

Luciana Eastwood Romagnolli

Jornalista Cultural. Crítica do jornal O Tempo

(2010-2011) e do blog Horizontes da Cena.

lucianaromagnolli@gmail.com

Tio Vânia –
Um Primeiro Aceno
Indagador Para o
Futuro Do Grupo
Galpão

RESUMO

No transcurso dos últimos três anos, o Grupo Galpão investiu em espetáculos cujas linguagens e temáticas colocam em questão o imaginário fixado ao longo de seus 30 anos de trajetória. Ao representar uma companhia teatral que já não encontra lugar nem público num mundo hostil à sua poética, *Os Gigantes da Montanha*, a mais recente montagem, adere a um movimento de autoexame do próprio fazer teatral, cujo ponto inicial pode ser considerado o projeto Viagem a Tchekhov. Nesse contexto, este artigo detém-se na análise crítica de “Tio Vânia – Aos que vierem depois de nós” (2011), como momento em que o risco de autoquestionar-se, deslocando-se de uma suposta zona de conforto, é assumido internamente pelo grupo. Afetado pelos questionamentos identitários que o movimento de mudança provoca e pelas discussões sobre o futuro prementes na obra de Tchekhov, os atores do Galpão se lançaram à experimentação de um realismo psicológico inédito em seu repertório e, consequentemente, a uma construção delineada de personagens explorando recursos de atuação que não lhes eram familiares e, assim, abrindo veredas ignotas dentro de sua própria história enquanto coletivo teatral.

ABSTRACT

In the course of the last three years, the Group Galpão invested in spectacles whose languages and themes inquire the imaginary fixed throughout its 30 year history. Once the latest piece, *The Giants of the Mountain*, represents a theater company whose poetic has no place or public in an hostile world, it joins a movement of self-examination of their own theater making whose starting point can be considered the project Journey to Chekhov. In this context, this article focuses on the critical analysis of “Uncle Vanya – To those who come after us” (2011), as the first Galpão’s work to take the risk of self-questioning, moving from a supposed comfort zone. Affected by questions of identity caused by this movement of change and by discussions about the future expressed in Chekhov’s pieces, Galpão’s actors experienced a psychological realism unprecedented in its repertoire and, consequently, a construction of characters exploring acting resources which they were not familiarized and, thus, opening uncharted paths within their own history.

As escolhas do Grupo Galpão têm-no levado a percorrer caminhos inusuais. Desde *Till – A Saga de um Herói Torto* (2010), não é sem estranhamento que nos deparamos com construções cênicas alheias à imagem fixada pelo coletivo mineiro ao longo de 30 anos de palco e rua. Mesmo a montagem mais recente, se vista com atenção, embora retome a parceria criativa com o diretor Gabriel Villela, que fundou as bases do imaginário sobre o Galpão, em alguma medida coloca em questão a trajetória construída até então.

Com *Os Gigantes da Montanha*, o grupo retorna à rua, às tradições populares, à linguagem barroca e à concepção de tipos cômicos. Contudo, há um incômodo de fundo. Uma inadequação própria ao fazer teatral, trazida à consciência e manifestada pelo texto de Luigi Pirandello (1867-1936): a peça derradeira do dramaturgo italiano apresenta uma companhia teatral que já não encontra lugar num mundo hostil à sua poética – já não tem mais público – e busca refúgio no plano onírico. É significativo – e contraditório – ver atores do Galpão atuarem nesses papéis, quando se reconhece tanto a capacidade de o grupo mobilizar espectadores aos milhares, tal qual acabara de fazer na remontagem de *Romeu e Julieta*; quanto a adesão mais tímida obtida justamente por seu projeto anterior, a *Viagem a Tchekhov* (Antón Tchekhov – 1860-1094).

A referida impressão de incômodo (à qual não se deve imputar um juízo negativo), portanto, surge como possível manifestação do autoexame sobre o fazer teatral – e, mais especificamente, sobre o “seu” fazer teatral – ao qual o grupo se permitiu desde o início desta década. Há de se pensar: Pirandello só poderia vir depois de Tchekhov. A saturação econômica e artística de uma companhia teatral, em um mundo configurado de tal modo a se duvidar da possibilidade de que o teatro nele sobreviva, torna-se viável no rescaldo dos questionamentos sobre o futuro impostos pela pena do autor russo nos dois espetáculos anteriores.

Eclipse explodiu as estruturas textuais dramáticas com as quais o grupo estava familiarizado, exigindo uma postura performática inédita aos 30 anos de Galpão, e para a qual os atores, conduzidos pelo diretor Jurij Alschitz, precisaram se desvencilhar de muitas das técnicas que sustentavam suas atuações até então, expondo fragilidades nas performances individuais que a conformação coletiva amainava. No entanto, ainda um ano antes, pode-se dizer que é *Tio Vânia – Aos que vierem depois de nós*, o ponto da virada.

O Grupo Galpão se propôs a trilhar território inesperado em 2011, ao eleger uma peça de Tchekhov como base do espetáculo que faria em parceria com

a diretora Yara de Novaes. Impelido pelo desejo de experimentar uma construção mais intensa de personagens – talhados à imagem de “pessoas reais”, segundo a complexidade psicológica almejada por Constantin Stanislavski (1863-1938), o mais célebre ator/encenador de Tchékhov –, o coletivo mineiro pôs de lado a tradição mambembe, cômica e popular, que em 29 anos de trabalho rendeu seus maiores êxitos – como *Um Molière Imaginário*, de 1997; e os já citados *Romeu e Julieta*, de 1992; e *Till – A Saga de um Herói Torto*, de 2010.

Destituído da sua zona de maior conforto, ainda que a constante rotativa de diretores convidados, com distintas propostas de encenação, sobre a qual se fundou a trajetória do grupo testemunhe contra a noção de acomodamento, o Galpão se lançou na experimentação de um teatro realista de fundo psicológico – estética relativamente inédita para os seus atores, ao menos na gradação demandada pelo texto.

Anteriormente, sob os desígnios do diretor Paulo de Moraes, em 2007, o grupo havia já se aproximado de um realismo de matizes melodramáticos ao encenar uma seleta de contos autobiográficos proveniente de um concurso aberto a que o público contasse suas histórias. *Pequenos Milagres*, espetáculo produzido então, trazia aos atores a semente do desafio de se pôr nessa outra chave de representação, distinta dos “tipos”, marcantes em espetáculos pregressos. Contudo, a própria duração reduzida dos contos, assim como diferenças de estrutura e complexidade dos textos e dos personagens que os habitavam, resultou em uma experiência menos radical do que seria a assumida na década seguinte.

Tio Vânia (1897) contrapõe dois grupos de caracteres humanos – um dedicado à elevação cultural,

outro ao trabalho físico; ambos temerosos do futuro – mimetizados da realidade russa do fim do século XIX, quando a peça foi escrita por Tchékhov para o Teatro de Arte de Moscou. O contexto era o das primeiras rupturas com o drama moderno – desdramatizado, à medida que levava o realismo às últimas consequências, sobretudo pelo tratamento inédito do tempo seguindo o fluxo da vida, e denunciava um contexto sociopolítico de iminente transformação (duas décadas antes da Revolução Russa, a permanência do antigo regime barrava o progresso), mas precedido por uma condição de grave aporia, pela qual as ações voluntárias eram autocanceladas (a venda da fazenda, o encontro clandestino de Helena com Ástrov ou as tentativas de assassinato e suicídio de Tio Vânia).

Embora guarde a rigidez formal de um momento anterior da dramaturgia ocidental, a peça em quatro atos revela inquietações contemporâneas sobre o homem e sua ação no meio ambiente, as relações entre trabalho e cultura, relações interpessoais e indagações sobre perspectivas futuras, às quais somos incitados a responder e replicar. A adaptação feita pelo Grupo Galpão e por Yara de Novaes, rebatizada de *Tio Vânia - Aos que Vierem Depois de Nós*, respeitou as linhas-mestras do texto original, sintetizou cenas e excluiu a personagem da ama, sem que a essência da forma e do conteúdo se alterasse senão por um reforço crítico ao hábito de os personagens embriagarem-se de vodka.

A relação com o espectador manteve-se distanciada pela disposição frontal da plateia, preservando a quarta parede. A ilusão construída no interior das cenas, porém, desfaz-se pontualmente nas mudanças explícitas do cenário, ocasiões aproveitadas pela direção não somente para revelar a artesanaria teatral, como também para encaixar

alguma poesia visual rompendo o realismo. Nesse sentido, pode-se pensar que a diretora responde coerentemente aos acenos de Tchékhov aos que viessem depois dele; uma vez que sua obra era herdeira da tradição realista – como o “realista do colapso” –, mas também se tornou o ponto de partida para a rejeição quase absoluta ao realismo que se veria na Rússia do século XX (WILLIAMS, 2002, p.190).

O cenário primeiro com o qual o público se depara no espetáculo mineiro, criado por Márcio Medina, traz o traço de estranhamento poético no detalhe de uma árvore seca fincada na grande mesa em torno da qual debatem os personagens – símbolo do outono de suas vidas. O realismo é reafirmado na madeira sólida de que é feita a mesa e no café da manhã com queijo e pão (uma licenciosa troca dos costumes russos pelos mineiros), enquanto a árvore e as cadeiras de variados tipos remetem o espectador à consciência da cena armada, da invenção. Esse movimento contraditório entre reafirmar a ilusão e traí-la percorre toda a encenação como resposta ao problema de se montar um drama realista em palco contemporâneo.

A música é parcialmente executada ao vivo, em um violão espanhol cujos sons funcionam dramaticamente a delinear as emoções dos personagens, e, em parte, mecanicamente, fingindo-se brotar do interior da cena (como quando se liga o rádio). Na batida de um relógio ausente (pois o que ilustra a cena está parado) e nas pancadas ritmadas da bengala da Mãe, o tempo é marcado de modo a embalar a encenação em ritmo próprio.

O cenário derradeiro, descortinado ao cair de uma tela branca que isolava a grande mesa, evidencia plasticamente outra ruptura com o realismo em favor da metáfora, ao revelar o espaço ocupado, além das cadeiras, por meia dúzia de pilares es-

parsos que nada sustentam e cuja marca visual é da semidestruição. É curioso notar que, no ensaio geral realizado uma semana antes da estreia no Festival de Curitiba, os pilares eram movidos pelos atores inúmeras vezes durante a apresentação, sem que tais deslocamentos reelaborassem ambientes definíveis e de modo que concediam uma dinâmica de ocupação espacial estranha à apatia e imobilidade profundamente características dos personagens de Tchékhov. À altura da estreia, porém, essa movimentação já havia sido alterada, restando apenas três momentos de contornos bastante definidos em que os pilares são redistribuídos sobre o palco, marcando transições espaço-temporais.

Essas transições, assim como os raros instantes em que um dos personagens se abandona ao monólogo interior, constituem as frestas nas quais a diretora exerce a criatividade com maior liberdade de abstração e metaforização. Exemplo é a cena em que Helena, enquanto Vânia rememora em voz alta e solitário a época em que a conheceu, cumpre uma movimentação coreografada de gestos líricos e lânguidos, apartada em um plano onírico rumo ao fundo do palco. Antes, na passagem do primeiro ao segundo ato, também Helena protagoniza um instante de exceção antirrealista, ao ser erguida sobre a mesa, onde despe o vestido e veste a camisola, enquanto o móvel (com ela) é retirado do palco. Há ainda uma liberdade maior nos trânsitos secundários que os personagens fora de cena desempenham ocasionalmente ao fundo.

Os respiros poetizados deixam entrever o poder de sedução na personagem, como não ocorre geralmente no curso padrão das cenas. Em torno dela vivem todos, os homens, apaixonados, e mesmo as mulheres, como Sônia, pronta a tudo largar para dar-lhe atenção. Na construção da atriz

Fernanda Vianna para Helena, contudo, a preguiça e a sensação de que viver lhe pesa são enfatizadas, junto a uma completa inadequação ao ambiente da fazenda e ao desinteresse pelo que se passa ao redor. A atriz investe nos gestos e trejeitos, como o corpo que se arrasta pelo palco, o olhar nublado a percorrer as laterais do ambiente, resistindo a se fixar, e as mãos inquietas, num esforço de exteriorização das emoções que atrai a atenção para o ato em si de interpretar.

No teatro da conversação praticado por Tchékhev, a superfície é estática e os dramas se revelam nos subtextos de monólogos cruzados, por hesitações e transformações dos estados de espírito dos personagens, cujas sutis manifestações do que está interiorizado desafiam a exterioridade própria aos tipos representados pelos atores do Galpão na maior parte de sua trajetória. Enquanto personagens como a Mãe (Teuda Bara) e, sobretudo, Sônia (Mariana Lima Muniz) e Ástrov (Eduardo Moreira) fluem imputando mais verdade à revivescência de emoções e sentimentos – a primeira, como a velha representante de uma geração decadente a quem não mais se quer ouvir; a segunda, moça firme embora cansada, que deposita a ansiedade no girar insistente da colher pela xícara de café; e o terceiro, médico consciente das falhas humanas, mas suscetível a um copo de vodka, e portador de uma fala vigorosa e entusiasmada, ainda carregando os resquícios de encantamento de um belo homem em processo de decadência.

Figura singular naquele seio familiar, o personagem Teléguine permite ao ator Paulo André trabalhar o andar e a voz desconjuntados de modo um tanto destoante do registro geral, instaurando na casa o tom patético de um tempo ultrapassado – está como a perambular num tempo-morto que lhe resta. Será ele o ápice do contraste entre a vulgaridade da classe trabalhadora, à qual pertence, e a superioridade intelectual e financeira da velha aristocracia russa, também já decadente, e representada, por sua vez, pela afetação gestual e discursiva de Serebriakov (Arildo de Barros).

Por esse mesmo raciocínio, talvez se possa entender a entrega do papel de Vânia a um ator marcado pela chave cômica, como o é Antonio Edson, como outro ponto de referência para o contraste da classe média de aparência ordinária e modos patéticos, mas detentora da disposição ao trabalho que move o mundo, versus a elegante indolência ociosa e o verniz cultural dos proprietários da terra, cuja supremacia, tal como se conheceu, está com o tempo contado. Ainda assim, a falta de contenção física do ator mantém a construção do personagem no campo cômico, dificultando o acesso aos aspectos mais graves da situação e do caráter de Vânia.

Guiado por Yara de Novaes nesse primeiro transcurso da Viagem a Tchekhov, o Grupo Galpão se arrisca mais em relação à sua própria história do que ao teatro em si. O que isso significa? A adaptação de *Tio Vânia* pode não reconfigurar o pensamento sobre o autor russo na contemporaneidade – algo a que, dentro de suas fragilidades, *Eclipse* induz mais diretamente – nem mesmo apresentar concepções e soluções que já não sejam reconhecidas em outros esforços de atualização cênica de textos clássicos vistos em palcos recentes. É nesse sentido que o risco é assumido internamente – e não externamente. É dentro da trajetória que o Galpão apresentava até então que *Tio Vânia* expressa a ousadia de um grupo estável, mas inquieto, ao se colocar na incerta posição de explorar recursos de atuação que ainda não domina, escapando à imagem de si mesmo construída pelo seu público e pela crítica.

Uma vez afetado pelos questionamentos identitários que esse tipo de mudança provoca e, paralelamente, pelos questionamentos que a própria obra de Tchekhov levanta sobre a maturidade, a superação de um tempo passado e as possibilidades futuras, como voltar a ser o que se era? Ao mesmo tempo, depois dos 30 anos de carreira, como os tem o Grupo Galpão, como ser outra coisa? Passada a radicalização dessa fratura em *Eclipse* e a revisita ao passado, praticada na remontagem de *Romeu e Julieta* com Gabriel Villela em 2012, *Os Gigantes da Montanha* (2013) retoma o questionamento sobre uma companhia de teatro madura e o seu lugar no mundo – o que pode ser positivamente aproveitado pelo grupo como mais uma etapa de um processo autocrítico para responder: o que virá depois?

REFERÊNCIA

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.