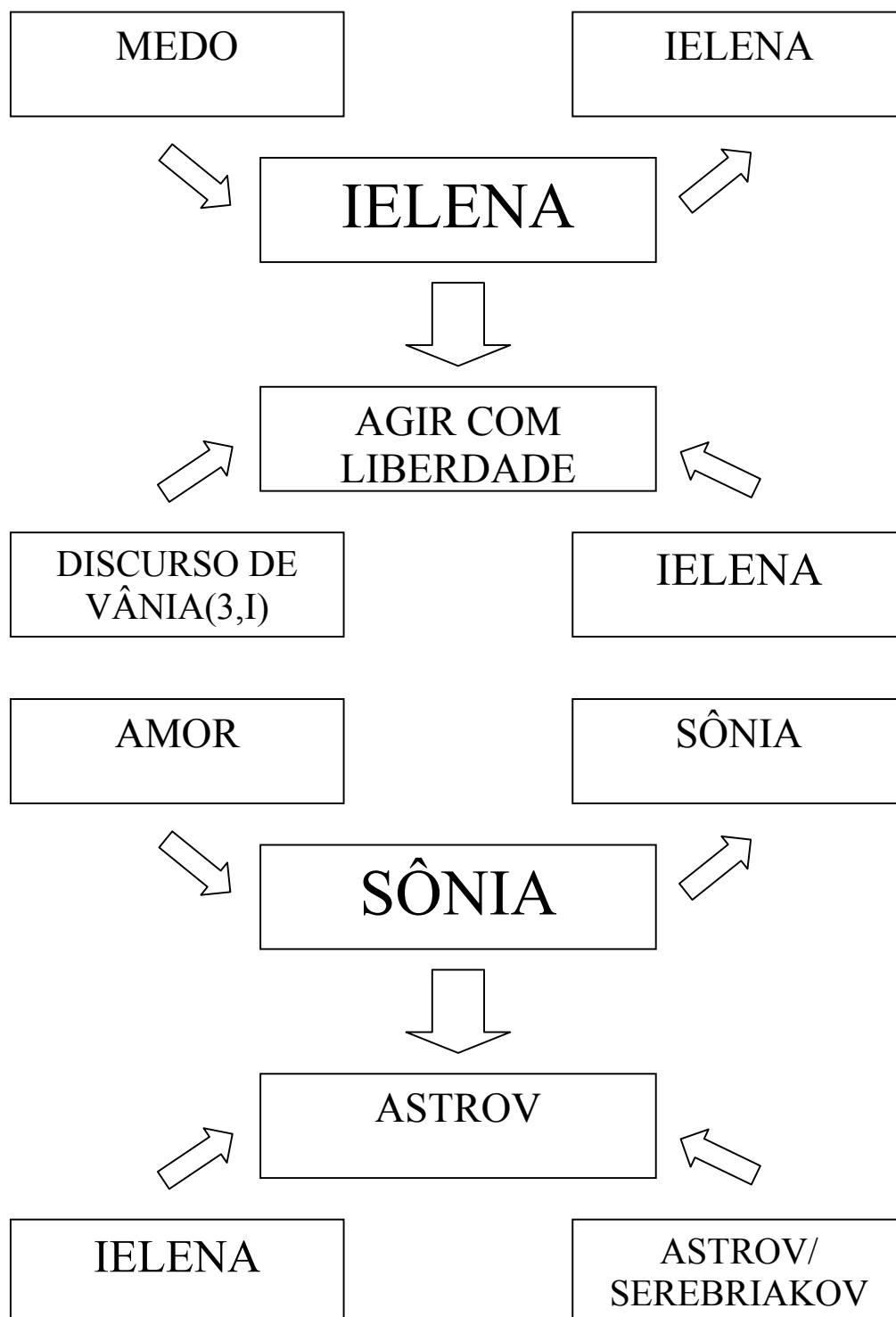
VAN DIJK, Teun A. Gramáticas textuais e estruturas narrativas. Tradução de: Leyla Perrone Moisés. In: CHABROL, C.(Org.).**Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1977. p. 196-229.

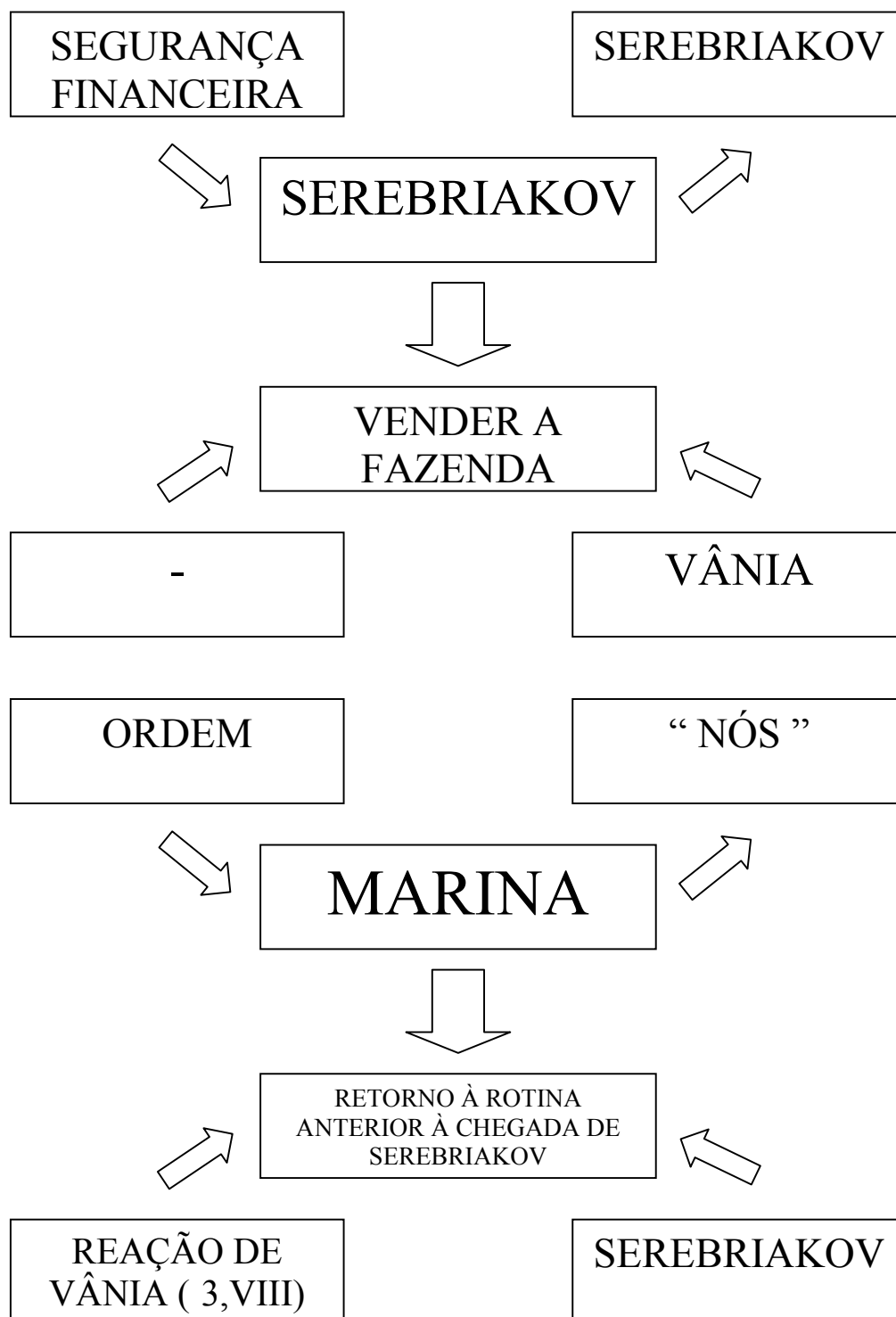
VÁSSINA, Elena. **O eterno Tchekhov**. São Paulo: [2005]. Disponível em:

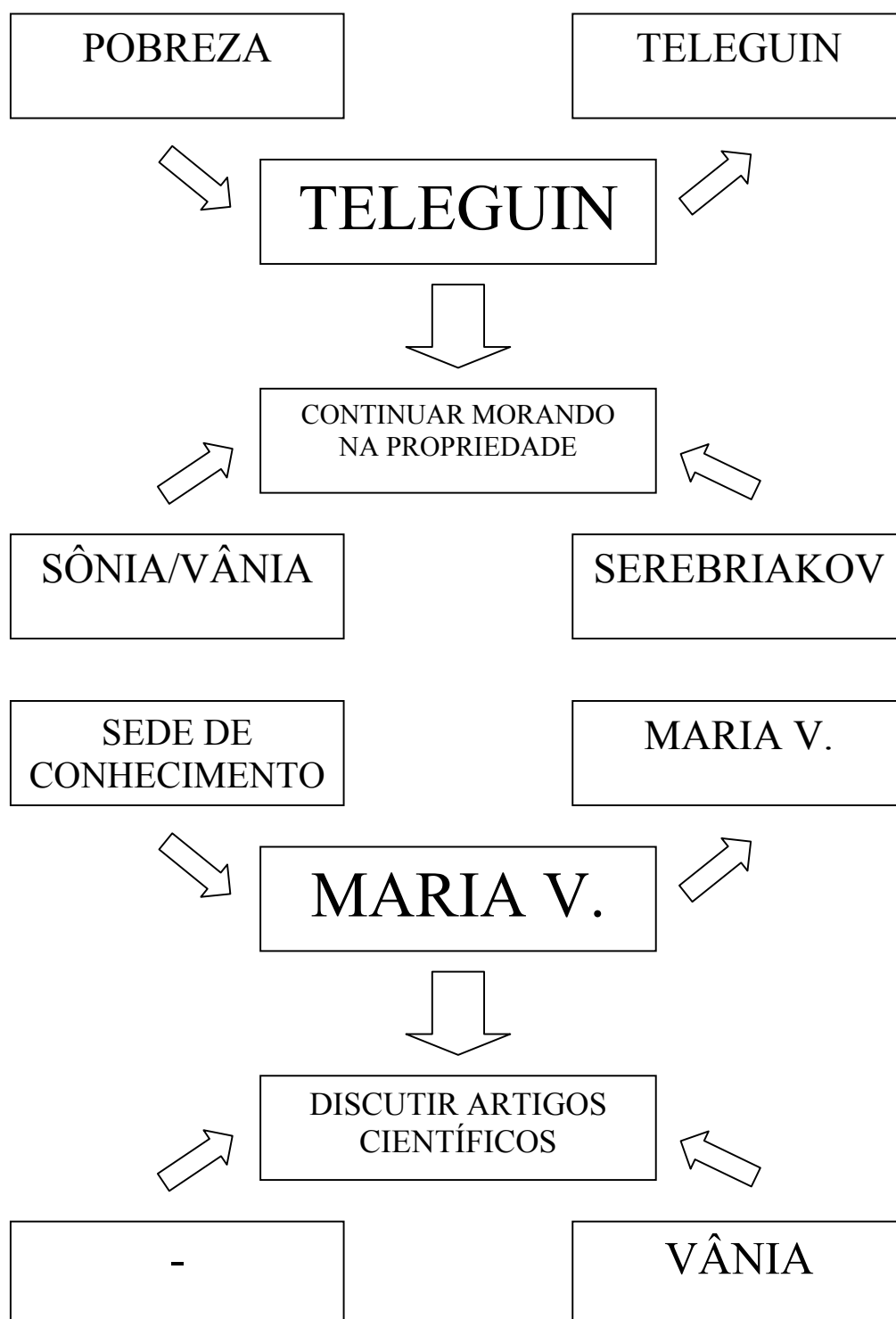
<<http://www.tchekhov.com.br/index.php?formulario=especiais/tchekhov.php>>. Acesso em: 26 maio 2006.

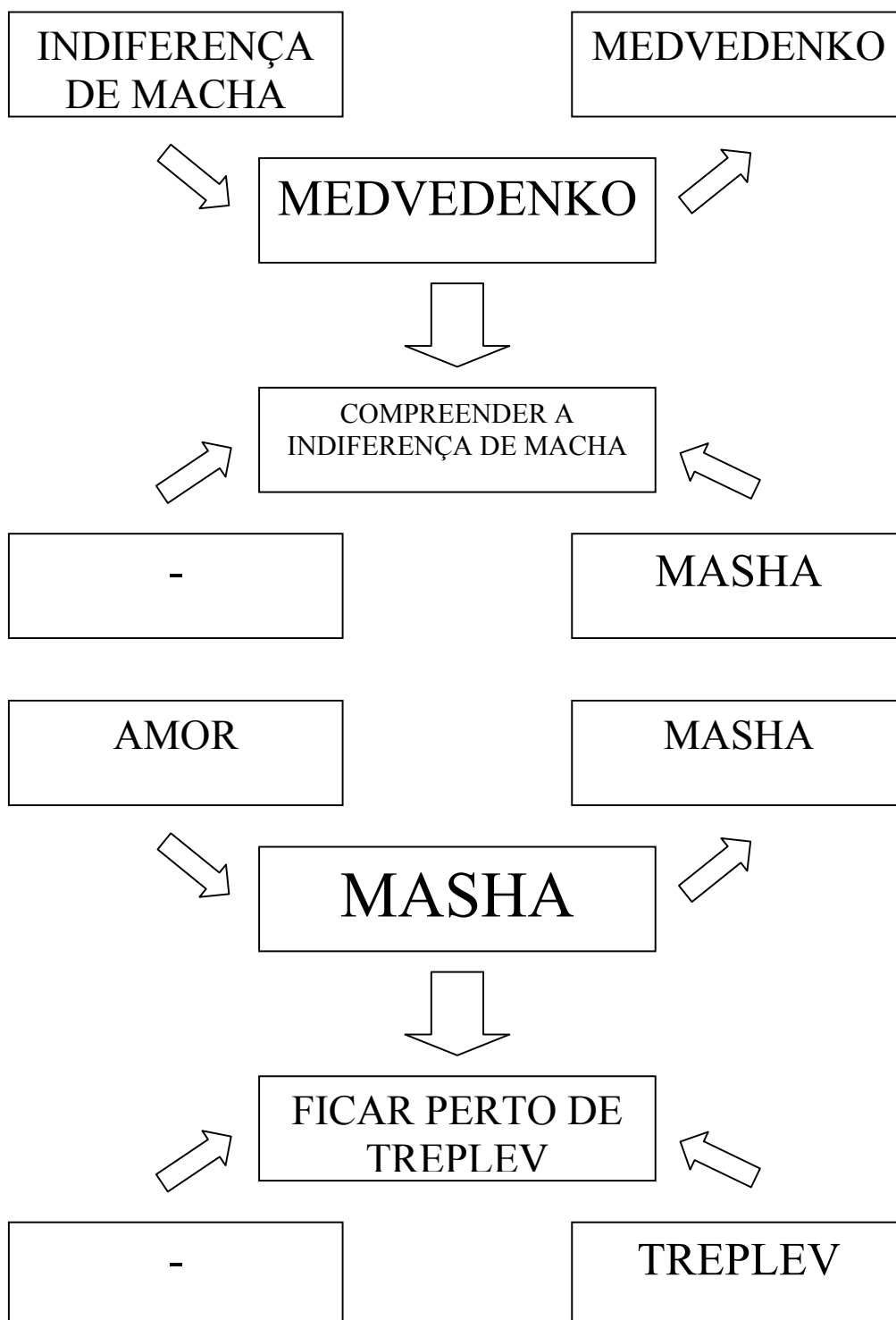
ANEXOS

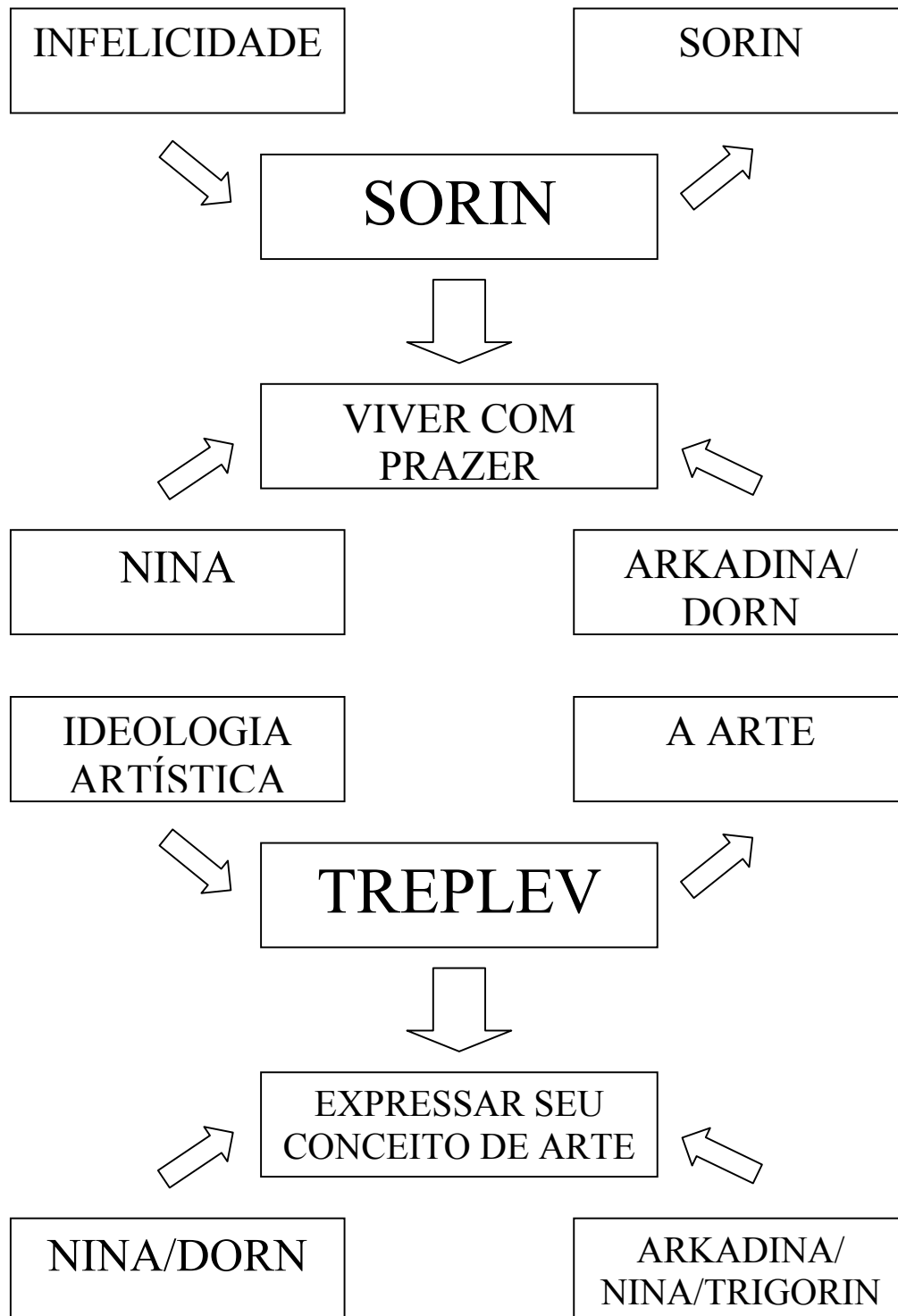


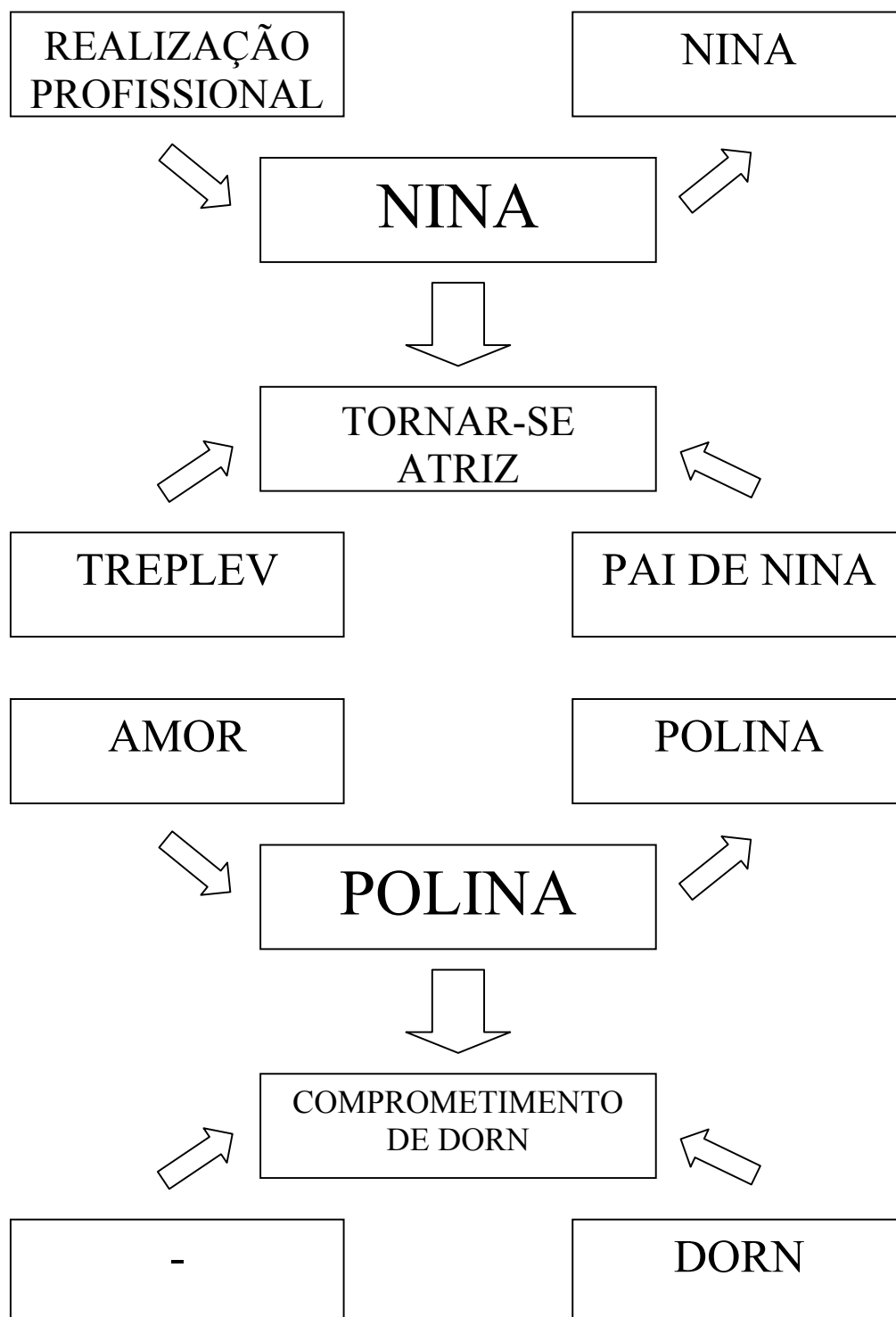


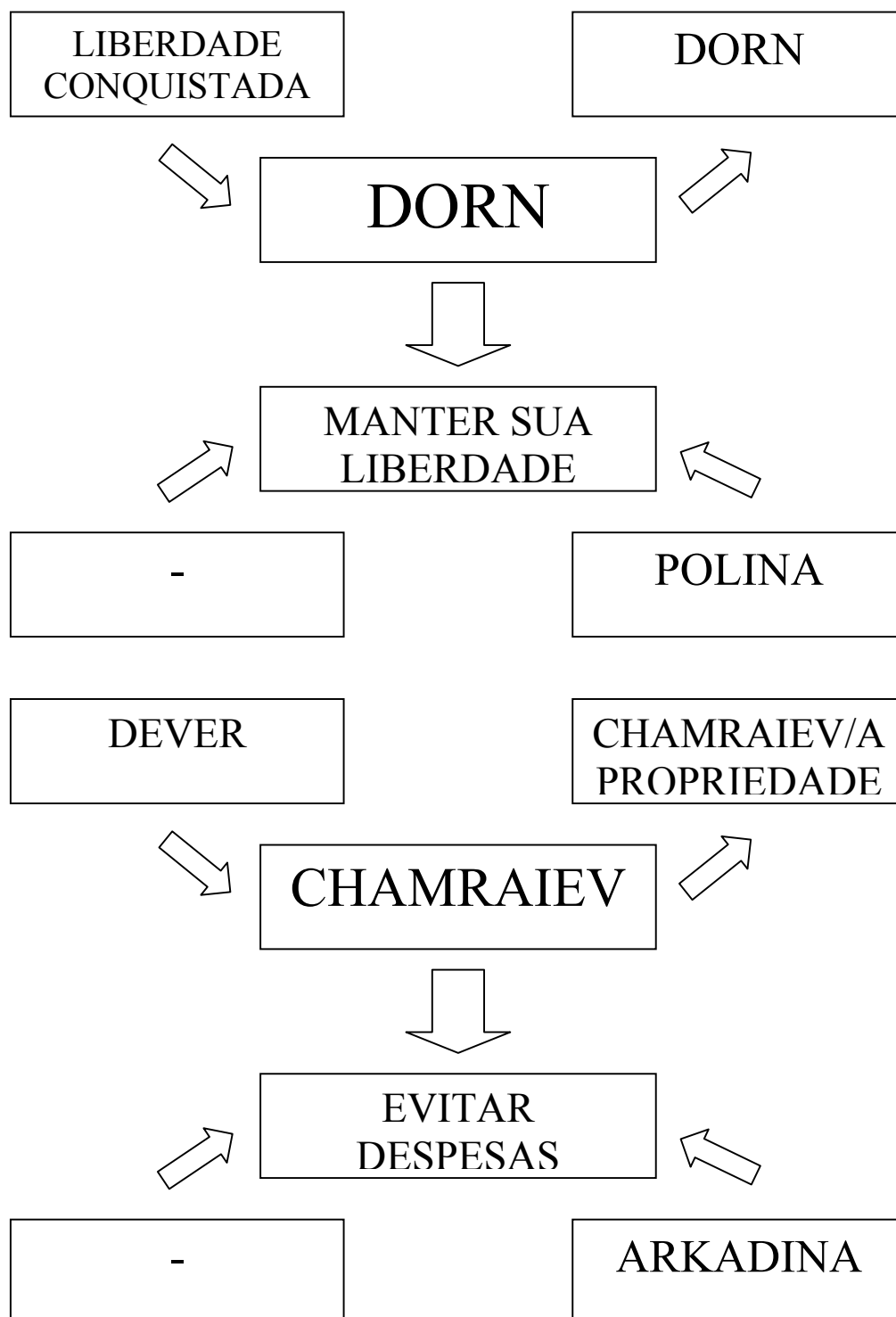


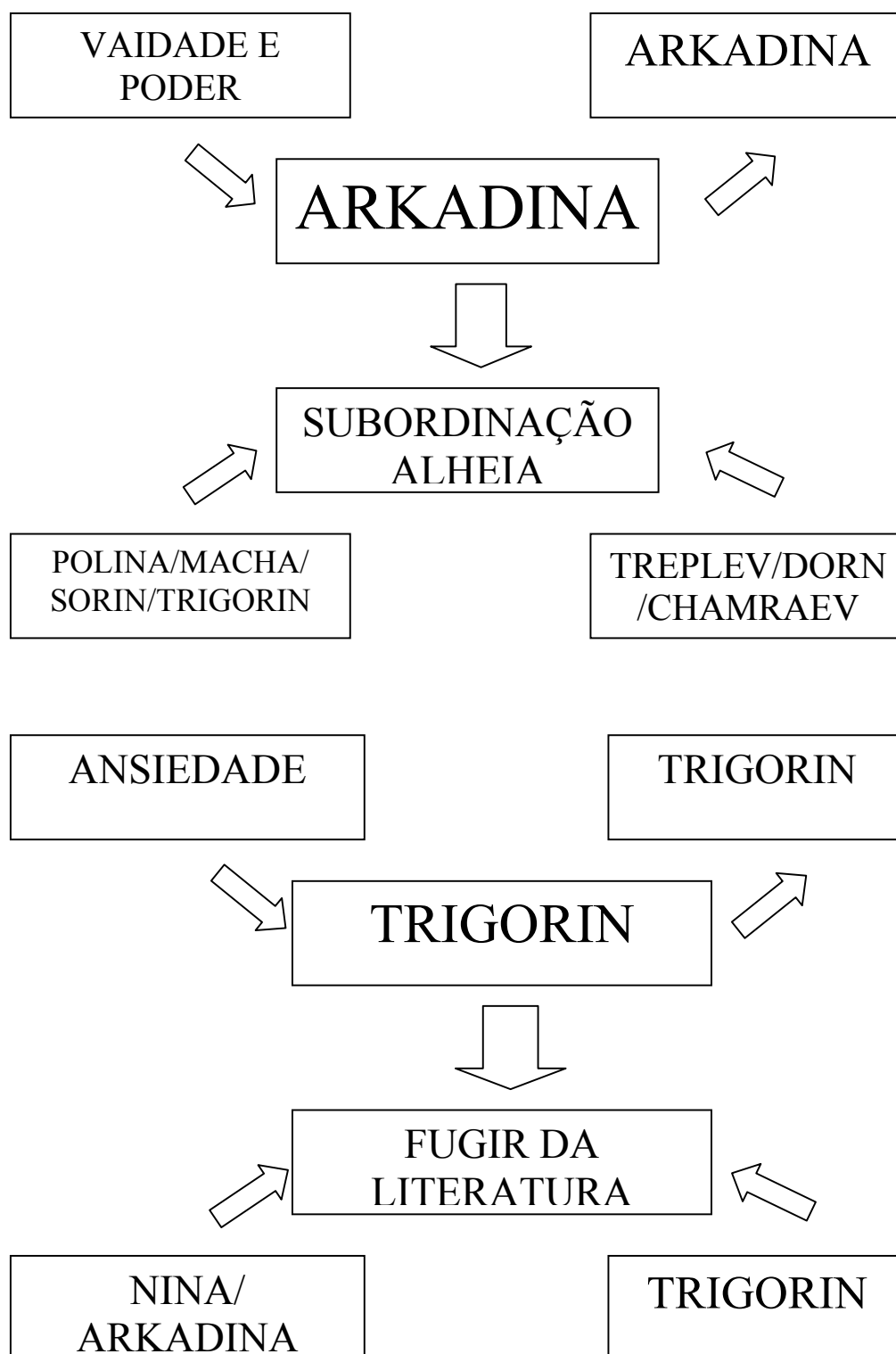


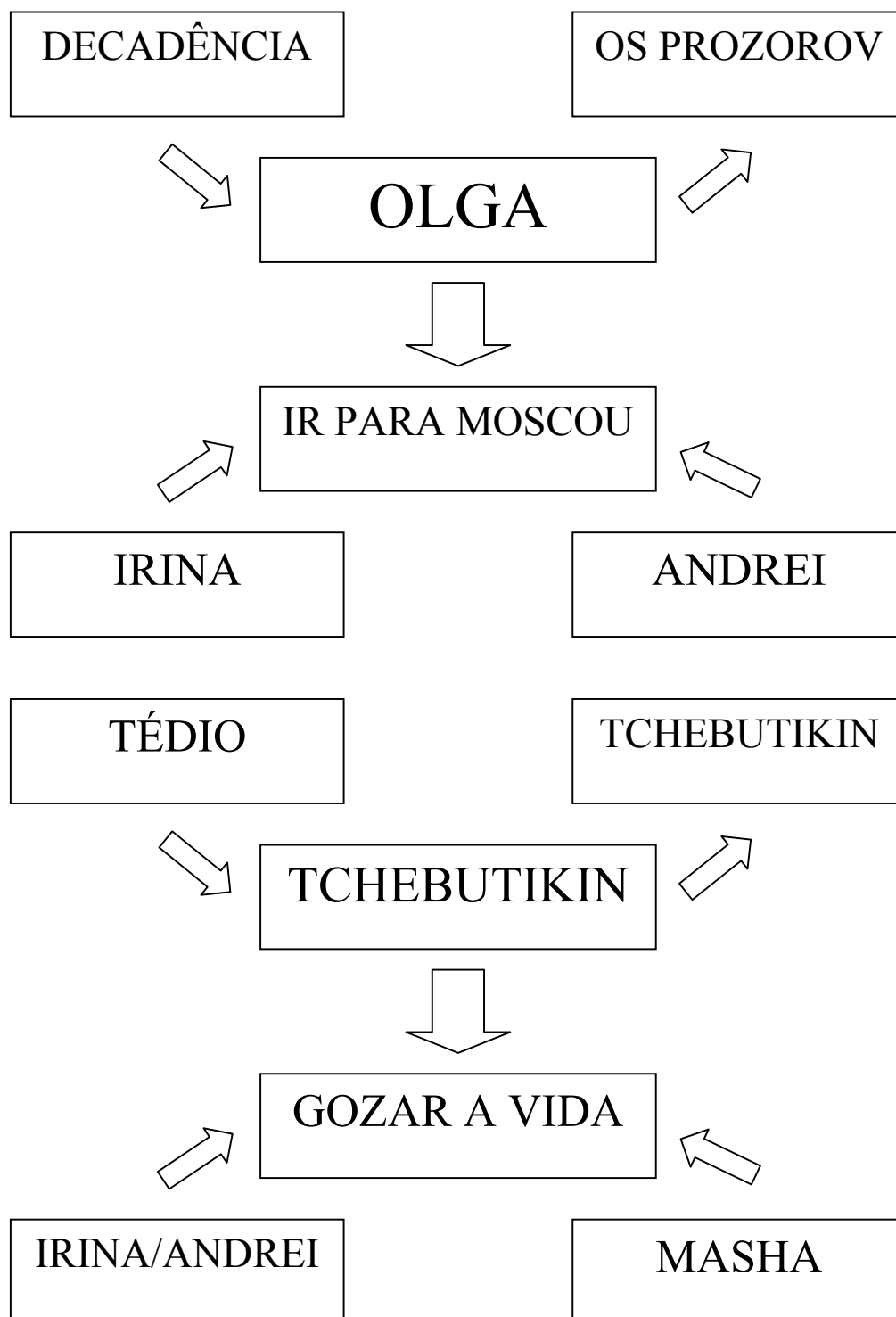


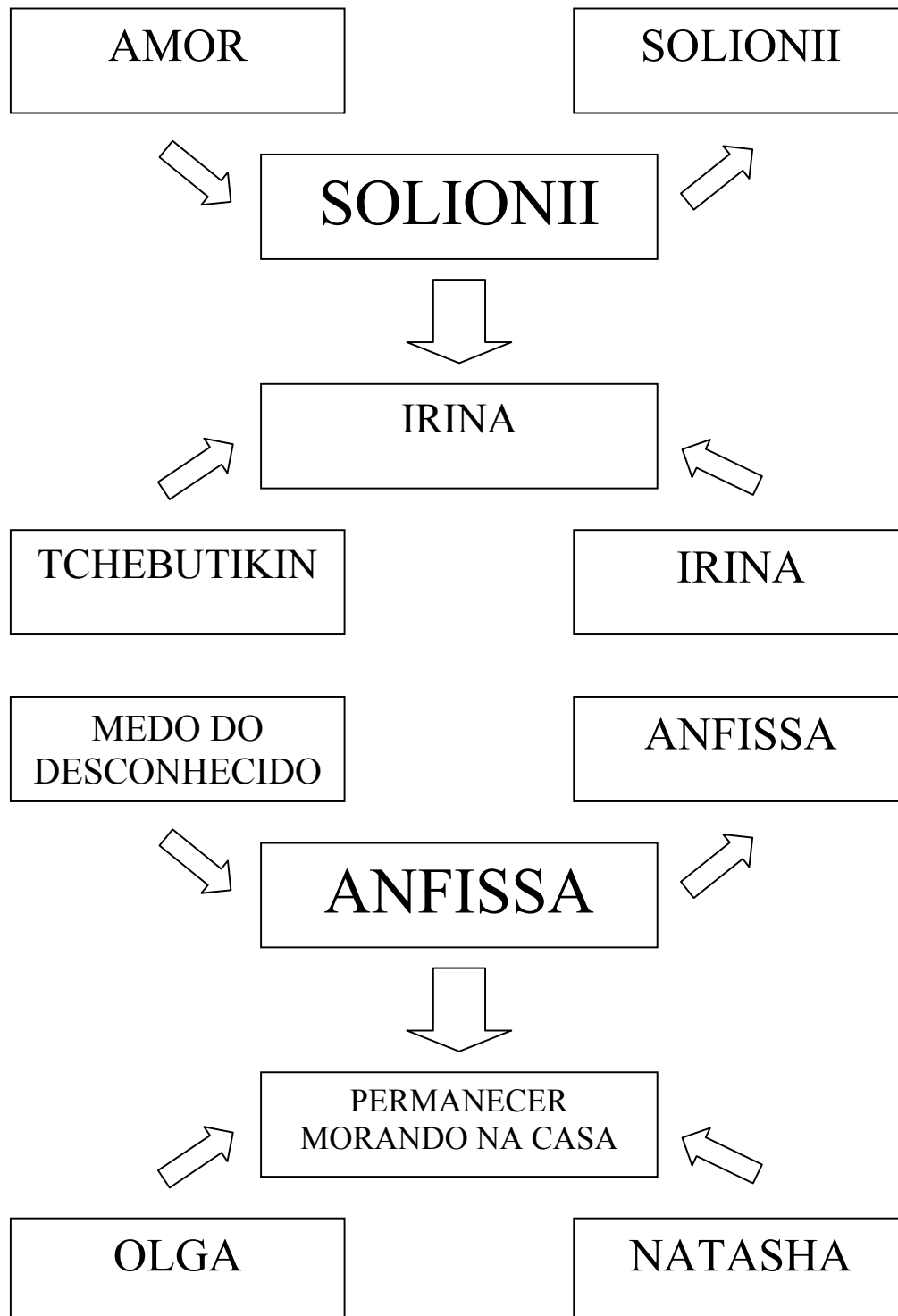


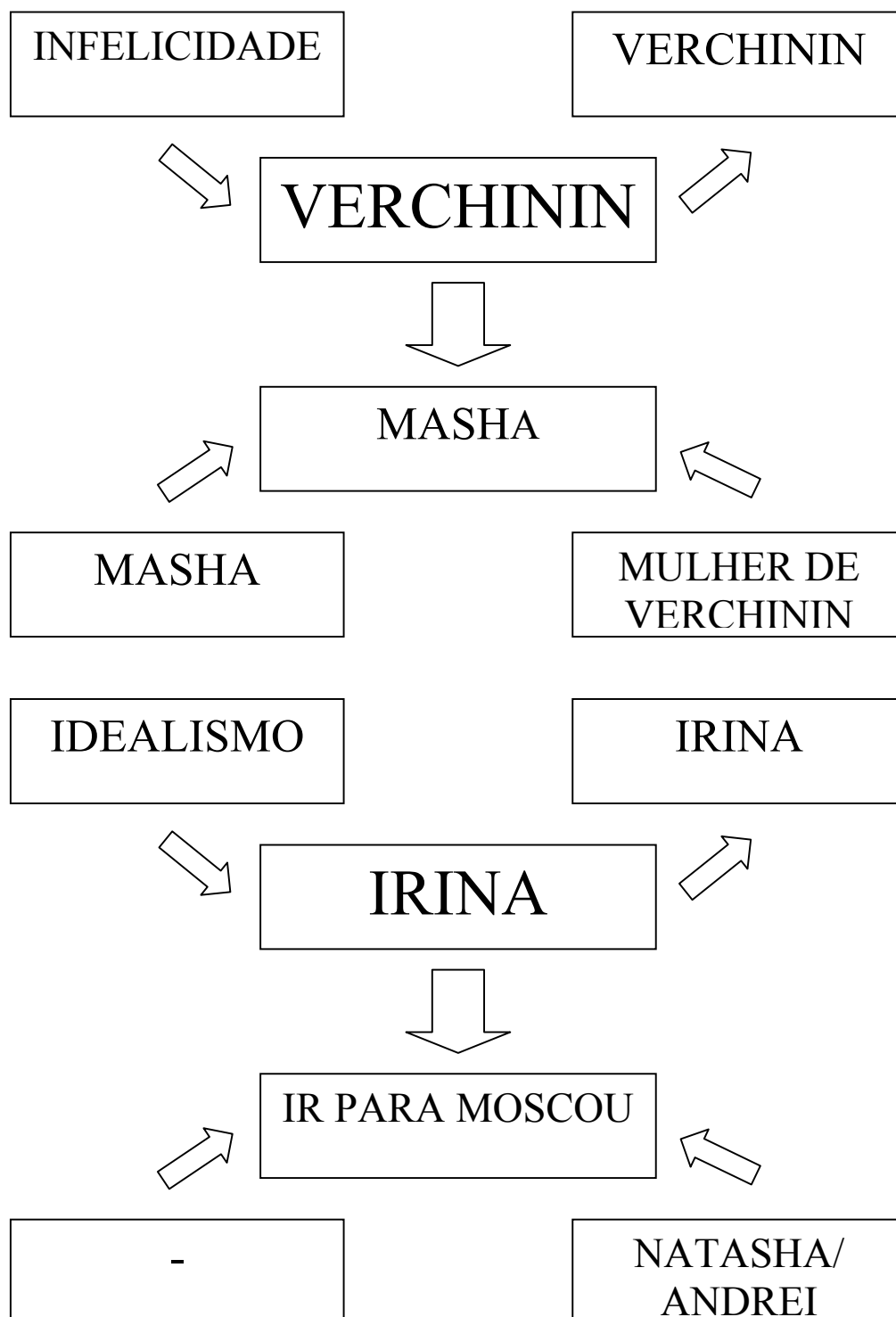


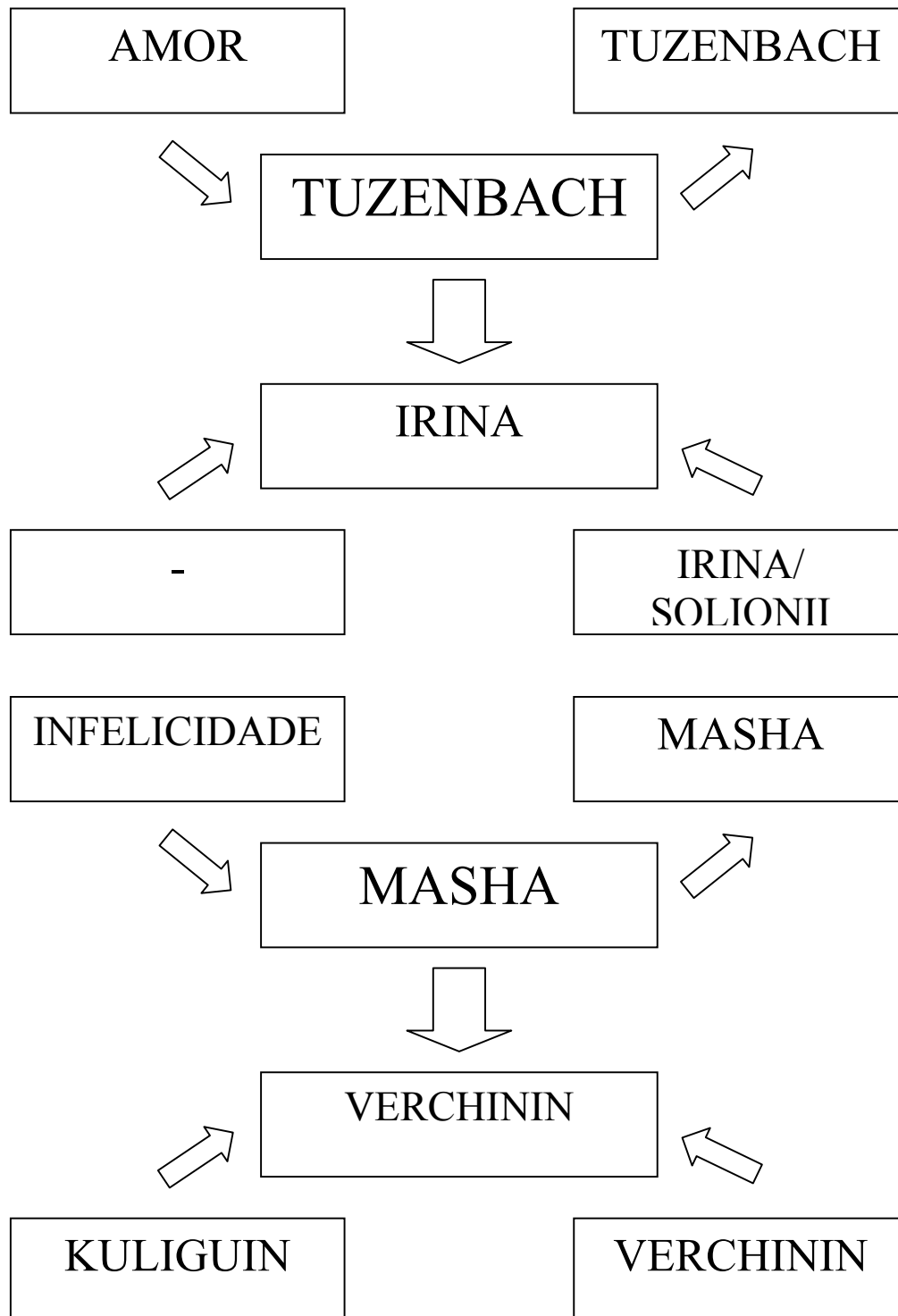


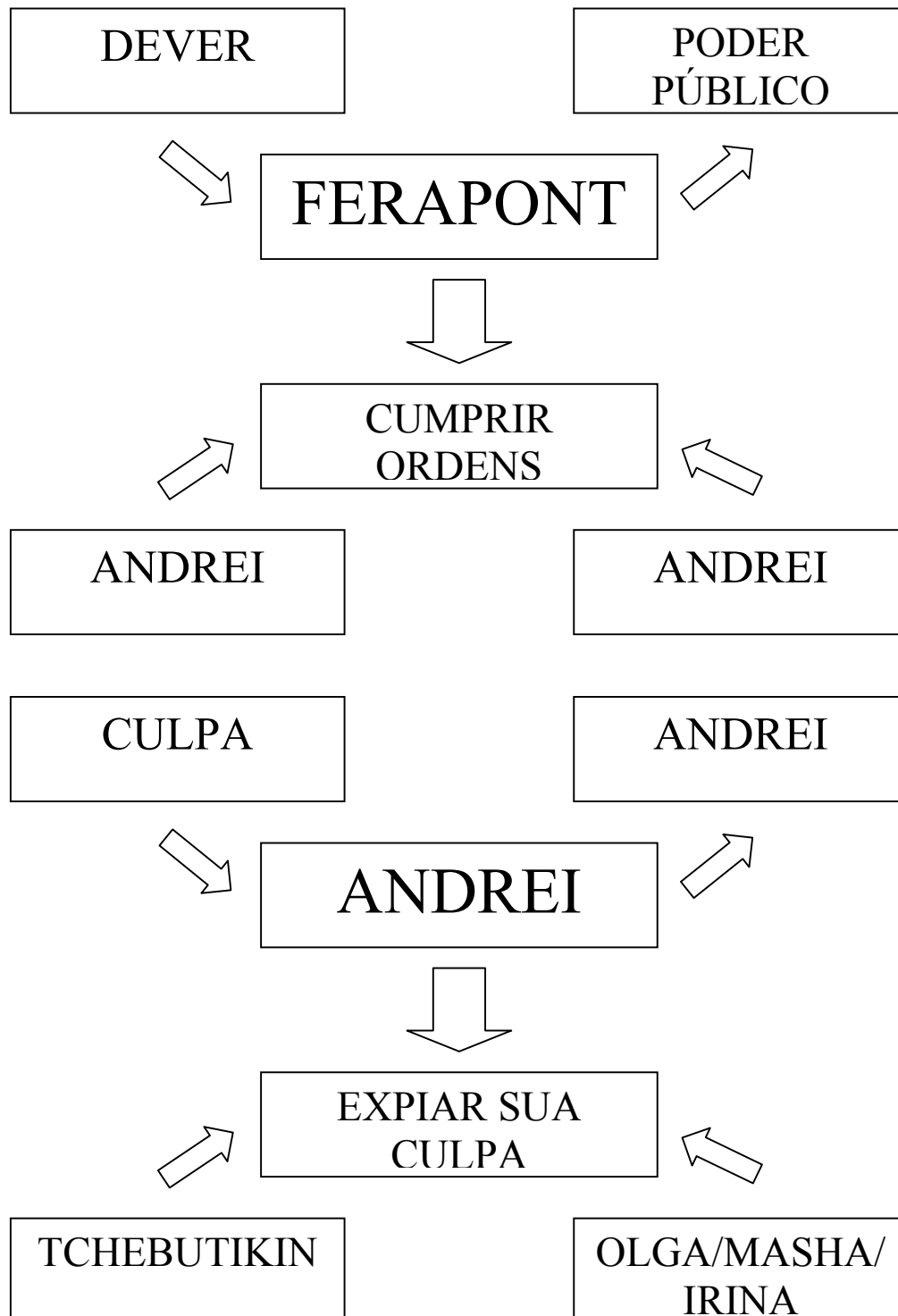


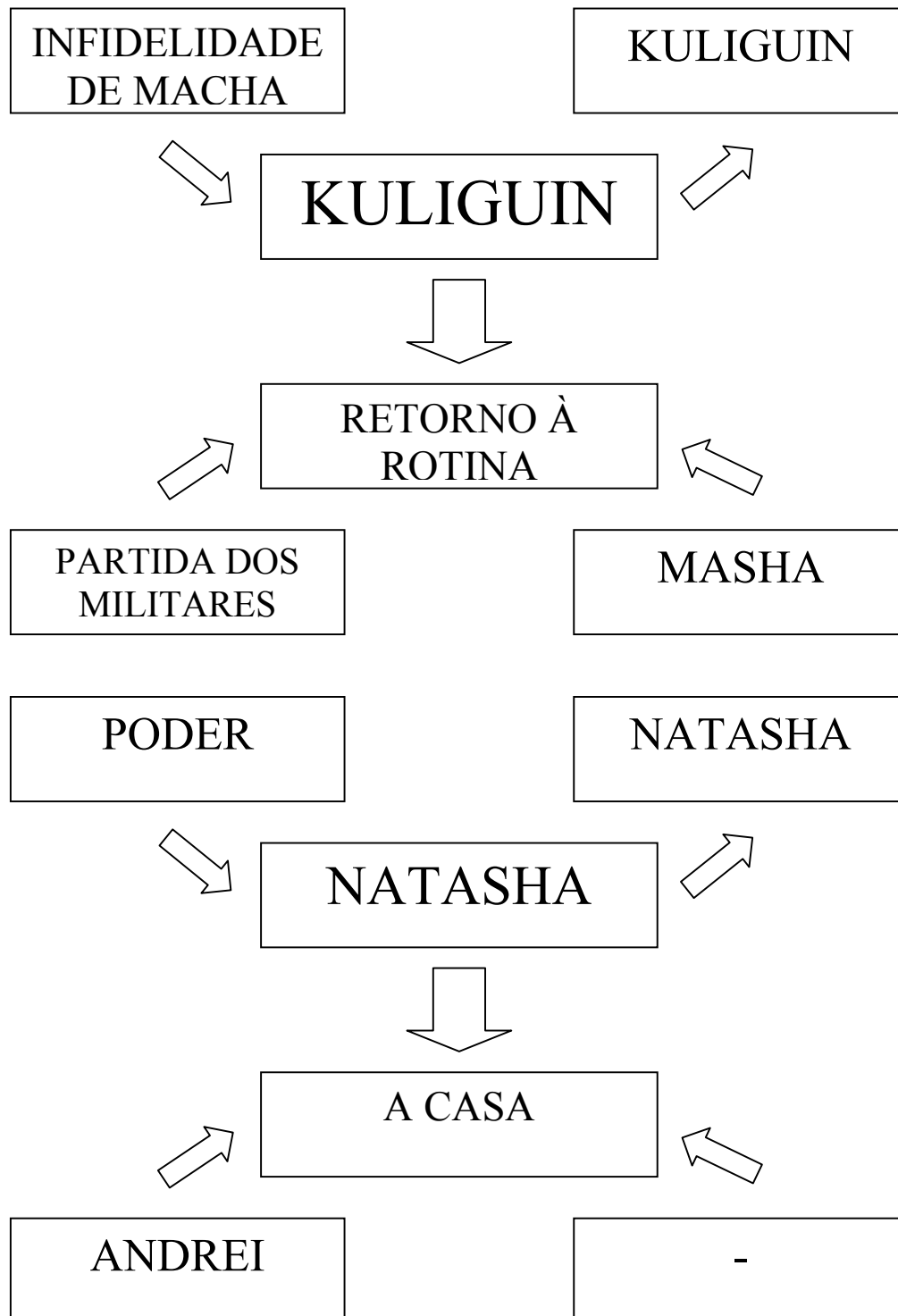


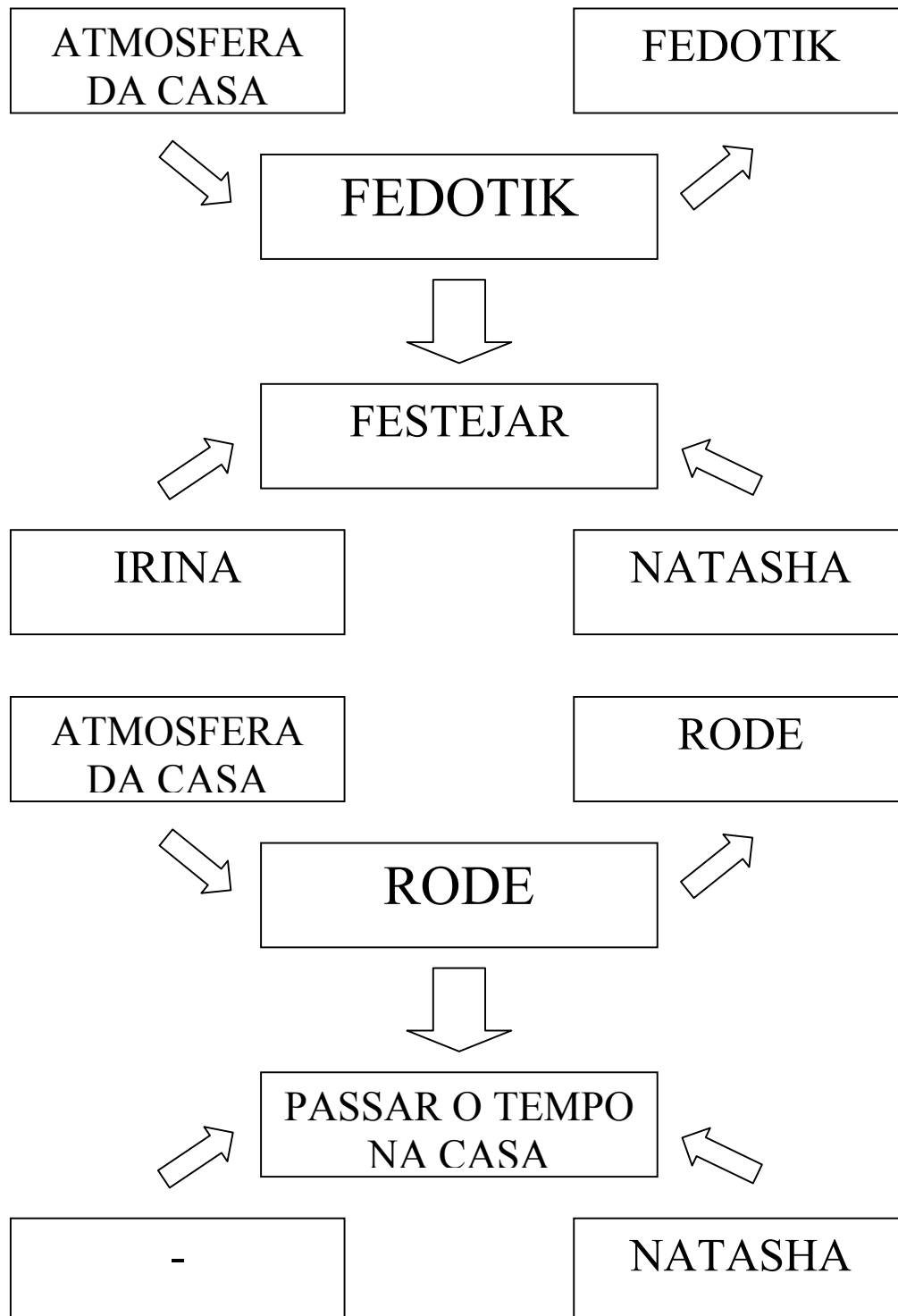


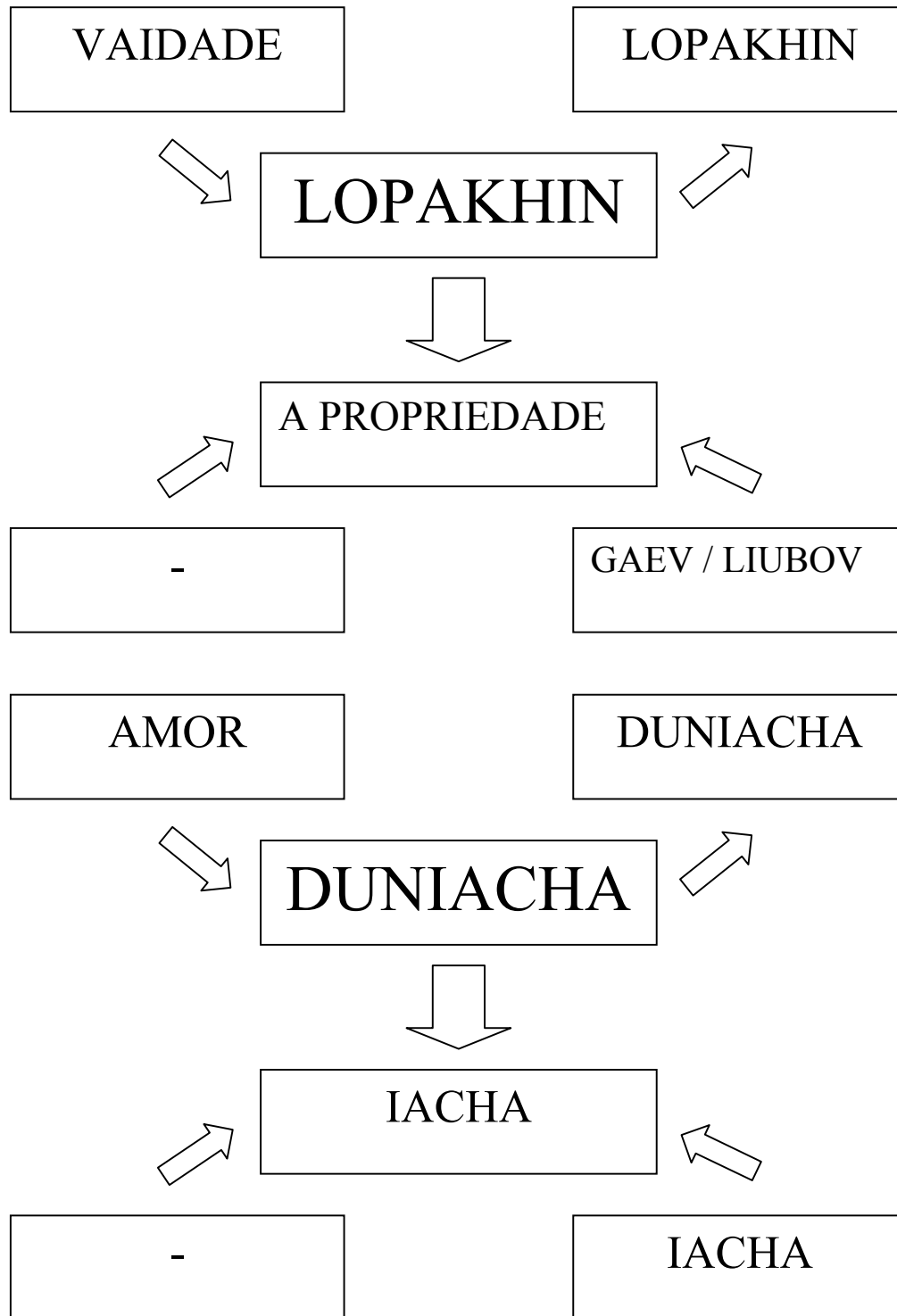


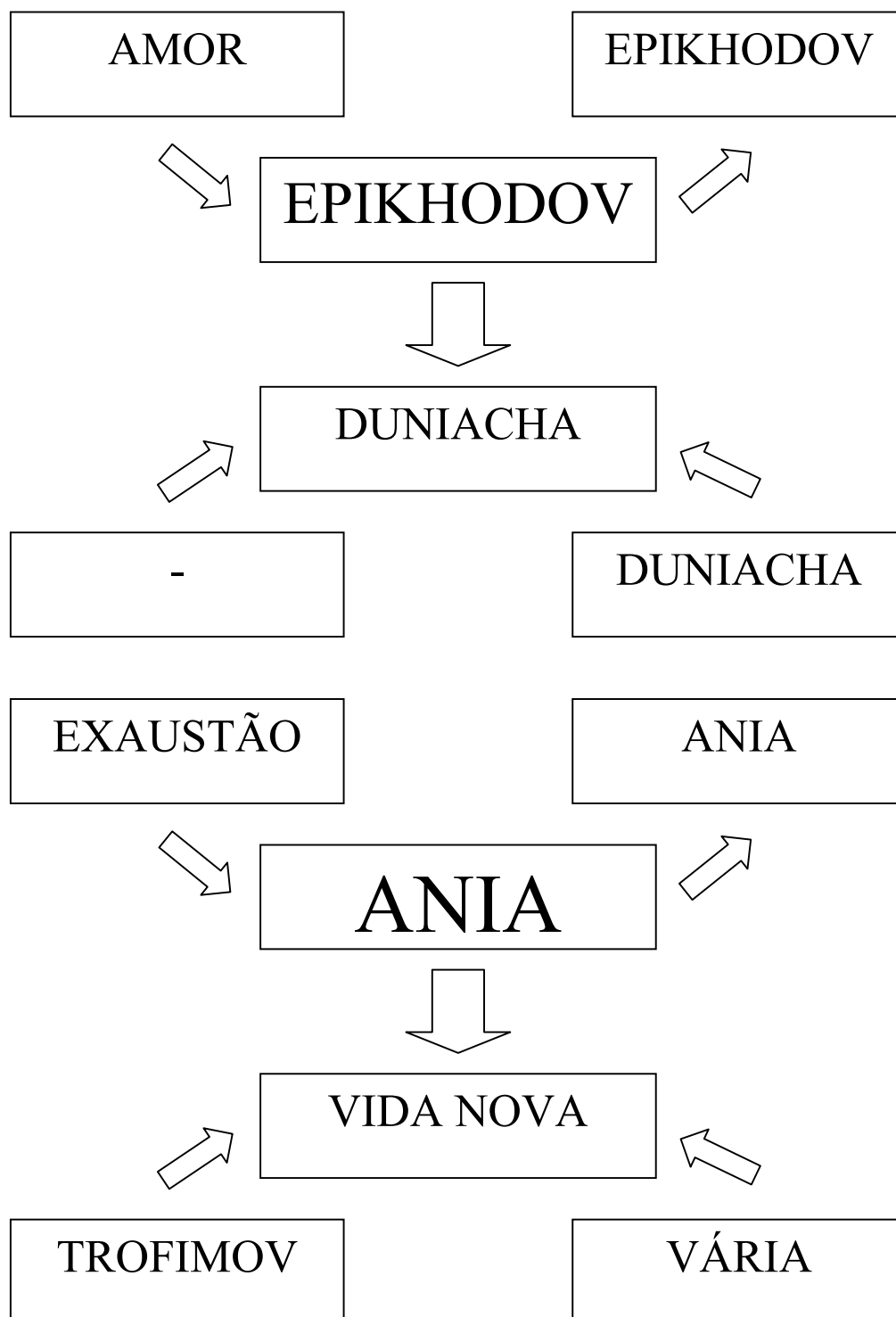


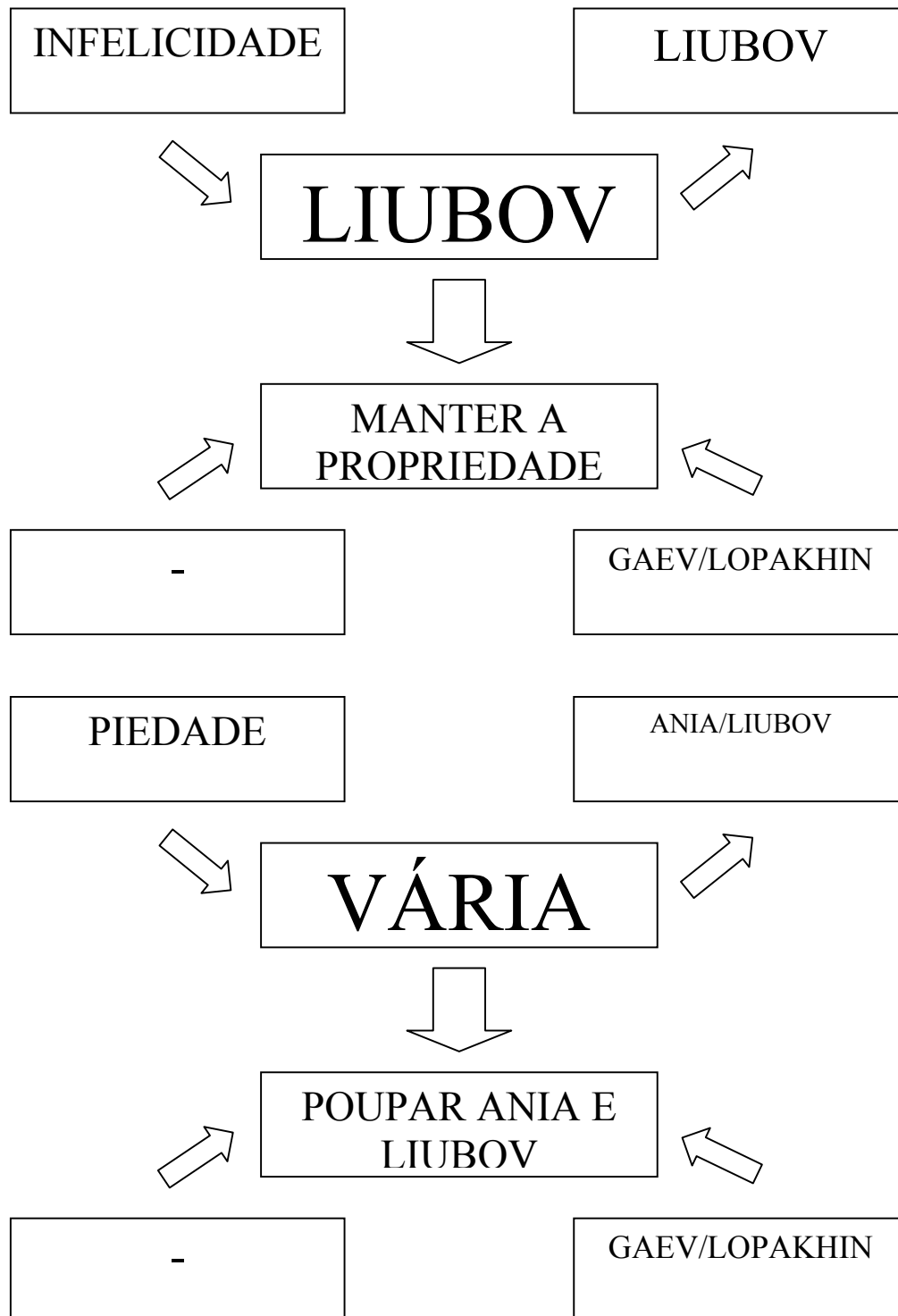


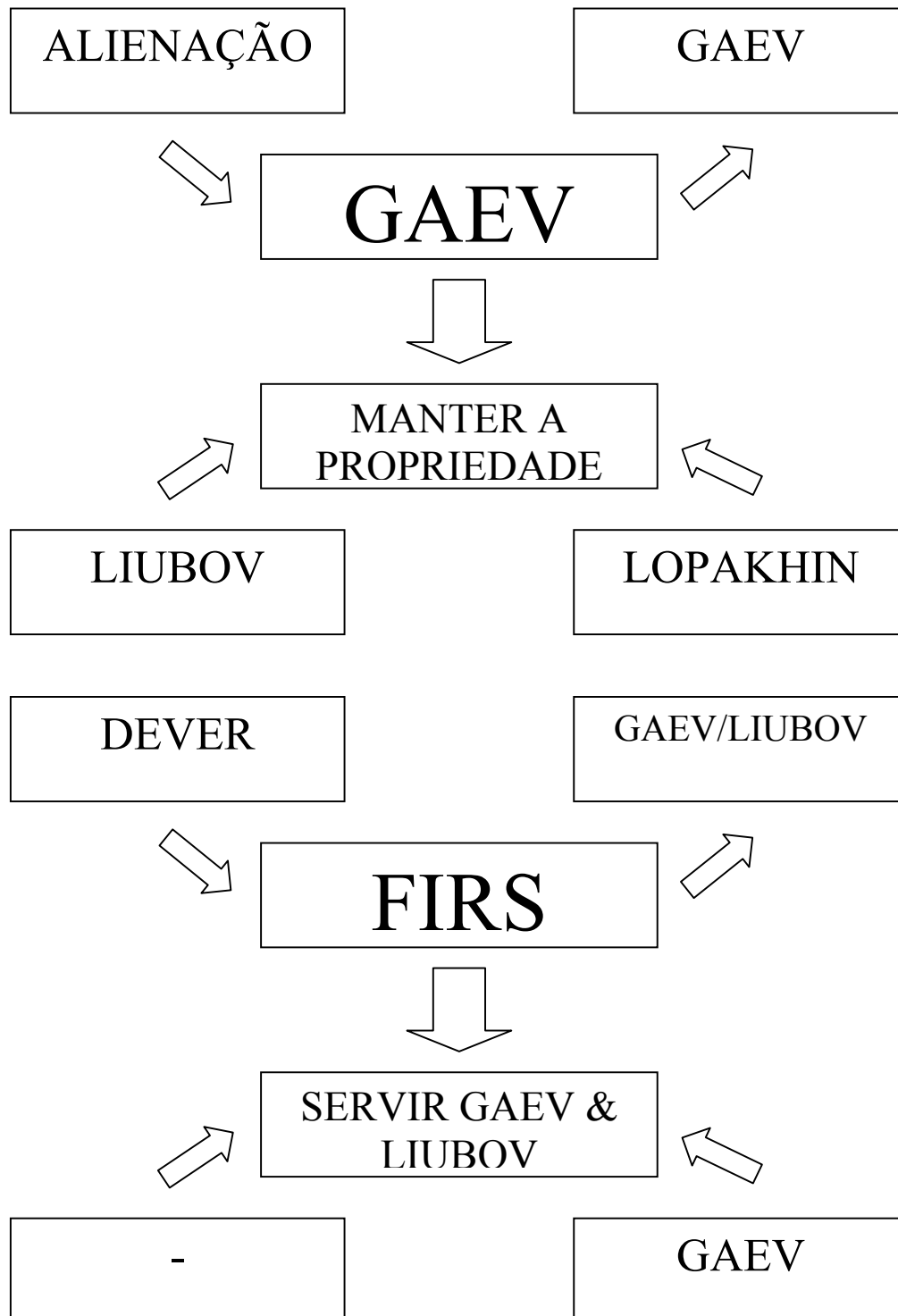


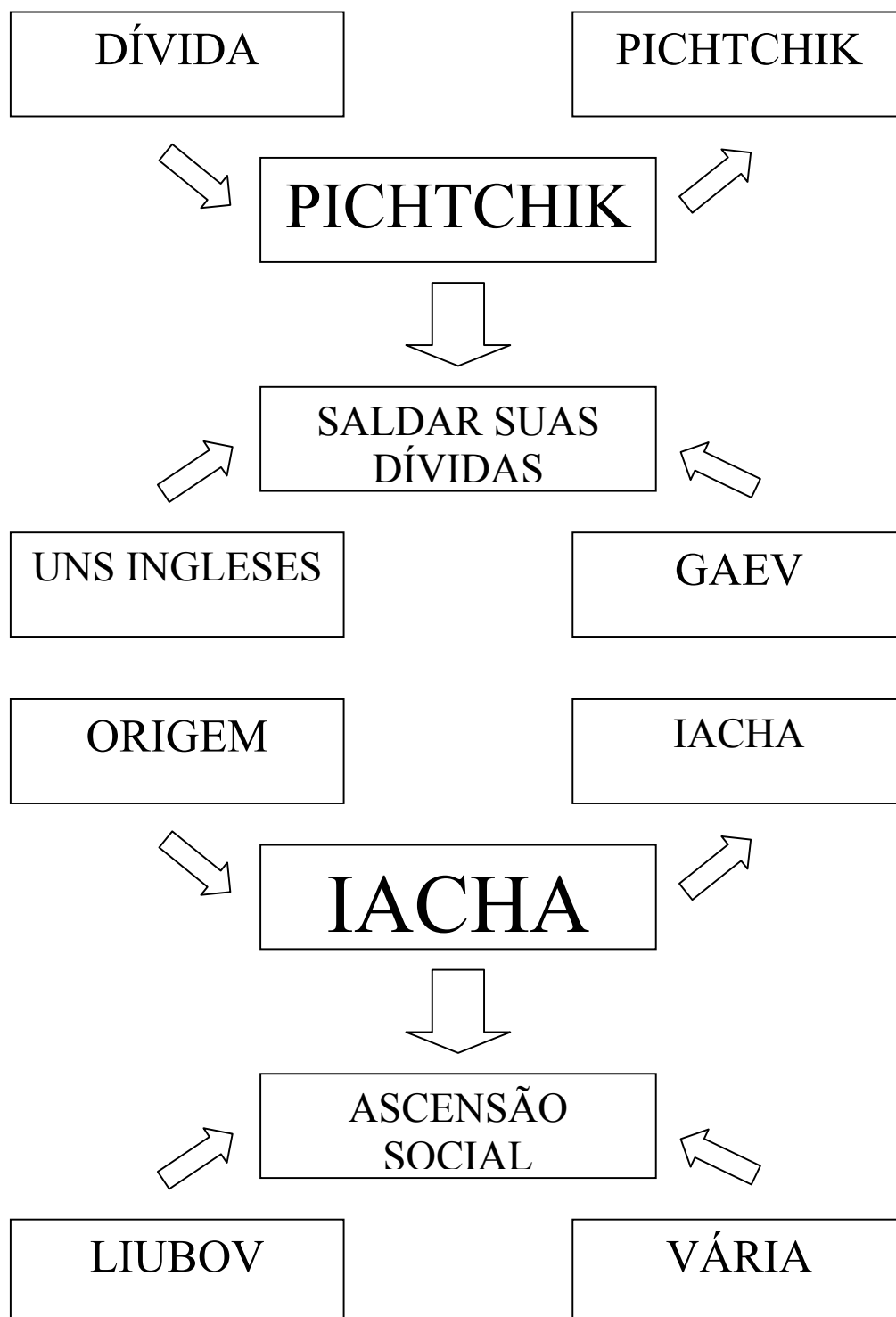


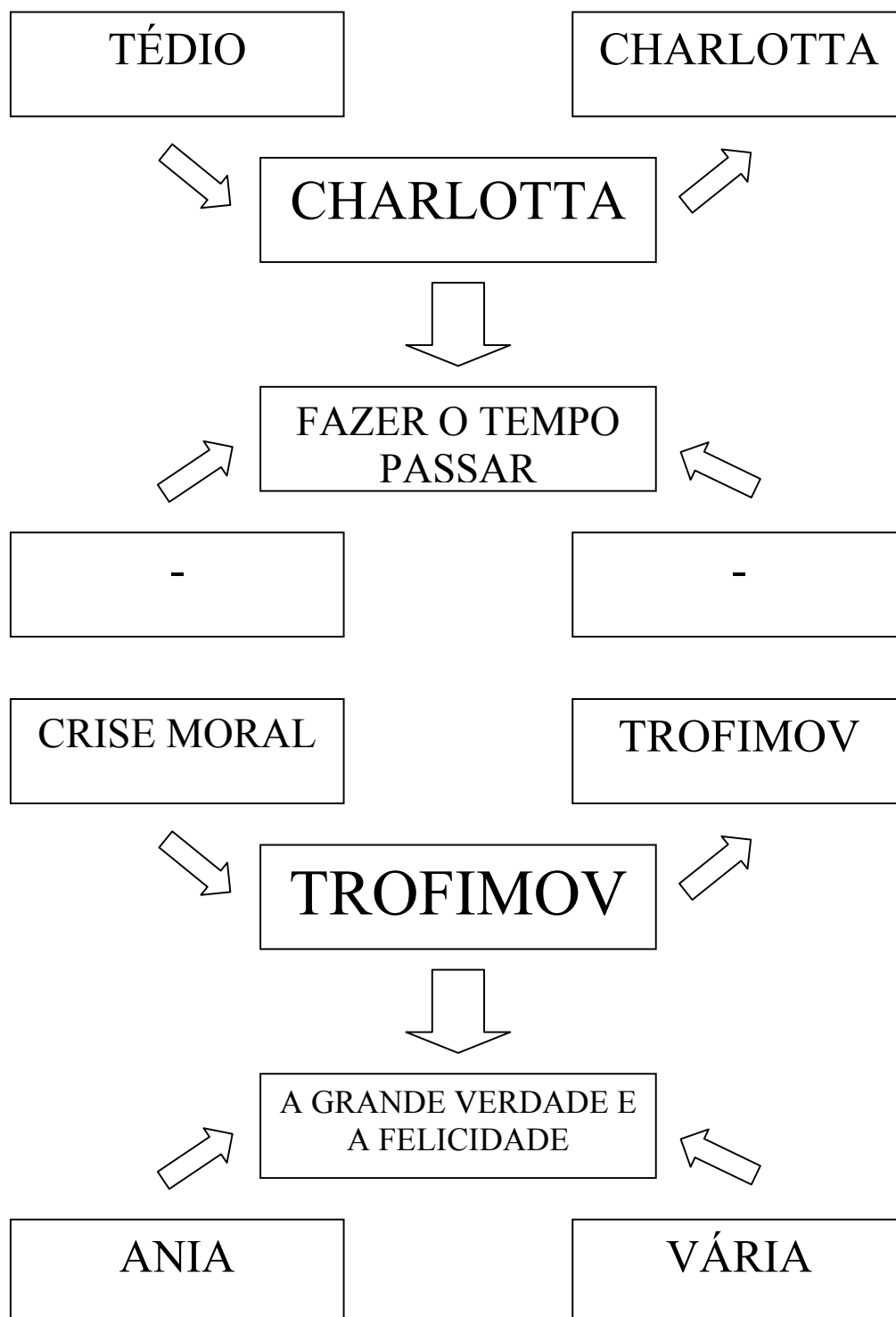












CURRICULUM VITAE

Novembro/2006

DADOS PESSOAIS

Nome Paulo Ricardo Berton
 Filiação João Victorio Berton e Gerda Herminia Berton
 Nascimento 02/01/1969 - Porto Alegre/RS - Brasil
 Carteira de Identidade 6008299452 SSP-RS - RS - 03/03/2000
 CPF 55950736087
 Endereço completo Rua General Pedro Bittencourt, 280/502 91340-050 Porto Alegre-RS
 E-mail prberton@terra.com.br

FORMAÇÃO ACADÊMICA/TITULAÇÃO

2005 Mestrado em Linguística e Letras.
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Porto Alegre, Brasil
 Título: O conceito de protagonista na obra dramática de Anton Tchekhov
 Orientador: Prof. Dr. Urbano Zilles
 Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

1994 - 1999 Graduação em Artes Cênicas - hab. direção teatral.
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil

ATUAÇÃO PROFISSIONAL

1 Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Vínculo institucional
 2000 - 2002 Vínculo: professor substituto , Enquadramento funcional: Professor titular, Regime :
 Dedicção Exclusiva

Atividades

08/2000 - 08/2002
Graduação, Artes Cênicas - hab. direção teatral

Disciplinas Ministradas:

1. Direção Teatral ; Produção e divulgação teatral

IDIOMAS

Compreende Alemão (Bem) , Espanhol (Bem) , Russo (Pouco) , Inglês (Bem) , Francês (Razoável) ,
 Português (Bem)
 Fala Alemão (Bem) , Espanhol (Razoavelmente) , Russo (Pouco) , Inglês (Bem) , Francês
 (Razoavelmente) , Português (Bem)
 Lê Alemão (Bem) , Espanhol (Bem) , Russo (Pouco) , Inglês (Bem) , Francês
 (Razoavelmente) , Português (Bem)
 Escreve Alemão (Bem) , Espanhol (Razoavelmente) , Russo (Pouco) , Inglês (Bem) , Francês
 (Razoavelmente) , Português (Bem)

PRÊMIOS E TÍTULOS

- 2004 Prêmio Açorianos 2003 (9 indicações para " Queridíssimo Canalha ", inclusive como melhor ator coadjuvante, 3 prêmios, Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 2003 FUMPROARTE - Cloud Nine, Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 2003 Menção honrosa concurso dramaturgia FUNARTE 2003, FUNARTE
- 2002 Prêmio Tibicuera 2001 (5 Indicações para " A Floresta das delícias "), Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 2001 FUMPROARTE - A pior peça de teatro do mundo, Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 2000 FUMPROARTE - A floresta das delícias, Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 2000 Prêmio Açorianos 1999 (2 indicações para " Mockinpott, 32 anos de arena "), Prefeitura Municipal de Porto Alegre

PRODUÇÃO EM C, T & A

Produção bibliográfica

Livros publicados

1. BERTON, P. R.
Contos de Oficina 36 - Antologia de autores da Oficina de Criação Literária da PUCRS. Porto Alegre : Nova Prova, 2006, v.600. p.144.

Demais produções bibliográficas

1. BERTON, P. R.
Objeto do desejo. , 2006. (Livro,Tradução)
2. BERTON, P. R.
Polaroids explícitos. , 2002. (Livro,Tradução)
3. BERTON, P. R.
Parasitas. , 2001. (Livro,Tradução)
4. BERTON, P. R.
Algumas pessoas procuram a felicidade e morrem de tanto rir. , 2000. (Livro,Tradução)
5. BERTON, P. R.
Arte. , 1999. (Livro,Tradução)
6. BERTON, P. R.
Protesto e Audiência. , 1999. (Livro,Tradução)
7. BERTON, P. R.
A pior peça de teatro do mundo. , 1998. (Livro,Tradução)
8. BERTON, P. R., graça nunes
Betrayal. , 1998. (Livro,Tradução)

9. BERTON, P. R., graça nunes
Cloud nine. , 1998. (Livro,Tradução)
10. BERTON, P. R.
John Gabriel Borkman. , 1998. (Livro,Tradução)
11. BERTON, P. R., Anna Kupac
Non si sá come. , 1998. (Livro,Tradução)
12. BERTON, P. R.
Gritos de ajuda. , 1997. (Livro,Tradução)
13. BERTON, P. R.
O almoço alemão. , 1997. (Livro,Tradução)
14. BERTON, P. R.
Vernissage. , 1997. (Livro,Tradução)
15. BERTON, P. R.
Debate com o dramaturgo alemão Marius von Mayenburg. , 2002. (Outro,Tradução)

Produção Técnica

Demais produções técnicas

1. BERTON, P. R.
Análise dramática, 2005. (Outro,Curso de curta duração ministrado)
2. BERTON, P. R.
Projeto Goetheatro 2002, 2002. (Outro,Organização de evento)
3. BERTON, P. R.
História do teatro, 2001. (Extensão,Curso de curta duração ministrado)

Produção artística/cultural

Produção Artística/Cultural

1. BERTON, P. R.
Meu Tio da Romênia, 2005.
2. BERTON, P. R.
Aula de alemão, 2004.
3. BERTON, P. R.
Cloud nine, muito prazer..., 2004.
4. BERTON, P. R.
Kara Tchai, 2004.
5. BERTON, P. R.
Título provisório, 2003.

6. BERTON, P. R.
A pior peça de teatro do mundo, 2002.
7. BERTON, P. R.
A floresta das delícias, 2001.
8. BERTON, P. R.
Mesa pra seis, 2001.
9. BERTON, P. R.
Este é um país que vai pra frente, 2000.
10. BERTON, P. R.
Mockinpott, 32 anos de arena, 1999.
11. BERTON, P. R.
Canção do exílio, 1998.
12. BERTON, P. R.
Madame das Borboletas, 1998.
13. BERTON, P. R., SILVA, S., PORTELA, R.
Noite de São João, 1998.
14. BERTON, P. R.
Prisioneiros, 1998.
15. BERTON, P. R., SILVA, S., FERNANDES, G.
Clamor da juventude, 1997.

