

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC - SP

Marcella Vicentini Cerbara

A cena em Processo: metateatro e Viewpoints na peça
Gaivota – tema para um conto curto

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2015

MARCELLA VICENTINI CERBARA

A cena em Processo: metateatro e Viewpoints na peça

Gaivota – tema para um conto curto

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em **Literatura e Crítica Literária** sob a orientação da Profa, Dra. Annita Costa Malufe.

São Paulo

2015

Banca Examinadora:

Agradecimentos

A CAPES, pela bolsa concedida. À Profa. Dra. Annita Costa Malufe, pelo olhar atento, pela paciência e objetividade. A minha família, que sempre me incentivou. Às Profas. Dras. Maria Aparecida Junqueira e Claudia Vasconcellos por todos os apontamentos cruciais dados na qualificação. A Enrique Diaz, pela generosidade em ceder os materiais essenciais dessa pesquisa. Aos meus parceiros do Grupo Folias D'Arte, pela companhia nessa jornada. Ao meu eterno mestre Prof. Dr. Fernando Segolin, que fomentou os primeiros passos dessa pesquisa. À Ana Albertina, pelos conselhos e confiança a mim depositada e a todas as professoras do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC.

CERBARA, Marcella Vicentini. **A cena em processo: metateatro e Viewpoints na peça Gaivota – tema para um conto curto**. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2015.

Resumo

A presente pesquisa busca contribuir para a análise da cena teatral contemporânea, tendo como base a peça **Gaivota – tema para um conto curto** criação coletiva de Bel Garcia, Emílio de Mello, Enrique Diaz, Felipe Rocha, Gilberto Gawronski, Isabel Teixeira, Mariana Lima e direção de Enrique Diaz. Neste trabalho são focados os principais procedimentos usados no espetáculo como o ator-performer, a técnica do Viewpoints e o metateatro. O texto clássico usado como ponto de partida é **A Gaivota**, do autor russo Anton Tchekhov, marco das inovações propostas por Stanislavsky e o Teatro de Arte de Moscou no início do século XX. O que se pretende aqui é deixar registrado um dos procedimentos mais em voga da atualidade: a releitura de textos dramáticos.

Palavras-chave: Tchekhov; **Gaivota – tema para um conto curto**; teatro contemporâneo; Viewpoints; metateatro, ator-performer.

CERBARA, Marcella Vicentini. **A cena em processo: metateatro e Viewpoints na peça Gaivota – tema para um conto curto**. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2015.

Abstract

This research aims to contribute to the analysis of contemporary theater scene, based on the play, **Gaivota – tema para um conto curto**, collectively building by Bel Garcia, Emilio de Mello, Enrique Diaz, Felipe Rocha, Gilberto Gawronski, Isabel Teixeira, Mariana Lima and directed by Enrique Diaz. This work focus out the main procedures used in the spectacle as the actor-performer, the technique of Viewpoints and metateatro. The classic text used as a starting point is **A Gaivota**, the Russian author Anton Chekhov, reference of the innovations proposed by Stanislavsky and the Moscow Art Theatre in the early twentieth century. The aim is to keep registered one of the trendiest of today: the reading of dramatic texts.

Keywords: Tchekhov; **Gaivota – tema para um conto curto**; contemporary theater; viewpoints, metateatro; actor-performer.

Sumário

Introdução	08
Cap. I – As inovações de A Gaivota: do malogro ao sucesso	15
I.I – Tchekhov e as perguntas sem solução.....	15
I.II – O realismo de Tchekhov no palco.....	24
I.IV – Metateatro: A peça dentro da peça.....	31
I.IV – O Tempo, a inação ou a crise da ação.....	38
Cap. II – A desconstrução do texto de Tchekhov: Gaivota – tema para um conto curto	49
II. I – Texto, cena, novas perguntas.....	49
II. II - O tempo fragmentário em Gaivota – tema para um conto curto.....	58
II. III – A fragmentação radicalizada.....	63
II. IV – Metateatro: a encenação em cena.....	69
II. V – Espaço não-realista e objetos cênicos.....	77
Cap. III – Dois eixos centrais da cena: o ator-performer e a técnica do Viewpoints	84
III. I. – O teatro Performativo em Gaivota – Tema para um conto curto.....	84
III. II – Viewpoints.....	98
Conclusão	115
Referências	123
Anexo – Entrevista com Enrique Diaz	127

Introdução

Qualquer caminho é apenas um caminho e não constitui insulto algum – para si mesmo ou para os outros – abandona-lo quando assim ordena o seu coração. (...) Olhe cada caminho com cuidado e atenção. Tente-o tantas vezes quantas julgar necessárias... Então, faça a si mesmo e apenas a si mesmo uma pergunta: possui esse caminho um coração? Em caso afirmativo, o caminho é bom. Caso contrário, esse caminho não possui importância alguma.

(Carlos Castañeda, Las Enseñanzas de Don Juan).

Em 2007 assisti ao espetáculo **Gaiyota- tema para um conto curto**¹ dirigido por Enrique Diaz, e fiquei completamente instigada pela linguagem cênica usada. O que vi foi uma peça em tudo diferente da escrita por Tchekhov, mas que mesmo assim contava a fábula escrita por ele. A ideia dessa dissertação nasceu da vontade de entender profundamente o que se passou naquela noite no SESC Pinheiros. Quais elementos cênicos que combinados geravam tamanha potência? Porque que mesmo desconstruindo completamente o texto de Tchekhov, ainda assim, era possível acompanhar a história? Qual a técnica utilizada ali? Muitos espetáculos contemporâneos demonstram uma relação parecida com os clássicos. Uma relação diferente de fidelidade com o texto, de atualização das questões propostas pelas obras clássicas. A peça **Gaiyota – tema para um conto curto**, não é um caso isolado em que atores e encenadores mantêm com um texto clássico essa relação particular, de releitura, desconstrução e atualização dos temas abordados. É o que escreveu o professor Jacó Guinsburg (2008, p. 111):

A releitura dos textos dramáticos como procedimento em voga, não de reapresentações ou de recriações tradicionais, mas, tentativamente, de verdadeiras criações cênicas, no sentido *lato* da expressão, vem marcando a produção teatral da última década, pelo menos em São Paulo, para não dizer no Brasil.

¹ O espetáculo ficou em cartaz no SESC Pinheiros em São Paulo no ano de 2007. O elenco era composto pelos atores: Enrique Diaz, Mariana Lima, Isabel Teixeira, Emilio de Mello, Felipe Rocha, Bel Garcia e Gilberto Gawronski.

Guinsburg fala sobre o procedimento em voga nos espetáculos contemporâneos na cidade de São Paulo, o artigo acima trata em especial do espetáculo **Rainha – [(s)] duas atrizes em busca de um coração** uma desconstrução da tragédia **Maria Stuart** de Friedrich Schiller. Em meu trabalho de conclusão de curso – da faculdade de Letras na PUC – esse mesmo espetáculo foi meu objeto de estudo. A presente dissertação parte então de uma pesquisa anterior com novos aprofundamentos e levando em consideração que se trata de outro espetáculo com outros artistas envolvidos.

A peça **Gaivota – Tema para um conto curto** foi escrita em processo colaborativo pelo ator e encenador Enrique Diaz, Bel Garcia, Emilio de Melo, Felipe Rocha, Malu Gali e Mariana Lima, a maioria pertencentes a Cia. dos Atores² e outros atores e atrizes agregados ao projeto. Houve substituições no decorrer das inúmeras apresentações, os atores substitutos são: Alessandra Negrini, Bel Teixeira, Lorena da Silva e Thierry Tremouroux.

No presente trabalho utilizamos como recurso de pesquisa o texto da peça e um vídeo da encenação que aconteceu no SESC Pinheiros em São Paulo no ano de 2007. Neste vídeo estão presentes os atores: Enrique Diaz, Mariana Lima, Bel Garcia, Isabel Teixeira, Emílio de Mello, Felipe Rocha e Gilberto Gawronski. Portanto, levamos em consideração particularmente a gravação dessa apresentação com seu ritmo temporal único, e o elemento “acidental” que é constitutivo do teatro. Usamos também como material de estudo o programa entregue ao público no início do espetáculo. Além disso, tive a oportunidade de realizar por e-mail uma pequena entrevista com o diretor Enrique Diaz, que enriqueceu imensamente a pesquisa.

No primeiro capítulo, faremos um breve panorama da biografia de Tchekhov e das principais ideias presentes em sua escrita. Em seguida, abordaremos as características fundamentais do teatro realista presentes na peça **A Gaivota**, no item seguinte, falaremos sobre o metateatro e terminaremos este primeiro capítulo analisando a questão do tempo na obra. No segundo capítulo trataremos da peça **Gaivota – tema para um conto curto**. Este capítulo é

² A Cia. dos Atores foi fundada em 1988 pelos atores; Bel Garcia, Drica Moraes, César Augusto, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle, Suzana Ribeiro e Enrique Diaz, e tem uma sede que fica no Rio de Janeiro, no bairro da Lapa.

dividido em cinco subtítulos, os grandes temas são: o tempo, a fragmentação do texto, metateatro, espaço não - realista e objetos cênicos. O terceiro capítulo possui apenas dois subtítulos que são: o teatro performativo e a técnica do Viewpoints presentes na peça **Gaivota – tema para um conto curto**.

A escolha dos itens de cada capítulo foi feita na intenção de criar uma trajetória que abordasse o mesmo tema nas duas peças, em **A Gaivota** de Tchekhov e em **Gaivota – tema para um conto curto**. Dessa forma, podemos observar como, por exemplo, acontece o metateatro na peça de Tchekhov e como ele acontece em **Gaivota – tema para um conto curto**. Quais são diferenças e similaridades encontradas nas duas encenações. A peça contemporânea, conta a mesma trama de Tchekhov, mas de uma nova maneira, por isso, não seria possível descartar uma primeira análise da peça russa, para depois entender como acontece a encenação contemporânea. Alguns elementos estão presentes nas duas peças, mas de maneiras diferentes, como a fragmentação do texto que já existe em Tchekhov, mas que na encenação contemporânea é radicalizada. Tchekhov foi um dos autores que causaram profundas modificações na estrutura do drama tradicional. Na peça contemporânea essas modificações são ainda mais intensificadas e apontam para novos caminhos, talvez ainda não previstos por Tchekhov. O terceiro capítulo aborda dois principais eixos da peça **Gaivota – tema para um conto curto**: o ator como performer e a técnica do Viewpoints.

Em janeiro de 2015, participei de um workshop de Suzuki e Viewpoints³ realizado pelo ator e professor Donnie Mather⁴. A experiência de poder trabalhar praticamente princípios que só vinham sendo estudados teoricamente gerou uma nova percepção da técnica do Viewpoints, descrita e analisada no último capítulo, e foi de fundamental importância para o objeto aqui estudado. A técnica do viewpoints foi usada pelos atores para treinamento, como forma de se aproximar mais intuitivamente e fisicamente da peça e menos

³ O workshop aconteceu na sala Crisamtempo em São Paulo, na semana dia 19 ao dia 23, totalizando uma carga horária de 30 horas.

⁴ Donnie Mather tem quase vinte anos de experiência em treinamentos em Viewpoints e Método Suzuki. Trabalhou com Anne Bogart e com a Siti Company como artista associado por sete anos. Sua experiência também inclui treinamento com Tadashi Suzuki, Mary Overlie e Tina Landau.

psicologicamente. É interessante como veremos no último capítulo, que além de ser um treinamento dos atores, a técnica do Viewpoints é possível de ser observada na própria dinâmica da encenação.

Ao participar do workshop com o ator Donnie Mather pude ter uma compreensão mais aprofundada dos princípios dessa técnica altamente presente em **Gaivota – tema para um conto curto**. Além disso, o treinamento foi essencial ao levantar questões e pensamentos que surgem ao se trabalhar com a técnica dos Viewpoints e que estão presentes na peça que nos serve de objeto. Como por exemplo, a pergunta feita por Donnie a nós: a história acontece em cena ou na cabeça do espectador? O que me remeteu quase imediatamente a peça **Gaivota – tema para um conto curto**. Mesmo com lacunas e fragmentações a fábula criada por Tchekhov é contada. O público é quem faz as suas próprias conexões e quem preenche as lacunas deixadas na obra. Dessa forma, é possível pensar: onde realmente a história está acontecendo? Em cena ou na imaginação do espectador?

Outra pergunta feita por Donnie e que me levou a fazer um paralelo com este trabalho foi: como manter-se livre dentro da forma? A partir disso podemos pensar: Como os atores criadores de **Gaivota – tema para um conto curto** mantem-se livres dentro da forma da fábula? Como contar livremente uma fábula que em si já é uma estrutura fixada? Os acontecimentos ali escritos não mudam: Macha não termina por se casar com Trepliov. Ela continua solitária e sofrendo por um amor não correspondido. Mesmo assim existe muita liberdade na maneira como eles tratam dos conflitos internos dos personagens, na maneira como eles contam a fábula de Tchekhov. Ao contar livremente a fábula, os atores oferecem liberdade também para que os espectadores que passam a ter uma leitura mais livre da obra.

A questão do ator como performer é essencial na forma de interpretação da peça **Gaivota – tema para um conto curto**, e também parece ser encontrada em muitos espetáculos contemporâneos. Entender as consequências dessa maneira de interpretação parece não só instigante como necessária. Como veremos no último capítulo, o ator está menos a favor da construção de uma ficção do que de uma acentuação do próprio instante presente. O que gera

profundas modificações na estrutura da fábula, pois a ilusão é constantemente quebrada.

É importante ressaltar também que, através desse trabalho, há o desejo de registrar um exemplo das novas formas de criação dramáticas contemporâneas que se dão coletivamente e em cena. O dramaturgo não é mais um solitário em seu escritório, e sim o próprio ator que na ação criativa, no caos da sala de ensaio torna palavra escrita àquilo que primeiro foi palavra falada. O texto surge junto com a cena e cria corpo antes de ser registrado. Essa me parece ser uma das maiores mudanças na forma de criação contemporânea. O ator é também o criador da obra, não apenas seu intérprete, e por isso tem sobre ela total responsabilidade. O ato de desconstruir um clássico, nesse caso o texto de Tchekhov, também parece-me se ligar ao desejo de tornar seu o que foi elaborado por outro alguém. De imaginar novos desdobramentos a uma peça que já foi exaustivamente encenada e estudada. De fazer novas conexões com os mesmos personagens, criar novos paralelos com as antigas questões e imaginar novas possibilidades de um mesmo evento.

Traço que aparece fortemente marcado em nosso objeto de estudo – e que também pode ser visto urdido em muitas encenações de nosso tempo – é o fato de que processo e resultado não se separam. Um encontra-se costurado ao outro. A cena encontra-se em processo. O sentido de criar uma obra pronta e acabada, o resultado de algum processo secreto gerado na sala de ensaio, é aqui abolido. O processo caótico criativo, as dúvidas e anseios, as contradições, os desentendimentos, tudo se encontra a mostra aos olhos do público. Tudo é parte do próprio resultado da obra. O diretor é também ator do espetáculo, os atores são também dramaturgos, todos podem contribuir ativamente na construção da obra. A hierarquização drástica das funções é também abolida, isso não significa que não exista a figura do diretor, e seu papel de organizador do material proposto. Mas olhando para o tempo de Tchekhov podemos constatar que as mudanças na estrutura da organização fora de cena afetam diretamente a própria cena.

Tchekhov talvez não tivesse o distanciamento histórico necessário para ver a incrível proximidade entre o acontecimento da sua fábula – em que Trepliov é humilhado por sua mãe – e a primeira estreia de **A Gaivota** em que ele sofreu severas críticas do público. Os distanciamentos históricos nos permitem olhar para a fábula de novas maneiras. Contar a história articulando o tempo de Tchekhov com o nosso tempo. No texto do programa entregue no espetáculo, Enrique Diaz se pergunta “Como falar do tempo?”. Esse é um dos motores da criação do espetáculo. Como os atores lidam com o tempo de forma a torná-lo material criativo. Questão que já era cara a Tchekhov, “o tempo” se torna aqui também protagonista da criação e presente desde a dedicatória do espetáculo: “Dedicamos este espetáculo aos nossos filhos e nossos pais”. Como veremos no primeiro capítulo, o conflito de gerações aparece na fábula de Tchekhov no desentendimento entre Trepliov e sua mãe. Em **Gaivota – tema para um conto curto**, este evento é dilatado. O conflito de gerações, que é uma questão temporal, aparece em primeiro plano. Assim, nada mais coerente do que dedicar o espetáculo aos pais e filhos.

Anne Bogart em seu livro **A preparação do diretor**, no capítulo intitulado *Erotismo*, compara a atração que sentimos pela arte à atração de um relacionamento amoroso. Bogart conta que foi ao Museu de Arte Moderna de São Francisco, e seus planos de visitar o museu inteiro foram por água abaixo quando ela se deparou com a obra **Osíris e Ísis**, de Anselm Kiefer. Naquele momento a diretora conta que foi arrebatada pela obra, detida por ela, ela foi “atraída pela aventura de um relacionamento amoroso”. (2011, p. 69). Sobre isso Bogart (2011, P. 69) escreveu:

No primeiro estágio de um relacionamento amoroso, alguma coisa ou alguém o arrebatava. Algo é pedido de nós, uma resposta é exigida. Quanto mais valioso o possível relacionamento, menos capazes somos de ignorar o convite.

Acredito ser muito interessante a comparação proposta por Anne Bogart, e muito potente para falar sobre o objeto de estudo que escolhi para esta dissertação. São inúmeras as peças contemporâneas que se propõem a uma releitura de um clássico, como bem falou Jacó Guinsburg. A escolha da peça

Gaivota – tema para um conto curto poderia ser ao acaso. O fato é que ao assistir a peça fui atraída por seu drama interno, e da mesma forma que descreveu Anne Bogart, fui completamente arrebatada por ela. Sobre esse arrebatamento causado por algumas obras de artes, Anne escreveu:

O que nos arrebatava? Raramente me vejo arrebatada por alguma coisa ou por alguém que consigo identificar imediatamente. Na verdade, sempre me senti atraída pelo desafio de conhecer o que não consigo categorizar ou descartar de imediato, seja uma presença de ator, um quadro, uma obra musical ou um relacionamento pessoal. É o caminho para o objeto de atração que me interessa. Estabelecemos uma relação um com o outro. Desejamos relacionamentos que transformam nossas visões. Atração é o convite a uma jornada evanescente, a uma nova maneira de experimentar a vida ou perceber a realidade. (2011, p. 68)

Ao assistir a peça **Gaivota tema para um conto curto** fui convidada a esta jornada de que fala Bogart, não pude ignorar o convite, a resposta a ele é uma tentativa de registrar e de aprofundar este relacionamento amoroso em que fui envolvida desde então. A tentativa de conhecer o que não consegui categorizar e muito menos descartar de imediato. A resposta ao convite é esta dissertação que se segue.

Capítulo I – As inovações de A Gaivota: do malogro ao sucesso.

I.1 – Tchekhov e as perguntas sem solução

Tchekhov disse certa vez que se você escreve no primeiro capítulo que um rifle está pendurado na parede, no segundo ou terceiro capítulo ele deve absolutamente ser disparado. Esta famosa frase do escritor e dramaturgo russo expressa bem o modo **do** autor pensar sobre o trabalho de escrita, quer seja de um conto ou uma peça de teatro. A frase gerou a expressão que ficou conhecida como “a arma de Tchekhov” que nos faz refletir sobre evitar tudo o que seja gratuito em um texto e, ainda, sobre a técnica da “antecipação”: a arma prenuncia o tiro que virá a ser disparado. A tensão da cena se constrói justamente em razão da antecipação: entre a imagem da arma – que aparece no primeiro capítulo – e o momento do tiro – que se dá no segundo ou terceiro capítulos.

Ao longo de sua vida, Anton Tchekhov (1860-1904) escreveu centenas de contos, mesmo dividindo seu tempo entre a literatura e a medicina. Além disso, desde cedo, como observou o crítico e professor Jacob Ginsburg, o autor se interessou pelo teatro, seja pela sua análise crítica ou pela forma dramática e, ao lado dos dramaturgos Ibsen⁵, Strindberg⁶, Maeterlinck⁷ e Hauptmann⁸, Tchekhov foi um dos motivadores do que Peter Szondi chamou de “crise do drama” por alterar os conceitos de ação e diálogo.

A dramaturgia de Tchekhov é o retrato da Rússia do final do século XIX e começo do século XX em um momento pré-revolucionário da história do país. Segundo o sociólogo Maurício Tragtenberg (1988), na Rússia dos séculos XVIII

⁵ Ibsen foi um dramaturgo norueguês, um dos principais do século XIX, entre suas peças mais importantes estão: “Casa de bonecas” e “Hedda Gabler”.

⁶ August Strindberg foi dramaturgo e contista sueco, ao lado de Ibsen é considerado um dos principais escritores escandinavos.

⁷ Maeterlinck Dramaturgo belga e principal expoente do simbolismo.

⁸ Hauptmann foi um romancista e dramaturgo alemão.

e XIX o governo era formalmente uma autocracia, ou seja, a atividade política estava concentrada na figura de um autocrata, um rei ou um príncipe. Até 1861, a nobreza possuía o direito de ter servos como sua propriedade, e apenas depois da liberação dos servos, da migração da população rural para a área urbana e da formação de um proletariado industrial é que se vislumbrou uma ação contra o governo autocrata. Em 1881, o Czar Alexandre II foi assassinado pelo grupo *Narodnaia Volia* (Vontade do Povo). O momento é de transição, todos os tipos de radicalismos estão em plena operação e em 1905 foi sufocada a primeira revolução radical que foi considerada um *ensaio geral* para a Revolução de 1917.

Segundo Ginsburg (2010, p.76), quando estreou **A Gaivota**, em 1896, Tchekhov era extremamente popular na Rússia por seus contos e novelas e nesse momento encontrava-se em plena maturidade artística no campo da narrativa. No teatro, entretanto, não havia obtido resultados muitos satisfatórios, embora a escrita dramática lhe atraísse desde cedo. A primeira composição de maior extensão na criação teatral de Tchekhov foi **Ivanov** escrita em 1888. A peça gira em torno de um personagem cuja ação constitui basicamente na sua incapacidade de agir. No ano seguinte, Tchekhov escreveu **O Silvano**, peça que foi mal recebida por ser considerada pouco cênica e quase sem ação dramática, e seu autor foi censurado por não conhecer as regras da dramaturgia e depois de algumas apresentações fracassadas foi retirada de cartaz. Anos depois a peça **O Silvano** veio a se tornar **Tio Vânia**.

O que podemos perceber é que em suas primeiras obras dramáticas, Tchekhov não fala sobre grandes tragédias, mas sobre os desapontamentos cotidianos. Ao invés de heróis, suas personagens aparecem em cena extremamente semelhantes às pessoas que os assistem da plateia. Não apenas pelos traços exteriores, fisicalidade, gestos e falas, mas também e principalmente por seus conflitos psicológicos. O mesmo tempo que arruína as personagens em cena, arruína também as pessoas que as observam. Como disse em entrevista o ator Eduardo Moreira do **Grupo Galpão** sobre a peça **Tio Vânia (aos que vierem depois de nós)** - encenada pelo grupo com direção de Yara Novaes - “A

questão do tempo é uma questão muito premente no Tchekhov⁹. O fato do autor russo trabalhar a questão da passagem do tempo em seu drama foi um dos fatores que fez com que o grupo escolhesse a obra para a encenação. A quebra das ilusões que o tempo ocasiona é um dos principais temas de Tchekhov e pode ser encontrado em suas quatro principais obras: **A Gaivota** (1896), **Tio Vânia** (1899), **As três irmãs** (1901) e **Jardim das Cerejeiras** (1904).

Segundo Peter Szondi (2001, p.49), **As três irmãs** é o mais perfeito dos dramas de Tchekhov. A renúncia às duas principais categorias do drama: à ação e o diálogo, parece corresponder à dupla renúncia que caracteriza suas personagens. Elas apenas extravasam em cena seus desejos, sem nunca sair do lugar. Têm desejos, mas não fazem nada para concretizá-los, apenas acordam, caminham, comem e voltam a dormir repetindo os mesmos gestos a cada manhã. Tchekhov expõe em cena o cotidiano sem sentido do homem moderno e contemporâneo. Em carta, o autor escreveu: “[...] Gostaria apenas de dizer com toda a honestidade às pessoas: reparem, reparem como vivem mal, e que vida enfadonha estão levando.” (TCHEKHOV, 1900, p.92). Dessa forma, as personagens tchekhovianas renunciam à ação e são engolidas pelo tédio da vida trivial. Tchekhov instaura um campo cênico em que personagens e plateia compartilham as mesmas experiências e, assim, permite que a plateia possa se enxergar em cena e se compreender, como o autor mesmo observou:

“(...) O importante é que as pessoas compreendam isso; se compreenderem inventarão uma vida diferente e melhor. O homem torna-se melhor quando mostramos como ele é.” (TCHEKHOV, 1900, p. 92).

Podemos notar nessa fala de Tchekhov a vontade do autor em criar uma arte que transforme a plateia e que a faça compreender que a vida que leva não é a única possível.

Para Szondi, a renúncia à comunicação, é outra particularidade da obra de Tchekhov que modifica o drama. Segundo o autor, as personagens de **As três**

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=rbBRhTIHvpw>

irmãs não dialogam, mas antes falam através de monólogos líricos. Szondi explica que não são monólogos no sentido clássico do termo, já que “em sua origem não se encontra a situação, mas a temática” (2001, p.50). As personagens tchekhovianas não conversam realmente, pois cada uma só entende a sua própria experiência. São seres solitários, mas que continuam a viver em sociedade e através das palavras pronunciadas “isolam o que expressam”. (2001, p.50). Apesar de Tchekhov utilizar elementos que abalaram o drama, segundo Szondi, suas obras não renunciam de todo às categorias que necessitam enquanto forma dramática; mesmo o drama **As três irmãs** “possui rudimentos da ação tradicional.” (2001, p.49). Embora Szondi aponte **As três irmãs** como o mais perfeito dos dramas de Tchekhov e que, portanto seria a mais expressiva de sua escrita madura e seu estilo, podemos encontrar alguns desses traços também em **A gaivota**, peça a qual nos ocupamos aqui e que vamos discutir mais adiante.

Outra característica importante das obras de Tchekhov, e que parece estar presente nas mais bem sucedidas montagens contemporâneas de suas obras, é que Tchekhov parece gerar inúmeras questões, mas sem nunca lhes fornecer uma solução. Sobre isso, escreveu em carta para Aleksei Suvórin, em 1888:

Ao exigir do artista uma atitude consciente para com o seu trabalho, você está certo, mas está misturando dois conceitos: a solução do problema e a colocação correta do problema. Só o segundo é obrigação do artista. (ANGELIDES, 1995, p.103)

Tchekhov não tem a intenção de fornecer respostas através de suas obras, pois, de acordo com Angelides (1995), as ideias conclusivas e orientadoras predominantes na tradição literária russa de sua época são refutadas pelo autor. Para ele as soluções baseadas em conceitos universalmente reconhecidos como válidos não passam de lugares-comuns enganadores (1995, p. 199). Neste ponto, Tchekhov se assemelha ao também escritor russo, Fiódor Dostoiévski (1821-1881) já que, como explica Bakhtin (2011, p. 196), “o enredo em Dostoiévski é inteiramente desprovido de quaisquer funções

concludentes”. Dostoievski em seu diário escreveu: “Chamam-me psicológico: isso não é verdade, eu sou apenas um realista no sentido superior, isto é, eu represento todas as profundezas da alma humana” (BAKHTIN, 2011, p. 197). Segundo Bakhtin, “as profundezas da alma humana” na obra de Dostoievski são objeto de representação “realista, objetiva e sóbria em prosa” (p. 197), resultando em uma exploração necessariamente aberta, sem desfecho final, sem soluções decisivas.

É esta complexidade presente nas obras desses autores que leva Stela Adler – que foi professora de representação e discípula de Stanislavsky – a dizer que os contos e as peças de Tchekhov não transmitem uma visão de mundo que se possa discutir com os amigos na saída da sala de espetáculo, já que o autor tinha horror a qualquer doutrina (ADLER, 1999, p.214). Segundo Sophia Angelides – autora do livro **A. P. Tchekhov: cartas para uma poética** – a recusa do autor em resolver questões filosóficas e sociais em suas obras expressa um dos princípios basais de seu ideário estético (1995, p.30). Por isso, nunca defendia em suas peças uma ideia em detrimento de outra, mas preferia mostrar como o ser humano de fato vive sem emitir opiniões nem defender posições políticas ou morais. Sobre isso, Tchekhov escreveu em carta:

Ainda não tenho do mundo uma concepção política, religiosa e filosófica; mudo-a todo mês, e por isso devo limitar-me somente à descrição de como os meus protagonistas amam, casam-se, procriam, morrem e de como falam. (ANGELIDES, 1995, p.102)

Desse modo, a escrita aberta de Tchekhov permite as mais diversas interpretações cênicas e as mais diferentes entre si. As perguntas geradas por Tchekhov não são respondidas em suas obras, ao contrário, podem gerar ainda mais perguntas. Essa talvez seja uma das principais qualidades dos textos de Tchekhov e que o fazem ainda hoje tão atual: o inacabamento e a falta de ideias conclusivas. A obra de Tchekhov se apresenta de maneira objetiva e realista, como ele mesmo escreveu em carta “O escritor deve ser tão objetivo quanto um químico. Ele deve renunciar à subjetividade da vida cotidiana.” (ANGELIDES, 1995, p.) para o autor a função do escritor não é resolver questões como Deus e o pessimismo e sim “retratar quem falou ou

pensou a respeito de Deus ou do pessimismo, de que maneira e em que circunstâncias” (ANGELIDES, 1995, p. 29). Assim, Tchekhov retrata os conflitos das personagens em sua natureza de problemáticas em processo, desenrolando-se aos olhos do público.

Esta irresolução estaria ainda na própria estrutura dos contos de Tchekhov, que trariam em seu bojo a tensão entre narrativas paralelas que jamais encontra uma síntese. Segundo Ricardo Piglia, Tchekhov seria um dos fundadores do conto moderno, juntamente com Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e Joyce, sendo este um tipo de narrativa que abandona o final surpreendente e a estrutura fechada para trabalhar a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las. Em seu conhecido **Teses sobre o conto**, Piglia inicia com uma anedota retirada de um caderno de Tchekhov que diz: “Um homem, em Monte Carlo, vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, se suicida.” Piglia afirma que nessa anotação de Tchekhov estaria condensada a tese do conto moderno, este que é “uma narrativa que encerra uma história secreta.” A narrativa principal poderia ser a história de como o homem ganhou no cassino e a história secreta trataria do motivo de seu suicídio. Piglia cita ainda a “teoria do iceberg” de Hemingway – que defende que o mais importante se constrói através do não dito, o subentendido e a alusão – para analisar a técnica de escrita dos contos modernos.

Este aspecto presente nos contos de Tchekhov nos parece, assim, dizer respeito também à concepção de seus textos dramáticos. As obras de Tchekhov nos faz ver através da superfície de um diálogo banal uma verdade secreta, ou levando em conta o que Ricardo Piglia nos diz: ele nos conta uma história enquanto está contando outra. Quando começou a escrever peças de teatro o autor foi muitas vezes criticado por serem textos monótonos, sem ação e banais. Tudo isso mudou quando Stanislavsky aceitou encenar a peça **A Gaivota** e percebeu que os textos de Tchekhov provocam o palco, e precisam dele para adquirir sua máxima potência, pois possuem camadas de significação que só o ator no jogo da encenação pode promover à plateia. Os diálogos dramáticos trariam uma história, mas junto com ela corre em segredo outra história, só possível de ser percebida no jogo da encenação. Assim como a “teoria do iceberg” de Hemingway, os personagens de Tchekhov escondem

mais do que mostram. O mais importante em suas peças não é dito, e por isso Stanislavsky, juntamente com o **Teatro de Arte de Moscou**, tiveram que encontrar uma nova maneira de interpretação diferente de tudo que se havia feito desde então.

Além de dramaturgo, Tchekhov foi um profundo interessado em todos os elementos da arte dramática; o autor assistia a inúmeras peças e depois refletia sobre o papel do Teatro e o ofício do ator. Segundo Sophia Angelides (1995, p.25), em diversas cartas do autor é possível perceber uma relação conflituosa com o teatro, desde o entusiasmo com a arte dramática até a completa insatisfação com o teatro de sua época. Sobre o sentimento de descontentamento, Tchekhov escreveu uma carta em 1887 no momento em que acompanhava a montagem de sua peça **Ivanov**:

1. Em Moscou, não há nenhuma pessoa sincera, capaz de dizer a verdade.
2. Os atores são manhosos, cheios de amor-próprio, meio incultos e presunçosos. Não se suportam mutuamente, e X está pronto para vender a alma ao diabo para que seu colega Y não obtenha um bom papel.
3. Korch é um comerciante, e para ele não importa o sucesso dos artistas e da peça, mas sim a arrecadação total.

(...)

7. Na opinião de Davidov, em quem eu acredito, a minha peça é melhor do que todas as peças escritas para esta temporada, mas ela inevitavelmente fracassará, graças a indigência do elenco de Korch. (ANGELIDES, 1995, p.74)

Na época em que Tchekhov viveu, o dramaturgo tinha grande influência e participação durante os ensaios de sua peça, ou seja, a função do autor se estendia além da escrita do texto, em geral também distribuía os papéis para os atores e opinava a respeito da direção e atuação da peça. No trecho da carta acima, Tchekhov fala a respeito dos ensaios de **Ivanov** e suas observações sobre a conduta dos atores russos na época, e os define como “Cheios de amor-próprio, meio incultos e presunçosos” e o diretor Korch como alguém que não se importa com o sucesso da peça, mas sim com o possível lucro financeiro que ela pode gerar. Depois da estreia de **Ivanov**, Tchekhov escreveu em carta para seu irmão Aleksandr P. Tchekhov:

Antes de mais nada, Korch me havia prometido dez ensaios, mas fez apenas quatro, dos quais apenas dois podem ser chamados de ensaio, pois os outros dois tomaram a forma de torneios, nos quais os senhores artistas ficaram praticando logomaquias e insultos. Apenas Davidov e Glama sabiam seus papéis, enquanto os demais representavam com a ajuda do ponto ou de acordo com sua inspiração. (ANGELIDES, 1995, p. 77)

Mais uma vez Tchekhov se mostra insatisfeito com o teatro de sua época e a postura dos atores diante de seu próprio ofício. No decorrer desta mesma carta, Tchekhov descreve os detalhes da estreia de **Ivanov** e a reação da plateia, que no geral parece ter recebido bem a peça, apesar do autor criticar severamente o desempenho do elenco que, segundo ele, encontrava-se em sua maioria bêbado e sem conhecimento das próprias personagens que representavam, sobre isso escreveu: “Não sabem os papéis, confundem-se, dizem asneiras. Cada palavra é uma punhalada nas minhas costas” (1995, p.78).

Ainda sobre **Ivanov** Tchekhov escreve para Alekséi Suvórin:

Eu não soube escrever a peça. Evidentemente, é uma pena. Na minha imaginação, Ivanov e Lvov são seres vivos. Digo-lhe em sã consciência, com sinceridade, que esses homens não surgiram na minha cabeça vindos da espuma do mar, nem de ideias pré-concebidas, nem do “intelectualismo”, nem do acaso. Eles são o resultado da observação da vida. Eles estão no meu cérebro, e sinto que não menti nenhum centímetro, nem compliquei nenhuma letra. (ANGELIDES, 1995, p. 130)

Nesta carta, Tchekhov pretende esclarecer alguns mal entendidos sobre a sua peça, já que o diretor e Suvórin, para quem a carta é endereçada, achava que a personagem principal é um canalha, ao passo que a personagem do doutor é um grande homem. Desde suas primeiras peças, Tchekhov passou por dificuldades com suas montagens, já que, em sua maioria, o público, a crítica e os próprios atores que interpretavam não compreendiam a obra. Na carta citada acima, o autor russo fala sobre a questão da verdade e da “observação da vida”, motivos fundamentais em sua escrita literária, e explica que Ivanov está longe de ser um “canalha”, ele é um homem que não resolve seus

problemas e por isso sucumbe sob seu peso. Sobre o caráter das personagens Tchekhov declara:

Não quero pregar heresias no palco. Se o público sair do teatro com a ideia de que os Ivanovs são canalhas, e os drs. Lvovs, grandes homens, serei obrigado a pedir demissão e jogar a minha pena para o diabo. (TCHEKHOV, 2002, p. 142)

Tchekhov não julga suas próprias personagens e não deseja que sejam tachados de boas ou más, já que não são grandes heróis, mas antes são pessoas comuns que nos mostrariam “a vida como ela é”, como escreveu em carta: “A Literatura artística é denominada artística porque descreve a vida tal como ela é na realidade. Seu objetivo é a verdade absoluta e honesta” (ANGELIDES, 1995, p. 58). Para Angelides (1995, p.184) essas características da obra de Tchekhov, que não se pretende ser um veículo de ideias ou ideais, aliada à recusa de escrever uma narrativa com partes bem definidas, visando o seu desenlace, fazem de Tchekhov um dos principais contribuintes da transformação da Literatura do fim do século XIX. Transformação esta que no campo da arte dramática deu seu primeiro grande passo com a escrita de sua peça: **A Gaivota**.

I.II – O realismo de Tchekhov no palco



Cartaz da estreia de A Gaivota na encenação do Teatro de Arte de Moscou, 1898.

(GUINSBURG, 2010, p. 68)

A peça **A Gaivota** de Tchekhov, considerada por muitos estudiosos um marco fundador da modernidade teatral, é até hoje o símbolo do **Teatro de Arte de Moscou** e seu surgimento exigiu a construção de todo um novo modo de pensar o teatro e exercer o ofício do ator. Segundo Guinsburg (2001, p.91), a primeira vez que foi encenada, em 1896 na Rússia, a peça sofreu severas críticas do público que ria e bocejava durante a apresentação. O fracasso deveu-se à maneira convencional como foi encenada já que as inovações dramáticas do texto, como a inação e a ausência de uma trama delimitada,

exigiam do ator russo da época uma nova maneira de interpretação, diferente de tudo que havia sido feito desde então.

A ausência de heróis, a exploração da fala cotidiana, a falta de uma trama que caminhasse para o clímax e em seguida para o desfecho – como dizia Tchekhov: “(...) Comecei - a forte e terminei em pianíssimo, contrariando todas as regras da arte dramática” (GUINSBURG, 2001, p. 92) – e por fim a classificação dada pelo autor à obra “Uma comédia em quatro atos”, fez com o público da Rússia na época concluísse que a obra era um verdadeiro fracasso e que o autor de centenas de contos não servia para a arte dramática, como se pronunciou Lenski¹⁰ depois de ler o texto recebido:

Você bem sabe em que alta conta tenho o seu talento e quão profundo é o meu afeto por você. Mas, precisamente por isso, sou compelido a falar-lhe com franqueza. Aí vai o meu conselho, dos mais amigos: Pare de escrever para o teatro. Isso não é coisa pra você. (GUINSBURG, 2001. P. 92).

Em relato, Stanislavsky (1989) conta que a princípio nem ele entendeu a peça de Tchekhov, julgava-a “monótona, enfadonha e pouco teatral” (1989, p. 116), mas Dantchenko que se apaixonara pelo texto desde o princípio, convenceu Stanislavsky a montá-la como parte da primeira temporada do **Teatro de arte de Moscou (TAM)** que foi fundado em 1897 com o objetivo de renovar a forma de teatro praticada na Rússia na época. Seus idealizadores começaram a trabalhar em um movimento que ia contra a representação afetada, exagerada, a declamação, o estrelato dos atores e o repertório de peças insignificantes. Stanislavsky¹¹ e o **TAM** foram de essencial importância na projeção de Tchekhov como dramaturgo já que antes das encenações do grupo os dramas do autor russo eram altamente criticados pelo público. Stanislavsky, em seu livro **Minha Vida na Arte**, diz ter entendido que: “Para aprofundar a obra de Tchekhov, é necessário proceder a uma escavação (...) Experimentando

¹⁰ Segundo, Guinsburg, Lenski era um apreciador dos contos de Tchekhov.

¹¹ Konstantin Stanislavsky, ao lado de Vladimir Niemirovitch-Dântchenko, foi um dos fundadores do Teatro de Arte de Moscou, ator diretor e teórico do teatro, desenvolveu um importante método de representação que até hoje é utilizado nas principais universidades de Artes Cênicas do Ocidente, além de ter escrito um relato fundamental para a reflexão do ofício do ator intitulado **Minha vida na arte**.

processos diferentes, os teatros russos e europeus nada conseguiram” (1989, p. 129).

Quando Stanislavsky e Danchenko começaram a trabalhar nas peças de Tchekhov eles perceberam que o autor não dá mais tudo aos atores e ao diretor, eles têm de trabalhar mais dois terços do que lhes foi dado. Stela Adler (1999, p.219) explica que durante a elaboração do método realista para encenação das obras de Tchekhov, Stanislavsky entendeu que atores e diretores devem estudar a situação social das peças. Naquele momento, o povo russo estava vivendo uma época de transição, de revolução, mas sem nenhuma perspectiva. As peças de Tchekhov buscam explicitar uma determinada configuração social que afeta psicologicamente a personagem. Assim, entender o contexto social da peça é de essencial importância para se compreender a diferente visão de mundo que cada personagem expressa.

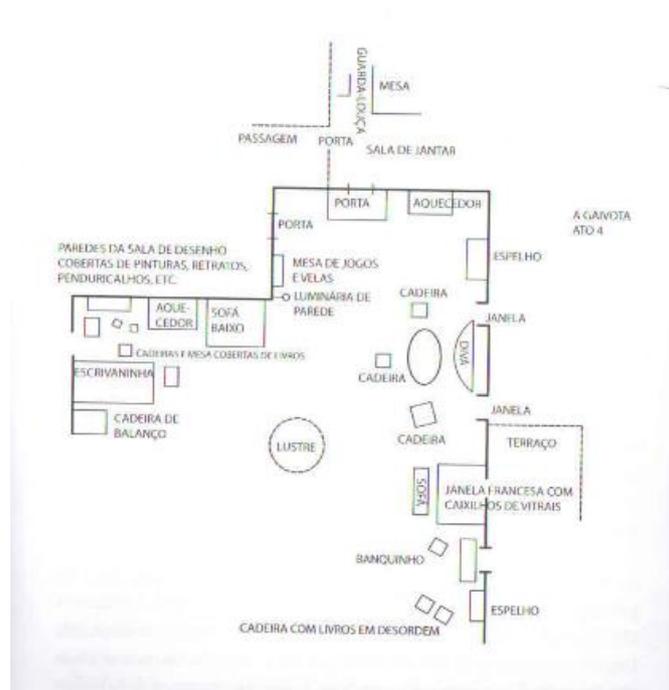
As peças escritas por Tchekhov montadas pelo **Teatro de Arte de Moscou** foram: **A Gaivota, As três irmãs, Tio Vânia e Jardim das Cerejeiras**. Todas encenadas em um espaço cênico realista, ou seja, sem o questionamento do teatro como lugar de se criar ilusão de uma realidade muito próxima a que vivemos, sem abrir mão da “quarta parede”. O público assiste à ação, portanto, como se olhasse através do buraco de uma fechadura, incógnito. O ator Leonidov escreveu sobre a impressão que teve ao assistir a peça **Tio Vânia**;

Tudo era tão simples, assim como na vida real, mas por baixo dessa simplicidade percebia-se o caldeirão fervente de paixões humanas. Por vezes eu não conseguia evitar um certo mal-estar: era como se eu, completamente estranho, estivesse testemunhando a vida íntima de pessoas que não conhecia. (GUINSBURG, 2010, p.114)

O “palco mágico”, utilizado por Stanislavsky nas peças de Tchekhov, é, segundo Szondi, o único adequado à representação do drama, quando pensado nos moldes clássicos e burgueses. A fala dramática não é dirigida à plateia, esta assiste à conversação dramática paralisada pela criação de outro mundo instaurado dentro desse “palco mágico” e que exclui qualquer acesso da plateia. A relação do ator com a personagem não pode ser visível pela plateia, ele tem de unir-se à personagem constituindo o que Szondi chamou de

“homem dramático” (2001, p.31). Muito já se escreveu sobre a técnica de interpretação e encenação de Stanislavsky para as peças de Tchekhov, mas esse modo de representação foi profundamente modificado na contemporaneidade, como veremos no próximo capítulo. Por isso acreditamos ser necessário lembrá-lo aqui.

Um exemplo da criação desse “palco mágico” podemos ver na planta do cenário para o quarto ato da peça **A Gaiivota**, desenhado por Stanislavsky:



(WILLIAMS, 2010, p. 157)

Como podemos ver, o esboço do cenário feito por Stanislavsky se assemelha drasticamente com o desenho de uma sala de visitas tal qual na “vida real”. Todos os detalhes que são enumerados: “cadeira com livros em desordem”, “aquecedor”, “paredes da sala cobertas de pinturas, retratos, penduricalhos, etc” estão a favor da construção de uma ficção sem fissuras. Uma ficção que espelha a realidade com meticulosa perfeição. A plateia que assistia as encenações de Stanislavsky para o texto de Tchekhov só podia mesmo, como disse o ator Leonidov, ter a sensação de espiar pelo buraco da fechadura a vida íntima de pessoas desconhecidas.

O texto **A Gaivota** foi o primeiro dos textos de Tchekhov a ser usado por Stanislavsky e Dântchenko, juntamente com os atores do **Teatro de Arte de Moscou**, para a construção de uma nova maneira de interpretação que criava para cada personagem da peça uma dinâmica interior psicológica. Segundo Stela Adler (2002, p. 233), Stanislavsky percebeu que o texto tchekhoviano exige que o ator preencha as falas com sentidos internos, e que os silêncios são igualmente importantes, pois ajudam a compor a atmosfera cênica. Dessa forma, enquanto os diálogos são ditos de forma trivial, cria-se a sensação de que algo profundo está se desenvolvendo por trás das falas. No método desenvolvido por Stanislavsky, o ator tem de entrar em cena conhecendo o passado do personagem, pois cada um tem uma visão única de pensar e sentir a vida. Tchekhov coloca em cena o sujeito em crise com ele mesmo, vivendo um cotidiano sem grandes acontecimentos externos, mas repleto de pequenos desmoronamentos internos.

A nova estreia de **A Gaivota**, pelo **Teatro de Arte de Moscou**, aconteceu em dezembro de 1898, e foi um estrondoso sucesso; “Completamente desesperado, eu mal podia me ter nas pernas, mas eis que de repente, após um longo silêncio, reboa na sala uma verdadeira tempestade de aplausos” (Stanislavsky, 1989, p. 133). A plateia presenciou uma nova dramaturgia aliada a uma nova maneira de interpretação cênica. Depois desse acontecimento, os próximos textos dramáticos mais representativos de Tchekhov, **Tio Vânia**, **As três irmãs** e **Jardim das Cerejeiras**, também foram usados na construção e amadurecimento da teoria de interpretação de Stanislavsky.

O fato da peça **A Gaivota** ter fracassado em sua primeira estreia, ao ser encenada nos moldes atuais à época, e, mais tarde, ter resultado em um estrondoso sucesso, quando a encenação tratou o texto de forma diferente, é uma prova de que o texto de Tchekhov provoca o palco, mas não lhe impõe uma subordinação. Isto é, reflete o fato de que a peça abre para montagens muito diversas entre si e, ao mesmo tempo, solicita montagens que destaquem a novidade de seu empreendimento, Tchekhov, assim como Stanislavsky, já andava insatisfeito com o Teatro da época, dessa forma, representar **A Gaivota** sob os moldes de representação desse teatro só poderia mesmo resultar em fracasso. Foi só quando Stanislavsky propôs uma nova forma de

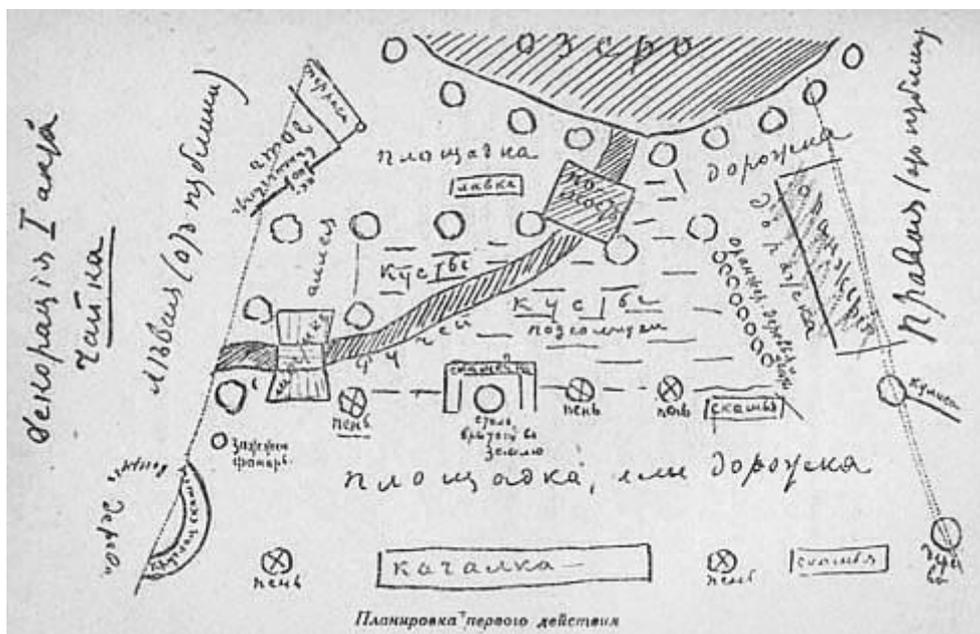
levar para a cena o texto, lhe conferindo acima de tudo outras camadas de sentido, é que a peça alcançou um brilhante resultado. Não seria então o teatro de Tchekhov um primeiro passo em direção à libertação do teatro à submissão do texto? Da mesma forma, essa pergunta mais do que querer formular uma resposta serve como uma provocação. O fato é que o episódio do malogro de **A gaivota** em sua estreia pela forma de representação dada ao texto não pode ser vista como mero acaso. Assim como também não foi acaso que, ao trabalhar de forma diferente com o texto de Tchekhov, a plateia presente na estreia da peça pelo **Teatro de Arte de Moscou** testemunhou um acontecimento tão extraordinário que ficaria para sempre marcado como símbolo desse teatro.

O **Teatro de Arte de Moscou** até a primavera de 1901 acrescentou a seu nome o título de “acessível a todos” (Ripellino, 1996, p. 20), pois desejava ser acessível às largas camadas da sociedade. E, desse modo, apresentou ao público da época inovações não apenas estéticas, mas também e antes de tudo éticas, que ecoam em nosso teatro contemporâneo. Dentre as quais estão o pensamento de que diretor, atores, cenógrafo, figurinista, enfim, todos os artistas estão a serviço da obra e não ao contrário. O fato de que o teatro cria vínculos com a realidade, ainda, e acima de tudo a criação de um pensamento artístico coletivo. O **Teatro de Arte de Moscou** foi acima de tudo a construção de um coletivo de atores. “Os atores uniram-se desde logo num entendimento fraterno, num laço de fé e dedicação ao teatro, esquivando-se da histeria, dos arbítrios, da preguiça que tanto afligiam as cenas oficiais.” (Ripellino, 1996, p. 21).

A indignação com o teatro que se dava em sua época foi o estopim, a força motriz de criação de outra maneira de se fazer teatro. A revolução encabeçada por Stanislaviky e Dântchenko foi antes de tudo uma revolução na ética teatral. O teatro deixa de ser adorno. Os atores preguiçosos, o estrelismo e a noção do “primeiro ator” da companhia, tudo isso deixa de existir. Todos os integrantes em suas horas vagas ajudam com a construção dos cenários, as faltas e os atrasos nos ensaios não são mais permitidos, a noção de que uma personagem secundária é desimportante é abolida. Todos trabalham juntos em prol de algo maior e estão todos a favor da construção da obra com empenho e

paixão. Segundo Ripellino (1996, p. 21), desde o começo da criação do **Teatro de Arte de Moscou**, as hierarquias e os privilégios foram banidos e os ensaios de horas intermináveis eram feitos com “disciplina de ordem religiosa”. O que uniu os artistas envolvidos no **TAM** foi à insatisfação com o teatro de sua época, o estrondoso sucesso das peças criadas pelo grupo é consequência de inquietação que consumia esses artistas. Quando passou a existir no teatro algo muito maior do que somente a vaidade e o individualismo dos atores. Algo que só podia ter talhado com disciplina e paciência que só podia ser criado pela força infernal da vontade de mudança, do desejo de destruir os velhos padrões.

I.IV – Metateatro: A peça dentro da peça



(Esboço de Stanislavski para o primeiro ato)

Fonte: <http://pt.slideshare.net/plateroeeu/teatro-de-arte-de-moscou-e-o-naturalismo>

A Gaivota fala, entre outras coisas, sobre arte, amor, as desilusões cotidianas, os fracassos individuais, o tempo e o conflito entre gerações. As ações não se concentram em apenas um personagem e não existe um herói. Na trama, Arkádina é uma atriz famosa e mãe de Trepliov, um jovem escritor. Trepliov apresenta uma peça escrita por ele e encenada por Nina, por quem ele está apaixonado, em um tablado montado às margens do lago de sua propriedade rural. A peça é severamente criticada por sua mãe. Além disso, Trepliov perde o amor de Nina que se apaixona por Trigorín, um escritor mais maduro e talentoso. Trepliov ao final não consegue suportar suas perdas e fracassos e acaba se suicidando. Ao mesmo tempo, Macha é apaixonada por Trepliov e sofre por não ser correspondida, ela casa-se com o professor Miedviediêenko e tem um filho com ele, porém não consegue se livrar desse amor. Já Trigorín é um escritor obsessivo por seu trabalho que vê no relacionamento com Nina, mais um “tema para um conto curto” do que um verdadeiro amor.

Tchekhov classifica sua peça **A gaivota** de “comédia”. Sabemos que é uma peça entremeada por dramas pesados, cujo um dos personagens principais se mata com um tiro na cabeça e por isso é impossível não surgir algum tipo de estranhamento quando lemos o gênero que o autor escolheu para classificá-la. Para Donald Rayfield (1975, p. 97), importante estudioso na obra de Tchekhov, comédia para o autor significa o contrário de tragédia. Para Rayfield, Tchekhov pretendia mostrar que, assim como na realidade, a morte de uma pessoa não impede a vida de seguir seu curso normalmente. Stela Adler (2002 p. 269) acredita que a comédia de Tchekhov está nos detalhes. Quando no primeiro ato, Trepliov, depois de ser humilhado por sua mãe, pede que fechem as cortinas e assim vemos que a cortina é um lençol velho amarrado em um palco construído às pressas, isso é triste e engraçado ao mesmo tempo. Não pode ser trágico o tempo todo ou mataria a essência da obra. Deve haver riso em meio ao trágico. A comédia que descreve Tchekhov é o riso que deve haver nas personagens em meio as suas decadências diárias. Sórin detesta a vida que leva, ele desejava ter feito outra coisa em sua juventude, queria ter sido um escritor e não foi, é um homem completamente só, mas em meio as suas tristezas ele canta. Sórin canta trechos de músicas em todos os atos. Tchekhov mostra em cena a vida tal qual nos parece na realidade: as tragédias são entremeadas de risos e canções.

A peça **A Gaivota** coloca em cena pessoas que na maior parte do tempo estão discutindo sobre arte e talento. As discussões são geradas, na maioria das vezes, como resultado de um importante conflito de gerações entre as personagens: Trepliov discorda de sua mãe Arkádina sobre o que deve e o que não deve ser feito no teatro. Trepliov representa o “novo teatro” e Arkádina o “velho teatro” na Rússia da época. Ou seja, o principal tema da peça é o próprio teatro e a questão do talento dos artistas. Por isso, a obra pode ser considerada como metateatro.¹²

As opiniões a respeito do talento dos personagens são divergentes. Não se pode concluir se Trigórin é um bom escritor ou não, apesar de ser certo de que é um escritor famoso, ainda que jovem. Nina, a respeito de Trigórin, declara:

¹² Escolhemos utilizar o termo metateatro, como o trabalhado pelo autor Lionel Abel (1968) na obra **Metateatro: uma nova visão da forma dramática**.

“Como os contos dele são maravilhosos!” (2010, p.18), já Trepliov diz: “(...) Com relação ao que ele escreve... como posso lhe dizer? Tem beleza, tem talento... Mas... depois de Tostói ou de Zola, não dá vontade de ler Trigórin.”. (2010, p 16). A não determinação sobre o talento dos personagens é resultado do eterno conflito que eles estabelecem a respeito das novas e velhas formas da arte e que parecem nunca chegar a um fim. Tchekhov gera conflitos, mas sem nunca lhes fornecer uma resolução. Da mesma maneira, o fato de Trepliov ter ou não talento é outro tema conflituoso sem solução possível. Algumas personagens dizem que sim e outros dizem que não. Sobre a peça apresentada por seu filho Arkádina declara:

Pois, então, agora ficamos sabendo que ele escreveu uma obra genial! Era só o que faltava! Quer dizer que ele montou esse espetáculo e soltou essa fumaceira com cheiro de enxofre não por brincadeira, mas como um protesto... No fim, tudo isso me dá tédio. (TCHEKHOV, 2010, p. 26)

Já a opinião do médico Dorn é outra:

Não sei, talvez eu não entenda mesmo nada, ou esteja maluco, mas gostei da peça. Há alguma coisa, ali. Quando aquela mocinha falou sobre solidão e depois, quando surgiram os olhos vermelhos do diabo, minhas mãos tremeram de emoção. Há um frescor, uma inocência... (TCHEKHOV, 2010, p. 32)

É importante ressaltar que um dos principais acontecimentos da peça – a apresentação da peça de Trepliov severamente criticada por sua mãe e que resultou em uma crise interna no personagem seguida de seu suicídio – fica em aberto. O leitor/espectador não pode definir coisa alguma com segurança a respeito do talento de Trepliov ou da qualidade de sua peça. No primeiro ato, Trepliov declara: “Precisamos de formas novas. Formas novas são indispensáveis e, se não existirem, então é melhor que não haja nada.” A peça que ele apresenta para sua mãe e que representa o “novo teatro” possui características do simbolismo. Podemos concluir isso pelas indicações do próprio texto. Ainda no primeiro ato, Trepliov olhando para o tablado em que sua peça vai ser apresentada, diz:

Isto sim é um teatro. A cortina, depois o primeiro bastidor, o segundo bastidor e, em seguida, o espaço vazio. Nenhum cenário. A vista para o lago e para o horizonte. Levantaremos a cortina exatamente às oito e meia, quando a lua surgir. (TCHEKHOV, 2010, p. 12)

Mais adiante, Nina fala sobre a peça de Trepliov que ela vai representar: “Na sua peça há pouca ação, é só declamação, do início ao fim.” e Arkádina depois de assistir à peça diz: “Estou disposta a ouvir uma brincadeira, e até um disparate, mas não essas pretensões a formas novas e a uma nova era na arte (...)”. Se pensarmos no panorama histórico a chegada do teatro simbolista russo, no final do século XIX, significou uma reação contra o naturalismo e a representação mimética da realidade já que para eles esta é apenas a aparente alusão a uma realidade espiritual superior. Sobre o teatro Simbolista, Sonia Aparecida Vido Pascolati escreveu:

O teatro simbolista assume que a mediação do palco é um risco ao texto; portanto, só é válido o espetáculo que consegue evidenciar as potencialidades líricas da palavra poética. O palco simbolista fica nu. Desprovido de aparato cenográfico, considerando o ator apenas um veículo de proclamação da palavra de um outro, o dramaturgo, o teatro simbolista acaba por “desvalorizar, se não eliminar, todos os outros elementos constitutivos da teatralidade. (2008, p.3)

As características do teatro simbolista como o palco sem cenário, a evidência dada à palavra poética e ao ator como um meio de proclamação dessas palavras, podem ser encontradas na peça de Trepliov. No primeiro ato, Trepliov conta para seu Tio Sorin que o palco montado por ele para a dramatização de sua peça não deve ter nada além do tablado e uma cortina. Os próprios elementos ao redor do palco devem fazer parte da encenação, como a visão do lago e a lua que irá surgir no céu no momento que Nina encenar a peça. O palco vazio apenas limita a estrutura de um espaço, com a atriz em cena declamando o texto, desvalorizando, assim, “os elementos constitutivos da teatralidade” e supervalorizando o texto poético.

Cinco anos antes da estreia de **A Gaivota** de Tchekhov, em 1891, o poeta simbolista Pierre Quillard, em seu manifesto intitulado **Da absoluta inutilidade da encenação** (ROUBINE, 2003, p.123) defendia que o universo da peça

deveria ser sugerido por palavras, e nunca por uma cenografia mimética. Alguns anos depois, um dos primeiros manifestos de Alfred Jarry **Da inutilidade do teatro no teatro** defende uma cenografia natural, no campo, ao ar livre com estrados fáceis de montar. Não podemos concluir se Tchekhov leu algum desses manifestos, mas o fato é que a peça escrita por Trepliov possui muitas características simbolistas que são trabalhadas por esses autores dentre outros. A cena da apresentação da peça de Trepliov acontece da seguinte maneira:

[A cortina se levanta, surge a vista do lago; a lua acima do horizonte, reflete-se na água; sobre uma pedra grande, está sentada Nina Zariétchnaia, toda de branco]

Nina Homens, leões e perdizes, cervos de grandes chifres, gansos, aranhas, peixes silenciosos que habitavam as águas, estrelas do mar e criaturas que os olhos não eram capazes de ver – em suma, todas as vidas, todas as vidas, todas as vidas, depois de concluírem seu triste ciclo, se extinguíram... Há muitos milhares de anos não existe mais uma única criatura viva sobre a terra e esta pobre lua acende sua lanterna em vão. No prado, os groux já não despertam com um grito, nem se ouvem os besouros nos bosques de tília. Frio, frio, frio. Deserto, deserto, deserto. Horror, horror, horror.

[pausa]

Nina os corpos dos seres vivos se desfizeram em pó e a matéria eterna os transformou em pedra, água, nuvens, e as almas de todos os seres vivos fundiram-se em uma só. A alma do mundo sou eu... Eu... Em mim, habita a alma de Alexandre o Grande, de César, de Shakespeare, de Napoleão e a alma da mais reles sanguessuga. Em mim, as consciências de todos fundiram-se com os instintos dos animais e eu me lembro de tudo, de tudo, e sinto em mim todas as vidas viverem de novo.

[rebrilham fogos-fátuos no pântano]

Arkádina *[em voz baixa]* Isso está um pouco decadentista

Trepliov *[em tom de súplica e de censura]* Mãe!

(...)

[pausa; no outro lado do lago, surgem dois pontinhos vermelhos]

Nina Eis que se aproxima meu poderoso adversário, o diabo. Vejo olhos rubros e medonhos...

(TCHEKHOV, 2010, p. 22).

A peça de Trepliov trata, em uma linguagem poética, acerca de um tempo futuro. Um monólogo sem personagens delimitados que narra uma realidade desvinculada da realidade cotidiana em um palco vazio de frente para o lago. A peça escrita tem um carácter experimental, se comparada às peças encenadas por sua mãe, que são de estilo realista e colocam em cena uma “fatia de vida” tanto na dramaturgia quanto na cenografia mimética. No último ato, depois de começar a escrever para revistas literárias, apesar de não estar completamente satisfeito com seu trabalho, Trepliov ainda sobre as velhas e novas formas da arte declara:

Cada vez mais me convenço de que a questão não consiste em formas novas e formas velhas, mas sim em que a pessoa escreva sem pensar em formas, sejam quais forem, que ela escreva porque isso flui da sua alma. (TCHEKHOV, 2010, p. 102)

Existem registros de que Tchekhov frequentava reuniões de artistas simbolistas, além disso, Stanislavsky afirma em relato que foi Tchekhov quem o convenceu a encenar as peças de Maeterlink – importante expoente do teatro simbolista russo – no Teatro de Arte de Moscou. Podemos pensar então que o escritor tinha afinidades e que acompanhava as discussões artísticas promovidas pelo movimento simbolista. Em **A Gaivota** Tchekhov instaura, em cena, um conflito sobre as diferentes formas da arte, conflito este que era completamente atual na época em que a peça foi escrita; naturalistas, realistas e simbolistas que divergiam sobre o fazer teatral na Rússia no final do século XIX e começo do século XX. Mesmo colocando em cena tal conflito, dentro da fábula, Tchekhov não privilegia um tipo de teatro em favor do outro, apesar de que a sua própria peça tenha muitos elementos do teatro realista.

Outro recurso de metalinguagem usado pelo autor é a citação de falas da peça **Hamlet**, escrita por Shakespeare. Um personagem que cita outro personagem e assim nos remete para outra peça. A primeira vez que as falas são citadas no primeiro ato, momentos antes de Trepliov apresentar a sua peça para sua mãe:

Arkádina [*para o filho*] Meu filho querido, quando a peça vai começar?

Trepliov Num minuto. Tenha paciência.

Arkádina [*recita um trecho de Hamlet*] “Meu filho, Hamlet! Tu fizeste meus olhos se voltarem para dentro de minha alma e eu a descobrir tão coberta de sangue e de chagas mortais que não pode mais haver salvação!”.

Trepliov [*também de Hamlet*] “Então para que te entregaste ao vício e foste buscar o amor num abismo de crime?”.

(TCHEKHOV, 2010. P 22)

Segundo Lionel Abel (1968), a peça **Hamlet** é um exemplo de metateatro por tratar de problemas de representação dentro do próprio texto dramático, em particular questões relacionadas à *mimesis*. Hamlet promove um espetáculo dentro do palácio e antes da peça começar ele conversa com os atores e lhes dá instruções sobre como representar; ele faz isso à maneira que um diretor faria.

É possível perceber uma associação entre a situação dramática de Trepliov e Hamlet, ambos em crise com eles mesmos e com o atual relacionamento amoroso de sua mãe. Para Pavis (2011, p.50), a citação com intertexto causa acima de tudo um efeito de real mas, muitas vezes, também faz com que o espectador veja o elo manifesto entre o texto citado e a situação da personagem que o cita. Dessa forma, Tchekhov em **A Gaivota** traça um paralelo entre a relação de Hamlet com Gertrude e Trepliov com Arkádina. Muitas vezes esse paralelo não é claro para a própria personagem, mas sim para a plateia.

O carácter metalinguístico da peça de Tchekhov é evidente tanto pelas discussões geradas sobre o próprio teatro quanto pela profissão de algumas personagens que são atores e escritores, mas o momento mais potente desse carácter metalinguístico talvez seja a apresentação da peça dentro da peça e é

justamente esse acontecimento que desencadeia todos os acontecimentos seguintes. O fracasso de uma peça representado dentro da peça é por si só uma imagem exemplar de metateatro. A peça **A Gaivota** quando fracassou em sua primeira estreia fez de Tchekhov personagem de sua própria obra e a plateia viu no palco o espelho da realidade: a eminência do fracasso que qualquer espetáculo carrega em si.

I.IV- O Tempo, a inação ou a crise da ação

Peter Szondi escolhe para sua análise acerca da “crise do drama” a peça **As três irmãs** (2001, p. 49) por considerar o mais perfeito dos dramas de Tchekhov. Segundo o autor, os personagens desse texto de Tchekhov renunciam à ação e ao diálogo que seriam as duas mais importantes categorias formais do drama. O que podemos constatar é que algumas das características apontadas por Szondi, apesar de estarem melhores desenvolvidas no drama das irmãs que sonham em voltar a Moscou, podem já estar apontadas em **A Gaivota**.

É o caso da questão da inação. Em **A Gaivota** as ações externas mais significativas, como a tentativa de suicídio de Konstantin, o casamento de Macha com Miedviedênko, o relacionamento de Nina com Trigórin e a morte de seu filho, não aparecem em cena, são apenas narradas pelas personagens. Sobre isso, Guinsburg comenta que na escrita dramática do autor russo existe uma inversão ao modo de desenvolver a ação, já que a “curva dramática vai atingir os níveis de clímax em eventos que se situam fora do espaço e mesmo do tempo das *dramatis personae*.” (2001, p.91).

Portanto, o tempo vivenciado pelo público não é o presente da ação. A tentativa de suicídio de Trepliov não se passa em cena, a plateia não assiste o desenrolar da ação em seu momento presente; quando a cortina do terceiro ato se abre, Trepliov está com uma atadura na cabeça e através da fala das personagens podemos entender o que aconteceu. Não colocar as principais ações da peça se desenvolvendo em cena, implica em uma mudança não só da ação, mas, juntamente com ela, o tempo dramático. O desenrolar dos

eventos mais significativos do enredo não acontece aos olhos do espectador: Tchekhov esconde o desenvolvimento da ação e mostra apenas a sua consequência. Não assistimos o relacionamento de Nina com Trigórin. No início do quarto ato, Trepliov conta para o tio que ela e Trigórin viveram uma relação em Moscou e que o filho deles morreu ainda criança. Outra vez o que está em cena não é a ação principal, mas a sua narração.

Por isso, uma encenação de Tchekhov pode muitas vezes dar a falsa sensação de inação e tédio, pois as ações externas não são significativas e aquelas que poderiam gerar algum impacto são veladas do espectador. Mesmo a morte de Trepliov, no fim do último ato, não transcorre em cena, mas em algum lugar fora dela. Ficamos sabendo que Trepliov se suicidou através da fala de Dorn para Trigórin. A morte de Trepliov aparece apenas para a plateia, e para dois personagens da peça: o médico Dorn e Trigórin, os dois que sofreriam menos choque com a notícia. O impacto que a morte de Trepliov gerou na família nos é omitido. Não há conclusão, só suposições e possibilidades em aberto. No texto **O processo como obra** (2003), publicado pela Folha de São Paulo, o autor Jean-Claude Bernadet escreve que “o não - ver, o evocar, sugerir ou aludir podem ser mais expressivos que o visto, o representado.” Justamente porque o evocar fornece elementos ao espectador que estimulam a sua imaginação, pois não concluem a representação e que por ser indefinido, proporciona indagações e emoções mais intensas que a representação. Justamente é o que Tchekhov parece promover para a plateia, através do não dito e da alusão de alguns eventos, uma gama de indagações e sentimentos que talvez não fossem tão potentes se fossem representados em cena.

Podemos notar ainda que a única marcação temporal cronológica aparece no começo do quarto ato: “entre o terceiro e o quarto ato, há um intervalo de dois anos”, como uma forma de manter a realidade dos acontecimentos que ocorreram em lugares fora da cena e não como forma de fazer a ação avançar cronologicamente. A ação externa, ao ser ocultada do palco torna-se secundária. E, quando não ocorre fora do palco, pode-se sugerir que a principal ação se desenrole, ainda, no interior das personagens; obedecendo portanto à percepção relativa e subjetiva do tempo psicológico que afinal: “é

variável de indivíduo para indivíduo” (NUNES, 2013, p.19) e construído pela sucessão de nossos estados internos. No último ato, por exemplo, Nina reflete sobre sua vida e perde-se em suas próprias lembranças:

Nina Não é nada, isso me alivia... Já fazia dois anos que eu não chorava. Ontem, tarde da noite, fui ao jardim, ver se o nosso teatro ainda estava de pé. E ele está lá até hoje. Chorei pela primeira vez, em dois anos, e me senti aliviada, minha alma ficou mais serena. Veja, já não estou mais chorando. (segura a mão dele) Mas quer dizer que você agora já é um escritor... Você é um escritor e eu, uma atriz... Caímos nós dois no mesmo turbilhão... Eu vivia alegre, como uma criança...acordava de manhã e começava a cantar; amava você, sonhava com a glória, e agora? Amanhã, bem cedo, partirei para lêlets, num vagão de terceira classe... Junto com os camponeses, e em lêlets os comerciantes que se julgam instruídos vão me importunar com as suas atenções. Que vida sórdida! (TCHEKHOV, 2010, p. 104)

A fala de Nina exhibe o sujeito moderno, reticente e fragmentado, mergulhado num passado morto, que considera melhor do que o presente, e a total desesperança em relação a um futuro glorioso. Nesse momento da peça, Nina já não mantém mais ilusões sobre seu futuro como atriz e principalmente sobre a glória da profissão. As experiências que vivenciou destruíram suas antigas ilusões, a ação do tempo implacável, destruiu seus sonhos de amor e fama e nesse momento a personagem faz uma autorreflexão de sua vida.

Sobre as personagens Tchekhovianas, Peter Szondi escreveu: “A renúncia ao presente é a vida na lembrança e na utopia (...)” (2001, p. 46). O melhor exemplo dessa renúncia do presente, é sem dúvida, como já apontou Szondi, a peça **As três irmãs**, mas pode ser vista também no personagem Sórin, de **A Gaivota**, que na maior parte do tempo está falando sobre o passado, já que se encontra em eterna insatisfação com sua vida no presente:

Sórin Eu queria sugerir ao Kóstia o tema para uma história. O título deve ser o seguinte “O homem que queria”, “L’Homme qui a voulu”. Nos bons tempo, quando eu era moço, eu queria ser escritor e não fui; queria falar bonito, e falava pessimamente [zombando de si mesmo]. “E portanto, não obstante, conforme eu ia dizendo, outrossim...” E acontecia que, em vez de fazer um resumo, eu me alongava, a ponto de ficar todo suado. Queria me casar, e não casei; queria muito viver na cidade, e fui acabar minha vida no campo, e assim por diante. (TCHEKHOV, 2010, p.88)

Sórin desejava ter realizado outras coisas no passado e por isso o presente lhe parece tão enfadonho. Aos sessenta e dois anos, sua insatisfação o remete para seus desejos não concretizados de um passado distante. Sórin apresenta essa atmosfera nostálgica pelo fato de ser o personagem mais velho e já estar mais perto da morte. Ele bebe, fuma e fica acordado até tarde justamente porque tem vontade de viver, ele sente o peso do tempo e sabe que pode morrer a qualquer momento e por isso fala tanto do passado.

Na peça, o tempo mostra-se de uma maneira circular. Algumas marcações temporais são dadas através de mudanças meteorológicas: “O sol acaba de se pôr”, “meio – dia. Calor”, “Noite. Ouve-se o rumor das árvores e o uivo dos ventos nas chaminés”. O sol se põe e outro dia nasce, mas as personagens continuam presas aos mesmos conflitos internos e a sua própria solidão. Segundo Nunes (2013, p.19), o tempo psicológico encontra-se permanentemente em descoincidência com as medidas temporais objetivas, uma hora pode parecer-nos tão breve como um minuto se vivemos intensamente, assim como, um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Sobre essa forma incoerente da sensação do tempo podemos constatar na fala de Trepliov para Nina no último ato:

Trepliov (...). Desde que perdi você e desde que meus textos começaram a ser publicados, a vida pra mim se tornou insuportável...eu sofro...De uma hora para outra, minha juventude foi como que arrancada à força, e eu sinto como se já tivesse vivido noventa anos neste mundo. (...) (TCHEKHOV, 2010. p. 105)

Neste momento da peça, o sofrimento pelo amor perdido de Nina faz com que Trepliov tenha uma sensação do tempo em completo descompasso com a realidade, já que nesta fase, o personagem encontra-se com vinte e sete anos, mas diz ter a sensação de já ter vivido noventa. Podemos observar a mesma sensação de desconhecida em relação ao tempo, em Macha no começo do segundo ato:

Arkádina [*para macha*] Vamos nos levantar
[*as duas levantam*]

Arkádina Vamos ficar lado a lado. A senhorita tem vinte e dois anos e eu tenho quase o dobro. Ievguêni Sierguêievitch, qual de nós duas parece mais jovem?

Dorn A senhora, é claro.

Arkádina Viu? E por quê? Porque eu trabalho, eu sinto, vivo atarefada, enquanto a senhorita fica o tempo todo parada, no mesmo lugar, não vive... E eu tenho uma regra: não dirigir meu olhar para o futuro. Nunca penso na velhice, nem na morte. De que adianta, se não tem como evitar?

Macha Pois tenho a sensação de que nasci há muito, muito tempo; arrasto a minha vida, como uma interminável cauda de vestido... E muitas vezes não sinto a menor vontade de viver. [*senta-se*] Eu sei, tudo isso é bobagem. É preciso animar-se, livrar-se disso tudo. (TCHEKHOV, 2010, P. 39).

Macha é muito mais jovem que Arkádina, mas ela sente que já viveu muito mais tempo, pois sua vida encontra-se mergulhada em sofrimento e tédio, por isso o transcorrer do tempo lhe parece muito mais penoso e lento. Macha encontra-se insatisfeita com seu presente e por isso a vemos isolada dentro de um tempo, que lhe parece tedioso e pesado e sua vida torna-se igualmente tediosa e pesada “como quem arrasta a cauda de um vestido”. Isso faz com que Macha apesar de viver em sociedade, encontre-se em eterno desencontro e solidão.

Um dos principais acontecimentos da peça, o fracasso da apresentação de Trepliov, envolve um conflito de gerações, ou seja, um conflito do tempo. Arkádina é de uma geração de artistas e Trepliov representa a geração mais nova. Existe um abismo de tempo que separa as duas personagens. Eles não têm a mesma opinião sobre o mesmo tipo de arte. Arkádina julga que o filho escreve uma peça “decadente” – adjetivo que era usado na época para rebaixar a arte simbolista – e Trepliov diz que a mãe interpreta peças medíocres. Eles permanecem até o fim com posições diferentes em relação à arte. O tempo parece afastar as duas personagens. O que se tem na peça **A gaivota** é, então, a encenação de diversos tempos isolados que tentam entrar em diálogo sem, no entanto, nunca conseguir plenamente. É como se tivéssemos a exposição de múltiplos tempos desses sujeitos isolados, que bem expressam o sujeito moderno. Com isso, pode-se notar como a temporalidade

na peça é antes de tudo uma temporalidade fragmentária, feita de uma justaposição de diferentes tempos, apresentados em pequenos fragmentos.



(A *Gaivota* encenada pelo Teatro de Arte de Moscou. Quarto ato: o jogo de cartas)

Fonte: <http://kak-stavit-zuby.weebly.com/blog/106>

As personagens de Tchekhov escondem mais do que mostram. No texto de Tchekhov o que emerge nas falas não é primordial, o mais importante fica escondido no subtexto, assim, o mais significativo é invisível. Sobre isso, Stanislavsky escreveu que: “Na oficina misteriosa onde se elabora “o estado de alma” de Tchekhov é que estão armazenadas as riquezas invisíveis e por vezes inconscientes da sua obra” (1989, p. 131). A verdadeira ação da peça se desenrola no mundo interior dos personagens, pois as ações exteriores que aparecem no palco são todas banais e insignificantes. Stanislavsky notou que em suas peças “a ação não é externa: a própria passividade das personagens esconde uma ação interna complicada” (1989, p.130).

Ricardo Piglia ao falar sobre Hemingway e a “teoria do iceberg” explica que nos textos do autor a história secreta se constrói através do não dito, do subtendido e da alusão. De forma semelhante, as personagens de Tchekhov também

constroem através do não dito uma história secreta. A primeira vista, o texto de Tchekhov pode parecer sem grandes acontecimentos, porque as falas, assim como as ações que transcorrem em cena, são todas banais. O que realmente importa não está sendo dito. Enquanto as personagens falam e praticam essas ações cotidianas uma história secreta está se desenvolvendo lentamente através do subtendido. O subtexto não seria então a história secreta de que fala Ricardo Piglia? O subtexto conta uma história enquanto as falas dramáticas contam outra. Não seria o amor de Macha por Trepliov a sua história secreta?

Stanislavsky é quem começa a trabalhar sobre o conceito de subtexto quando percebe que o encanto das peças de Tchekhov não se encontra nos diálogos, “mas no que neles fica subtendido, nos olhares trocados pelos artistas, nos silêncios, na irradiação da vida interior das personagens” (1989, p.129). Dessa forma, a corrente principal da ação está acontecendo não na superfície do diálogo, mas em baixo dele. Assim como na vida as pessoas raramente conversam explicitamente sobre as suas emoções mais profundas, na maior parte do tempo estão falando banalidades enquanto os momentos mais dramáticos estão acontecendo. O autor escreveu em carta:

Na esfera da psique também são os detalhes que contam. Deus nos livre dos lugares-comuns! O melhor de tudo é evitar descrever o estado de espírito das personagens; deve-se fazer com que ele seja apreendido a partir de suas ações... (ANGELIDES, 1995, p.53)

Quando Macha está no mesmo ambiente que Trepliov, a plateia sabe que ela é apaixonada por ele e sofre por esse amor, isso faz com que ela sempre vista preto, além de beber e cheirar rapé constantemente, como forma de sustentar a tristeza. O que o autor faz é nos mostrar o estado interno da personagem sem usar para isso o diálogo dramático, e assim, nós apreendemos seu estado de espírito pelas suas ações. Quando no primeiro ato Miedviediêenko pergunta para Macha porque ela está de preto, ela responde dizendo que está em luto por sua vida. O professor não entende a sua resposta e diz que ela tem saúde e sua família apesar de não ser rica, tem uma situação confortável. Macha diz que a questão não é dinheiro e até um pobre pode ser feliz. O diálogo

dramático é esse, mas as camadas de subtexto que sustentam o estado interno das personagens são os atores quem devem criar.

O subtexto, segundo o método de Stanislavsky, é aquilo que o ator, através da análise do texto e da personagem, estabelece como pensamento e motivação antes, durante e depois das falas. Em um dicionário sobre os termos trabalhados por Stanislavsky, escrito pela professora Marie Sharon Carnicke, o termo “subtexto” é explicado da seguinte maneira:

Subtexto (Podtekst) Aquilo que impele os personagens a falar; a vida interior de um personagem numa peça. O “Subtexto” pode ser inferido identificando-se as lacunas no texto, tais como pausas, ambigüidades na linguagem, inconsistências entre o que uma pessoa diz e [o que] faz, etc. (2009, p. 223).

A inconsistência de Macha se encontra no fato de que seus únicos esforços são para tentar esquecer Trepliov, ela bebe constantemente, se casa com Meidvienko, tem um filho com ele e mesmo assim não consegue se livrar desse amor. Suas ações não têm coerência com suas falas e sentimentos: ela ama Trepliov, mas se casa com Meidvenko. O que é uma contradição, mas podemos entender completamente essa contradição, pois ela acontece também em nossa realidade. Macha é a personagem que melhor representa a inação. Ela é apaixonada por Trepliov, mas não declara seu amor diretamente, ela não realiza nenhuma ação que lhe permita concretizar esse amor, e quando no último ato, Trepliov se suicida, ela ainda o ama. Desde o primeiro ato, percebemos que Macha está sofrendo, mas ela passa o resto da peça sem assumir nenhuma ação que lhe permita concretizar esse amor. Todo o seu conflito é psicológico; Macha não está em conflito com outra personagem, mas antes com ela mesma. O enlace anunciado no primeiro ato, em que Macha está apaixonada por Trepliov, não vai ser resolvido e ela vai sofrer por esse amor até a última cena. Sua rotina continua sem solução porque não avança em direção à um desfecho, mas fica presa a um movimento cíclico, sem saída possível.

O movimento interno das personagens é sentido pela plateia como em uma música, na qual os significados das palavras é o que menos importa. As

palavras atravessam a plateia, que percebe que algo está por trás delas, e esse algo é o que realmente importa. Essa rede tensa de relações que liga as personagens umas as outras é essencial na peça. Todas as personagens estão intimamente ligadas umas as outras por um fio invisível de tensão que jamais cede. É uma rede de relações subjetiva e obscura, que não é explícita, mas vai sendo construída aos poucos, por debaixo das ações mais diretas. Essa rede se encontra mergulhada nas sombras das ações e sentimentos internos que muitas vezes não são bem esclarecidas nem mesmo para as próprias personagens, embora gerem suas crises internas.

É o que ocorre por exemplo quando entendemos que Macha está sofrendo porque ama Trepliov, mas esse amor não é correspondido, pois ele está apaixonado por Nina. Para Macha, a falta de dinheiro não é problema, e sim a infelicidade no amor. Ela não diz isso para Miedviediêenko, afinal ele não entenderia. As personagens de Tchekhov só entendem seus próprios conflitos e por isso estão sozinhas apesar de viverem em sociedade. Tchekhov monta, assim, um desfile de personagens que nos mostram apenas uma fração de sentimentos complexos que os consomem profundamente gerando suas pequenas tragédias diárias, festas apenas de encontros e desencontros sem nenhum poder transformador.

Outro fator que corrobora para a sensação de inação na peça é a fragmentação de sua estrutura. Ela é toda estruturada em pedaços: cada cena é desarticulada da anterior, as partes não mantêm entre si um vínculo de causa e efeito e o desencadeamento das ações não avançam para frente. São fragmentos da vida das personagens, que não se apresentam em uma linha reta progressiva, mas antes em um enovelamento de acontecimentos que nunca se resolvem. Ou seja, a narrativa é sempre quebrada, como se renunciasse a um ápice e a um movimento teleológico.

Essa fragmentação é enfatizada sobretudo com uma explícita descontinuidade entre as cenas, o que se nota contundentemente entre os atos da peça. O final do primeiro ato termina com a personagem Macha emocionada, contando para o médico, Dorn, que está sofrendo por amor e ninguém sabe. Ela conta que ama Trepliov, e não aguenta mais sofrer por esse amor, Dorn não sabe o que

dizer e apenas tentar acalmar Macha. As cortinas se fecham com esse último diálogo confessional e desesperado de Macha, mas no início do segundo ato (sem nenhuma marcação cronológica) vemos uma cena completamente diferente: as personagens, inclusive Macha, tomando sol em um campo de croqué. Não existe no decorrer desse ato nenhum diálogo entre Macha e Dorn que retome a confissão dela, o enredo não avança linearmente, desfazendo seus próprios nós. Mesmo o suicídio de Trepliov na última cena, apesar de toda carga trágica que apresenta o ato em si, não tem a intenção de resolver o desenlace da trama, apenas agrava a crise já existente, e que continuará a existir até depois que as cortinas se fecharem. Não é a toa que a peça termina com reticências no lugar do ponto final e sugere que a morte de uma das personagens não vai impedir a vida de seguir seu curso normal.

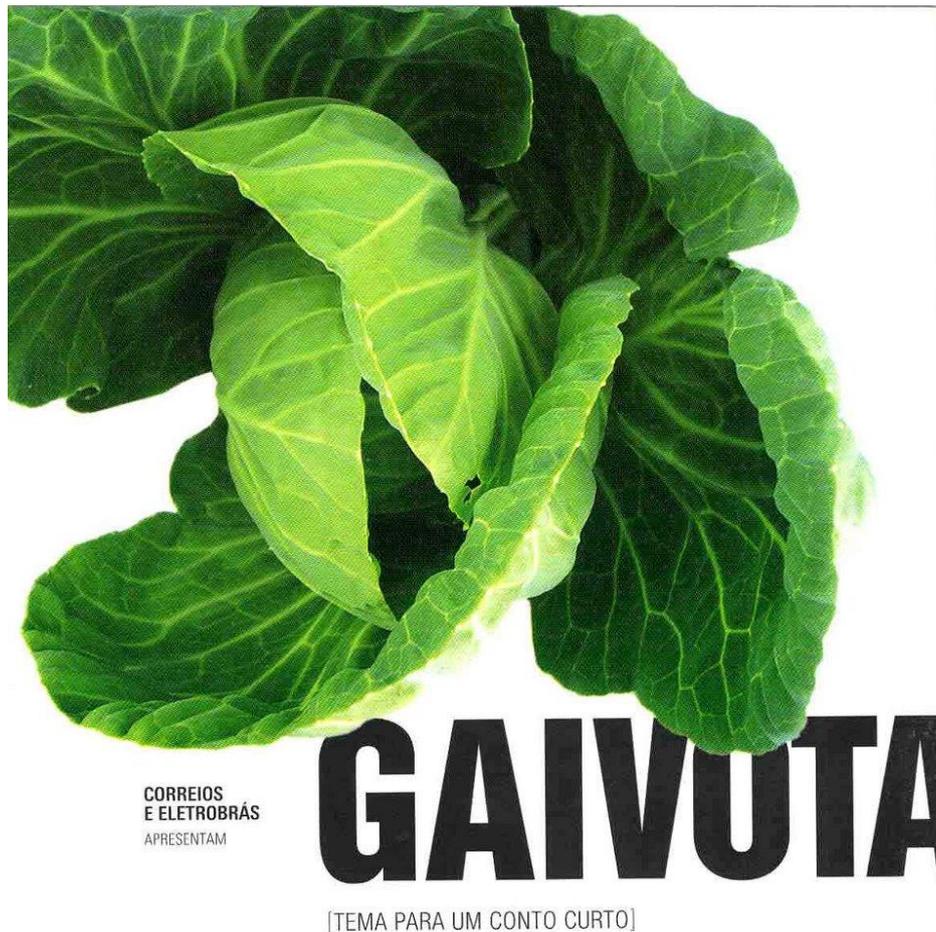
Tchekhov foi um dos precursores das novas formas dramáticas do século XX e que vieram a se intensificar no século XXI. A fragmentação do enredo, a inação das personagens e a alusão em lugar da representação foram novidades trabalhadas pelo autor em seu tempo e, pela novidade que representaram, lhe geraram diversos mal entendidos na recepção de suas obras à época. No entanto, são justamente essas as inovações que serão intensificadas no teatro contemporâneo, como veremos a seguir.

Talvez não possamos ignorar que essas inovações formais, que levam à inação, expressa por essas descontinuidades e quebras temporais, não ocorrem gratuitamente em Tchekhov. De certo, esses aspectos ligam-se às inúmeras discussões provocadas pelo autor acerca de uma sociedade imóvel, parada no tempo, em relação à Rússia de fins do século XIX. Não entraremos nos detalhes das relações entre sua obra e o contexto social e político russo, entretanto, podemos ressaltar que ainda hoje essas questões fazem sentido, o que torna a peça de Tchekhov atual mesmo diante dos conflitos do nosso século. Ao nos depararmos com essas personagens em crise, de uma Rússia de 1896, podemos sentir ressoar questões da sociedade atual, em sua apatia, dificuldade de transformação em um momento de extremo niilismo e falta de perspectivas sociais. A dificuldade da personagem Trepliov em lidar com o fracasso pessoal, as decepções sofridas por Nina, o desencontro amoroso de Macha e sua depressão por estar ancorada em um lugar e em uma vida sem

sentido são, até hoje, profundos questionamentos da alma humana que podem ser encontrados também na sociedade contemporânea.

Capítulo II – A desconstrução do texto de Tchekhov: Gaivota – tema para um conto curto

II. I – Texto, cena, novas perguntas.



A peça **A gaivota**, de Tchekhov, desde a sua estreia no **Teatro de Arte de Moscou** em 1886, vem sendo encenada inúmeras vezes por diferentes grupos teatrais em diversos países. As inovações dramáticas de Tchekhov, explicitadas no capítulo anterior, que invertem a noção de ação e diálogo, já

foram exaustivamente exploradas e não exercem no público atual o mesmo carácter de novidade e estranhamento que exerceram quando estreou pela primeira vez. O interessante é que uma peça como **Gaivota – Tema para um conto curto**, de que nos ocupamos neste trabalho, busca de certo modo reativar a potência de invenção e surpresa que a peça de Tchekhov possui. Como veremos, a montagem de Enrique Diaz e seu grupo acrescenta novos “elementos ruidosos” à peça de Tchekhov, provocando novas desautomatizações, estranhamentos e questionamentos.

A plateia assiste a outra maneira de enxergar o mesmo Tchekhov, ou ainda, ela ganha a possibilidade de um novo Tchekhov, como podemos perceber desde o primeiro momento em que se entra no teatro. A exemplo da imagem acima que é o programa com as informações técnicas da peça entregue ao público no início do espetáculo apresentado no SESC Pinheiros em São Paulo. O programa exhibe o nome “Gaivota”, assim como o texto de Tchekhov, mas como complemento o subtítulo “tema para um conto curto” e a imagem, inesperada, do que pode ser um pé de alface, ao invés da imagem da ave marinha, Gaivota, que seria o mais óbvio para o senso comum. Dessa maneira, desde que o público entra no teatro seu olhar é descondicionado e ele é convidado a olhar de outra maneira para a obra de Tchekhov. Isso nos faz pensar que a peça **Gaivota – tema para um conto curto**, não está sozinha no espaço e no tempo, ela tem uma anterioridade: a peça **A Gaivota**. A plateia pode ou não ter a referência da peça de Tchekhov e isso muda a sua relação com obra.



Fonte: <http://feliperocha-ator.blogspot.com.br/>

Segundo Hans-Thies Lehman (2007, p. 81), o dramaturgo alemão Heiner Müller (1929-1995) declarou que um texto teatral só é bom quando não é de modo algum viável para o teatro já existente. Como vimos no capítulo anterior, o texto **A Gaivota** de Tchekhov não foi “viável” para o teatro existente à sua época. Foi preciso que Stanislavsky elaborasse uma nova técnica de representação para os textos de Tchekhov. O que entendemos como um possível passo do começo da libertação do teatro à subordinação ao texto. O que a Cia dos Atores e os artistas envolvidos nesse projeto de criação podem ter enxergado no texto de Tchekhov é essa potência de provocação do texto à cena.

Porém, embora o texto de **Gaivota – tema para um conto curto** seja criado a partir da obra **A Gaivota** de Tchekhov, pouco resta da estrutura da peça original. As questões do tempo, da arte, do conflito de gerações, do amor e das desilusões pessoais, tão eloquentes na obra do autor russo, também estão presentes nessa recriação, no entanto, por se tratar de um espetáculo totalmente fragmentado e performático – questão que iremos discutir no próximo capítulo –, torna-se quase impossível uma descrição exata do que se passa em cena. Ou seja, o enredo tchekhoviano é completamente desfeito aqui

e ganha novos contornos que, de certa forma, complexificam a própria noção tradicional de enredo.

Impossível não pensar nas diferenças e semelhanças entre as duas peças, levando em consideração que a referência é direta. Os atores-criadores de **Gaivota – tema para um conto curto** usam uma peça realista, mas de uma maneira não realista. A obra poderia ter utilizado de uma encenação contemporânea (me refiro aqui aos elementos de luz, cenário e figurino) e ter mantido o mesmo texto escrito por Tchekhov, mas talvez o diálogo com os dias atuais fosse um pouco mais surdo. O fato de o texto **A Gaivota** tornar-se outro texto completamente diferente daquele escrito por Tchekhov, e ao mesmo tempo continuar sendo tão fiel a ele, nos convida a refletir que a noção de fidelidade a uma obra mudou drasticamente no último século.

Porém, mesmo sendo completamente diferente, algo ainda resta da obra de Tchekhov nesta recriação. Seria interessante pensar: o que sobra do texto **A Gaivota**? Os diálogos dramáticos do autor russo estão presentes em pequenos fragmentos e muitas vezes são ditos com outras palavras. A sensação que temos é que **A Gaivota – tema para um conto curto** é um eterno ensaio da peça de Tchekhov. Como se os atores fossem adentrando no texto de **A Gaivota**. O diálogo que permanece em trecho mais inteiro – sem tanta fragmentação ou modificação de falas – é o último diálogo: entre Nina e Trepliov. Na peça recriada essa também é a última cena. Quando finalmente as duas obras parecem se encontrar é justamente o fim do espetáculo. Quando os atores permanecem por mais tempo representando uma personagem da ficção de Tchekhov é quando o espetáculo está prestes a terminar. Cria-se assim uma dança do desencontro entre dois tempos: o tempo de Tchekhov e o nosso tempo.

A peça **Gaivota – tema para um conto curto** parece ir se construindo aos poucos aos olhos do espectador. A montagem parece ser mais uma alusão à **A Gaivota** e à Tchekhov do que uma representação da obra. O ensaio de um texto com todos os conflitos que ele gera nesse coletivo de atores torna-se a nova obra. O espectador assiste ao processo de construção da obra que se torna o próprio resultado final. O processo permanece contido no resultado.

Muitas vezes tem-se a sensação de se estar assistindo a um ensaio real e por isso nos sentimos cúmplices do momento de criação da obra, o que geraria uma “atmosfera” de improviso. O espectador não assiste, em primeiro lugar, ao desenrolar de uma ação com começo, meio e fim fechados, mas antes a uma série de situações geradas pelo texto de Tchekhov.

Hans-Thies Lehmann foi quem pensou o termo “pós-dramático” para se referir a uma certa tendência teatral que ele enxergaria a partir do século XX, tendo como um dos precursores o escritor e dramaturgo Samuel Beckett. Em seu livro, **Teatro Pós-Dramático** (2007), lemos que a “categoria adequada para o novo teatro não é a da ação, mas de estado ou situação” (2007, p. 113). Ou seja, o desdobramento de ações exteriores que desencadeiam um conflito, caminham para um clímax e em seguida para o desfecho – aspecto caro à poética aristotélica – não seria mais a principal preocupação do texto. O “desdobramento do enredo” é negado ou deixado, intencionalmente, em segundo plano, como acontece na montagem que nos ocupamos aqui.

O teatro pós-dramático deriva, antes de tudo, de uma crise da ação e, com isto, uma crise do tempo no teatro. O novo teatro nega, ou ao menos deixa em segundo plano, a possibilidade de “desdobramento do enredo” que lhe é própria na qualidade de arte temporal (LEHMANN, 2007, P. 113). Por isso a categoria adequada para esse teatro não seria mais a da “ação” e sim a de “estado” ou “situação”. Lehmann lembra que, mesmo em Tchekhov, em que a ação exterior não é o principal acontecimento, existe o desenrolar de uma ação interior sob o diálogo cotidiano e que caminha para o mínimo de acontecimentos exteriores do enredo; como uma morte ou um duelo. Essa categoria central do drama, segundo o autor, é repelida no teatro pós-dramático, de modos diversos; do menos ao mais radical. Dessa forma, “o teatro pós-dramático é um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas” (LEHMANN, 2007 p. 114).

Segundo Lehmann, nas encenações contemporâneas, mesmo as que se utilizam de textos dramáticos tradicionais, a estética teatral obedece à lógica de que a “temporalidade e a espacialidade próprias do processo cênico tenham maior destaque”. (LEHMANN, 2007, p. 123). O autor nos faz lembrar que

Stanislavsky é quem disse primeiro, explicitamente, que o texto como tal não tem valor para o teatro, pois ele só ganha sentido através do “subtexto” da dramaturgia e das personagens. Como vimos no capítulo anterior, o subtexto construído pelo ator só é possível de ser percebido pela plateia no ato da encenação. Porém, ainda que Stanislavsky tenha percebido a importância do subtexto para a encenação das obras de Tchekhov, nesse momento do teatro o texto dramático ainda tem importância maior que os outros elementos cênicos – luz, música, cenário, figurino – é ele quem direciona os outros elementos, pois todos estão subordinados ao texto. Além disso, o dramaturgo ainda é uma figura que escreve um texto na solidão de seu escritório e só depois o oferece para a construção da encenação e interpretação dos atores.

Em contrapartida a esta tradição teatral, na peça que nos serve como objeto de pesquisa, o processo de dramaturgia do texto se faz em processo colaborativo por todos os artistas envolvidos. A cena nasce, na maioria das vezes, antes do texto escrito. A dramaturgia é construída antes em cena e só depois é que se faz o registro escrito das falas dramáticas. Ou seja, a palavra escrita vem depois da palavra falada como uma consequência do processo de tentar eternizar a obra através de seu registro. O texto nasce depois da cena e não antes dela, vemos esta como uma diferença importante entre o tempo de Tchekhov e o tempo atual. No texto **Gaivota – tema para um conto curto**, o dramaturgo é o próprio ator que construiu o texto no exercício de construção da cena. A função dramaturgo, portanto, não é nesse caso, vista como separada da função ator. O novo texto que surge a partir da obra **A Gaivota** é um diálogo entre Tchekhov e os artistas envolvidos nesse projeto, e não entre Tchekhov e outro dramaturgo.

O fato de que a cena nasce antes do texto escrito nos faz pensar que o teatro contemporâneo aprofunda a noção de que entre texto e cena existe uma relação conflituosa. A hegemonia do texto em relação aos outros elementos cênicos começou a ser questionada no século XX por diferentes criadores, como Antonin Artaud que escreveu em seu primeiro manifesto do teatro da crueldade: “importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto” (2006, p. 101) e Grotowski, com a valorização do corpo do ator. A diretora Cibele Forjaz chama a atenção no documentário, **Rastros de processo**

colaborativo,¹³ salientando o fato de que, do renascimento até o século XIX, o teatro era o texto. Escolhia-se um texto e o diretor tentaria ser fiel a cada palavra do autor, hoje um novo tipo de fidelidade se configura. Não fazer o que o autor fez no tempo dele, mas filtrar o que o autor fez no passado e trazer para o nosso tempo. Neste sentido, a diretora alerta para algo bastante presente nas montagens atuais, que é esse gesto de reler e reescrever obras, dando-lhes novas possibilidades de criar sentidos. A obra se reelabora a partir do corpo, da luz e do espaço, com a finalidade de instaurar a teatralidade que passa a ser trabalhada, então, como dimensão artística independente do texto dramático.

Em **Léxico do drama moderno e contemporâneo**, obra organizada pelo diretor, dramaturgo e teórico francês Jean-Pierre Sarrazac, lemos que o teatro que Lehmann denominou por pós-dramático “é um apelo à autonomia real do teatro em relação ao drama” (SARRAZAC, 2012, p. 147). Nele, o texto não é excluído, mas não é mais considerado o suporte da representação, ele torna-se um elemento entre outros como o gestual, musical, visual. O autor do texto, Jean-Louis Besson, se pergunta qual será a memória desse teatro na ausência de um texto que era, até aqui, o que cumpria essa função. E coloca para o leitor as possibilidades de que esse teatro, chamado pelo autor de pós-dramático, “venha a ser um teatro sem memória ou cuja memória será necessariamente fragmentária” (p.147).

É importante ressaltar que não temos aqui a intenção de classificar a peça referida em alguma categoria de gênero ou estilo, como por exemplo, classificá-la dentro do gênero pós-dramático. No entanto, algumas características que Lehmann trabalha, assim como Sarrazac, podem ajudar-nos a refletir sobre alguns aspectos presentes no espetáculo de que nos ocupamos aqui.

Em 2004, a Cia dos Atores montou o espetáculo **Ensaio.Hamlet**, uma desconstrução da obra de Shakespeare. A peça teve encenação de Enrique

¹³ Documentário com roteiro e direção de Daniel Chaia, que apresenta o percurso da criação compartilhada do processo colaborativo no teatro contemporâneo. (2010).

Diaz bem como outros atores e atrizes também presentes na encenação que nos ocupamos aqui. Sobre o processo Enrique Diaz disse em entrevista:

“(...) Ensaio.Hamlet, desconstrução da obra prima de Shakespeare, busca rasgar o plano do espetáculo como representação, criar espaços que desrespeitem a ficção, na procura de uma relação simultânea do ator que age, do espectador que presencia ou contracena e da memória do clássico, chamado a se expressar através da presença viva daqueles atores e espectadores. As questões do texto passam a ser as nossas, ou vice-versa, de modo que o espetáculo se torna mais uma rede de indagações (sobre o homem, o ator e a carnalidade) provocadas pelo autor do que exatamente uma montagem do texto mais estudado da dramaturgia ocidental.” (2006, p.33)

A peça **Ensaio.Hamlet**, escrita em processo colaborativo pela Cia dos Atores, teve sua estreia dois anos antes de **Gaivota – tema para um conto curto**. Os dois espetáculos parecem ter muitas coisas em comum, como a relação com obras clássicas, a desconstrução do texto, o metateatro e, ainda, a técnica dos viewpoints – da qual trataremos no próximo capítulo. Ambos trabalham também com a criação de uma “rede de indagações”, tal como descrita por Enrique Diaz, que provoca os artistas envolvidos no processo de criação do espetáculo.

Os primeiros momentos da peça **Gaivota – tema para um conto curto** podem ser vistos como um levantamento de perguntas que provocam os artistas criadores do espetáculo. Desde a primeira frase da peça já nos deparamos com uma indagação, que é uma autorreflexão sobre o espetáculo que está começando e, ao mesmo tempo, uma referência à peça de Tchekhov: “Eu me pergunto: como começar uma peça que fala justamente do fracasso de uma peça?” Anne Bogart, em seu livro **A preparação do diretor**, no capítulo Memória, começa dizendo que: “Dentro de toda boa peça mora uma questão. Uma peça importante é aquela que levanta grandes questões que perduram no tempo. Montamos uma peça para lembrar de questões relevantes (..)”. (2011, p. 29) Assim, se a peça de Tchekhov continua nos parecendo tão atual é porque as questões que ela levanta são tão relevantes que ultrapassam o tempo.

À primeira pergunta que abre a peça, diversas outras se seguem – e assim, dizem os atores, alternando suas vozes: “Como começar uma peça que fala

justamente do fracasso de uma peça?”, “Como encenar o tempo?”, “Como fazer com que personagens assim em tempos tão distintos habitem na mesma peça?”, “Eu me pergunto porque o autor insistia em chamar esta peça de uma comédia, sendo que é uma peça entremeada por dramas e conflitos pesados e onde um dos personagens principais se mata (...)”. As perguntas provocaram os artistas no trabalho de construção das cenas e passam a provocar o público no momento do acontecimento teatral. Cada pergunta pode desdobrar inúmeras outras, elas vão perdurar durante o espetáculo e até depois que ele acabar no imaginário do espectador. O encenador Enrique Diaz no programa “Café filosófico” (2010) disse que vê o teatro como o estabelecimento de um “campo coletivo de indagação” sobre o hoje, sobre os nossos padrões, nossos vícios, a nossa geração, nosso país, a nossa maneira de olhar a vida.

Ainda em **A preparação do diretor**, Anne Bogart diz que “Teatro é sobre memória, é um ato de memória e descrição. Existem peças, pessoas e momentos da história a revisitar” (2011, p.47). Dessa maneira, os atores envolvidos na peça, **Gaivota – Tema para um conto curto**, revisitam Tchekhov e criam um “Campo coletivo de indagação” à sua maneira. Cada ator tem a responsabilidade da criação, não estão apenas representando uma peça escrita por um autor no começo do século XX, mas revisitando e reescrevendo essa obra a partir das indagações que ela gera no corpo individual do ator e no corpo coletivo formado por esses artistas, nesse tempo e nesse espaço. Dessa forma, ainda que a estrutura da peça de Tchekhov esteja totalmente modificada, as perguntas que moram no texto e que, como vimos, Tchekhov se recusava a responder, aparecem aqui como um potente material criativo elas disparam a criação das novas cenas.

II. II - O tempo REAL E FRAGMENTÁRIO em Gaivota – tema para um conto curto



Fonte: <http://feliperocha-gaivota.blogspot.com.br/2009/10/equipe.html>

Ao falar da peça no programa entregue ao público antes do espetáculo, Enrique Diaz escreve sobre a “continuação de uma pesquisa de narrativa, de desconstrução, de uma relação particular com os objetos e, sobretudo com o *tempo*”. O grifo é original do texto e nos faz pensar na questão da temporalidade que, ao assistir a peça, fica em evidência assim como na dedicatória do espetáculo “aos nossos pais e filhos”. O conflito de gerações refletido no fracasso da peça de Trepliov diante de sua mãe Arkádina – o “teatro novo” contra o “teatro velho” – é o acontecimento que parece ser enfatizado nesta nova criação. Além disso, a pergunta: como articular o tempo do teatro de Tchekhov para o tempo do teatro contemporâneo? Parece estar presente como motor da criação. Dessa forma, nos parece que **Gaivota- tema para o conto curto** é menos uma desconstrução do texto de Tchekhov do que a sua atualização. Apesar da distância de mais de um século entre as duas

peças, é possível encontrar equivalentes entre as questões vividas pelas personagens da obra de Tchekhov e as vividas pelos artistas atuais.

Ao entrar na sala de espetáculo, o público se depara com os sete atores sentados em cadeiras formando uma fileira; o cenário nesse momento se constitui de um piso forrado por linóleo branco e uma tela branca no fundo do palco. O formato do palco se configura em semiarena. Enquanto os espectadores entram no teatro e se ajeitam na arquibancada, os atores estão em cena observando o público. A relação entre atores e público é desde já estabelecida através do olhar e de pequenos movimentos. A peça começa desde que o público entra na sala de espetáculo e se estabelece a relação no espaço tanto entre os atores e entre os atores e o público. Mesmo depois de todo o público já estar sentado na arquibancada, os atores permanecem sentados em silêncio. Esse, mais ou menos um minuto de pausa, é parte do tempo da experiência teatral; o público rompe com as preocupações cotidianas para adentrar no tempo do espetáculo. Segundo Pavis:

Trata-se de uma espécie de tempo iniciatório que precede o tempo do teatro [...], um limiar e uma preparação – a preparação psicológica para o *outro tempo*, o limiar do espetáculo. (PAVIS. P.387).

O tempo que prevalece neste momento é o tempo da encenação. Ambos, atores e plateia, compartilham do mesmo tempo real. Os atores, neste momento, não remetem a nenhuma ficção, mas antes à própria realidade de adentrar no espaço cênico. Os atores passam então a fazer perguntas e frases soltas, aparentemente sem nenhuma relação de continuidade uma com a outra. Essas falas são ditas em ritmos e alturas diferentes, algumas chegam a ser quase inaudíveis como resultado do fato de que os atores voltam-se para determinada parte da plateia ao falar, ao invés de dizerem para a plateia inteira. Ainda neste momento os atores não representam os personagens de Tchekhov, mas remetem ao texto, a perguntas geradas pela obra no pelo processo de criação e as informações históricas sobre a sua primeira estreia fracassada em 1886.

A personagem que abre o primeiro ato da peça de Tchekhov também é a primeira a ser representada nessa recriação. A atriz Mariana Lima veste um casaco preto – como um símbolo da personagem Macha – e diz: “Eu me pergunto como fazer com que personagens assim em tempos tão distintos habitem na mesma peça?”. Em seguida um dos atores faz uma pergunta para a personagem, a mesma pergunta que inicia o texto de Tchekhov: “Macha porque você anda sempre de preto?”. Neste exato momento, convive no mesmo espaço da cena, dois tempos distintos: o tempo real - os atores que estão em volta observando a cena e conversando com a personagem - e o tempo fictício - a personagem Macha que nos remete para a ficção da obra de Tchekhov -. No decorrer de todo o espetáculo ambos os tempos (real e fictício) coexistem no mesmo espaço. Lehmann escreve que o teatro pós-dramático se distancia cada vez mais da representação de uma temporalidade homogênea e cria um entremeado entre o tempo real e o tempo das imagens oníricas.



(Fotografia: Roberto Setton. Atriz: Mariana Lima. SESC Pinheiros, Julho 2007).

Para Lehmann (2007, p. 315) uma das principais características da configuração temporal pós – dramática é a *simultaneidade* na ação cênica, atos de falas e de imagens em vídeo acontecem concomitantemente produzindo velocidade, gerando a interferência de diversos ritmos e “estabelecendo uma concorrência entre tempo corporal e tempo tecnológico.” (p. 315). Na peça **Gaivota – tema para um conto curto** podemos observar esse tempo simultâneo na cena da apresentação da peça de Trepliov:

Nina – Os corpos dos seres vivos se desfizeram em pós...

Ator/ Diretor – falava do século que passou da chegada do homem na lua...

Nina – ...e a matéria eterna os transformou em água,

Ator/Diretor – da ausência de gravidade,

Nina – Pedra...

Ator/ Diretor – Da terra vista de cima

Nina – As almas de todos os seres vivos fundiram-se em uma só

Ator/Diretor – A alma do mundo

Nina – A alma do mundo sou eu...

Ator/Diretor – A gente ensaiava nesta casa no Cosme Velho, esta casa foi do Astreugésilo de Atháide, que foi presidente da Academia Brasileira de Letras, a gente fazia cenas no jardim, no banheiro, na biblioteca do Astreugésilo...

A cena acontece com dois focos principais; a atriz Bel Garcia, interpretando a personagem Nina, e o encenador, Enrique Diaz, contando ao mesmo tempo, sobre o processo de ensaio. Ambos, porém, não dialogam, mas criam um choque entre dois tempos no mesmo espaço: o tempo real – o diretor explicando sobre o processo de ensaio – e o tempo fictício – a atriz representando a personagem Nina na cena de apresentação da peça de Trepliov. No mesmo momento, na tela ao fundo passam imagens gravadas em vídeo do processo de ensaio dos atores, além de uma música instrumental que toca durante toda a cena. O espectador encontra-se mergulhado nesse caos de imagens e sons sucedidos de dois tempos distintos. O tempo da obra parece ser justamente essa articulação “entre” os dois tempos. A convivência

entre a ficção e a realidade: o tempo do ator e o tempo da personagem em um mesmo espaço.

Como vimos no capítulo anterior, na peça de Tchekhov as marcações temporais são dadas através de mudanças meteorológicas. Ou seja, o espectador percebe o “passar do tempo” relacionado às variações da natureza. A única marcação temporal que existe no texto é entre o terceiro e o quarto ato que se passam dois anos. Nesse entreato acontecem diversas ações importantes que são depois narradas pelas personagens como o relacionamento de Nina com Trigórin e morte de seu filho e o casamento de Macha e o professor Miedivienko. A mudança temporal é dada também através da mudança no cenário: móveis são trocados de lugar e objetos são colocados no espaço cênico.

No espetáculo **Gaivota – tema para um conto curto**, a questão do intervalo de dois anos entre o terceiro e o quarto ato é trabalhado de outra maneira. As duas personagens - Nina e Macha - estão em cena. Macha realiza pequenas ações como regar as plantas que estão em um vaso e seca-las com um secador de cabelo. Enquanto isso Nina está deitada no chão e abre e fecha os braços em movimentos contínuos. Neste momento os atores em volta começam a fazer perguntas para elas sobre “o que elas estão fazendo”. Ambas respondem com os acontecimentos da trama de Tchekhov. Em seguida os atores dizem falas soltas a respeito do tempo: “Passaram-se dois anos”, “Passaram – se cem anos, Cento e dez”, “Faz quase um ano que a gente tá ensaiando essa peça”, “Que horas são? Alguém sabe que horas são?”, “Passou o século XX. Inventaram o celular, a televisão, o fax, o AZT. Clonaram uma ovelha, um macaco, um coelho, fizeram um coelho fosforescente que de noite fica aceso...”.

As frases ditas pelos atores são sobre as mudanças que o tempo causa. A primeira se refere à ficção, a segunda sobre a articulação entre o tempo de Tchekhov – em que foi escrita a peça – e o tempo de hoje. A frase “Que horas são?” faz com que o público se atente para o momento presente e o transcorrer das horas do espetáculo. E a última frase fala sobre as mudanças, as evoluções tecnológicas entre o tempo de Tchekhov e o nosso tempo. Além de

estar presente na fala dos atores as transformações que o transcorrer do tempo inevitavelmente implica, podem ser vistas no espaço cênico que no começo da peça era limpo e quase sem nenhum elemento e neste momento encontra-se poluído por diversos objetos, como vasos de planta, terra espalhada pelo chão, máquina de escrever, cadeiras, secador de cabelo, rádio e ventiladores.

O tempo em **Gaivota- tema para um conto curto** é, antes de qualquer coisa, um tempo fragmentado. Nunca se está por inteiro imerso em um tempo fictício, pois mesmo quando os atores interpretam por mais tempo seguido o texto de Tchekhov, os outros atores presentes em cena, não estão no mesmo tempo fictício. Eles são antes atores que assistem a cena, portanto, compartilham do mesmo tempo da plateia, o tempo real da performance.

II. III – A fragmentação radicalizada

A peça **Gaivota – tema para um conto curto** aprofunda ainda mais a questão da fragmentação que em Tchekhov está presente, mais pontualmente, na estrutura do texto. Como vimos, na obra de Tchekhov, cada cena é desarticulada da anterior, elas não mantêm entre si uma relação de causa e efeito. Há portanto uma quebra da continuidade, já marcando um início do trabalho com a fragmentação no teatro. Já, na peça da qual nos ocupamos neste capítulo, a fragmentação estará presente em três principais eixos: na trama, nas personagens e nos elementos cênicos, quebrando a continuidade em diferentes planos da peça e não somente na relação entre as cenas. Para começar a própria trama de Tchekhov encontra-se fragmentada, pois não assistimos à sua representação completa e sim a uma grande alusão à obra. Os atores nunca permanecem por muito tempo seguido representando as personagens de **A Gaivota** e dando suas falas dramáticas sem que haja alguma espécie de interrupção nesse momento. Essas interrupções são variadas, podem ser estímulos externos à cena: como quando outro ator toma a personagem para si e continua o desenvolvimento da cena, ou interrupções feitas pelo próprio ator que está interpretando, ele simplesmente deixa de *ser* a personagem para falar *sobre* a personagem, como veremos a seguir. Desse

modo a estrutura de “quadros” sem um desenvolvimento linear e cronológico preciso, já presente na obra de Tchekhov (mais explicitamente entre os atos), é agora intensificado entre cada cena construída.

Além disso, as próprias personagens encontram-se fragmentadas: vários atores representam uma mesma personagem ao mesmo tempo ou em momentos diferentes. Um dos efeitos obtidos com essa fragmentação é que o espectador tem uma visão amplificada do estado de espírito da personagem naquele momento. Cria-se uma polifonia de vozes de uma mesma personagem. Como por exemplo, na cena em que Nina está na beira do lago e encontra-se com Trigórin. Nesse momento da trama de Tchekhov a personagem ainda mantém ilusões sobre a glória e fama da profissão de atriz, além disso, já está envolvida por Trigórin e tudo que ele representa dessa fama que ela tanto deseja. Aqui quem representa a personagem Nina são as atrizes Mariana Lima, Bel Garcia e Isabel Teixeira já Trigórin é representado por Emilio de Mello. Vemos em cena então, um coro de três Ninas que contracenam com um Trigórin. O espectador pode ter uma visão amplificada do estado de espírito da personagem nesse momento.



(Vídeo da peça. SESC Pinheiros, 2007).

Trigórin – (descreve Nina olhando para ela, enquanto isso, entram outras duas Ninas). Uma moça ruiva, com um vestido longo, abóbora, braços nus, com aproximadamente... (elas encaram Trigórin)... 20 anos (elas riem) 23 anos.

Nina 1 – Ela produz nele a sensação da inocência, do frescor daquele lugar.

Nina 2 – Ele a observa como se estivesse vendo um quadro de Monet, ele não sabe onde começa a paisagem, onde termina a moldura...

Nina 3 – “Menina do Campo” (ela ri)

Trigórin – É as coisas mudaram de forma inesperada e parece que nós vamos ter que ir embora hoje mesmo.

Nina 1 – Ai que pena

Nina 2 – É uma pena. É uma pena mesmo. Ele acha o lugar deslumbrante. Ele não tem a menor vontade de ir embora. Ele tem tão poucas oportunidades de conhecer moças jovens e interessantes como essa, que ele até já se esqueceu como elas são...

Nina 3 – É por isso que nos seus romances, nos contos, nas novelas dele as mocinhas aparecem sempre desinteressantes, sem vida, sem alma.

O espectador assiste, assim, à três diferentes ângulos de uma mesma personagem em um mesmo momento, como em um caleidoscópio. Observando a foto acima, percebemos que tanto faz se a atriz que interpreta a personagem Nina é ruiva ou loira, se tem 20 ou 35 anos. Isso porque o mais importante em Tchekhov é a construção desse mundo interior permeado de conflitos, essa rede de relações que aprisiona as personagens umas as outras e essas várias vozes que falam palavras banais, praticam ações insignificantes, “enquanto seus destinos são decididos e suas vidas destruídas” (GUINSBURG, 2010, p.87). O que importa é esse invisível desenrolar lento de alguma decadência ou felicidade interna e profunda. Sendo assim, mesmo com a multiplicação da personagem em três atrizes e sendo elas fisicamente completamente diferentes, o conflito interior permanece mantendo a tensão da cena.

Ao usar este procedimento, parece que aquilo que se visa na peça seria menos o diálogo entre as personagens do que uma multiplicidade de vozes. No texto podemos notar também na fala dos atores o entrelaçamento da primeira e da terceira pessoa, o que corroboraria para a sensação de fragmentação:

Trigórin – Eu queria ser você, só por uma hora, para saber como você pensa, o que você sente, o que você gosta... essa cena, é a cena do encontro deles, do encontro desse escritor que tá na iminência de partir, que precisa fazer suas malas, mas, de repente, se vê ali, no meio do campo, falando de si para uma moça que ele mal conhece...

A mudança de sujeito denuncia quando quem está falando é a personagem ou o ator. Parece serem ao menos três os diferentes efeitos obtidos nessa mudança do sujeito: o ator pode estar representando a personagem de Tchekhov, pode estar emitindo uma opinião a respeito da cena ou ainda descrevendo o estado e a motivação interna do personagem na cena. Nesse momento, a permanente alteração ator/personagem faz com que as falas dramáticas sejam internamente fragmentadas e com que, conseqüentemente, o público esteja sempre olhando de fora a cena, ou seja, o público não se identifica plenamente com as personagens. O público observa diversas perspectivas de um mesmo personagem ao invés de “viver” a situação através

da identificação com a personagem. Ao contrário do que vimos na encenação de Stanilavisky, a relação do ator com a personagem não pode ser visível pela plateia, ele tem de unir-se à personagem constituindo o que Szondi chamou de “homem dramático” (2001, p.31).

Em **Gaiyota – Tema para um conto curto** o que a plateia vê é justamente a relação do ator com a personagem: o que ocorre, por exemplo, quando o ator às vezes interpreta a personagem e logo em seguida descreve suas ações na terceira pessoa. O resultado é uma interpretação fragmentada, um vai e vem entre ficção (a representação) e realidade (da encenação). O que é bem diferente do efeito obtido na encenação realista de Stanislavisky, que exigia do ator um completo “mergulho” na personagem, para que em nenhum momento a construção de uma realidade fictícia em cena fosse rompida. Essa talvez seja uma das principais diferenças entre a interpretação dada pelo **Teatro de Arte de Moscou** em 1896 e aquela dos artistas brasileiros envolvidos nessa montagem mais de um século depois. A fragmentação ator-personagem ajuda a dar o efeito de inacabamento, de obra em processo e, ainda, interfere na sensação do tempo, como veremos mais adiante.

O encenador Enrique Diaz, em entrevista, disse: “tenho, também, uma predileção pelo cubismo, pelos vários pontos de vista, as várias versões (...)” (MORETTO, 2009, p. 120) Podemos sugerir assim que há uma intencional construção de uma perspectiva múltipla, tal como nos quadros de Picasso ou Braque em que a perspectiva única é abolida. No livro **Léxico do drama moderno e contemporâneo**, sobre o “Ponto de vista”, lemos que uma tendência do teatro contemporâneo consiste em recusar a consagração de um ponto de vista, assim na cena descrita acima e em várias outras da peça, temos mais de um ponto de vista de uma mesma personagem.

A ideia de polifonia pode, neste sentido, nos ajudar também a conceber essa convivência de pontos de vista e vozes múltiplas em um mesmo espaço-tempo. Segundo Silvia Fernandes (2013), a peça de Tchekhov abre espaço para múltiplas interpretações, os constantes desentendimentos do autor russo com o encenador Stanislavisky a respeito da montagem de seus textos é uma prova da “instauração da polifonia significante” (2013, p. 162) presente em seu teatro

e que na peça **Gaivota – Tema para um conto curto** encontra-se radicalizada, já que uma mesma personagem é interpretada de várias maneiras diferentes. Sobre isso, o próprio Stanislavsky, em **Minha vida na arte**, conta que interpretou centenas de vezes um mesmo papel nas peças de Tchekhov e que a cada vez renovava suas impressões e descobria “na própria peça profundezas e matizes ainda insuspeitadas” (1989, p. 130). Prova de que o autor russo é como disse Stanislavsky, “inesgotável” (1898, p. 130) e que a cada nova interpretação, seja ela trabalhada pelo mesmo ator ou por atores diferentes, é possível encontrar outra camada da personagem ainda inexplorada.

Assim, partindo das imagens da polifonia, assim como da composição cubista ou o caleidoscópio, podemos notar que em **Gaivota – tema para um conto curto**, a soma dos fragmentos não constitui um todo homogêneo, no qual a plateia pode se apoiar, pois cada cena/fragmento tem seu próprio valor isolado. E, ao mesmo tempo, esses fragmentos convivem e se articulam entre si, mantendo a variedade. O texto não possui um centro totalizado, seu funcionamento está mais próximo do caos. Nesta direção, o **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo** traz uma ideia que pode nos ajudar a dar sentido à fragmentação diante de nosso mundo hoje:

As partes não são a metáfora ou a metonímia do todo. O mundo é partido, e é inútil pôr-se à procura de um efeito de quebra-cabeça ou de uma lei ordenadora. O mundo não é organizado, a obra tampouco, pois exprime a desordem, o caos, o fracasso, a impossibilidade de toda construção. (SARRAZAC, 2012. P. 92)

A própria essência do mundo é fragmentada e caótica, e é inútil colocar-se em busca de uma “lei ordenadora”. Dessa mesma forma, o texto recriado a partir de Tchekhov, nos mostra justamente essa “impossibilidade de construção” de um espetáculo inteiro, homogêneo e unificado. É impossível procurar uma ordem dentro do espetáculo ou algo que junte todas as peças do quebra – cabeças. A desordem das partes, a ausência de um início e um fim delimitados, assim como a narrativa cortada, são partes do próprio cerne da obra. Na peça **A gaivota**, Tchekhov prenuncia esse homem de hoje, totalmente fragmentado

e a Cia dos atores e o artistas envolvidos nessa recriação, retomam, noutra diapasão, o mesmo desconcerto.

A ideia de polifonia também está presente na maneira de composição dos diversos elementos cênicos (luz, objetos cênicos, música) Segundo Silvia Fernandes (2013), no teatro contemporâneo passa a existir uma dramaturgia visual e uma “cena auditiva de ruídos, música, vozes e estruturas acústicas” (2013, p. 55). Assim, a percepção do espectador torna-se múltipla também, pois ele percebe cada elemento com sua força criadora própria. Os elementos que compõem a cena estão em uma relação independente e não hierárquica. Não se pode dizer que na peça o cenário é mais importante que a luz, por exemplo. Portanto, pode-se falar em diversas dramaturgias ao invés de se referir a apenas uma textual. Isso acarreta uma maior multiplicidade de sentidos na recepção da obra pelo espectador, pois em cada cena percebemos a criação de uma polifonia de dramaturgias em fragmentos. Na peça que nos ocupamos aqui, cada elemento (luz, objetos cênicos, figurino, música) parece construir uma dramaturgia própria, um está em relação ao outro e não subordinado ao outro.

II. IV – Metateatro: a encenação em cena



(Fotografia: Roberto Setton. Ator: Felipe Rocha. SESC Pinheiros, Julho 2007).

O encenador Enrique Diaz declarou em entrevista: “Eu sou fascinado pelo processo de criação, pelo teatro dentro do teatro (...)”. (MORETTO, 2009) Não por acaso uma das principais características dos espetáculos: **A Gaivota** de Tchekhov e **Gaivota – Tema para um conto curto** é o conceito de Metateatro, recurso que utiliza da metalinguagem,¹⁴ linguagem que fala dela mesma, ou, no nosso caso: o teatro se referindo ao próprio teatro. Como já vimos, na peça de Tchekhov o metateatro acontece no campo da ficção, as personagens são também atores e escritores que discutem sobre arte e sobre o ofício do ator, além disso, encenam uma peça, assim, vemos o discurso crítico dentro do discurso ficcional o que faz com que o Metateatro seja uma atividade teatral auto-reflexiva.

Um dos efeitos do metateatro seria a dessacralização do processo de criação da peça, pois o coloca a mostra. É o que aponta Samira Chalhub: “O que a metalinguagem indica é a perda da *aura*, uma vez que dessacraliza o mito da *criação*, colocando a nu o processo de *produção* da obra” (2005, p. 42). Em um teatro realista, o público contemplava a obra de arte como algo inatingível e fruto de um processo de criação enigmático: tudo o que ocorria nos bastidores não aparecia, quando as cortinas se abriam o espetáculo estava pronto e o público assistia, passivo, a obra. Isto é colocado em questão a partir do momento em que o teatro expõe sua natureza de artifício e construção, tematizando e compartilhando os seus próprios dilemas e processos. É o que podemos ver na cena da apresentação da peça de Trepliov que acontece enquanto na tela ao fundo do palco é mostrado um vídeo do processo da peça:

Ator/ Diretor (*no microfone, sentado na beira do palco*) A cena da apresentação da peça de Trepliov, a gente sempre pensa nesta cena, quando vai fazer a Gaivota, a gente experimentou muitas coisas pra esta cena. Esta imagem que vocês estão vendo, não dá pra ver direito, mas, é um capacete de astronauta russo, a gente foi para Moscou com o Hamlet e comprou este capacete.

No trecho acima vemos o diretor em cena comentando sobre o processo de construção da própria cena e, dessa forma, tem-se a dessacralização da criação, já que esta não é mais resultado de um processo secreto, mas sim de

¹⁴ Segundo Roman Jakobson, na lógica moderna existe dois níveis de linguagem; a “linguagem objeto” que fala de objetos, e a “Metalinguagem” que fala da linguagem. (2008, p.13)

um processo que é mostrado através de comentários e imagens em vídeo. O conceito de Metateatro, que já poderia ser atribuído à criação de Tchekhov, é radicalizado, pois além de se encontrar no plano da fábula, ele também está presente no modo de atuação. Assim, se em Tchekhov vimos que haveria um metateatro a partir da ideia de uma “peça dentro da peça”, na recriação brasileira, o metateatro se refere também à própria encenação. A cena em que Trigórin e Nina ficam sozinhos à beira do lago é outra cena significativa neste sentido:

Trigórin – Eu queria ser você só por uma hora pra saber como você pensa o que você sente o que você gosta... Essa cena é a cena do encontro deles, do encontro desse escritor que tá na iminência de partir, que precisa fazer suas malas, mas, de repente, se vê ali, no meio do campo, falando de si para uma moça que ele mal conhece...

Como podemos perceber, os próprios atores, não como personagens, discutem sobre a cena. Os mecanismos do processo artístico são revelados para a plateia, não apenas através da ficção, como acontece em Tchekhov, mas antes através da própria “realidade” da encenação. Sobre isso, Patrice Pavis escreveu que uma tendência do teatro contemporâneo é não separar o processo de trabalho do seu produto final. Dessa forma, na encenação apresentada ao público, está presente o texto a ser encenado e também a atitude dos criadores perante esse texto.

A encenação contemporânea não se contenta em contar uma história, ela reflete sobre o teatro integrando essa reflexão à representação. O trabalho teatral passa a ser, então, auto-reflexivo e lúdico ao mesmo tempo, já que mistura o enunciado (texto a ser dito) à enunciação (reflexão sobre o dizer). Segundo Pavis, “Esta prática comprova uma atitude metacrítica sobre o teatro e enriquece a prática contemporânea.” (1999, p.240). O teatro, dessa maneira, tem a capacidade de se autoquestionar, como na cena de **A Gaviota – Tema para um conto curto**, em que os atores discutem sobre o ofício do ator:

Trigórin (*baixo, quase concomitantemente com Masha e Sórin*) O artista tem que observar, analisar, sugerir, ele tem que saber colocar as questões, não tem que responder, quem tem que responder é o público...

Arkádina O ator quando entra em cena, ele tem que ser magnético, ele tem que puxar o foco pra si.

Masha O ator tem que ter uma imaginação capaz de conduzir a imaginação da plateia...

Sórin O ator precisa de um bom personagem, o que resolve quase tudo...

Arkádina (*para si*) concordo plenamente

Trigórin Tem ator que não tem personagem, mas, é magnético em cena.

(...)

Arkádina Agora como o ator está em cena e não tem um personagem, se ele está em cena, ele já é um personagem...

Sobre a peça **Gaivota – Tema para um conto curto**, o encenador Enrique Diaz disse em entrevista: “(...) nessa peça há um jogo de reflexos e espelhos, o conflito de gerações, o teatro dentro do teatro, a ideia de viver um papel dentro da vida.” (MORETTO, 2009). A imagem de diversos espelhos é potente para demonstrar um teatro que se faz ao mesmo tempo em que se vê fazendo, assim como o ator que está em cena e ao mesmo tempo discute sobre esse “estar em cena”. Da mesma forma, a plateia assiste ao espetáculo ao mesmo tempo em que se percebe assistindo, ela não se esquece de si mesma para adentrar em um mundo ficcional. Ao invés disso, como se acordasse em meio ao sonho e se visse dormindo, a plateia se vê assistindo.

Segundo Sarrazac (2012, p. 108), o metadrama origina uma profunda mudança na estrutura da personagem tradicional, já que esta passa de dinâmica para passiva e espectadora de si mesmo, de sua própria existência. Os conflitos vividos pelas personagens da peça de Tchekhov são os mesmos vividos pelos atores da companhia que os estuda, assim, a personagem torna-se espelho do próprio ator que o interpreta. É como se víssemos em cena diversos espelhos multiplicados, que se refletem infinitamente.

A própria estrutura da plateia montada em formato de semiarena permite que os espectadores se vejam enquanto assistem à peça. O formato do palco tradicional, palco italiano, não permite que uma pessoa do público encare outra pessoa do público. Estão todos voltados para o palco, e em função dele. Já na semiarena, os espectadores podem observar uns aos outros, estão todos

constantemente despertados para o processo do fazer teatral e não para a construção de uma realidade fictícia.

A peça **Gaivota – Tema para um conto curto** assim como a peça de Tchekhov também utiliza a citação de falas da peça Hamlet, porém as falas citadas, por Arkádina e Trepliov, são do momento em que Hamlet está se preparando para começar a encenação, arranjada e, de certa forma, dirigida por ele, que vai acontecer no palácio:

Arkádina Hamlet, querido filho, sente aqui ao meu lado.

Trepliov Perdão boa mãe, eu tenho aqui um imã mais atraente.
(referindo-se a Nina)

Arkádina Ah! Você partiu meu coração em dois.

Trepliov então joga fora a metade podre...

Neste momento da peça **Gaivota – tema para um conto curto**, Trepliov está fazendo os últimos preparativos para a apresentação de sua peça enquanto conversa com Nina. Dessa forma, o recurso utilizado é o mesmo; citação das falas dramáticas de **Hamlet**, mas nesse caso, a peça amplia a sensação de paralelo entre as duas personagens, já que ambas se encontram em situação extremamente semelhante.

Como já vimos, em Tchekhov o “teatro novo” que Trepliov representa - em contraposição ao teatro velho de Arkádina - é o teatro simbolista. Aqui em **Gaivota – tema para um conto curto** é difícil denominar com precisão qual seria o “teatro novo” da contemporaneidade. O que podemos notar é que a cena da apresentação de Trepliov – a peça dentro da peça - é a cena que mais apresenta recursos midiáticos. A peça de Trepliov é apresentada com o máximo de recursos tecnológicos, a atriz fala o texto sem grandes partituras físicas e com o uso de um microfone. Ao longo do texto falado surge um efeito de eco no microfone que faz com que algumas palavras proferidas sejam repetidas algumas vezes. Na tela ao fundo são projetadas imagens do processo de ensaio do espetáculo enquanto o diretor fala, também com um microfone, sobre a criação dessa mesma cena. Além disso, uma música instrumental permanece tocando durante toda a cena.



(Vídeo da peça. SESC Pinheiros, 2007).

O texto falado pela atriz que nesse momento representa a personagem Nina, salvo algumas alterações, é o monólogo criado por Tchekhov. Apesar de fragmentado o texto permanece quase inalterado. A maior diferença está na encenação. No texto de Tchekhov Nina representa em um tablado construído às pressas a margem do lago e a Lua e a vista para o lago fazem parte do “cenário” e o próprio palco encontra-se vazio.

Na recriação dessa cena podemos perceber uma atualização do que seria esse teatro novo e quais elementos o representariam. O diabo no texto de Tchekhov é representado por dois pontos vermelhos no lago, aqui o diretor se pergunta em cena “O que seria o diabo pro Trepliov hoje?”. O diabo na nova peça é representado por um helicóptero de controle remoto que permanece voando em cima da atriz e acaba por bater em um dos vasos de plantas que estão no chão do palco. Enquanto o helicóptero voa o diretor diz algumas sugestões do que seria o diabo para o Trepliov hoje: “O governo Bush, a prisão de Guantânamo, Abu Graib”, “A tortura das polícias”, “a força das corporações... o Big Brother...”, “O salário dos deputados”. O diabo é a imagem do terror e da ameaça, a cena recriada possibilita pensar o que provocaria esse terror e

ameaça nos dias atuais. Interessante refletir sobre: o que permanece da cena original de Tchekhov? O texto de Nina, o estado das personagens e a situação da cena. A cena termina do mesmo jeito que em Tchekhov, com Arkádina rindo e debochando da peça. A situação é a mesma assim como o estado interno dos personagens, mas as falas dramáticas são diferentes.

Assim como na cena de **A gaivota** em que Chamraiev - o administrador da fazenda de Sórin - diz para Arkádina que não poderá emprestar os cavalos para ela e Polina irem até a cidade. Chamraiev e Arkádina brigam e ao final da cena ela diz que voltará para Moscou e ele se demite do cargo. Na cena recriada na peça **Gaivota – tema para um conto curto**, um ator interpretando um técnico do teatro invade a cena e pergunta para Arkádina se foi ela quem pediu que tivessem cavalos de verdade na peça e ela responde que sim. O técnico diz que não tem como trazer cavalos de verdade para dentro do palco e que pode disponibilizar sons de cavalos, projeção de cavalos e até atores interpretando cavalos, mas Arkádina não aceita. Ao final os dois brigam e Arkádina diz que vai embora e ele se demite.

As falas dramáticas são totalmente diferentes do texto de Tchekhov, mas alguma coisa nos remete a situação do texto: Arkádina pede cavalos e o administrador diz que não pode realizar o seu pedido, ao final os dois brigam: ela diz que vai voltar para Moscou e ele se demite. Na peça **Gaivota – tema para um conto curto**, os cavalos que Arkádina pede não serão usados para passeio, mas para a construção da própria cena e o administrador da fazenda é o técnico do teatro onde se passa a peça. Dessa maneira, os elementos de representação da fábula são transformados em elementos metateatrais.

Apesar da encenação calculada muitas vezes, a aparente descontração dos atores e a interrupção constante do diálogo dramático, - para a discussão de problemas suscitados pela peça de Tchekhov - gera uma qualidade ilusória de “improvisado”. Chamo ilusória, pois todas as interrupções a que me refiro são intencionalmente construídas e repetidas a cada nova apresentação como podemos confirmar pelo registro do texto dramático. Ou seja, mesmo o que parece ser “real”, gerado por algum impulso do momento, ainda assim, é representação. Os atores não estão livres para realizarem ações improvisadas

como lhes convir. A sensação de improviso é uma falsa sensação e o público, assim como há cem anos, ainda se encontra diante do palco assistindo à uma peça que foi ensaiada e dirigida. A dificuldade de se começar uma peça é uma dificuldade real experimentada por qualquer artista e não poderia ser mais sincero um ator em cena no início de um espetáculo falar sobre essa sensação, por isso o encanto que essa situação gera. Tchekhov também coloca uma atriz em cena falando sobre a dificuldade de representar. Nina é uma atriz e no quarto e último ato da peça ela fala para Trepliov sobre a dificuldade que teve com seu trabalho nos palcos de Moscou. Pelo olhar do público vemos uma atriz que representa uma atriz e fala através dessa personagem sobre a dificuldade de estar em cena. Já na peça **Gaivota – tema para um conto curto**, temos uma camada a menos de ilusão: no início do espetáculo vemos uma atriz que fala sobre a dificuldade de se começar uma peça.

Na peça aqui em questão, os elementos metateatrais são expandidos, se comparados à obra de Tchekhov. A imagem que nos forma é de um grupo de teatro que encena uma peça que por sua vez fala sobre artistas que encenam uma peça. Assim como uma Matrioshka, uma peça está contida dentro de outra peça. A potência do texto de Tchekhov em discutir problemas artísticos de uma Rússia do final do século IXX é usado para discutir os problemas artísticos contemporâneos, e da mesma forma que Tchekhov: sem a necessidade de uma conclusão.

II. V – Espaço NÃO-REALISTA e objetos cênicos



(Fotografia: Roberto Setton. Ator: Felipe Rocha. SESC Pinheiros, Julho 2007).

Como vimos no capítulo anterior, às peças de Tchekhov encenadas por Stanislavsky foram elaboradas em um espaço cênico realista, isso quer dizer que os elementos cênicos têm a intenção de dar a ilusão de uma realidade muito próxima a que vivemos, além disso, o público assiste à ação, como que através do buraco de uma fechadura. Ao contrário do espaço cênico, aqui trabalhamos em que a “quarta parede” não existe. Aquilo ao que o ator Leonidov se refere a sensação de testemunhar a vida íntima de pessoas que ele não conhecia não acontece nessa nova montagem de Tchekhov. A sensação de invadir a intimidade de uma casa é proporcionada pelo fato dos atores “ignorar” a plateia aliada a um cenário completamente mimético à realidade. A sala da propriedade de Arkádina é construída cenicamente com elementos tal qual seria uma sala na realidade.

Segundo Lehmann (2007, p. 267) é chamado de metonímico o espaço cênico que não serve de suporte simbólico para um mundo fictício, mas sua função é ser ocupado e ressaltado como parte e continuação do espaço real do teatro. O espaço cênico em **Gaivota – tema para um conto curto** é trabalhado de uma maneira não realista. A função dos elementos cênicos e do espaço não é construir um mundo fictício onde estariam inseridos as personagens de Tchekhov. O palco ganha potência por ser tratado como um espaço cênico e não pela qualidade mimética a uma realidade exterior, ou seja, o espaço deixa de estar a serviço da semântica textual para se tornar uma composição paralela à música, à luz ou ao próprio texto. Dessa forma, na peça referida, o espaço cênico fornece ao espectador antes de tudo, uma experiência imagética. Na encenação de Stanislavsky para **A Gaivota**, o espaço cênico e todos os detalhes do cenário estavam a serviço do texto e de uma qualidade mimética da realidade. Quanto mais a sala em cena se parecesse e tivesse a atmosfera de uma sala da realidade, mais bem sucedido era o espaço cênico.

Diferente do que acontece na peça **Gaivota – tema para um conto curto**. Quando a atriz Mariana Lima atravessa o palco com uma cadeira na mão - antes de dar a primeira fala da peça – ela não está percorrendo um caminho fictício. Ela não percorre, por exemplo, a sala da propriedade rural da personagem Arkádina. A atriz ao percorrer o caminho do palco faz referência à própria situação teatral. Outra marcante característica do teatro pós-dramático descrito por Lehmann (2007, p. 275) e presente na peça, é o fato de que muitas vezes os atores se comportam no palco como espectadores em relação ao desempenho de outros atores. Como por exemplo, na última cena, quando a atriz Mariana Lima interpreta a personagem Nina e o ator Emílio de Melo o personagem Trepliov, os outros atores estão sentados e observando a cena:



(Vídeo da peça. SESC Pinheiros, 2007).

Os olhares dos outros intérpretes direcionam o olhar da plateia fornecendo o foco da ação a ser observada. A plateia tem a liberdade de focar na ação ou em qualquer outro ponto alheio a ela. O que é comum na montagem aqui abordada é o fato de que diferentes pequenas ações podem desenvolver-se ao mesmo tempo em diversos pontos do palco. É o espectador quem junta os fragmentos e edita a sua própria leitura do espetáculo assim, ele tem total liberdade na leitura da peça.

Luiz Fernando Ramos no artigo **Diálogo da Gaiivota** chama a atenção para a referência dos quadros do artista da vanguarda russa Kazimir Maliévitch (1878-1935), nas projeções na tela do fundo do palco. O pintor russo é um dos inventores da arte não figurativa e seu *Quadro negro sobre fundo branco* – pintado entre 1913 e 1915 – constitui uma ruptura com a arte existente na época. O artista coloca em xeque a representação quando recusa a necessidade da pintura se apresentar a partir de um referente externo. Sobre Maliévitch, Luiz Fernando Ramo explica que suas telas que apresentam, em sua maioria, figuras geométricas em cores básicas, tem como único referente à

sua própria materialidade. Podemos fazer um paralelo com a espacialização na peça **Gaivota – tema para um conto curto**, pois o espaço tem como único referente à sua própria materialidade e não uma realidade exterior a ele e dessa maneira, coloca em xeque a noção de representação.

Existe no espetáculo uma dimensão visual que se encontra, em muitos momentos, em conflito à dramaturgia textual. A relação entre os elementos cênicos dispostos no palco e a fala dramática dos atores não é ilustrativa, pelo contrário, é de disparidade e por isso cria-se um choque e uma gama de significados que enriquecem a recepção da obra pelo espectador desautomatizando o seu pensamento.



(Vídeo da peça. SESC Pinheiros, 2007).

Como por exemplo, na cena acima, os atores entram com diversos objetos – regador, câmara de pneu, máquina de escrever, couve-flor, capacete de astronauta – e conforme colocam os objetos no palco afirmam que eles são uma gaivota. Mais uma vez o que está em jogo não é a representação fiel à realidade e sim a sua desconstrução. A potência criativa da obra não está no material apresentado ou no texto isoladamente, mas na inter-relação entre os objetos e o signo verbal. Não são estabelecidas relações precisas ou fixas e

isso permite que o espectador construa individualmente e com total liberdade suas próprias relações. Não há nenhuma verdade a que se deve chegar, nenhum enigma escondido, o que torna o espectador ativo é o esforço que ele tem que fazer para criar suas próprias conexões que nunca são conclusivas.

Os elementos dispostos no espaço cênico não tem nunca uma função de mero adorno, como nos palcos realistas. A economia nesses elementos é um dos princípios que lhes confere importância. São poucos, mas trabalhados de maneiras inusitadas e sendo explorados o máximo de sua potência significativa. Assim como propunha Tchekhov com o conceito que ficou conhecido como “arma de Tchekhov”, nada no palco está ali gratuitamente. De um espaço quase vazio, do início do espetáculo, com apenas sete cadeiras enfileiradas, passamos por inúmeros espaços construídos aos olhos do espectador. Não existe uma cortina que se fecha e ao abrir revela ao público um espaço cênico, resultante de uma construção secreta como acontecia na encenação pelo **Teatro de Arte de Moscou** das peças de Tchekhov. A articulação da maquinaria do teatro é aqui exposta. Não existe nada oculto do espectador e essa parece ser justamente a potência do espetáculo: transformar o palco em um laboratório de experimentações sobre o fazer teatral.

Luiz Fernando Ramos, ainda no artigo **Diálogos da Gaivota**, fala sobre a qualidade de “esboço” que o espetáculo parece sempre favorecer, como se não estivesse sendo apresentada como obra pronta e acabada. Sobre esse recorrente aspecto do teatro contemporâneo Lehmann acredita que propicia ao espectador a oportunidade de sentir sua própria presença e contribuir para algo incompleto. Dessa forma, o teatro celebra sua qualidade de encontro efêmero entre atores e público e este deixa de ser alguém que apenas contempla a obra acabada para fazer parte da construção da obra. Essa sensação de participante é gerada por estarmos testemunhando o momento de construção da peça, mas não podemos deixar de pensar que mesmo essa sensação é uma ilusão, já que a obra está sim acabada. Ela foi ensaiada secretamente durante um período, os atores envolvidos discutiram sobre a obra, refizeram cenas e tiveram sucessos e fracassos nesse processo. O que o público assiste é uma obra pronta, mas que nos fornece a impressão de inacabamento. A peça

não foi modificada depois dessas apresentações, ela continuou se repetindo da mesma maneira durante todas as apresentações da temporada.

Para Lehmann (2007, p.185), o preço desse efeito de inacabamento da obra é a queda da tensão dramática para uma maior concentração da plateia nas ações físicas e presença dos atores. Como exemplo dessa atenção gerada sobre a presença dos atores, podemos observar que em **Gaiavota – tema para um conto curto** em muitos momentos os atores realizam pequenas partituras físicas que lembram mais uma dança do que a representação de uma personagem, e muitas vezes essas “microdanças” acontecem enquanto outro ator está falando. A atenção da plateia recai sobre a presença do corpo do ator assim como sobre a presença dos objetos em cena, mais do que na sua representação. Como exemplo, podemos citar o fato de que um secador de cabelo em cena pode ser usado com sua função real, mas nesse caso ele transforma-se diante do espectador em uma arma, que pode levar Trepliov a cometer suicídio. Ou seja, a arma é vista através de um objeto inusitado e a sensação que se tem é de um eterno desmanchar da realidade cotidiana.



Fonte: <http://feliperocha-ator.blogspot.com.br/>

O espaço em **Gaivota – tema para um conto curto** é um apelo à imaginação do espectador, como quando nos damos conta que existem mais significados no punhado de terra jogado ao chão do que imaginávamos. Somos traídos pelo nosso próprio excesso de realidade cotidiana. A atriz entra em cena bebendo o café em uma xícara, nada mais natural e trivial, mas momentos depois esse mesmo café é derrubado no chão e transforma-se em um lago de águas turvas. A imagem do lago se forma através do café derrubado no piso de linóleo branco. Dessa forma, é através da afirmação da realidade banal seguida de seu esfacelamento que somos levados para um lugar de intermináveis desconstruções.

Nesse ponto podemos fazer um paralelo com as peças de Tchekhov que pretendem que o espectador tome consciência de que a vida cotidiana russa o esmaga “como uma pedra de mil arroubas”. Através de diálogos banais e da inação o autor russo coloca a plateia a defrontar-se com sua própria banalidade e inação. A peça **Gaivota – tema para um conto curto**, utiliza de objetos banais e cotidianos - secador de cabelo, vasos de planta, regador de plantas, rádios, cadeiras - de uma forma totalmente inesperada: diante de uma planta arrancada do vaso somos capazes de enxergar a cabeça da personagem Trepliov. A realidade do cotidiano ganha outros contornos e deixa, por alguns momentos, de ser tão massacrante como tanto apontava Tchekhov.

Em **Gaivota – tema para um conto curto**, os atores não fingem que a plateia não está ali assistindo às cenas e muitas vezes as falas são dirigidas diretamente para ela. O cenário e os elementos de cena têm um carácter não mimético, e nenhum elemento - como nos sugere a “arma de Tchekhov” – está ali gratuitamente, todos em algum momento vão ser “disparados”. A economia de elementos gera uma simplicidade na construção das cenas e fortalece a qualidade de esboço, de processo de ensaio que é o próprio resultado da obra. Aqui a sensação de assistir como “do buraco da fechadura” a vida alheia, é trocado pela sensação de participar ativamente da obra presenciando seu próprio processo de criação.

Capítulo III – Dois eixos centrais da cena: o ator-performer e a técnica do Viewpoints.

III. I. – O teatro Performativo em Gaivota – Tema para um conto curto



Fonte: <http://feliperocha-ator.blogspot.com.br/>

O termo “teatro Performativo” utilizado neste capítulo tem como referência o artigo “**Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**”, escrito por Josette Ferál¹⁵ em 2009, que trata dos espetáculos contemporâneos que têm a performatividade como centro de seu funcionamento. Ferál propõe o termo “teatro performativo” em lugar de “teatro pós-dramático”, utilizado por Hans- Thies Lehmann, por considerá-lo mais justo. Não vamos aqui entrar na discussão sobre qual seria o termo mais apropriado para dar conta das novas tendências desse teatro. Neste capítulo, no entanto, optamos por trabalhar o conceito de teatro performativo, em razão da especificidade proposta no termo “performativo”, que, a nosso ver, ajuda-nos a entender e delimitar a proposta que envolve nosso objeto de estudo. O que, a nosso ver, não exclui ideias de ambos os autores, juntamente com as de outros que consideramos relevantes, acerca do tema.

O artigo escrito por Josette Ferál, longe de querer definir os limites desse teatro, ilumina algumas características que são comuns a diferentes espetáculos contemporâneos. Existem inúmeros artigos e livros que tratam da hibridização cada vez mais comum entre a performance arte e o teatro. A aproximação entre as duas artes parece ser recíproca (a performance também vem se aproximando do teatro), mas nesse momento nos interessa somente tratar das características da performance-arte que o teatro contemporâneo parece abarcar. Isso porque, segundo Silvia Fernandes (2013), o centro do trabalho criativo da Cia dos Atores, é “o ator ou uma função próxima do *performer* por seu carácter híbrido, que funciona como fusão de diversas propostas contemporâneas de atuação” (2013, p. 13) em constante diálogo com o encenador que organiza o discurso cênico no espaço e no tempo. Sobre isso, Enrique Diaz explica em entrevista:

Roberto Moretto: E quando você fala de performance, seria mais a pessoa e menos a personagem.

Enrique Diaz: Tem muito a ver com isso , não quer dizer que eu esteja ali representando, posso estar agindo, fazendo coisas e, inclusive, parecendo com a personagem, mas o ator está muito mais ligado a estar performando, estar ali naquele momento do que estar remetendo a uma realidade representada. Eu estou fingindo que eu estou fazendo alguma coisa, mas eu estou fazendo alguma coisa. (MORETTO, 2009, p. 109).

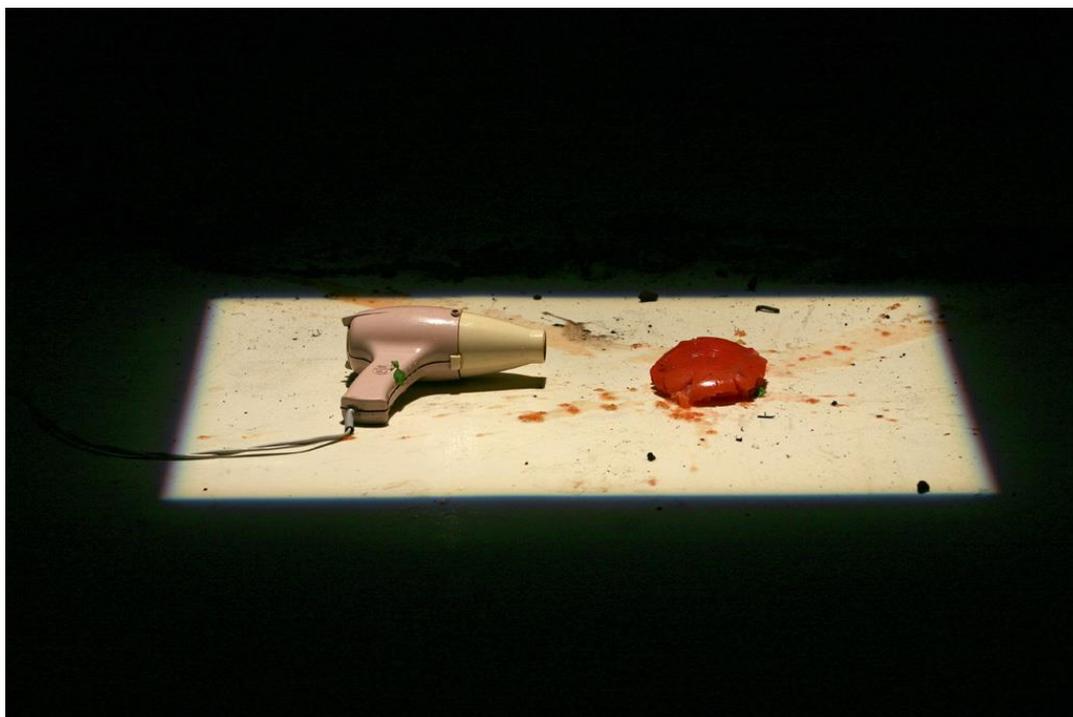
¹⁵ Josette Ferál é professora da Universidade do Québec.

Na fala do encenador podemos perceber uma das principais tendências de seu trabalho: o ator que não remete a uma realidade representada, mas antes está agindo e oferecendo à plateia a contemplação de sua presença, o aqui-agora do instante da encenação. Lehmann (2007, p. 224) explica que no teatro pós-dramático o ator muitas vezes não é alguém que representa um papel, mas um *performer* que oferece à contemplação sua presença no palco. Por isso, para a performance-arte e para o teatro pós-dramático, “o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem.” (2007, p. 225). Como exemplo, no primeiro momento da peça **Gaivota – tema para um conto curto**, observamos os atores sentados de frente para o público. Ali, eles não estão representando nenhuma realidade fictícia, mas antes oferecendo a sua presença à contemplação da plateia. E, como isto, chamando a atenção e a sensibilidade do público para a situação presente, para o tempo real da cena que se desenrola.

Antes de adentrar em exemplos mais aprofundados do espetáculo, acreditamos que vale relembrar aqui o conceito de performance trabalhado por Paul Zumthor. Em seu livro **Performance, recepção e leitura**, para melhor falar sobre o conceito de performance, ele se reporta a uma memória de infância nas ruas de Paris. Zumthor lembra que ouvia os cantores de rua em seu bairro de estudante pobre. Algumas pessoas se reuniam ao redor de um cantor, para ouvir uma ária, e na última copla retomavam em coro. O texto, em geral muito simples – conta o autor – se comprava por alguns trocados. O que o prendia ali e aquelas outras pessoas era o espetáculo em sua totalidade. Ao redor do cantor havia o camelô, que vendia as canções e também passava o chapéu, havia o grupo de pessoas, as risadas das meninas, os barulhos do mundo e o céu de Paris que se tornava violeta no começo do inverno. Tudo isso fazia parte da canção, *era* a canção, diz Zumthor. Depois dessa descrição, o autor conta que tentou em algum momento, comprar a canção e ler sozinho ou cantar de memória a melodia, mas não bastava. Mesmo o trabalho de analisar a canção segundo a métrica e versificação, a melodia ou a mímica do intérprete, tudo isso nega a existência da forma, pois a forma só existe na performance. Essa descrição de Zumthor pode nos ser útil para entender o conceito de performance trabalhado no teatro, enquanto um cruzamento único

e irrepetível de corpos e elementos diversos, dando-se em um momento singular.

O texto **A Gaivota – Tema para um conto curto** pode ser considerado um texto performático já que, segundo Richard Schechner (FERNANDES, 2013 p.159), o texto performático é indissociável da sua realização cênica. Ou seja, ele remete sempre a ela, contando com essa execução para se completar. Existem partituras de ações que não podem ser descritas, ou, mesmo que descritas, perdem sua significação. O texto possui lacunas que só podem ser completadas no ato do acontecimento cênico e por intermédio do espectador, que reorganiza os fragmentos e lhes confere sentido. É nesse ponto que a maneira como Zumthor nos coloca o significado do conceito de performance e ajuda a problematizar o espetáculo que nos serve de objeto de estudo, porque a forma deste só existe na performance. O texto torna-se indissociável de sua encarnação nos corpos, nos elementos concretos da encenação. É o que fica claro, por exemplo, na última cena de nossa peça, quando um dos atores coloca no chão um secador apontado para um tomate e o esmaga com o pé, fazendo alusão à morte do personagem Tepliov, que no texto de Tchekhov se mata com um tiro:



(Fotografia: Roberto Setton. SESC Pinheiros, Julho 2007)

O texto escrito mesmo que tentasse descrever a “performance do secador e tomate” não conseguiria substituir a performance ao vivo. Todos os elementos ao redor da cena, os atores sentados na cadeira na mesma posição que no início do espetáculo, a luz que recorta no chão os objetos cênicos, a música, tudo isso também faz parte da performance. Por isso, seria inútil uma tentativa de descrição da performance no texto, ela só faz sentido no ato da execução, em que os objetos e os corpos encontram-se e criam sentido, justamente, na apreensão da plateia que, diante dos fragmentos que lhes são apresentados, é forçada a criar continuidades inexistentes de antemão no texto.

Ainda que em Tchekhov o que está em cena não é a representação do suicídio de Trepliov, mas uma alusão ao acontecimento – no caso do texto do autor russo, como já vimos, a plateia sabe da morte da personagem através da fala da personagem Dorn, pois o próprio acontecimento não transcorre em cena –, um leitor do texto também tem a informação da morte da personagem através da fala dramática. Na recriação brasileira, porém, a informação é dada visualmente pelos elementos cênicos: um secador apontado para um tomate que é esmagado e deixa escorrer seu suco vermelho. Uma pessoa que lesse somente o texto, sem assistir ao espetáculo e que ainda, não tivesse a referência do texto de Tchekhov, muito provavelmente não compreenderia o suicídio da personagem Trepliov. Por isso, lhe faltaria uma informação decisiva do enredo.

Da mesma maneira, no segundo ato, a personagem Arkádina é interpretada pela atriz Mariana Lima que está sentada de frente para uma tela onde passam imagens da novela que ela fizera anos antes, ela diz: “Meu Deus, nessa época eu era tão famosa, tão famosa, tinha uma multidão correndo atrás de mim, me pedindo autógrafa, era um inferno, um inferno...”. O texto só é pleno de sentido se acompanhado pela projeção dos antigos trabalhos da própria atriz. Nesse momento não existe uma delimitação clara entre a personagem e a atriz. O espectador observa um acontecimento real na vida da atriz Mariana Lima, enquadrada em um contexto ficcional: o passado da personagem Arkádina, que também é atriz, gerando um movimento de vai e vem da ficção ao real e vice-versa. Podemos nos perguntar: nesse momento quem está falando? A personagem Arkádina ou a atriz Mariana Lima? A impossibilidade de uma

resposta fechada e conclusiva é justamente o que parece exercer certo fascínio na plateia. A não delimitação entre ator e personagem. Quando começa um e quando acaba o outro? A atriz pode estar em cena se parecendo com a personagem, mas não a representando. A dúvida no ato da performance é o que gera a sua potência, ao criar uma área flutuante entre realidade e ficção, entre personagem e ator. Como exemplo desse tipo de atuação podemos citar o filme “Jogo de cena” dirigido por Eduardo Coutinho. As atrizes interpretam depoimentos dirigidos diretamente para a câmera, alguns são reais e outros são ficções. Não se pode distinguir a diferença entre os dois. Da mesma forma, não se pode definir a diferença entre ator e personagem.

Ao referir-se ao aspecto performático do novo teatro, Lehmann (2007) aponta que o valor que a obra apresenta não é “objetivamente” apreciável, e sim o procedimento com o público que depende da experiência dos próprios participantes, ou seja, de um dado altamente efêmero e subjetivo, se comparado à obra fixada no papel. Da mesma maneira, entre as características do teatro performativo, citadas por Josette Féral, está o ato de evidenciar o processo em detrimento de seu resultado. Esse traço característico do teatro performativo está altamente presente na montagem que nos serve como objeto de pesquisa. Como podemos ver na cena em que o diretor, Enrique Diaz, descreve parte do processo de construção do espetáculo:

Ator/Diretor (no microfone, sentado na beira do palco) – A cena da apresentação da peça do Treplev, a gente sempre pensa nesta cena, quando vai fazer a Gaivota, a gente experimentou muitas coisas pra esta cena. Esta imagem que vocês estão vendo, não dá pra ver direito, mas, é um capacete de astronauta russo, a gente foi pra Moscou com o Hamlet e comprou este capacete.

Na fala acima o diretor conta para a plateia sobre a importância que a cena da apresentação da peça de Trepliov possui no texto de Tchekhov. A imagem a que ele se refere está sendo projetada em uma tela no fundo da cena, enquanto em outro ponto do espaço a atriz Bel Garcia está falando outro texto. O diretor fala ainda, sobre a ida do grupo para Moscou com o espetáculo anterior: **Ensaio.Hamlet**, onde teriam comprado o capacete que aparece no vídeo. Nem todas as informações dadas por Enrique podem ser

completamente captadas pela plateia, afinal algumas pessoas podem não conhecer os outros trabalhos do grupo, mas são informações verdadeiras, elas procedem do ponto de vista da realidade concreta, empírica. Nesse momento, portanto, vemos em cena um diretor que conta sobre os questionamentos e as decisões que o processo de ensaio gerou. O processo encontra-se, portanto, incorporado no próprio resultado da obra.

A peça **Gaivota – tema para um conto curto** trabalha ainda com outra característica fundamental do teatro performativo, segundo Féral, que é a instalação da pluralidade e a ambiguidade de significações, a desconstrução da realidade, dos signos e dos sentidos. Como vimos no capítulo anterior, no decorrer do espetáculo alguns elementos são adicionados ao espaço, são elementos como: terra, vasos de plantas, rádios e copos. O significado original de alguns desses elementos é destruído para em seguida ser reconstruído. Um exemplo neste sentido seria o momento em que a atriz entra em cena tomando café em uma xícara e esse mesmo café, momentos depois, vai ser derramado no chão branco formando o lago que rodeia as propriedades das personagens da trama ficcional de Tchekhov. Ou, então, quando um dos atores manipula um secador como se fosse uma arma, na cena em que se descreve a tentativa de suicídio de Trepliov.

A diretora Anne Bogart ao abordar o tema da ressignificação dos materiais em cena escreveu que no teatro contemporâneo “o artista se relaciona com os materiais à mão a fim de desdomesticá-los” (2001, p. 60), o potencial de uma palavra ou ação é liberado quando o ator ao invés de descrever seu significado, o transforme ligeiramente, assim, seus múltiplos sentidos potenciais despertam. O encenador Enrique Diaz se refere, neste sentido, a uma “fricção” entre o significado, que pode ser o dos objetos ou o dos lugares apresentados, e o contexto da cena, como um confronto que liberta nossa percepção:

“(…) Eu acho interessante esse lugar onde você cria uma área de confronto, de fricção entre o significado e a realidade da cena, e colhe desse confronto alguma coisa que você utiliza. Então, não é apenas colocar a cena num ambiente onde ela não aconteceria, e que pode até resultar em ações legais, mas é tentar ter mais autonomia naquilo que está sendo comunicado, fazer com que a leitura do espectador

seja mais complexa, mais ampla, mais livre, mais poética. (...)"
(MORETTO, 2009, p. 129)

Quando um secador é manipulado como se fosse uma arma, isso faz com que o espectador passe a olhar para o objeto de uma maneira não convencional e não cotidiana, de uma forma mais poética. Como quando a planta arrancada do vaso de terra se torna a cabeça do Trepliov; a atriz pergunta aos atores em cena: “O que é isso?” e ouve respostas como; “É uma planta”, “Uma natureza morta”, “ Uma gaivota”, em seguida ela mesmo responde: “É a cabeça do Trepliov, ele ficou chateado, ele ficou com as sinapses cortadas, com os neurônios interrompidos, ficou...”. Dessa forma, o espectador passa a olhar para o elemento em cena de outra forma, descondicionando seu olhar habitual através da desconstrução da própria realidade.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GipLT9KHD3o>

Outra marcante característica de muitos espetáculos da Cia dos Atores e que também – segundo Josette Féral é própria do teatro performativo – é o uso da tecnologia e o gosto pelas imagens gravadas que são projetadas em cena. Em

Gaivota – tema para um conto curto, três cenas apresentam este último recurso. Os atores que estão em cena são os mesmos que estão nas imagens gravadas. Assim, vemos o conflito de duas qualidades de presença: uma real e outra virtual. O uso do microfone – a voz que se torna virtual – é também outra maneira da inclusão da tecnologia na construção das cenas. Esse uso dos modos de percepção próprios das tecnologias é recorrente nos teatros performáticos e para Lehmann (2007, p. 368) faz com que a imagem habitual do teatro de texto perca ainda mais sua validade sendo substituída por uma prática intermediática e multimidiática.

Não por acaso a cena que mais apresenta recursos midiáticos é a cena da apresentação da peça de Trepliov: a peça dentro da peça. O que nos faz pensar sobre quais as discussões artísticas contemporâneas? Trepliov representa o “novo”, que ainda não foi completamente aceito, diante do “teatro velho”. Em Tchekhov a discussão aparece claramente. O teatro que Trepliov apresenta é o teatro simbolista que na época representava o “novo”. Se quisermos trazer a discussão para o nosso tempo devemos pensar: Qual seria o tipo de peça que Trepliov apresentaria hoje diante de sua mãe Arkádina? Não temos a intenção de oferecer uma resposta para essa pergunta, mas apenas ajudar a fomentar ainda mais as perguntas sobre o teatro contemporâneo.

No capítulo anterior, tratamos da fragmentação do texto e da fragmentação da própria personagem, seja no fato de este ser interpretado por vários atores ao mesmo tempo, seja no fato de que existe um vai e vem da ficção ao real (ora ator está interpretando o personagem de Tchekhov ora está se referindo a ele na terceira pessoa). Notemos que, em relação ao teatro performático, uma questão se impõe aqui: se não é o personagem quem está falando nesse momento, quem está falando? Não poderíamos dizer que é o ator, afinal ele poderia contar sobre coisas que não viveu, ou defender ideais em que não acredita em sua vida pessoal. A teoria que mais parece conseguir abarcar a prática é a que diz que, nessas situações, existe um “performer” que age. Podemos tomar como exemplo o primeiro momento da peça em que os atores começam a dizer frases soltas sobre a obra de Tchekhov, sobre as

personagens, o tempo e outras questões. Nesse momento, os atores não estão representando uma personagem ficcional. Quem está agindo em cena?

Lehmann (2001, p. 225) cita Michael Kirby para explicar que em momentos como esses, muito comuns no teatro contemporâneo, podemos falar em uma “atuação simples”. As informações e declarações dadas nas frases procedem, não são ficções, mas houve uma atuação simples. Segundo o autor, apenas quando se acrescenta a ficção é que pode se falar em “atuação complexa” no sentido do uso habitual e aplicada aos atores. O performer se moveria principalmente entre a “atuação simples” e a “não atuação”. A performance se aproxima mais do conceito de atuação, ela quebra com a ilusão da representação e acentua o momento presente, o instante da ação. O público nessa nova forma, passa de observador para uma relação mais mítica e ritualística com a obra, numa espécie de comunhão.

Essa parece ser uma das principais diferenças entre a peça escrita por Tchekhov e a montagem que nos ocupamos aqui, sucedida de uma atualização no trabalho do ator. Como vimos no primeiro capítulo, a relação do ator com a personagem (na encenação do **Teatro de Arte de Moscou** para as peças de Tchekhov) não pode ser visível pela plateia, ele tem de unir-se à personagem constituindo o que Szondi chamou de “homem dramático” (2001, p.31). Aqui a relação ator-personagem muda drasticamente e fica mais próxima do conceito de “performer”. Josette Féral (1985, p.135) diz que o performer recusa totalmente a personagem e coloca em cena o artista como sujeito desejante e performante, mas sujeito anônimo que interpreta ele mesmo em cena. O que tem muito a ver com a visão de Jorge Glusberg (1987, p.73), para quem o performer não atua segundo o uso comum do termo, porque ele não faz algo que foi construído por outra pessoa sem sua participação ativa.

No entanto, cabe ressaltar que a peça **Gaivota – tema para um conto curto** não abandona totalmente o conceito de personagem. A relação entre ator e personagem ainda existe, mas de maneira fragmentada. Em alguns momentos – como na cena final entre Trepliov e Nina – podemos ver os atores (Mariana Lima e Emílio de Mello) totalmente “imersos” nas personagens. Neste momento são as personagens quem praticam a ação, e nos remetem a um tempo-

espaço ficcional. Neste breve momento, os atores estão representando, segundo o uso habitual do termo. Por isso não podemos falar de um total abandono da personagem, nesta montagem. Mesmo assim, em muitos momentos as personagens são colocadas de lado em favor do performer. Como nos esclarece Josette Féral, são como sujeitos anônimos que interpretam em cena eles mesmos.

Renato Cohen (2013, p. 66), observa que na performance o discurso mais racional é eliminado em troca da utilização mais elaborada de signos que faz com que o espectador tenha uma leitura mais *emocional* da obra. Muitas vezes a plateia não “entende”, mas “sente” o que está acontecendo. No caso da montagem que nos ocupamos aqui, podemos perceber que existem dois diferentes níveis de recepção da obra: os que já conhecem a obra de Tchekhov e têm a peça como uma referência viva em sua memória, e aqueles que não conhecem a peça de Tchekhov. Para esses que não conhecem a peça **A Gaiivota**, a leitura pode ser em algum sentido mais cifrada do que a leitura daquele que já conhece a peça e suas personagens. Não podemos definir que o espetáculo seja mais bem entendido por aqueles que têm a referência, apenas pensamos que são leituras diferentes. O discurso, mesmo para aqueles que conhecem a obra de Tchekhov, é em muitos momentos mais dirigido ao “sentir” do espectador do que ao seu “entender”, como nos diz Cohen a respeito da performance. Nesse sentido, a obra se aproxima mais uma vez de um teatro performativo, que está menos preocupado com a representação de algo do que em reforçar o instante.

Outro fator que corrobora para uma recepção menos lógica da obra pela plateia é o fato de que a construção do espetáculo é feita em quadros. Não existe o desenrolar de um enredo de forma lógica. As cenas não seguem uma ordem cronológica, elas se compõem para em seguida serem fragmentadas, portanto são quadros independentes um dos outros. Segundo Renato Cohen, essa é uma característica comum a muitos espetáculos contemporâneos e decorre da influência da performance-arte. O tipo de construção das cenas se assemelha ao trabalho de *collage*, e por consequência a obra torna-se mais aberta, labiríntica e passível de diversas leituras. O espectador não acompanha o desenrolar do enredo de uma forma lógica, com início, meio e fim, mas através

da construção de quadros seguido de seus desfazimentos e fragmentação constante. Portanto não se assiste a um espetáculo inteiro, possível de ser amarrado de forma única e contínua.

Não existe unidade, nem sentido geral, pois a cena performativa trabalha justamente com a polifonia dos pontos de vista e a articulação de diferentes sentidos. Como acontece na peça que nos serve como objeto de pesquisa, vemos em cena a construção de uma infinidade de possibilidades de sentidos abertos e não conclusivos que se instauram para em seguida serem destruídos. A fragmentação constante da fábula de Tchekhov não permite que a plateia acompanhe a trama de forma lógica, as cenas são antes quadros que se montam e desmontam aos olhos do espectador. A polifonia de pontos de vista é marcante quando assistimos os atores se revezarem em um mesmo personagem, mas está presente o tempo inteiro na movimentação dos atores pelo palco que a todo o momento parecem formar desenhos para em seguida desfazê-los em um movimento caleidoscópico de corpos e objetos.

Ainda podemos notar mais uma característica da peça **Gaivota – tema para um conto curto**, que é resultado da cena contaminada pela performance-arte. Segundo Antônio Araújo¹⁶ (**Sala Preta**, 2008, p. 253), o caráter multidisciplinar do cruzamento de diferentes linguagens artísticas tão presente na arte da performance é prática recorrente na encenação teatral contemporânea que se alia cada vez mais à dança, artes plásticas, música e ao cinema. Podemos observar a construção dessa cena híbrida, na projeção de cenas em vídeo, como por exemplo, quando o ator Emílio de Mello aparece em vídeo representando o personagem Trigórin, escrevendo em um escritório. Nestes momentos temos uma linguagem cinematográfica em cena. A dança também é recorrente no espetáculo, embora de maneira fragmentada, pode-se notar uma grande influência dessa arte no movimento dos corpos dos atores. Lehmann (2007. p. 339) explica que “a dança não formula sentido, mas articula *energia*; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto”. É dessa forma que em alguns momentos os atores realizam pequenas danças

¹⁶ Antônio Araújo é encenador, criador do grupo Teatro da Vertigem, e professor do Departamento de Artes Cênicas da USP.

reafirmando a presença do corpo e sua energia em cena, sem qualquer função representativa do texto dramático.

O resultado disso é a criação de um espetáculo que se localiza nas fronteiras entre diversas artes, e torna-se mais poético, livre e imagético, pois tira do texto a função de subordinador dos outros elementos cênicos e oferece ao público uma relação mais horizontal entre eles: a corporeidade dos objetos cênicos e a dança silenciosa do ator, são tão importantes para a obra total quanto o texto dramático que está sendo dito. Esse tipo de relação horizontal se estende também na relação entre os artistas envolvidos na criação do espetáculo. O encenador é quem organiza o discurso cênico, mas não é mais a figura do diretor que cria sozinho o movimento dos atores em cena e depois lhes diz o que fazer. A criação do texto e da cena é feita coletivamente, muda-se então também a relação estabelecida entre os artistas na sala de ensaio, e acreditamos que isso interfere também na obra criada. Os atores tornam-se mais independentes e responsáveis por aquilo que estão criando.

Em relação a isto, salientemos que um outro fator que condiz para a ideia de compreendermos aqui os atores como performers é o fato de que, como explica Cohen (2013, p. 102), o performer ser geralmente criador e intérprete de sua obra. Como acontece em **Gaivota- tema para um conto curto**, apesar de alguns atores serem substituídos ao longo da temporada, a maioria dos criadores e o próprio encenador da peça são também os intérpretes dela. O texto da peça é resultado de uma escrita coletiva, criada em colaboração entre o diretor e os atores-performers, que são, portanto também criadores-dramaturgos. O processo deixa de ser individual e passa a ser coletivo. Os atores precisam constantemente instigar-se ao desejo de criação, pois este se torna um ato coletivo. Podemos perceber isso no relato de uma das atrizes criadoras da peça, presente no programa da peça entregue ao público no início do espetáculo:

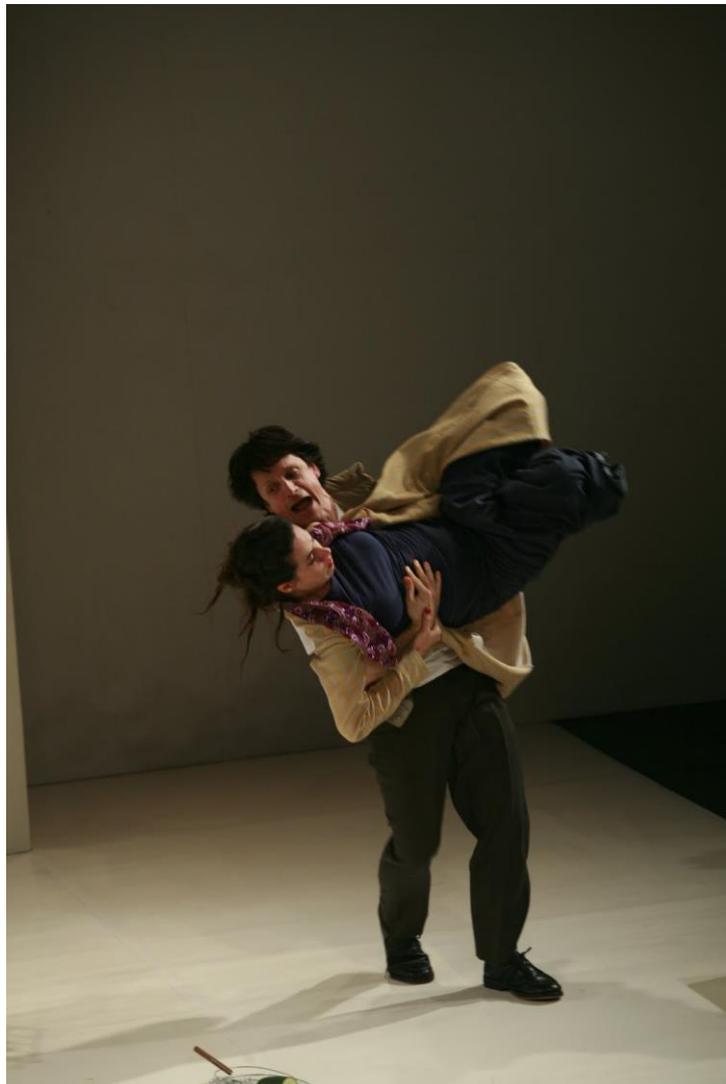
Ter uma ideia de um projeto; dar continuidade a algo que parece pessoal, egoico, para algo que se transforme no artístico, no demasiadamente humano, e ao mesmo tempo universal; aliar-se; instigar o outro; contaminar e ser contaminado; querer parar; pensar em outras coisas; continuar querendo; querer menos; afunilar o desejo de todas as obras de Tchekhov para A Gaivota e todas as possíveis histórias que saírem dela; começar a ensaiar; workshop;

jogar no caldeirão todas as nossas crenças, erros, humores, dramas, passar do limite físico, de exaustão; emocionar-se com o exercício do outro; ter uma ideia brilhante e vê-la falir; fazer algo mais ou menos e ver os outros vibrarem, rir de si mesmo; falar, falar, ler, falar; ouvir muito; querer morrer, viver; voltar a fumar; fazer ginástica; mentir; ter um filho; comer brownies e tomar cafés expressos; ficar louco, magro, inteligente, ignorante. Saber mais. Para quê? (Mariana Lima)

Diante dessas reflexões podemos constatar que a influência da performance-arte sobre o teatro opera um curto-circuito em dois principais eixos do teatro tradicional: o ilusionismo e a narrativa ficcional. Deixa-se de lado um teatro de estabilidades e relações mais ou menos confortáveis com a plateia (que assiste a obra de uma maneira contemplativa), para se adentrar em um campo flutuante e instável, em uma zona de desconforto. O espectador mesmo sentado diante do palco e assistindo a cena tem muito mais trabalho a elaborar, conexões a fazer, significados para criar do que no teatro clássico. A performance, se nos lembrarmos do que diz Zumthor, convoca o corpo do público, implica em uma participação e envolvimento corporal e integral.

A constante fragmentação do enredo exige um espectador mais desperto, atento para a própria elaboração da cena, do que apenas para a ilusão gerada por ela. Ao demolir o ilusionismo e a narratividade, o teatro contemporâneo e performativo gera mais espaço para que o espectador crie junto com os artistas. O artista deixa de querer passar um conteúdo pré-determinado e concebido para promover um encontro onde conexões serão elaboradas no instante de sua execução. A encenação performativa deixa de ser homogeneizante e de produzir significados pré-estabelecidos para se tornar uma cena de possibilidades de conexões e sentidos. É muito mais arriscado, mas ao mesmo tempo nos parece ser mais transformador para a plateia, espetáculos que, hoje em dia, se atrevem a procurar na arte algo além da segurança promovida por uma fábula representada lógica e linearmente.

III. II – Viewpoints



Fonte: <http://feliperocha-ator.blogspot.com.br/>

“Viewpoints is an open process, not a rigid technique”

(BOGART, LANDAU. 2005. P.11)

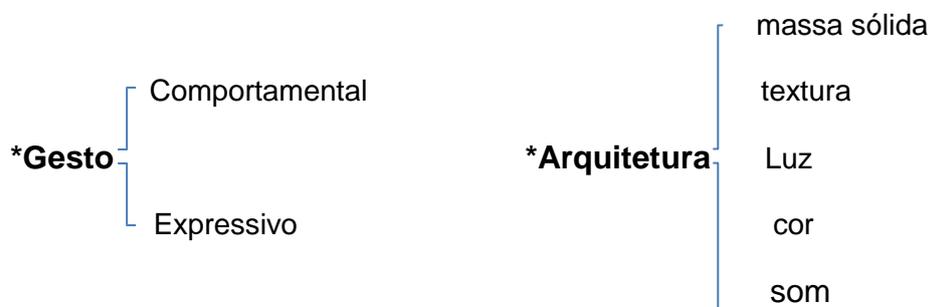
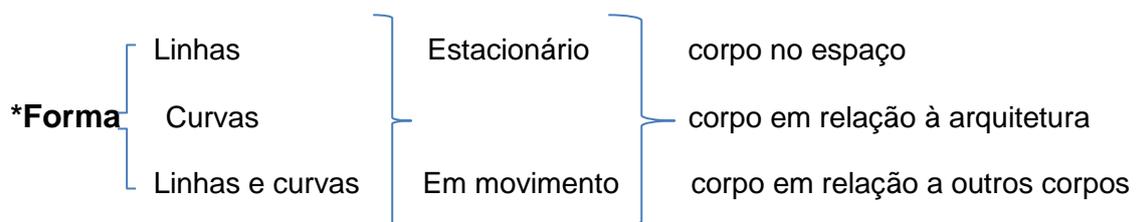
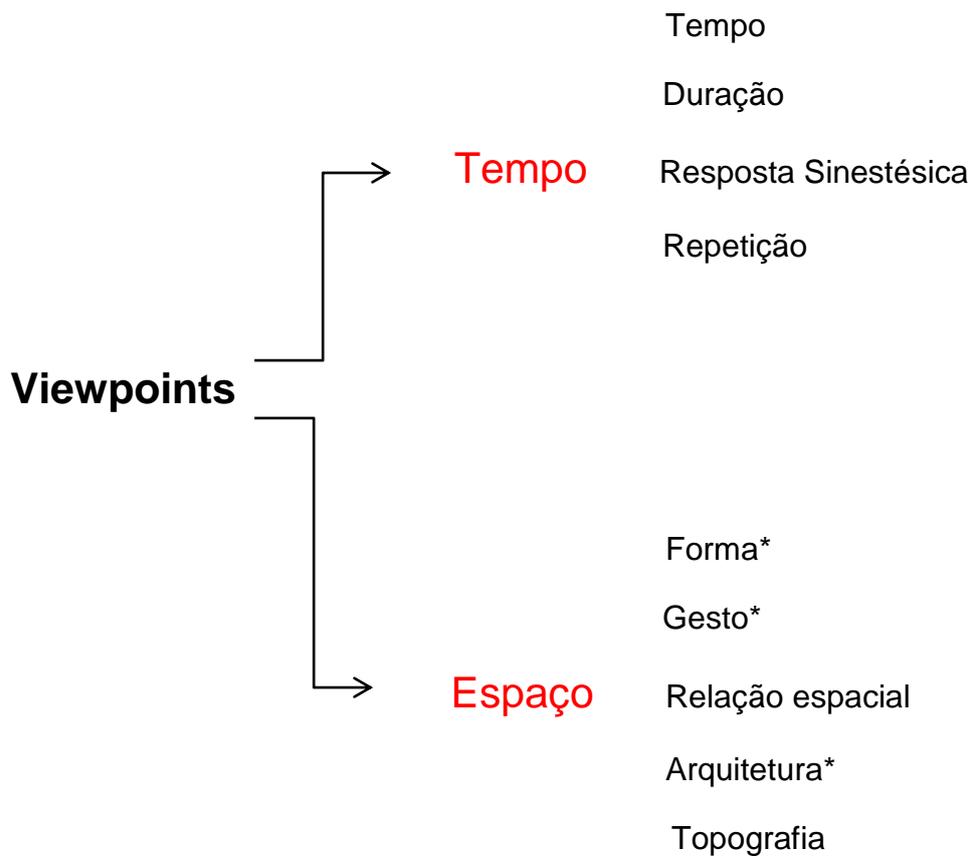
A frase acima – traduzível por “viewpoints é um processo aberto, não uma técnica rígida” – se encontra no livro **The Viewpoints Book um guia prático sobre a técnica de viewpoints**, escrito conjuntamente por Anne Bogart e Tina

Landau. Escolhemos trazê-la aqui, pois tudo que vier a ser dito sobre esta técnica deve ser encarada como um processo aberto, e não como uma fórmula a ser rigidamente seguida. Os viewpoints (pontos de vista) foram inicialmente formulados para a dança por Mary Overlie e nos anos 70 foram adaptados por Anne Bogart e Tina Landau para o processo de criação do ator. Inicialmente eram seis e depois se tornaram nove viewpoints que são traduzidos como: *relação espacial, resposta sinestésica, forma, gesto, repetição, arquitetura, tempo, duração, topografia*. Além desses, existem mais cinco viewpoints vocais: *altura, dinâmica, aceleração, desaceleração, silêncio e timbre*.

Os nove viewpoints são divididos em dois grandes grupos: *Time (tempo)* e *Space (espaço)*. Os referentes ao primeiro grupo são: *velocidade* que diz respeito ao quão lento ou quão rápido pode-se realizar uma ação; *duração*, o quanto dura determinado movimento ou sequência de movimentos antes dele mudar; *resposta sinestésica*, uma reação espontânea do ator para algo externo a ele e *repetição* que se refere à repetição de algum gesto, movimento ou expressão no palco. A repetição pode ser: *interna, externa ou simultânea*.

Os Viewpoints referentes ao segundo grupo, denominado *espaço*, são: *forma, gesto, arquitetura, relação espacial e topografia*. O viewpoint da *forma* refere-se ao contorno que o corpo, ou os corpos, fazem no espaço. Ele se subdivide em: linhas, curvas ou, ainda, na combinação de linhas e curvas. Subdivide-se também em estacionário ou movimento pelo espaço. Ambos podem ser, ainda, divididos em: o corpo no espaço, o corpo se relacionando com a arquitetura, e o corpo se relacionando com outros corpos.

O viewpoint de *gesto* é a forma, mas com começo, meio e fim. Esse viewpoint é subdividido em: gestos cotidianos, gestos expressivos. O viewpoint de *arquitetura* refere-se ao diálogo dos atores com o espaço. A arquitetura é dividida em: massa sólida, textura, luz, cor e som; *relação espacial* é referente a distância entre um corpo com outro corpo no espaço, entre um corpo e um grupo de corpos e ainda entre um corpo e a arquitetura. O viewpoint denominado *topografia* refere-se ao movimento que o corpo “desenha” pelo espaço.



No tópico do livro denominado “Encenação” (2005, p. 133), Anne Bogart lembra que o treino dos Viewpoints é um caminho de escolhas que não são ditadas pelo texto, psicologia ou intenções. E que não implicam em um estilo apenas: é possível trabalhar com a técnica de uma maneira altamente formal e coreografada ou altamente naturalista. O treinamento de viewpoints, segundo a autora, mantém os atores constantemente despertos em cena. Enquanto a forma é sempre a mesma, o preenchimento dessa forma se altera a cada apresentação e ainda, e mais importante: aquilo que cada ator oferece a seu parceiro de cena nunca é a mesma coisa.

O treinamento de viewpoints cria uma forma rígida, mas dentro da qual o ator tem que permanecer constantemente desperto. Não é possível que o ator diga seu texto da mesma maneira noite após noite, se o mundo a sua volta nunca é o mesmo, a maneira de dar suas falas em cena também não deveria ser (BOGART, 2005. P. 134). Aqui também falamos de uma forma rígida (o texto dramático) e seu preenchimento (como dizer esse texto), esse sim deve ser diferente a cada nova apresentação. A repetição rígida da forma requer uma fluidez, a inconstância de seu preenchimento. Os dois se complementam: rigidez na forma e liberdade na improvisação. Ainda sobre improvisação a diretora em entrevista publicada pela revista “O Percevejo” (2009/2ª edição) diz que a questão é sempre “o que permanece igual e o que é diferente a cada apresentação”. A emotividade do ator é sempre diferente, mas o corpo será o mesmo, embora o ataque seja diferente. A ideia da diretora é que se o ator definir com precisão e cuidado suas escolhas ele tem que encontrar a improvisação dentro disso.

O ator Donnie Mather treinou durante anos a técnica do viewpoints na SITI Company¹⁷. Em entrevista para a revista “O Percevejo” (2009/2ª edição) o ator conta que o treinamento com a companhia é único porque os atores treinam simultaneamente o método Suzuki e o viewpoints, já que as duas técnicas são complementares. Segundo Donnie Mather, o método Suzuki tem uma forma muito rigorosa, dentro do qual o ator deve encontrar a liberdade, enquanto o viewpoints lida com a improvisação e, desse modo, com a liberdade e o desafio

¹⁷ Companhia fundada em 1992 por Anne Bogart e Tadashi Suzuki, possui sua sede em Saratoga Springs, em Nova York.

para o ator é encontrar a forma dentro dela. O ator, que também trabalhou com Marie Ovelie, conta que a coreógrafa descreve a técnica do viewpoints como um castelo de cartas: se você remove uma carta, o castelo inteiro cai. A relação entre os pontos de vista é não hierárquica, em que “forma” não é mais importante do que “tempo”. Mather conclui dizendo que o treinamento do viewpoints pede que os atores permaneçam despertos dentro de uma estrutura.

Em 2002, Enrique Diaz fez um estágio na SITI Company, e conheceu a técnica dos viewpoints, o que acabou tendo grande influência na elaboração de seus próximos trabalhos, como **A paixão segundo GH, Ensaio.Hamlet e Gaivota – Tema para um conto curto**. Silvia Fernandes, em artigo para a revista **Sala Preta** refere-se a importância da técnica no trabalho do diretor:

Diaz se aproxima dos viewpoints da encenadora americana quando estimula o ator a desenvolver a mestria dos movimentos e a definir seu desempenho também como domínio de formas plásticas no espaço, orientando-se por pontos de vista como o tempo, a repetição, a duração, o gesto, a forma, o padrão de trajetórias, as respostas cinestésicas e, evidentemente, o espaço. E é fascinante constatar como os múltiplos pontos de vista aparecem radicalmente na Gaivota, especialmente nas soluções cênicas que se desmontam diante de nós para se remontarem mais à frente a partir de outro ângulo, como se o texto de Tchekhov fosse submetido a um caleidoscópio de pontos de vista e girasse sem parar, fisicamente, conforme quem assume o comando do olhar. (2007. p. 228).

O que Fernandes observa é a utilização do Viewpoints no espetáculo **Gaivota – tema para um conto curto**. A técnica é utilizada na construção do espetáculo e não apenas como preparação do trabalho do ator na sala de ensaio. A autora comenta que os viewpoints promovem uma série de movimentos dos atores em cena, e a qualidade caleidoscópica das imagens criadas por esses movimentos. Criam-se imagens dos corpos em cena, microdanças, gestos repetidos com nuances de ritmos entre eles. O gesto passa a ser visto como forma plástica no espaço. A ação mais simples como a de andar pelo espaço cênico pode ser completamente diferente dependendo do ritmo com que é executada (do mais lento ao mais rápido). Na primeira cena, quando todos os atores estão sentados de frente para a plateia, depois de algum tempo de pausa, a atriz Mariana Lima se levanta e caminha em linha

reta com uma cadeira na mão em direção a outro ponto do palco. Ela faz isso com um ritmo mais ou menos lento, sem pressa. Assim que ela apoia a cadeira no chão, outro ator (Felipe Rocha) se levanta e também caminha com a cadeira na mão em linha reta em direção a outro ponto do palco.

A ação é a mesma: caminhar em linha reta com uma cadeira na mão, mas o ritmo com que eles executam essa ação é completamente diferente. Momentos depois, outro ator (o próprio Enrique Diaz) se levanta da cadeira também, sai de cena e volta, segundos depois, caminhando lentamente pelo espaço segurando um vestido preto nas mãos. Os outros quatro atores, que até então permaneciam sentados, também começam a se levantar e andar por pontos diferentes do espaço. O ator Enrique Diaz estende o vestido preto e a atriz Mariana Lima caminha de costas até ele, para vesti-lo. Neste momento, o palco encontra-se praticamente vazio, com apenas sete cadeiras, e três pequenas mesas nos cantos do espaço. Os atores movimentam-se pelo palco executando pequenas ações como: sentar e levantar da cadeira, deitar a cadeira no chão de diferentes formas, balançar a cadeira no ar ou apenas caminhar em diferentes ritmos pelo espaço. São ações completamente independentes de um texto dramático ou da construção de um enredo ficcional.

Esse primeiro momento da peça, descrito acima, nos remete a um dos exercícios criados por Anne Bogart e Tina Landau. Em seu guia sobre o viewpoints, Anne Bogart explica um exercício que ela chama de “Tempo on the Grid”. A autora define o sentido de grid da seguinte maneira:

Grid (grade) – Imagine uma série de linhas cruzadas em ângulos de noventa graus no chão, como um gigante pedaço de papel quadriculado no chão [...] o grupo se move para qualquer lugar das linhas desta grade imaginária no chão. Eles não precisam ficar juntos enquanto grupo; estão livres para explorar a grade em qualquer direção. (BOGART, 2005. P. 39)

Os atores devem, além de andar obedecendo à lógica da grade imaginária desenhada no chão, prestar atenção o quão rápido ou devagar ele pode realizar a ação de andar pelo espaço. Essa noção dos diferentes graus de velocidade (do mais lento passando pelo médio até o mais rápido) que podem ser usados para executar uma ação em cena é chamada de *tempo*. O *tempo*

aqui difere da noção de *duração* (how long): o quanto dura à permanência em determinada ação e tempo. Usando exemplos da encenação de **Gaivota – tema para um conto curto**, pode-se permanecer sentado na cadeira por dois minutos, depois levantar-se rapidamente e balançar lentamente uma cadeira no ar durante três minutos. Podemos analisar diferentes pontos de atenção aqui: *velocidade* ou *tempo* e *duração* com que se realiza determinada ação.

Acreditamos que uma das principais consequências do treinamento sistemático da técnica dos viewpoints, e visível na peça **Gaivota – tema para um conto curto por um grupo**, é a criação de uma escuta refinada entre os atores. O grupo que utiliza do treinamento na construção do espetáculo parece carregar uma homogeneidade no pensamento. Todos estão a favor da obra e não da sua própria individualidade. Os atores são ao mesmo tempo performers, intérpretes e criadores da obra. Eles mesmos quem colocam, mudam e retiram os objetos do espaço da cena, como quando eles jogam terra no palco para em seguida varrê-la e a transformar em um lago. Essa cooperação e sintonia entre os atores faz parte da própria obra.

Um movimento de um ator em cena afeta todos os outros atores, pois todos estão conectados. Segundo Anne Bogart, uma das principais características do treinamento do viewpoints é fazer com que tudo seja mais físico e menos “intelectual” ou psicológico. A diretora deixa clara a importância de durante os exercícios de criação de cenas, estabelecer poucos minutos de preparação para os atores. Bogart (2005, p. 138) diz que dessa maneira eles não terão tempo para discutir, julgar ou analisar de antemão suas propostas.

O tempo reduzido de preparo e criação de algum tipo de cena ou exercício faz com que os atores partam imediatamente para a ação, para o físico, e saiam do estado de análise mental. Anne Bogart e Tina Landau explicam que os atores em geral estão acostumados a viverem somente em sua cabeça. Através dos viewpoints eles aprendem a despertar todos os seus seis sentidos e a comunicar igualmente e profundamente através de todos eles. Claro que, no caso da peça **Gaivota – tema para um conto curto** existe um entendimento aprofundado do texto de Tchekhov. Mas o que parece ser mais forte são as ações, as partituras físicas, a criação de imagens potentes e

surpreendentes, a exploração do espaço, além de uma rara qualidade de presença por parte dos atores. O que torna o espetáculo menos psicológico ou intelectualizado e muito mais dinâmico, imagético e sensitivo.

Para Anne Bogart a linguagem cênica é composta por várias camadas separadas. No teatro existe uma inter-relação dessas varias camadas: movimento, texto, luz, som, tempo, e outras. A diretora chama atenção para o fato de que, em determinada cena, essas camadas podem concordar umas com as outras, o que seria mais comum ou previsível, ou discordar. É preciso então que o dramaturgo e os atores se perguntem: elas se complementam ou se contradizem? Bogart cita o dramaturgo suíço Friedrich Durrenmatt que insiste que o teatro começa com o desacordo entre o que se vê e o que se ouve em cena. O autor explica que ao ver uma peça, se fecharmos os olhos e entendermos tudo que está sendo dito, o que se passa não é teatro e sim uma leitura. Da mesma forma, se fecharmos os ouvidos e entendermos tudo o que está sendo mostrado é porque aquilo é uma apresentação de “slide show” e não teatro. Bogart reforça o pensamento do autor e nos diz que muitas vezes vamos ao teatro e assistimos atores apenas ilustrando com o que eles *fazem* aquilo que eles *dizem*. Na vida raramente aquilo que fazemos corresponde àquilo que falamos. A diferença entre aquilo que se vê e aquilo que se ouve expressa uma verdade básica sobre as relações, diz ela.

Assim, quando em nossa peça analisada a atriz afirma que a planta arrancada do vaso de terra é a cabeça do personagem Trepliov, temos uma discordância entre aquilo que se fala e aquilo que se vê. As imagens que são apresentadas não estão ilustrando aquilo que está sendo dito, as duas camadas (texto e objeto cênico) não afirmam uma à outra: elas discordam. Anne Bogart explica que um exemplo de teatro que usa do contraste de múltiplas camadas são as peças de Tchekhov, quando o autor desenha um contraste entre aquilo que o personagem está fazendo e aquilo que ele está sentindo. Da mesma maneira, na vida aquilo que sentimos e aquilo que fazemos raramente é a mesma coisa.

Anne Bogart (2005, p. 52) propõe uma visão menos psicológica e mais física da relação do ator com o espaço. No viewpoint denominado *arquitetura*, a autora propõe que os atores entrem no espaço cênico e observem qual a

relação deles com a arquitetura do local. Qual o tamanho do espaço? Os objetos ali presentes estão perto ou longe de cada ator? Qual a distância entre cada ator? Como é o chão do espaço? Qual a distância entre as paredes? E qual a qualidade da luz do local? Todas essas perguntas levam o ator a permanecer atento a fisicalidade do espaço real e não à construção de um espaço imaginário. Bogart propõe que os atores dançam com o espaço e deixem que ele lhes diga onde e como se mover.

Como já vimos no capítulo anterior, o espaço em **Gaiavota – tema para um conto curto**, não pretende ser realista. Com isso, entendemos que não se constrói em cena um espaço mimético como a sala da propriedade de Arkádina, por exemplo, nem tampouco um palco às margens de um lago. Existem alguns elementos cênicos que desenham o esboço de lugares em constante desfazimento e o que os atores fazem é “dançar” pelo espaço. Com isto, o espaço é construído sobretudo a partir de seus movimentos bem como da movimentação dos objetos, em constante rearranjo no palco. A movimentação no espaço, realizada por eles, não pode ser vista como algo aleatório, a todo momento os atores estão em relação uns com os outros, com os objetos em cena e com a arquitetura do espaço. Tudo isso afeta seus movimentos. Mesmo que não percebamos os impulsos que originam cada passo dos atores, por que se levantam ou saem de cena, por que balançam cadeiras do ar ou as deitam no chão. Pode não existir um motivo psicológico para essas ações, mas existem motivos físicos que pertencem aos atores e que lhes impulsionam nessa dança pelo espaço.

No viewpoint denominado de *arquitetura*, Bogart (2005, p. 10) começa nos perguntando quantas vezes nós assistimos a espetáculos que se passam em espaços potencialmente pródigos e que os atores permanecem durante todo o tempo atuando apenas no centro desse espaço. A autora subdivide arquitetura em cinco diferentes tópicos: massa sólida, textura, luz, cor e som. Ao criar a consciência sobre esses diferentes pontos de atenção sobre a arquitetura do espaço, os atores passam a criar uma relação mais inteira e homogênea com ele, explorando todas as suas possibilidades. O ator passa a dançar com o espaço e manter com ele um diálogo durante todo o espetáculo.

No capítulo anterior já vimos como a relação com o espaço em **Gaiivota – tema para um conto curto** é extremamente explorada. Com poucos objetos cênicos os atores conseguem uma quantidade infinita de significações, o espaço em forma de semiarena, forrado por um linóleo branco com uma tela também branca ao fundo, transforma-se em inúmeros ambientes ao longo do espetáculo. Os atores não permanecem apenas no centro do palco, mas lidando com todas as áreas subjacentes. Em alguns momentos os atores estão na beira do palco e virados para determinada parte da plateia e falando somente com essas pessoas e não a plateia inteira. Isso cria diferentes relações espaciais e com a plateia, pois determinadas informações só são vistas e ouvidas por algumas pessoas. Na maioria das vezes também o espaço da semiarena é dividido com atores praticando diferentes ações e com diferentes objetos cênicos, vemos a criação de múltiplos espaços em um mesmo palco. Na imagem que se segue é o início do terceiro ato. Macha está mostrando seus objetos pessoais para Trigórin. Ao fundo vemos Nina, com uma medalha na mão que ela dará de presente para Trigórin e três atores que representam diferentes momentos do personagem Trepliov:



(Vídeo da peça. SESC Pinheiros, 2007).

No canto esquerdo da imagem vemos Trepliov no momento em que ele tenta o suicídio. Um pouco mais atrás o mesmo personagem observa a conversa entre Trigórin e Macha. Na cadeira ao fundo, Trepliov depois de uma tentativa fracassada de suicídio está com a cabeça enfaixada. Nesse momento temos em cena quatro personagens: Trepliov (representado por três atores), Trigórin, Macha e Nina. Todos estão no mesmo espaço cênico do palco, mas em tempo distintos. Podemos observar pela imagem a total exploração da arquitetura do espaço. O centro do palco nesse momento está sendo ocupado pelo desenho do lago formado por terra. As personagens encontram-se nos cantos, na frente e ao fundo do palco. Os objetos cênicos dispostos pelo espaço e as diferentes nuances da luz ajudam a recortar os diferentes espaços e tempos. Tudo acontece simultaneamente no mesmo espaço.

A cena principal nesse momento acontece entre Trigórin e Macha e é a única que tem falas. Mas as outras personagens estão em cena agindo com pequenas ações e movimentos. A plateia pode escolher qual o seu foco, ela passeia com os olhos por todo o espaço e assiste diferentes momentos de uma mesma personagem ou de personagens distintos. A luz é mais clara na cena principal (entre Trigórin e Macha) algumas personagens estão mais na sombra do que outras, mas todas podem ser vistas. Podemos notar também que diferentes personagens se relacionam de diferentes maneiras com o espaço. No começo do segundo ato, todos os atores estão em cena, realizando diferentes pequenas ações, mas o centro das atenções nesse momento é a personagem Arkádina. Vamos contrapor a sua *relação espacial*, com a da personagem Macha, que também está em cena e com quem Arkádina conversa. Durante a cena, Mariana Lima que interpreta Arkádina permanece quase todo o tempo em cima de um tapete vermelho e laranja no canto esquerdo do palco. No canto oposto, está Isabel Teixeira, como Macha, sentada em seu vestido preto:



(Vídeo da peça. SESC Pinheiros, 2007).

Os *gestos* que Mariana Lima promove pelo espaço são todos expansivos, largos, com variações de velocidades; plasticamente, são movimentos muito bonitos, quase como se a personagem dançasse enquanto fala. Já Isabel Teixeira permanece todo o tempo da cena sentada em cima do vestido preto de Macha, em uma mesma *forma*: apoiada nos braços e com as pernas esticadas enquanto fala. Temos claramente uma contraposição. As duas personagens que tem carácteres completamente diferentes se relacionam com o espaço de formas também completamente diferentes. Arkádina nesse momento está feliz, animada, ela faz seus exercícios vocais de atriz e se mostra para as outras personagens que estão em cena. Ela dança para elas, e as convence que poderia representar uma menina de quinze anos. O oposto de Macha que neste momento se mostra cansada, diz que “arrasta sua vida como a calda de um vestido e que não tem a mínima vontade de viver”. Elas agem no espaço e este as afeta de diferentes maneiras. Todos os Viewpoints, como

disse o ator Donnie Mather, se relacionam o tempo inteiro como um “castelo de cartas”. Podemos olhar para a *relação espacial entre os atores* desta mesma imagem. Temos uma distância pequena entre três atores no fundo do palco, no canto esquerdo, a atriz Mariana Lima, e ao seu lado, perto dela está outro ator. Sentado em relação oposta ao grupo de três atores, está Enrique Diaz, e em relação oposta à Mariana Lima está Isabel Teixeira, que nesse momento interpreta Macha. Vemos, portanto o desenho que essa relação espacial entre os atores promove no palco. Os atores estão utilizando quase toda à semi-arena e não apenas o centro do palco. Além disso, as duas atrizes principais desta cena em questão, estão fisicamente em lugares de oposição, não apenas uma em relação à outra, mas também porque uma encontra-se sentada e a outra em pé. Reforçando ainda mais a relação de comparação entre as duas que se estabelece em cena.

Para explicar melhor o Viewpoint denominado *topografia*, Bogart pede para que imaginemos que o ator tem os pés tingidos por uma tinta vermelha e que essa tinta forma pegadas no chão conforme ele anda pelo espaço. O desenho que ele forma pelo espaço é o que a autora chama de topografia. Ela não é necessariamente só o caminho que os pés produzem no espaço, mas também o movimento de seu corpo inteiro pelo espaço, ou seja, a topografia também é tridimensional. Escolhemos pegar como exemplo um pequeno trecho da peça **Gaivota – tema para um conto curto** para pensar sobre esse viewpoint. Antes do fim do primeiro ato, os atores estão em cena, sentados em cadeiras em diferentes pontos do espaço. A atriz Mariana Lima é a única que está sentada no chão. Neste momento da peça ela interpreta a personagem Macha. Antes que Felipe Rocha termine de ler o texto que finaliza o primeiro ato, ela se levanta e diz que antes do primeiro ato acabar precisa falar uma coisa. Ela confessa que está sofrendo por que ama Trepliov e ninguém conhece seus sentimentos. A atriz que estava sentada no canto esquerdo do palco, quase imperceptível, já que permanecia no escuro se levanta.

Neste momento o palco está quase todo no escuro com exceção de alguns focos de luz que iluminam pequenos vasos de plantas espalhados pelo palco, e outros dois focos um pouco maiores que iluminam três outros atores sentados em cadeira. A atriz começa a andar de forma confusa pelo palco, ela anda com

pequenos passos para a esquerda, depois para, volta, caminha novamente para outro ponto do palco, para durante segundos, volta a andar novamente e termina por parar em frente a um dos atores (Emílio de Mello), onde ajoelha e termina por chorar diante dele. A forma como a atriz anda pelo palco demonstra o estado interno da personagem que está confusa, triste e perdida em seus sentimentos. Ela anda de forma imprecisa, com passos pequenos e com movimentos circulares e no fim da confissão ela cai ajoelhada.



(Vídeo da peça. SESC Pinheiros, 2007).

Outro dos nove Viewpoints trabalhado pelos atores na peça é a *resposta sinestésica* (2005, p. 42) que é definido por Anne Bogart como uma resposta física espontânea e imediata para um evento externo ao seu redor. O foco do ator deve permanecer sobre os outros corpos no espaço e deixar que as decisões sobre parar ou se mover pelo espaço sejam determinadas por eles. Cada ator só se move quando for afetado por um estímulo de outro ator. A resposta sinestésica ajuda a manter uma tensão e uma ligação entre os corpos

presentes no espaço. Diferente da encenação dada por Stanislaviky à peça **A Gaivota**, a movimentação dos atores em cena nem sempre tem a ver com as probabilidades de comportamento da personagem que são determinadas pelo texto. A resposta sinestésica implica em uma relação física com o espaço e com os outros atores independente do texto dramático e do subtexto das personagens. Quando por exemplo, na primeira cena a atriz Mariana Lima levanta-se e arrasta a sua cadeira até outro ponto do espaço. Quando ela coloca a cadeira nesse novo ponto, o ator Felipe Rocha se levanta também com a cadeira na mão. O movimento iniciado com a atriz gera impulsos nos outros atores. É uma resposta física para algo externo a eles.

A movimentação dos atores em **Gaivota – tema para um conto curto** é extremamente dinâmica; a todo instante eles estão criando desenhos com os corpos pelo espaço. E isto não apenas individualmente, mas acima de tudo em relação uns com os outros. Se com Stanislavisky os atores traçavam motivos psicológicos para se movimentarem, agora através do viewpoints eles entram em relação com a fisicalidade do próprio espaço cênico (textura, luz, cores, objetos, outros atores) e com estímulos exteriores. Não pretendemos privilegiar um método em relação ao outro, mas analisar as consequências que ambos geram na construção do espetáculo.

Anne Bogart divide os *gestos* em dois principais tipos: *cotidianos* e *expressivos*. A diretora explica que os gestos cotidianos são prosaicos, são gestos que vemos todos os dias nos supermercados e metrô. São definidos pelo caractere pessoal, pelo tempo, ou o lugar em que se vive. Os gestos expressivos são poéticos, universais e atemporais. São gestos que não são vistos em lugares como supermercados e metrô. Na composição dos gestos dos atores no espetáculo **Gaivota – tema para um conto curto**, podemos perceber esses dois tipos de gestos. Muitas vezes os atores estão agindo com gestos prosaicos (como caminhar, beber uma xícara de café, sentar-se na cadeira ou no chão) e em outros momentos estão compondo a cena com gestos expressivos como manejar um secador como se fosse uma arma, ou debater-se no chão. Outras vezes também criam pequenas danças, individuais ou em duplas. São gestos expressivos em forma de dança e autônomo do texto dramático. Não servem para ilustrar o texto nem o que está por trás de cada

personagem, mas antes reafirmam a própria fisicalidade do corpo. Afirmam a presença do ator enquanto performer e não a presença da personagem.

Outro viewpoint possível de ser observado na peça que nos ocupamos aqui é a *repetição (repetition)*. Os atores devem deixar que o tempo, a resposta sinestésica e a duração determinem a repetição. Durante os exercícios de repetição do viewpoints, o ator deve escolher outro ator e repetir seus movimentos. Pode-se repetir o tempo (velocidade), a duração e/ou os gestos de outra pessoa. Através desse exercício, os atores potencializam sua capacidade de perceber o entorno e de incorporar os movimentos feitos por outro ator. Mais uma vez cria-se uma maior escuta entre o grupo de atores, não importa a performance individual de cada um, e sim a capacidade de se conectarem uns com os outros.

Podemos observar em alguns momentos da peça, dois ou três atores que repetem os mesmos gestos, às vezes com velocidade e duração similares e às vezes com variações nesses dois últimos itens, mas mesmo assim, estão conectados e repetindo os mesmos gestos. No primeiro ato, na cena em que Nina corre para chegar à fazenda de Sórin, as três atrizes que nesse momento representam a personagem, repetem os mesmo gestos. No começo do segundo ato a atriz Isabel Teixeira e Felipe Rocha realizam uma pequena partitura de ações físicas, como uma dança, com gestos repetidos. Ou ainda primeira cena, Isabel Teixeira e Gilberto Gawronski balançam uma cadeira no ar, repetindo o mesmo gesto.

O treinamento de viewpoints, segundo Bogart, oferece ao ator uma quantidade enorme de escolhas. Ele passa a confiar que no espaço cênico existem inúmeros elementos que podem ajudar a sua criatividade a trabalhar livremente. O ator passa a confiar em mais coisas do que somente seu ego e imaginação. As ações e invenções vêm também dos outros atores e do mundo físico a seu redor. O ator começa a ver o teatro de maneira mais física e ativa e menos intelectual e psicológico. Através da técnica dos viewpoints dentro de um coletivo de atores, estes se tornam mais conectados, mais físicos e menos individualistas. A relação entre os diversos pontos de vista é horizontal, nenhum é mais importante do que o outro. Da mesma forma, as relações entre

os artistas dentro das companhias de teatro contemporâneas são estabelecidas de forma mais horizontal. Anne Bogart acredita que a razão pela qual as pessoas se interessam por Viewpoints é porque “o Viewpoints é um reflexo de uma nova maneira de se criar, e uma nova maneira de se viver, que é não-hierárquica”. (BOGART, 2010). Os atores tornam-se mais cooperativos e têm muito mais liberdade de criação do que no teatro do final do século XIX. Essa liberdade e essas novas relações não poderiam deixar de se espelhar no próprio resultado da obra.

Em entrevista para o programa “Women in Theatre”, Anne Bogart conta que, em conversa com a diretora francesa Ariane Mnouchkine, teve um momento de epifania, quando esta lhe perguntou: o que se pode fazer sem uma companhia de teatro? Bogart, que até então não tinha uma companhia, pensou que todas as melhores coisas que já tinha visto no teatro ou na dança tinham sido feitas por companhias. Desde então, este é um dos principais pensamentos que permeiam os trabalhos da diretora: o sentido de coletivo que só uma companhia, com atores que passam a trabalhar durante anos juntos, pode fornecer. Nesse ponto, podemos fazer um paralelo com o trabalho realizado pelo Teatro de Arte de Moscou, que nada mais era do que um coletivo em um momento em que não existiam coletivos. A peça **Gaivota – tema para um conto curto**, apesar de não ser considerada uma peça da Cia. Dos atores, a maioria dos atores pertenciam a esta Cia, além disso, a criação do espetáculo foi feita coletivamente. O pensamento do “coletivo” está presente no cerne de sua criação. Bogart na mesma entrevista, diz que não se deve perguntar o que o diretor quer, ou o que os atores querem e sim o que a obra quer do que ela precisa. O pensamento deixa de ser individual e torna-se coletivo a favor de algo maior, estão todos à favor da obra.

Conclusão

Em entrevista a revista **O Percevejo** a diretora Anne Bogart afirma:

Eu acho que uma das razões pelas quais Viewpoints é interessante, e pela qual as pessoas se interessam por Viewpoints, é porque o Viewpoints é realmente um reflexo de uma nova maneira de se criar, e uma nova maneira de se viver, que é não-hierárquica, da mesma forma que um computador ou um hipertexto é não-hierárquico. Portanto, ele é um reflexo de certas mudanças culturais que estão acontecendo - que os cientistas estão identificando, e os artistas estão encontrando formas para essas coisas. (2010)

Como vimos, uma das ferramentas utilizadas na criação do espetáculo **Gaivota – tema para um conto** é a técnica do Viewpoints. Portanto, essa organização não hierárquica entre os elementos teatrais, de que fala Bogart, está altamente presente na composição cênica. Além da relação entre os nove Viewpoints, vistos no capítulo anterior, os elementos – luz, som, texto, cenário, figurino – se relacionam entre si horizontalmente, nenhum é mais importante do que o outro. Pensamos que a imagem do “rizoma” trabalhada por Gilles Deleuze e Félix Guattari é potente para falar sobre a organização do espetáculo. Ao falar sobre o conceito de rizoma, Deleuze e Guattari reiteram a ausência de centro que estaria por trás desse outro tipo de sistema. Os autores escrevem: “contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado, unicamente definido por uma circulação de estados.” (1995, p. 33).

O que acontece na organização do espetáculo **Gaivota – tema para um conto curto** parece ser exatamente isso: a ausência de um centro ou mesmo de vários centros. Ainda sobre o rizoma, Deleuze e Guattari escrevem: “ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e trasborda”. (1995, p.32). Como no espetáculo que nos serve de pesquisa, não existe começo e nem final. O que realmente importa é o meio. O próprio processo de criação presente na obra representa este meio, este lugar “entre” dois lugares, não se busca um resultado fechado, uma resposta conclusiva, o que se coloca

diante do espectador é um lugar flutuante, um lugar de eternas conexões imprevisíveis e efêmeras. O fato de uma das atrizes contar o final da história de Tchekhov nos primeiros minutos de peça mostra que não importa a história e sim como ela é contada. O que importa não é chegar a algum lugar e sim permanecer no meio. Essa maneira de contar é a grande surpresa do espectador. Em **Gaivota – tema para um conto curto** não se estabelece nada, mas antes se desestabiliza o público, pois o retira de uma zona de conforto, gerada pela passividade, para jogá-lo em meio a um turbilhão de imagens e conexões em eterno desfazimento. Deleuze e Guattari explicam que “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, interser, intermezzo” (1995, p. 37). A peça de Tchekhov também não começa ou conclui nada, até por isso o autor foi criticado e incompreendido pelo público da época. Os personagens de Tchekhov encontram-se nesse “intermezzo” que gera mais perguntas ao público do que lhes fornece respostas, já que estas são próprias das conclusões. Até por isso o texto termina com reticência ao invés de um ponto final: mais uma vez encontramos-nos no meio de algo.

Da mesma forma, em **Gaivota – tema para um conto curto**, não se pode concluir absolutamente nada. Como vimos nesta montagem, também as respostas são negadas, amplia-se ainda mais a sensação de um eterno “por vir” do espetáculo, de se estar assistindo algo “em processo” e não ao seu resultado. Deleuze e Guattari explicam que “o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e...”. (1995, p. 37) A organização da peça escrita por Tchekhov também parece se dar através de um tecido de conjunção “e...e...e...”, como vimos no primeiro capítulo, o autor não coloca em cena as ações mais significativas, ou seja o ponto culminante, ou os pontos culminantes da peça, não se desenrola em cena, mas em algum lugar fora dela. Assim como em **Gaivota – tema para um conto curto**, as cenas ligam-se pela mesma conjunção “e... e...e...” sem um ponto culminante, fazendo com que a organização do espetáculo se assemelhe mais uma vez a imagem de rizoma descrita por Deleuze e Guattari: “Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. (...) Um tipo de platô contínuo de intensidade substitui o orgasmo, a guerra ou um ponto culminante.” (1995, p.

33). Portanto nas duas peças: **A Gaivota** de Tchekhov e **Gaivota – tema para um conto curto**, a organização não se dá de maneira a culminar em um clímax. Em Tchekhov talvez seja possível enxergar uma unidade, cada ato apesar de desarticulado do anterior cronologicamente, ainda assim, mantém alguma espécie de unidade oferecida pela ação interna dos personagens que se desenrola sob o diálogo trivial e aparentemente insignificante:

Mesmo na imobilidade dos acontecimentos factuais nas peças de um Tchekhov o espectador acompanha com curiosidade uma ação interna que se desenvolve sob o diálogo cotidiano aparentemente sem significado e que sempre encaminha para um mínimo de acontecimentos exteriores do enredo – um duelo, uma morte, uma despedida para sempre etc. (LEHMANN, 2007, p. 114)

Ao contrário do que Lehmann escreve sobre os textos dramaturgicos de Tchekhov, o espetáculo **Gaivota – tema para um conto curto** parece não ser feito de unidades “mas de dimensões, ou antes, de direções movediças.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32). A fragmentação constante da ficção não permite que este teatro mantenha a mesma unidade encontrada em **A Gaivota**. O desenrolar de uma ação interna presente em Tchekhov, aqui não acontece, pois ela é constantemente quebrada. As partes – os fragmentos de cenas – não formam uma unidade ou um todo. A essência de **Gaivota – tema para um conto curto** é a própria ausência de uma unidade posterior. As lacunas da obra são também partes essenciais dela. Não se pretendem respostas e resultados e por isso é preciso que haja espaços vazios no espetáculo. O que faz com que a recepção da obra pelo espectador seja muito mais labiríntica, potente e livre.

Quando Lehmann busca definir o que seria um teatro para além do drama, ele explica que “uma escritura cênica prende a atenção, de modo que a ação dramática propriamente dita se torna secundária.” (LEHMANN, 2007, p.123). O que aparece em **Gaivota – tema para um conto curto** é justamente essa primazia dada à escritura cênica de maneira que a ação dramática torna-se secundária. A peça escrita por Tchekhov torna-se estímulo de criação de outro espetáculo que mantém seu vínculo com o texto do autor russo ao mesmo tempo em que é independente deste. É importante salientar que a história escrita por Tchekhov está presente em **Gaivota – tema para um conto curto**

mesmo que de maneira fragmentada. Por isso é possível que espectadores que não conhecem a obra de Tchekhov acompanhem o desenvolvimento da história.

Como contar um clássico de uma maneira contemporânea? A história e os personagens são os mesmos, a maioria do público conhece o final da trama, sabe sobre o suicídio de Trepliov e o amor frustrado de Nina por Trigórin e mesmo assim é possível surpreender o público. É o “como” contar a história o que mais importa. Por isso, mesmo com uma das atrizes dizendo o final da trama nos primeiros minutos de peça, é possível se surpreender com o espetáculo. A desconstrução da visão antiga de Tchekhov e o vislumbrar de uma nova possibilidade de enxergá-lo é parte do que há de mais sedutor no espetáculo. O texto realista, de uma Rússia de 1906, tratado de uma maneira performativa. Um texto já exaustivamente estudado e encenado é trabalhado de uma forma completamente diferente da habitual, pois não se pretende um resultado, mas antes uma cena em processo.

Como vimos no primeiro capítulo, com Stanislavsky tínhamos um ator profundamente “mergulhado” no personagem. Todos os seus gestos, suas falas, seu figurino, absolutamente tudo, estava em favor da construção do personagem. Em seguida, no segundo capítulo, vimos que o ator em **Gaivota – tema para um conto curto** está menos a favor de uma representação do texto do que de um embate com ele. Os atores se tornam também autores e por isso, mais responsáveis pela obra. Além disso, na encenação de Stanislavsky para o texto de Tchekhov todos os elementos que compõem a cena: cenário, objetos cênicos, luz e som estão a favor da construção da ficção. O esforço maior da cena construída por Stanislavsky é que esta se assemelhe drasticamente com a realidade e que nada perturbe a sensação de ilusão provocada na plateia. Em **Gaivota- tema para um conto curto** o que parece operar é justamente o contrário: a realidade se desfaz diante do espectador que passa a olhá-la de uma nova maneira.

Interessante observar que um fato atravessa esse mais de um século que separa as duas peças e permanece intacto: tanto o **Teatro de Arte de Moscou** como os atores presentes na criação da peça **Gaivota – tema para um conto**

curto apresentam uma forma de criação coletiva. Na peça dirigida por Stanislavsky, o ator não tinha tanto espaço para criação se comparado ao teatro contemporâneo, porém, é sabido que os atores do **TAM** se organizavam de forma que todos ajudavam na confecção dos figurinos, na construção dos cenários, na limpeza do espaço, enfim, em todas as funções de que necessita um teatro para funcionar. O pensamento aqui é coletivo. Todos estão em favor da construção da obra e não da sua própria individualidade. Da mesma forma, mesmo que nem todos os atores - criadores de **Gaivota – tema para um conto curto** sejam pertencentes a Cia dos Atores, a forma de criação do espetáculo foi coletiva. Todos se unem em favor da obra.

Em seu pequeno relato presente no programa do espetáculo o diretor Enrique Diaz escreve: “(lembrar também, e muito, do grau intensíssimo de uma colaboração verdadeiramente autoral dos atores, que faz deste um trabalho profundamente coletivo)”. Percebemos em cena a cooperação e sintonia entre os atores. Podemos relacionar este pensamento também com a técnica do Viewpoints. Em seu guia prático, Anne Bogart lista alguns exercícios que podem ser feitos individualmente pelo ator que deseja praticar os Viewpoints. Porém a técnica é muito mais instigante e potente quando trabalhada em grupo. Os atores se tornam mais conectados, mais presentes e menos cerebrais. A técnica colabora dessa maneira para um aperfeiçoamento do coletivo. O que é extremamente visível em **Gaivota – tema para um conto curto** é esse poder da conexão entre os atores.

Os personagens transitam entre os atores ressaltando a ausência de um protagonista, como já apontava Tchekhov em sua obra, e colaborando ainda mais para a criação de uma obra coletiva. Em **Gaivota – tema para um conto curto** importa menos a ficção do que o jogo criado entre os atores. Como quando os personagens adquirem um signo – um vestido preto no caso de Macha – e as atrizes passam a representá-la se revezando em diferentes momentos. Os atores estabelecem o jogo: eles interpretam ao mesmo tempo em que mostram que estão interpretando. A segunda ação: “mostrar que faz”, e não apenas “fazer”, é parte de um dos elementos mais fortes nesse teatro atual: o metateatro.

O metateatro aparece como importante ferramenta para o teatro que deseja questionar-se a si mesmo e é outro ponto importante que se repete nas duas obras. No entanto, como procuramos mostrar no segundo capítulo, a diferença entre a peça de Tchekhov e a encenação de **Gaivota – tema para um conto curto** estaria no fato de que o metateatro se faz presente também na própria encenação e não somente no texto, dentro da ficção, que remete a montagem de uma peça dentro da peça. Em Tchekhov os personagens discutem sobre as novas e velhas formas de arte através da ficção. Em **Gaivota – tema para um conto curto** não são apenas os personagens que discutem, mas também os próprios atores. O processo está presente no resultado da peça apresentada ao público dando a este a sensação de participar da criação do espetáculo. Elemento fundamental na obra **A Gaivota**, o metateatro aparece na peça contemporânea de forma radicalizada. Discute-se o próprio teatro não só através da ficção como também através da realidade: quem fala é o ator-performer e não apenas o personagem. O ator coloca em cena a sua opinião quando entra em embate com o texto.

A pergunta: como articular o tempo de Tchekhov para o nosso tempo? Parece ressoar durante todo o espetáculo. Dessa forma, um dos temas que está presente em todas as principais obras do autor russo é aqui tratado como motor da criação: o tempo. Em **A Gaivota**, a questão do tempo se traduz em um conflito de geração: o filho que tenta impor sua arte diante do olhar crítico de sua mãe. A briga entre o novo e o velho na arte não deixa de ser um conflito atual. A peça **A Gaivota**, antes de ser encenada por Stanislavsky, também foi alvo de críticas severas do público tornando Tchekhov espelho de seu próprio personagem. Foi diante das inovações de Stanislavsky e Datchenko que a história de um fracasso veio a torna-se a história de um sucesso eternizado no símbolo do **Teatro de Arte de Moscou**.

O que os atores criadores de **Gaivota – tema para um conto curto** fazem é renovar a possibilidade de visão de um clássico. Como adentrar em uma obra clássica de uma nova maneira? Como fazer com que o espectador seja surpreendido mesmo já conhecendo a trama? No embate entre dois tempos distintos – o tempo de Tchekhov e o atual – existe uma área de tensão. As primeiras frases da peça são perguntas que minam o território cênico: “Como

encenar o tempo?”, “Como fazer com que personagens assim em tempo tão distintos habitem na mesma peça”. Não existe um início definido na peça, vamos adentrando na trama como quem sonha ao mesmo tempo em que se vê sonhando. Este ato de fazer uma peça ao mesmo tempo em que se reflete sobre o ato de se fazer uma peça, bem como a indagação sobre o porquê de se trabalhar essa peça, é parte intrínseca da própria obra. O espectador é convidado a percorrer outros caminhos, fazer outras relações e conexões que não as que ele já previa. Essa relação com o clássico parece ser instigante para o teatro atual. Uma relação que requer novas conexões que não as ditadas pelo passado.

Nas últimas linhas do programa entregue ao público no início do espetáculo, lê-se as frases em negrito: “dedicamos este espetáculo aos nossos filhos e nossos pais.” Aqui mais uma vez o tempo aparece como invólucro máximo do espetáculo: o tempo passado e o tempo futuro articulados através do tempo presente de quem oferece a obra.

Através de **Gaivota – tema para um conto curto** a Rússia de 1986 passa a conversar com o Brasil atual e questões que podem parecer a princípio parte de um passado distante revelam-se dilacerantemente atuais. Entre as palavras dos atores, ainda no programa dado à plateia, em seu pequeno relato, Emílio de Mello escreveu: “Considerar Tchekhov como companheiro de trabalho e tratar as questões levantadas no texto de uma maneira pertinente as nossas indagações e ao nosso tempo.” O ator explica que esse era um pensamento comum a todos os presentes no projeto e termina com a frase: “Dedico esse espetáculo aos nossos filhos (...) que nos fazem acreditar que o futuro existe e a vida continua...”. (Emílio de Mello). Nessas palavras do ator podemos enxergar um pensamento fundamental do espetáculo: as questões levantadas por Tchekhov são tratadas de forma pertinentes ao nosso tempo. Entre Tchekhov e nós existe um século, existe um abismo temporal. No entanto, o motor de sua peça, como motor de toda arte, pode se atualizar a cada vez que um novo espectador ou encenador o recria, o revive. O relato de Emilio de Mello termina com as mesmas reticências presentes na última fala da peça de Tchekhov e com a mesma sensação reticente do final de **Gaivota – tema para**

um conto curto, o tempo futuro sempre será reticente, mas de alguma forma sempre continua.

No workshop sobre Viewpoints, narrado no capítulo anterior, Donnie Mather, nos fez a pergunta: “O que é contar uma história?”. Em seguida disse que a ele agradava a resposta da coreógrafa Mary Overlie que dizia que uma história é tudo o que acontece no tempo *entre* a abertura da cortina e o seu fechamento. Na peça **Gaivota-tema para um conto curto**, não existem cortinas, mas os atores começam e terminam exatamente na mesma posição no palco: sentados em cadeiras enfileiradas. Tudo o que acontece entre a primeira e a última posição dos atores no palco é a história.

Durante o workshop, Donnie também falou muitas vezes em como acordar o espaço, o tempo, como acordar a nós mesmos e em como ressignificar os elementos, o espaço, os gestos. Acredito que essas duas palavras tão usados durante o treinamento de Viewpoints está altamente presente em nosso objeto de pesquisa: acordar e ressignificar. Como “acordar” a história de Tchekhov? Como fazer com que a plateia desautomatize seu olhar sobre elementos que são cotidianos? Como ressignificar o espaço? Como ressignificar a obra clássica de Tchekhov? Perguntas como essas ressoaram durante este trabalho e a sua simples evocação parece mais potente do que a tentativa de respondê-las.

Referências

ABEL, Lionel. **Metateatro: uma visão nova da forma dramática**. Trad. Heliadora Bárbara. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ANGELIDES, Sophia. **A. P. Tchekhov: Cartas para uma poética**. Trad. Homero Freitas de Andrade. São Paulo: EDUSP, 1995.

ADLER, Stella. **Sobre Ibsen, Strinberg e Chekhov**. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ARTAUD, Antonin. **Teatro e seu duplo**. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. **Die Lust am Text**. Frankfurt am Main, 1974.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints book: A Practical Guide to Viewpoints and composition**. New York : Theatre Communications Group, 2005.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. Trad. Anna Viana. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARNICKE, Sharon Marie. **Stanislavsky in focus – na acting máster for the twenty – first century**. London/New York: Routledge, 2009.

CHALHUB, Samira. **A meta-linguagem**. São Paulo: Ática, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fabio (org). **Na Companhia dos Atores**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs (Vol. 1)**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

Féral, J. **Théatralité, écriture et mise en scène**. Québec: Éditions Hurtubise HMH, 1985.

- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GARCIA, Bel, et al. **Gaivota – tema para um conto curto**. Prelo.
- GUINSBURG, J. **Stanislavsky e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GLUSBERG, J. **A Arte da Performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- LEHMANN, H.- **O teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Loyola, 2013.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuses, Eudynir Fraga, Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PIGLIA, RICARDO. “Teses sobre o conto”. **Formas breves**. Companhia das Letras: São Paulo, 2004.
- RAYFIELD, Donald. Chékhov. **The evolution of his art**. London: Elek Books, 1975.
- RIPELLINO, A. M. **O truque e a alma**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- RAYFIELD, Donald. **Chekhov: the evolution of his art**. Plymouth, Elek Books, 1975.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução as grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TCHEKHOV, Anton. **Cartas a Suvorin**. Trad. Homero Freitas de Andrade. São Paulo: EDUSP, 2002.

TCHEKHOV, Anton. **A Gaivota**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TRAGTENBERG, Maurício. **A revolução Russa**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigos e Periódicos

BERNARDET, Jean Claude. “O processo como obra”. **Folha de São Paulo**, 13 de julho de 2003.

BOGART, Anne. **Nossa experiência com a SITI Company** (Our Experience with SITI Company); e entrevista com Anne Bogart. **O percevejo** online, vol. 2, n. 2, 2010.

Fernandes, Silvia; Ramos, Luiz Fernando. “Diálogos da Gaivota”. **Sala Preta**, vol. 7, 2007.

FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade”. **Sala Preta**, Vol. 8, 2008.

FORJAZ, Cibele. “cego guiando cegos”. **Sala Preta**, Vol. 8, 2008.

GUINSBURG, Jacó. “Um mais um igual a dois em cena”. **Sala Preta**, Vol. 8, 2008.

Dissertações de Mestrado

Herrerias, Priscilla. **A poética dramática de Tchékhov: um olhar sobre os problemas de comunicação.** São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010.

MORETTO, Roberto Carlos. **Ensaio.Hamlet: Rupturas no gênero dramático e corpos em rede na cena de Enrique Diaz.** São Paulo: Escola de comunicação e Artes USP, 2009.

Vídeo

Gravação do espetáculo **Gaivota – tema para um conto curto.** Direção Enrique Diaz. Produção: Emílio de Melo, Enrique Diaz e centro de Empreendimentos Artísticos Barca LTDA. São Paulo: Teatro SESC Pinheiros, 2007.

Anexo – Entrevista com Enrique Diaz



(Fotografia: Roberto Setton. SESC Pinheiros, Julho 2007)

Entrevista realizada por e-mail com o diretor Enrique Diaz no dia 25/11/2014.

- 1) Quando vocês criam essa “desconstrução” do texto **A Gaivota** você pressupõe que o público já conhece a obra de Tchekhov? Sua intenção é que a obra **Gaivota- tema para um conto curto** seja independente da obra de Tchekhov? (pensei aqui nas pessoas que não tem a referência da peça de Tchekhov, em que nível a recepção da obra seria diferente).

A questão da base que a plateia possa ter ou não sobre o texto original sempre se coloca. Em parte, consideramos que é um clássico, que existe, sim, um conhecimento comunitário sobre aquilo. Mas pensando individualmente, é claro que não se pode pressupor que TODOS os espectadores conhecerão. Por isso, a estrutura do espetáculo leva em conta a história que está sendo contada, e não apenas uma espécie de comentário pós-moderno sobre a herança daquilo. O que nos parece importante em termos dramáticos, para que naquela montagem os espectadores tenham as informações necessárias para seguir com a história, é mantido, organizado, codificado. Por outro lado, é evidente que estamos convidando o espectador para um caminho amplo, que não depende apenas do storyline, que inclui outros cruzamentos, outras "rimas"... Exemplos simples, algumas coisas de figurino para se saber que personagem está ali, a nomeação mútua dos personagens com o mesmo objetivo, etc.

- 2) Você poderia falar um pouco sobre a questão do “performer” na peça? Quais as principais diferenças entre ator e performer ?

Não sei bem a partir de onde ou do que vc está perguntando isso, mas imagino que na peça se coloque um jogo onde a comunicação com a plateia e também a mistura de elementos biográficos, além da própria indagação sobre o porque daquela peça ou a adequação dela a nós hoje, crie um espaço de performance que não é o da representação. A articulação que é feita pelos atores/performers é de autoria, de embate, e não apenas de "atuar o texto". Mas confesso que hoje em dia não me sinto muito animado a precisar destas distinções...

- 3) Como se deu a utilização dos Viewpoints no processo de treinamento e criação da encenação?

Os VP são ferramentas muito úteis para descerebralizar o trabalho, para musicalizar as relações e para levantar material, além de ser muito gostoso,

porque a gente se relaciona com a peça de maneira muito intuitiva e coletiva. Ele nos ajuda a pensar o espaço, a experimentar as relações de forma menos racional.

4) Quanto tempo durou o processo de criação da peça?

De ensaio tivemos 6 meses, mas talvez mais um ano de projeto, conversas, etc.