REVISTA DA FUNDARTE
EDITORA da FUNDARTE
Ano 15 – Número 29 – Janeiro/Junho 2015

Naturalismo e Simbolismo: arestas e depressões no teatro moderno

Marcelo Ádams
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS

Resumo: Naturalismo e simbolismo são dois dos mais importantes movimentos artísticos surgidos na passagem do século 19 para o século 20. Este artigo contextualiza o período em questão, privilegiando um possível hibridismo entre os dois movimentos citados, na encenação de algumas das peças de Anton Tchékhov dirigidas por Konstantin Stanislavski.

Palavras-chave: Naturalismo; Simbolismo; Konstantin Stanislavski; Anton Tchékhov.

Abstract: Naturalism and simbolism are two of the most important art movements in the theatre field since the late 19th century until the first decades of the 20th. This paper proceeds to an contextualization of this period, looking to a possible hibridism between the two movements in the staging of Anton Tchékhov's plays by director Konstantin Stanislavski.

Keywords: Naturalism; Simbolism; Konstantin Stanislavski; Anton Tchékhov.

Em várias das historiografias do teatro escritas ao longo dos séculos XX e XXI[1], quando chega a ocasião de tematizar as transformações que essa arte vivenciou a partir das últimas décadas do século XIX e durante os primeiros decênios do século seguinte – em que, dentre outras "revoluções" colocadas em marcha, podem ser citadas o surgimento do encenador e a utilização da iluminação elétrica na cena teatral –, é comum o arrolamento de alguns dos principais nomes que se dedicaram à teoria e à prática das artes cênicas nessa época tão significativa da pesquisa teatral. Um dos possíveis pontos para abordar essas transformações é a constatação da convivência simultânea entre as correntes naturalista e simbolista. São considerados desenvolvedores do naturalismo no teatro nomes como os do duque de Saxe-Meiningen, que empreendeu turnês de seus espetáculos pela Europa a partir de 1874; André Antoine, o criador do Théâtre-Libre em Paris (em 1887); e Konstantin Stanislavski e Niemiróvitch-Dântchenko, os fundadores do Teatro de Arte de Moscou (em 1898). Por outro lado, defendendo a teatralidade intrínseca ao simbolismo, são

[1] Podem ser citadas obras como *A linguagem da encenação teatral*, *A arte do ator* e *Introdução às grandes teorias do teatro*, as três de Jean-Jacques Roubine; *História mundial do teatro*, de Margot Berthold; *Teorias do teatro*, de Marvin Carlson; e *As grandes teorias do teatro*, de Marie-Claude Hubert.

citadas figuras como “Appia na Suíça, Craig em Londres, Behrens e Max Reinhardt na Alemanha, Meyerhold em Moscou” (ROUBINE, 1998, p. 20).

Não se pode afirmar que os pesquisadores do naturalismo teatral tenham buscado seguir os passos do escritor francês Émile Zola – que em 1879 publicou o texto *O naturalismo no teatro* –, identificado como o responsável pela divulgação e defesa de uma nova aplicação do conceito de naturalismo no palco e no romance experimental[2]. As pesquisas que Saxe-Meiningen, Antoine e Stanislavski empreenderam no teatro não se restringiram à cartilha do naturalismo – entre eles, segundo a defesa de Zola, a ambientação do espaço cênico ficcional, que deveria influenciar a personagem. Para valorizar a necessidade do naturalismo na arte de seu tempo, Zola cita a dramaturgia do século XVII, na qual critica “o cenário abstrato” em que “o meio não conta ainda”, de maneira que “parece que a personagem anda no ar, liberta dos objetos exteriores. Não tem influência sobre eles, e nunca é determinada por eles” (2004, p. 354).

A orientação da pesquisa de Stanislavski buscou, é verdade, com maior intensidade, o aprofundamento do trabalho do ator na criação da personagem na estética naturalista, valendo-se – também – de uma encenação detalhada e minuciosa em aspectos plásticos como cenografia e figurinos. É a partir da encenação das peças do escritor Anton Tchékhov[3], realizadas pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM) de 1898 a 1904, que Stanislavski reconhece a “principal contribuição para a arte dramática” (STANISLAVSKI, 1989, p. 301) daquele ainda jovem agrupamento de artistas. Para Stanislavski, o *insight* em relação à maneira como deveriam ser encenados os dramas de Tchékhov se deu no momento em que o TAM percebeu que a “atividade não está na forma externa mas em sua evolução interior. Na própria inatividade das criaturas por ele [Tchékhov] criadas reside a complexa ação interna” (idem, p. 302). Compreende-se assim a importância que as pesquisas de Stanislavski deram ao

[2] *O romance experimental* é o título de um dos artigos de Émile Zola (1840-1902) que, juntamente com *O naturalismo no teatro* e outros textos – publicados esparsamente durante o ano de 1879 em periódicos e revistas russas e francesas –, foi publicado pela primeira vez em um mesmo volume na França, em 1880.

[3] Anton Tchékhov (1860-1904) foi médico, dramaturgo e contista, nascido na Rússia.

trabalho do ator e à busca das "imagens internas e a vida interna" – que podem ser encontradas até mesmo nas mais simples e corriqueiras ações executadas pelo ator em estado de representação; que, no entanto, as eivará de significância, a partir do trabalho embasado nessa ação interna.

É valioso chamar a atenção para outro ponto de defesa do naturalismo feito por Zola, utilizando como medida de comparação a literatura dramática do século XVII – que considera superficial. Argumenta ele que nessa dramaturgia setecentista a personagem

> [...] mantém-se sempre no estado de tipo, nunca é analisada como indivíduo. Mas, o que é mais característico, é que a personagem é então um simples mecanismo cerebral; o corpo não intervém, apenas a alma funciona, com as suas ideias, os seus sentimentos, as paixões. Numa palavra, o teatro da época usa o homem psicológico, ignora o homem fisiológico. Daí, o meio não tem qualquer papel a desempenhar, o cenário torna-se inútil. Pouco importa o lugar em que a ação se passa, a partir do momento em que se recusa aos diferentes cenários qualquer influência sobre as personagens. (ZOLA, 2004, p. 354-355).

A afirmação de Zola classificando o teatro do século XVII de psicológico soa estranha atualmente, principalmente pelo conhecimento que hoje detemos a respeito do elevado grau de convenção existente na cena elizabetana ou no teatro espanhol daquele período, representado por autores como William Shakespeare e Lope de Vega. Marie-Claude Hubert ressalta essa convencionalização da cena (2013, p. 130) citando um trecho do drama histórico *Henrique V*, escrito por Shakespeare em 1597, que demonstra muito bem o exercício de imaginação esperado de um espectador da peça:

> Pode esta rinha conter os vastos campos da França? Podemos amontoar neste círculo de madeira todos os cascos que assustaram o céu em Azincourt? Oh! Perdão, já que um reduzido número vai, num pequeno espaço, representar um milhão, permiti que contemos como cifras desse grande número as que sejam forjadas pelas forças de vossa imaginação. (...) Supri minha insuficiência com vossos pensamentos. Multiplicai um homem por mil e criai um exército imaginário. Figurai, quando falarmos de cavalos, que os estais vendo (...). Permiti que eu supra como coro as lacunas desta história e que, fazendo a função de prólogo, rogue vossa bondosa indulgência para que escuteis e julgueis tranquila e bondosamente nossa peça. (SHAKESPEARE, 1957 apud HUBERT, 2013, p. 294).

Um ator elizabetano poderia bradar ao seu público: “E na falta de grandes cenários, ricas roupas e ornamentos, contai com nosso pouco talento que contamos com vosso generoso coração” (ABREU, 2011 p. 88)[4]. Parece lógico supor que as deficiências materiais da encenação – deliberadas ou não – sejam supridas com aquilo que de mais próprio o teatro tem como fundamento de linguagem: o *encontro* entre ator e espectador. E esse encontro se dá na interação entre os corpos, mesmo que não haja contato físico entre ator e espectador. O corpo do ator será o principal meio de expressividade, através de sua fisiologia, entendida como as funções físicas, orgânicas e bioquímicas que o organismo coordena, e que mantêm o corpo vivo independentemente de sua vontade. A alegação de que o teatro do século XVII “ignora o homem fisiológico” não resulta, então, em argumento para a defesa do teatro naturalista, porque se mostra equivocada nessa oposição artificial entre fisiológico e psicológico construída por Zola. A defesa do “meio” para o autor francês – representado na forma de cenografias detalhadas e descrições minuciosas do ambiente social no qual se movem as personagens –, afirmado por ele como preponderante na influência do comportamento do homem, não se sustenta: equívoco semelhante seria assegurar que o “meio” não influencia “psicologicamente” as atitudes do ser vivo.

Problemática é também a divisão estrita entre corpo e mente, ou entre corpo e alma, dada a entender por Zola no texto citado. Admitindo ser possível que na construção de uma personagem “o corpo não intervém, apenas a alma funciona, com as suas ideias, os seus sentimentos, as paixões”, Zola filia-se ao dualismo platônico, tradição filosófica que remonta ao século IV a. C.[5]. Essa divisão entre corpo e alma, que durante muito tempo foi considerada “natural” (como se vê em seu diálogo *Fédon*), encontra, também em Platão, uma alternativa integradora, como se pode constatar com a leitura de outros de seus escritos (em *Timeu*, por exemplo). Segundo Giovanni

[4] Trecho do prólogo do texto teatral *Sacra folia*, escrito por Luís Alberto de Abreu, em que um grupo de atores-contadores recria com poucos recursos materiais a história do nascimento de Jesus Cristo e sua fuga de Herodes – para o Brasil!

[5] Platão (428-347 a.C.), filósofo e matemático da Grécia clássica. Entre seus escritos, encontram-se alguns especialmente valiosos para a reflexão sobre arte e teatro: *República*, *Górgias*, *O banquete*, *Fédon*.

Reale, a aparente contradição entre os pontos de vista deve ser compreendida em "seu valor intencionalmente provocador e, portanto, no seu alcance protrético" (2002, p. 180).

No *Fédon*, Platão narra o diálogo entre Sócrates e Símias, no qual aparece claramente a valorização dada à alma em detrimento do corpo. Tal ideia passa pela definição da morte como o apartamento ao qual o corpo é submetido em relação à alma. A morte é o isolamento do corpo e da alma, como duas entidades de diferente matéria (ou não matéria). Não se pode esquecer o lugar privilegiado que Platão reservava ao filósofo dentro de sua *República*, e é sob essa perspectiva que deve ser entendida a seguinte exposição: que não é próprio do filósofo o regalar-se com prazeres físicos, como comer e beber, tampouco os do amor. E, se for verdadeiramente filósofo, deverão estar fora de seu espectro de interesses as preocupações com vestimentas ou com sandálias de boa qualidade. Sócrates constata assim que, ao afastar-se das miudezas relativas ao corpo, ao filósofo resta voltar sua atenção ao que concerne à alma.

Mais um argumento em favor da alma é apresentado: a sabedoria só é possível de ser apreendida pela alma, através do raciocínio, pois a verdade não é absorvida pelo corpo, ou seja, pelos órgãos dos sentidos. A visão e a audição, por exemplo, são enganadoras e estão sujeitas à imperfeição na captação do mundo. Se é pelo raciocínio que a alma toma conhecimento da realidade de um ser, chega-se à constatação de que o corpo aparece como um obstáculo à alma. A alma raciocina melhor quando não se lhe apresenta nenhum empecilho, ou, se quisermos, nenhuma distração, seja pela visão, pela audição, pelos prazeres ou pelos sofrimentos. Platão é contundente, conforme Reale:

> Platão, sempre no *Fédon*, recorre a metáfora também provocadora: *a alma está no corpo como numa "prisão"*. (...) No *Crátilo* Platão discute a imagem do corpo como "túmulo", baseando-se na correspondência do termo *soma* (corpo) com o termo *sema* (túmulo). (2002, p. 177).

Para contrabalançar esse ponto de vista que atribui ao corpo um papel obstaculizador em relação à sabedoria e à verdade, no *Timeu*, do mesmo Platão, e em um diferente contexto, encontra-se um elogio aos órgãos dos sentidos humanos:

> Em meu entender, a visão foi gerada como causa da maior utilidade para nós, visto que nenhum dos discursos que temos vindo a fazer sobre o universo poderia de algum modo ser proferido sem termos visto os astros, o Sol, e o céu. (...) Afirmo que este foi o maior bem facultado pelos olhos. (2011, p. 127)

Fica explicitada aqui a dependência da alma em relação ao corpo, já que se mostra necessário ao desenvolvimento do raciocínio o conhecimento físico das coisas do mundo, que por sua vez só podem ser percebidas através dos órgãos dos sentidos. O trabalho em conjunto, do corpo e da alma, é indispensável ao filósofo. O dualismo se dá, segundo Reale (2002, p. 183), no fato de que estão lado a lado as naturezas da alma "imortal" e do corpo "mortal": "O corpo é considerado, como considerava Sócrates, um *instrumento a serviço da alma*, e Platão, usando mesmo uma terminologia muito forte, diz que o corpo é um 'veículo' (*ochema*) da alma". Portanto, ainda que a associação entre corpo e alma seja necessária, há uma relação dominante-dominado bem clara.

Se interpretarmos a separação que Zola constata entre "homem psicológico" e "homem fisiológico" no teatro do século XVII como uma crítica à "não afetação" do homem pelo mundo em que está inserido, com suas especificidades sociais, econômicas e culturais, também teremos dificuldades em concordar com o escritor francês. Pensemos novamente em Shakespeare e seus textos teatrais, ambientados reiteradamente em lugares e épocas distantes da Inglaterra em que viveu. Sob um véu de certo exotismo, devido à ambientação em cidades como Veneza, Roma ou Verona, e em países como Grécia ou Dinamarca, Shakespeare falava de seu tempo, de seu país, das relações de poder que flagrava no império do qual era um dos súditos. Em *Hamlet*, o universo de intrigas que se desenvolve em influências políticas, opressão feminina, batalhas por territórios e lutas pelo trono influencia as ações e o comportamento das personagens. O homem fisiológico e o homem psicológico são um só, o meio e a alma se afetam mutuamente.

Stanislavski

O pretenso favorecimento do homem psicológico é uma das características frequentemente atribuídas à pesquisa de Stanislavski no trabalho do ator sobre si mesmo. São bem conhecidos os estágios iniciais da investigação com os atores do

Teatro de Arte de Moscou, em que uma das bases era a *memória afetiva*, que poderia ser utilizada pelo ator de maneira similar à memória visual ou auditiva. A *memória afetiva*, segundo o encenador russo, seria a maneira pela qual sentimentos e emoções já vivenciadas anteriormente pelo ator poderiam ser buscados dentro dele, sendo esse arquivo emocional de grande valor no momento de compor a lógica da personagem. Essas emoções, entretanto, não seriam reproduzidas em cena da mesma forma como foram vivenciadas: poderiam vir de maneira mais amenizada ou intensificada. Os atores deveriam "encontrar a forma adequada de utilizar o material emocional de que dispõem" (STANISLAVSKI, 1988, p. 104), e pode-se concluir que o objetivo primaz fosse realizar um aprofundamento psicológico no mundo interior da personagem, que, em última instância, é o mundo interior do ator, levando em conta que a personagem é uma construção ficcional, uma embalagem esboçada pelo dramaturgo[6] e recheada pelo ator com, dentre outros itens, a memória afetiva. No entanto, Stanislavski arrazoa, o peso da balança para qualquer um dos lados – teatralidade e artificialismo, que podem ser colocados no mesmo prato do simbolismo; e, em contrapeso, a "simplicidade" do naturalismo, no outro prato – não é aconselhável:

> Em ambos os casos há excessos. (...) No primeiro, o grau muito elevado da teatralidade chega às raias do absurdo; no segundo, a simplicidade e a "naturalidade" são levadas aos limites do ultra-naturalismo. (...) Por exemplo, um ator exagera a veracidade de uma cena de morte a ponto de torná-la inconveniente (...) através de espasmos, náuseas, grunhidos e caretas horríveis, (...) entregando-se ao naturalismo pelo naturalismo (...) em vez de preocupar-se com os momentos derradeiros de uma alma humana. A verdade em cena (...) deve ser tangível, mas traduzida poeticamente através da imaginação criadora. (STANISLAVSKI, 1988, p. 131).

A "tradução poetizada" de que fala Stanislavski alinha-se à sua criação, nos primeiros anos do século XX, de espetáculos "oníricos e alusivos", em que o pesquisador russo buscava a essência humana, que não seria mais encontrada na "realidade aparente", mas na "interioridade do ser humano, como se o homem fosse o depositário da realidade, um espelho privilegiado no qual se reflete o cotidiano" (CAVALIERE; VASSINA, 2005, p. 114).

[6] Tendo em vista o contexto em que a pesquisa de Stanislavski se deu, até 1938, o ano de sua morte, não interessa a este trabalho problematizar o fato de que, naquele momento histórico, era a partir do texto dramático que se estruturava a maioria das produções teatrais.

Imobilizar Stanislavski sob o rótulo de naturalista, como comumente é feito quando se tenta definir o trabalho do encenador russo, é injusto e incorreto, basta relembrar suas experiências com a dramaturgia simbolista. Em 1904, por indicação de seu amigo e colaborador Anton Tchékhov, encenou três peças curtas do poeta e dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), um dos maiores expoentes da literatura simbolista. Stanislavski, ao incursionar por um território dramático que lhe era desconhecido na prática (apesar de já conhecer a dramaturgia de Maeterlinck há vários anos), efetuou uma "guinada para a obra de Maeterlinck [que] era brusca, inesperada, uma verdadeira reviravolta" (RUDNÍTSKI, 1989 apud CAVALIERE; VASSINA, 2005, p. 112). Cavaliere e Vássina (p. 113) destacam a divisão estética do mestre russo, pois desde o início

> [...] suas atrações estéticas estiveram marcadas por um certo dualismo fundamental: atraía-o a fiel representação da vida em sua forma escrupulosa do naturalismo, com sua análise minuciosa da natureza do homem e das condições do meio e, ao mesmo tempo, "caprichos" do impressionismo e certos lances poético-metafísicos próprios do decadentismo e do simbolismo, com seus meio-tons e sua sensibilidade repleta de nuances. (CAVALIERE; VASSINA, 2005, p. 127)

O insucesso na encenação das três peças curtas de Maeterlinck, segundo Cavaliere e Vássina, levaram Stanislavski a abdicar da pretensão de transformar o TAM em um espaço de investigação de novas propostas cênicas, o que certamente contribuiu para a criação, em 1905, do Teatro-Estúdio da Rua Povarskáia, este sim dirigido, desde sua concepção, à experimentação formal. Assim, o TAM abraçou inteiramente sua vocação de "casa da 'emoção humana autêntica' e como o 'teatro de autêntica emoção' (...), um teatro baseado na verdade e na autenticidade" (CAVALIERE; VÁSSINA, 2005, p. 114), em um momento em que a valorização dos elementos puramente estéticos, formais, davam os rumos nas artes. Segue-se que, tendo convidado seu ex-ator do TAM, Vsevólod Meyerhold, para comandar o recém criado Teatro-Estúdio em uma montagem jamais estreada de *A morte de Tintagiles*, de Maeterlinck, com claro propósito de desenvolver pesquisas em direção à encenação de textos simbolistas, Stanislavski busca algo novo, afirmando haver chegado "o tempo do irreal no palco", em que "não devíamos apresentar a vida tal qual transcorria na realidade, mas como a sentíamos vagamente em nossos sonhos,

visões e momentos de elevação suprema" (STANISLAVSKI, 1989, p. 394). A turbulência política daquele ano de 1905, marcado por greves e repressão violenta à revolução, além da insatisfação de Stanislavski com o resultado cênico que se anunciava sob o comando de Meyerhold, levou, no entanto, à interrupção dos ensaios e consequente abandono do projeto de montagem. O primeiro Teatro-Estúdio teve vida curta, sendo extinto nessas condições.

Um naturalismo simbolista ou um simbolismo naturalista?

Béatrice Picon-Vallin (2006, p. 9) informa que Maeterlinck publicou em russo, em 1900, um texto chamado *O trágico quotidiano*, onde pode ser encontrada a seguinte passagem: "Há um trágico quotidiano que é bem mais real, bem mais profundo e bem mais conforme ao nosso ser verdadeiro que o trágico das grandes aventuras"[7]. Segundo a estudiosa francesa, a dramaturgia de Maeterlinck não se propõe a "imitar o visível, mas a tornar visível, a dar a ver o irrepresentável, o indescritível" (idem). A maneira de encenar um tipo de texto como esse está no polo oposto ao da maneira de encenação naturalista, segundo Picon-Vallin, já que no drama simbolista há necessidade de "um vazio espacial ou criação de um embaçamento, um esbater-se de contornos visuais por demais violentos, presença realçada de vácuos sonoros, silêncios, pausas" (2006, p. 9-10). Nada a divergir em relação à menção ao espaço vazio e à fluidez dos contornos, mas chama a atenção a referência à *presença realçada de vácuos sonoros, silêncios, pausas*. Considerando a afirmação de que há mais "realidade" no trágico quotidiano – mínimo em revoluções – que nas grandes aventuras, e que esse mínimo se expressa através de interstícios e silêncios, pode-se abordar a dramaturgia de Anton Tchékhov, considerada quase unanimemente como naturalista – como de raiz simbolista.

Stanislavski descreve o encanto que as peças de Tchékhov lhe provocavam: "não se traduz por palavras mas está oculto sobre elas ou nas pausas (...). Aí ganham vida em cena até os objetos mortos, os sons, as decorações, as imagens criadas pelos artistas, e o próprio clima da peça" (STANISLAVSKI, 1989, p. 300-301). As pausas e

[7] Tradução minha: "Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures".

os silêncios, que habitam o senso comum como sendo tipicamente tchekhovianas, devem-se muito mais às célebres encenações de Stanislavski do que propriamente às indicações de Tchékhov em forma de rubricas. A leitura de suas principais peças nos mostra que as personagens falam muito, às vezes até mesmo impensadamente: é como se o ato de falar exorcisasse o incômodo existencial. No entanto, Stanislavaski encontrou a forma mais potente de acrescentar sentido a essa verborragia reincidente, instalando silêncios e "vácuos sonoros" (estes, recheados com as célebres paisagens sonoras do encenador russo, compostas de inúmeros sons e efeitos sonoros) sob os quais a desesperança e o fracasso se mostravam.

É certo que Stanislavski instalava, em suas encenações de Tchékhov, o que ele chamou de "clima externo", ou seja, "as decorações, *mise-en-scènes*, iluminação, som e música" (idem, p. 306-307), aproximando-se da definição que Picon-Vallin faz do naturalismo, "que consiste em mostrar tudo, em acumular objetos quotidianos ou históricos" (2006, p. 9). Entretanto, talvez seja o caso de encarar como uma espécie de hibridismo aquelas pioneiras montagens do TAM de textos como *A gaivota*, *Tio Vânia* e *As três irmãs*, em que se associava uma dramaturgia à primeira impressão naturalista, mas orientada de maneira simbolista pela encenação de Stanislavski – que ressaltava os aspectos lacunares e inconclusivos do texto. Como bem aponta Elen de Medeiros, "pela indefinição da intriga, a *ação* deixa de ser o eixo da composição dramática; agora, a *situação* em que as personagens se encontram é o que se destaca" (2011, p. 23). Fato marcante: Elen de Medeiros está se referindo, nessa citação, à dramaturgia de Maeterlinck, mas é plenamente possível estender suas palavras para comentar Tchékhov. Ainda que se consiga colocar em forma de sinopse os acontecimentos mais gerais das peças de Tchékhov, umas poucas linhas não são suficientes para abarcar a complexidade e a sutileza dos eventos que têm lugar em seus textos. Quando Medeiros afirma que a *ação* deixa de ser o eixo da composição, refere-se não à ação como veículo para a exposição das personagens (a ação psicofísica de Stanislavski), mas à *ação fabular*, ou seja, aquela em que o acúmulo, a variação e o crescendo (este, no sentido da dinâmica musical) tornam-se os principais elementos da cena. Assim, a *situação* na qual estão inseridas as personagens revela-se como propiciadora da emersão dos "estados de alma".

O hibridismo que aventamos existir nas encenações stanislavskianas para as peças de Tchékhov é vislumbrado pelo próprio Stanislavski, que de alguma forma percebe a dificuldade de rotular a dramaturgia do autor de *O jardim das cerejeiras*: "Em algumas passagens é *impressionista*, em outras *simbolista*, onde precisa é *realista*, chegando às vezes a ser quase *naturalista*" (STANISLAVSKI, 1989, p. 303). É possível ousar afirmar que um dos paradigmas do naturalismo – as encenações de Tchékhov pelo TAM – foi contaminado pelo simbolismo "não institucionalizado" de Tchékhov. Mérito de ambos: seguisse as orientações do dramaturgo, Stanislavski teria encenado comédias (que é como Tchékhov classifica, por exemplo, *A gaivota* e *O jardim das cerejeiras*). Por outro lado, graças à dificuldade de "deixar de pé" as peças de Tchékhov, onde aparentemente pouco de significativo acontece, Stanislavski buscou uma encenação que diferia de tudo que era feito à sua época em matéria de teatro:

> As peças de Tchékhov não revelam logo o seu valor poético. (...) Não raro o primeiro contato com as suas obras chega a ser frustrante. Parece que nada temos a falar sobre elas após sua leitura. A fábula, o enredo?...Podem ser expostos em duas palavras. (1989, p. 301).

Beatrice Picon-Vallin afirma que o TAM não percebeu o parentesco com a escrita simbolista que a dramaturgia de Tchékhov propunha, atribuindo apenas a Meyerhold esse reconhecimento, conforme carta enviada pelo criador da biomecânica teatral ao dramaturgo, em 8 de maio de 1904 (PICON-VALLIN, 2006, p. 11). Entretanto, o vocabulário empregado por Stanislavski em várias passagens de *Minha vida na arte* para falar da dramaturgia de Tchékhov nos revela uma aproximação com aquele "indizível" que é associado ao simbolismo como corrente estética. Se a temática da morte, preferida pelo simbolismo, é menos perceptível nas encenações Tchékhov-Stanislavski, não se pode ignorar a inadequação do carimbo naturalista para essas obras montadas no TAM.

Referências

ABREU, Luís Alberto de. *Um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena. O simbolismo no teatro russo nos inícios do século XX: faces e contrafaces. In: CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé (Orgs.). *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p. 114.

HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

MEDEIROS, Elen de. Formas crepusculares, dores silenciosas: o teatro simbolista de Roberto Gomes. *Pitágoras 500 - Revista de Estudos Teatrais*. Campinas, V.1, p. 22-39, out. 2011.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro*: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

REALE, Giovanni. *Corpo, alma e saúde* - O conceito de Homem de Homero a Platão. São Paulo: Paulus, 2002.

ROUBINE, Jean Jacques. *Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Konstantin. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ZOLA, Émile. O naturalismo no teatro. In: BORIE, M.; ROUGEMONT, M. de; SCHERER, J. *Estética teatral-textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.