

TCHEKHOV E O ATOR BRASILEIRO: DO TEXTO À CENA;. CAROLINA MARTINS DELDUQUE

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutora em Artes da Cena. Campinas, 2018.

EXCERTOS

APRESENTAÇÃO

Uma das minhas primeiras referências de estudo sobre o trabalho do ator foi o livro *A Preparação do Ator*, de C. Stanislavski (1863-1938). Na época, tinha 14 anos, fazia teatro no grupo da escola e já pensava em seguir com o teatro de forma profissional. Ao ingressar no curso de graduação em Artes Cênicas da Unicamp, em 2004, li seus livros e seu nome era uma referência constantemente citada principalmente na disciplina "A Gramática da Ação Física", ministrada pelo professor Roberto Mallet, no segundo ano do curso.

Ainda estava no primeiro ano da faculdade quando tive meu primeiro contato com a dramaturgia de Anton Tchekhov (1860-1904). Cursava uma disciplina sobre estéticas teatrais ministrada pela professora Isa Kopelman, na qual um dos grupos de alunos fez algumas experimentações cênicas a partir do texto *As Três Irmãs*. Entretanto, àquela altura, não havia notado a grandeza do texto.

No Mestrado, também cursado no Instituto de Artes da Unicamp, pesquisei alguns discípulos de Stanislavski que fizeram atualizações do seu Sistema e pudessem ser úteis ao ator contemporâneo. Ao estudar mais a fundo o Sistema desenvolvido por Stanislavski, observei o quão significativo foi seu encontro com o dramaturgo Anton Tchekhov: a partir da encenação de suas obras, o mestre russo iniciou e desenvolveu grande parte dos princípios e técnicas de seu Sistema de atuação. Foi a partir desse momento que me interessei, de fato, pela obra do autor.

[...]

Após a conclusão do Mestrado, ainda houve mais uma experiência que foi determinante no meu envolvimento com a obra do autor. Em abril de 2013, produzi e cursei um workshop com o ator armênio Arman Saribekyan, da companhia francesa Théâtre du Soleil, no qual, durante cinco dias, investigamos as grandes obras dramáticas do autor russo por meio de improvisações. O ator, que fala russo e tem um grande amor pelo dramaturgo, realiza sua oficina "Tchekhov em carne e osso" há alguns anos em vários lugares do mundo. Nessa ocasião, ao terminarmos o trabalho, cogitamos a possibilidade de nos reencontrarmos futuramente para uma experiência artística mais longa.

Esse impasse entre o reconhecimento de uma grande potência cênica na obra de Tchekhov e, ao mesmo tempo, a necessidade por referências de encenações brasileiras foi o que motivou esta proposta de pesquisa, iniciada em agosto de 2013.

A pesquisa partiu da seguinte questão: como as peças de Anton Tchekhov foram encenadas por artistas do teatro brasileiro (diretores, cenógrafos, atores etc.)? De modo mais específico, como se deu a apropriação cênica do ator brasileiro? A dramaturgia desse escritor é repleta de teatralidade, de potência cênica, rica em *subtextos*: há um texto por detrás do texto, que traz à tona o fluxo da vida dos personagens, aquilo que está por debaixo do que é dito.

A análise teve foco no processo da transposição do texto dramático para cena: não somente a partir de vestígios e registros da encenação, mas também em paralelo com o texto dramático. O objetivo, assim, é investigar de que modo os atores e diretores trabalharam com esse texto e seus subtextos, transformando em interpretação: quais recursos, estilo e procedimentos de interpretação fizeram com que essas peças funcionassem (ou não) para o público brasileiro.

[...]

Meu objeto de estudo, portanto, é composto por três encenações brasileiras de duas das grandes obras dramáticas de Anton Tchekhov: *As Três Irmãs*, encenada em 1972 pelo Teatro Oficina, com direção de Zé Celso; *Da Gaivota*, encenada em 1998, sob direção de Daniela Thomas; e *Gaivota - tema para um conto curto*, encenada em 2006, sob direção de Enrique Dias. No contato com essas obras, busquei investigar como esses artistas conseguiram traduzir o autor para o contexto social e cultural brasileiro sem cair em armadilhas de se pretender representar uma Rússia folcloricamente imaginada. Além disso, explorei um possível contato ou referência em Stanislavski – uma vez que havia uma forte ligação histórica entre os dois homens russos e essa era uma referência fundamental em meu trabalho artístico também. Além dos aspectos temáticos e metodológicos, busquei averiguar como essas encenações exploraram a inerente teatralidade presente nos textos de Tchekhov, ciente de que o teatro brasileiro, em seus aspectos formais, é também composto por muita teatralidade, mas bem diferente daquela proposta por Tchekhov.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, apresentei uma análise de como três grupos do teatro brasileiro moderno e contemporâneo leram e adaptaram cenicamente duas das obras dramáticas mais importantes de Anton Tchekhov: *A Gaivota* e *As Três Irmãs*.

1972, *As três irmãs*, direção Zé Celso Martinez Correa (Teatro Oficina)

Em 1972, em sua busca por construir uma encenação com verossimilhança ao público e aos atores brasileiros, Zé Celso propôs uma concepção que visava a estabelecer um elo entre a história do grupo até aquele momento e a história de *As Três*

Irmãs, tecendo analogias com a circularidade do tempo que observou na dramaturgia. Trouxe, em sua encenação, nuances simbólicas presentes concretamente em cena por meio da escolha do cenário e de objetos cênicos que traduziam a ideia do tempo e sua circularidade. Seguindo poressa linha de raciocínio, o diretor conduziu um processo de criação a partir de uma identificação entre atores e personagens, realizando laboratórios de criação com o uso de uma substância alucinógena – a mescalina – para que os atores vivessem as situações propostas na dramaturgia com tamanha intensidade, que fossem capazes de atingir, em cena, "a verdadendaquele personagem". (PRESTES, 2017).

Havia, nessa época, uma grande crise interna no grupo, acompanhada de uma forte repressão política no contexto externo. Esses dois fatores fizeram dessa encenação, portanto, uma tentativa de unificação: não só do grupo, mas também de todas as visões de teatro e técnicas que o coletivo tinha apreendido e experimentado até então. Nesse espetáculo, Zé Celso propôs ir além do modelo stanislavskiano de representar um papel e convidar os atores a uma vivência daquela situação, efeito que seria atingido com auxílio do uso da mescalina, uma substância alucinógena.

Em cena, a efetividade cênica de sua proposta acontece, apesar de ser questionada pela crítica da época em alguns aspectos. Ao contrário do que imaginava Zé Celso, a tensão interna se acirrou ainda mais nessa peça e um de seus fundadores, Renato Borghi, saiu do grupo durante uma das apresentações do espetáculo, quando parte do elenco, ao vivenciar com tamanha intensidade as situações ficcionais, acabou saindo das marcas propostas e começou a provocar um incêndio real no palco.

Essa encenação usou uma tradução do texto vinculada a uma prática teatral, resultando em palavras e expressões que faziam parte do cotidiano brasileiro daquela época e conseguindo levar à cena personagens verossímeis, por meio de um processo de criação inovador que, apesar de ser ancorado na identificação entre ator e personagem, trouxe o uso da mescalina e a proposta do ator vivenciar as situações ficcionais.

1998, *Da Gaivota*, direção Daniela Thomas

O segundo espetáculo analisado propôs um jogo entre ficção e realidade, valendo-se, para tanto, da imagem pública que os atores têm. Entretanto, essa prerrogativa de identificação entre ator e personagem foi estabelecida somente enquanto signo de leitura para o público brasileiro. No processo de criação dos personagens, nenhum dos atores levou, necessariamente, essa identificação como um ponto de partida para sua criação, como aconteceu na encenação do *Oficina em 72*, por exemplo. Thomas não era diretora de atores, então deixou-os propositalmente livres para experimentarem suas técnicas: cada um daqueles personagens poderia ser uma expressão artística diferente da poética de cada um daqueles atores.

Com um cenário nada realista, pouquíssimos adereços e objetos cênicos, figurinos trabalhados em tons neutros e os recursos de iluminação e sonoplastia reduzidos também a uma certa neutralidade, toda ênfase foi colocada na interpretação dos atores. Cada ator trouxe consigo, além da sua própria história enquanto signo de leitura para o espectador, o seu jeito de atuar, de modo que os seis intérpretes foram colocados para dialogar em diferentes níveis: no nível ficcional e no nível do próprio embate pela diferença da linguagem de interpretação de cada um. Em decorrência dessa falta de unidade na atuação, uma parte da crítica da época questionou o estabelecimento da verossimilhança no espetáculo. Ainda assim, essa encenação trouxe uma proposta de adaptação de seu texto dramático, estabelecendo pontos de contato interessantes com a dramaturgia do autor.

Em sua versão, alguns aspectos que são muitomarcantes na poética de Tchekhov – como a presença de solilóquios e o fato dos personagens não dialogarem de fato entre si muitas vezes – tornam-se ainda mais evidentes. Além disso, o espetáculo, ao mesmo tempo em que lança mão de um jogo de identificação entre atores e personagens, aproximando o universo tchekhoviano desse público por consequência, deixa grandes atores livres em suas expressões. Dessa maneira, a cena é também uma vitrine

viva de um embate de distintas abordagens do trabalho do ator brasileiro.

2006, *Gaivota*, tema para um conto curto, direção de Enrique
Dias

O terceiro espetáculo analisado, também baseado em *A Gaivota*, não se propõe a ser uma representação da obra dramática de Tchekhov, já que a própria ideia de representação é posta em xeque a todo momento: a peça vai acontecendo como se fosse um rascunho sendo refeito, aos olhos do espectador. Entretanto, a análise do registro audiovisual da peça mostrou que houve um comprometimento em contar uma história, resultando em um enredo claro, capaz de envolver o espectador brasileiro nas situações dramáticas. Em seu "novo texto", a maior parte das situações dramáticas foi mantida, assim como a ordem dos acontecimentos e maioria dos personagens. As situações são retratadas de modo mais sintético, por um lado, e, por outro, são exploradas do ponto de vista de sua criação – revelando subtextos, discutindo signos colocados em cena –, escancarando para o espectador os meandros da criação artística.

O grupo também altera palavras e expressões, deixando-o num formato mais arrojado. Alguns termos e frases são propositalmente identificáveis como próprios deles e não do universo tchekhoviano. Com uma intenção diferente da de Zé Celso, que em sua adaptação quis manter uma certa fidelidade ao texto tchekhoviano, o grupo, em sua versão, não teve essa preocupação; pelo contrário, sua intenção foi de se apropriar daquele texto e fazer dele outra coisa.

O texto é dito e interpretado de maneira orgânica pelos atores, fazendo com que o espectador brasileiro flua facilmente em muitos momentos da peça. Um coletivo de artistas se uniu para experimentar novas abordagens para o trabalho do ator e discutir o fazer teatral, e para isso explorou uma dramaturgia cuja temática dos diferentes tipos de teatro e os embates entre as

diferentes gerações de artistas aparece bastante. Dessa maneira, o grupo, em seu espetáculo, conseguiu contar a história de Tchekhov, mas, sobretudo, atingiu seu objetivo de desdobrá-la como mote para criação de um grande jogo, em que a metateatralidade foi explorada em diferentes níveis: como uma das temáticas da história contada, no jogo entre os atores e como linguagem de encenação.

A proposta apresenta uma possibilidade que dá muita autonomia e autoridade ao ator em relação à composição da cena e na lida com o texto dramático. Ademais, mostra ao público como esses artistas brasileiros pensam o teatro e, por meio da materialidade de seus corpos, escrevem em cena um novo texto espetacular.