

Yara de Novaes

Diretora teatral e atriz. Diretora do espetáculo

Tio Vânia – Aos que vierem depois de nós.

yaradenovaes@hotmail.com

RESUMO

O presente texto é uma narração lacônica e remanescente sobre aspectos da montagem de *Tio Vânia – Aos que vierem depois de nós*, com o Grupo Galpão.

RESUMEN

Este texto es la narración lacónica y que recuerda a los aspectos del montaje de *Tio Vânia – Aos que vierem depois de nós*, con el Grupo Galpão.

A verdade dividida

“Crear es recordar como lo hacen los humanos: falsificando la experiencia.”
Marco Antonio De La Parra

Toda vez que começo a dirigir um espetáculo, começo-o com aquela “intuição amorfa” da qual fala Peter Brook. Não sei nada além dessa intuição, não sou capaz de dar nenhuma resposta definitiva ou um comando certo para atingir um alvo estético. O que me move é uma grande paixão por aquele trabalho, pois, se não for atingida por ele, sou capaz de perder a vontade de soltar o balão de ensaio, deixo de consultar o barômetro e abandono o jogo. Meu único fundamento, desse modo, é a união daqueles elementos díspares e compositivos do grupo de criadores com que estou trabalhando e a certeza de que aquele trabalho precisa acontecer.

Chegamos ao texto de *Tio Vânia* depois de lermos outros tantos e quando decidimos montá-lo a impressão é de que estávamos contaminados pelo vírus tchecoviano. Mas nos faltava ainda o diagnóstico. Tchekhov refletindo sobre a reconciliação entre os homens, sobre a vida que poderia ter sido e que não foi, sobre o trabalho, a beleza e a natureza como as únicas saídas para o mal estar de todos nós vivos, tornou-se, então, nossa pedra fundamental.

Uma peça cuja personagem título é nomeada **tio** já indica alguns caminhos de significação a serem seguidos. Tio. Não pai, mãe ou irmãs, como fizeram Strindberg, Gorki e o próprio Tchekhov. Tio é um parente colateral, algo paralelo ao que é principal: secundário. Estávamos prestes a falar de homens que não são protagonistas em sua história. Assim, o título foi a nossa porta de entrada para um rol de personagens que gostam de analisar a sua própria situação e que sonharam um dia em ter uma vida importante, alçar grandes vôos e que tiveram a sorte de Ícaro, como podemos perceber na seguinte fala de Helena:

Eu sou apenas uma personagem insípida e secundária. Na vida do meu marido, na música que eu estudei eu só sou isso: secundária.

Ou de Vânia, na reunião em que vê sua fazenda e sua vida prestes a serem vendidas:

Eu poderia ter sido um Dostoiévski, um Schopenhauer!

Ou do progressista Dr. Ástrov:

Os que vierem daqui a cem ou duzentos anos encontrarão algum modo de serem felizes e nos desprezarão por termos vivido de maneira tão sem graça e tão estúpida!

E de Maria Vassiliévna falando para Vânia, já no primeiro ato:

Você devia ter feito coisas, alguma coisa importante!

Essas personagens, tão falhas e tragadas pela história, exigem do ator um mergulho sem escafandros e livre de redutoras adjetivações ou tarefas.

Tudo o que fazemos na sala de ensaio tem como intuito primeiro a procura de uma escritura cênica que defina o encontro daqueles artistas envolvidos *naquela experiência teatral*. No caso de *Tio Vânia*, de Anton Tchêkhov, isso acontece como uma necessidade que mescla aprendizado intelectual e visceral. Trabalhar um texto em que o que há por trás das palavras tem valor igual ou superior ao que é dito, obriga-nos a seguir caminhos metodológicos que gerem uma conexão entre intérprete e personagem para além do convencional. É preciso que os atores interpretem a sua personagem com uma verdade desconhecida até para eles próprios.

O ator, consciente de seus atributos expressivos e de sua matriz dramática, precisa também habilitar-se para deixar fluir seus segredos. Esses estados são compartilhados e motivadores de outros estados que gerarão, na primeira etapa do processo de trabalho, uma visão particular e decisiva para continuar sua criação. Há que se convocar para a sala de ensaio a biografia de cada um dos atores lá presentes. Mas isso não é suficiente, pois no teatro nem sempre o que se sente é capaz de comunicar o que se quer.

O milagre precisa acontecer, mas só acontecerá se procurado. E o primeiro ato dessa procura ocorre no encontro com outra biografia, outra história, que não a sua, que precisa ser compreendida e dissecada, comida, tragada, regurgitada. Cada ator precisa sabê-la poética, filosófica, historicamente. Deve reconhecer seus acontecimentos principais, iniciais, finais, perguntar-se o que há e o que houve, tudo aquilo que seja alicerce para o início de sua trajetória. Desse modo, duas histórias se encontram, e cada ator nesse encontro particular, secreto, revela um modo próprio de contá-la. Revela para os outros criadores à sua volta um mistério que poderá explodir no milagre da vida. O texto, as palavras implodem, e são compreendidas antes mesmo de nascerem e quando comunicadas têm o poder não de “fazer ver o invisível, mas de fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível”, nas palavras de Michel Foucault.

O Grupo Galpão é um conjunto de excelência, que vem, há muitos anos desenvolvendo, uma prática interpretativa em que a personagem é proclamada, por meio de ações grandiloquentes, de uma máscara fortemente delineada, da música, da narração. Seus atores falam cara a cara com os espectadores e pontuam as ações verbais e físicas de suas personagens com a musicalidade herdada do teatro popular. Constroem uma melodia entoada em coro pelos que os assistem. Uma celebração vigorosa e exemplar. Ao escolher um drama de densidade psicológica, o Galpão cria para si um problema, certo desconcerto naquilo que poderia ser chamado de linguagem própria e consolidada. Assume-se como aprendiz e mergulha em busca de outra tradição. Interpelando-se a si mesmo e colocando-se à prova, é natural que a escolha de *Tio Vânia* adquira para o grupo um significado

maior do que apenas o de uma montagem teatral. É uma maneira bastante louvável de re-significar seu passado e seguir adiante em sua profissão de fé, vislumbrando um outro perfil para a sua verdade mais propagada.

À medida que nos desenvolvemos e crescemos como artistas, vamos sendo moldados pelo ambiente em que vivemos. Aprendemos a pensar e a reagir segundo o que percebemos à nossa volta. E à medida que aprendemos, tornamo-nos o que pensamos. Quando temos uma forma de pensar estabelecida, agimos e reagimos segundo esses parâmetros de pensamento. O processo criativo só é possível quando superamos a forma concebida como a mais adequada para cada situação ou paradigma. Para mudarmos um paradigma é necessário desaprender ou desconstruir o concebido e admitir outra forma de percepção do elemento em evidência. Esse elemento pode ser qualquer situação, a do ator, a da personagem, a do espaço externo e interno, a da dramaturgia, ou da própria existência. Afinal, vivemos segundo as nossas tradições e crenças. Desconstruir significa desestabilizar a cartilha decorada e encontrar uma nova forma. Essa nova forma só é conseguida no ato, na prática entre os participantes. Alguém, no nosso caso mais comumente o diretor e seus comparsas, sugere um jogo ou um procedimento desencadeador de tensões entre o que se sabe e um descaminho daquilo que já se sabe. Nesse encontro, as oposições geradas ocasionarão uma nova situação, uma visão por vezes livre de qualquer ideia pré-concebida. Uma forma comum de desconstrução é a negação da concepção e a relação intrínseca com os nossos sentidos. Dizer sonoros e numerosos “nãos” para aquelas experiências cênicas é dissolver os limites entre o ator e seu papel. Dizer não é afirmar algo que ainda poderá surgir. O “não” no processo criativo é a

afirmação da possibilidade do encontro verdadeiro. A negação é o mecanismo mais eficiente de esvaziamento da criação precipitada e pode resultar em realizações mais profundas e inovadoras. Se não expirmos até o fim nunca haverá a inspiração. O milagre da vida na cena, de modo análogo, também não se dará.

Em outubro de 2010, começamos o nosso processo de montagem e nessa mesma época o ECUM promovia em Belo Horizonte oficinas com seis diretores-pedagogos russos. Entre eles estava Anatoli Vassiliev, um dos principais encenadores contemporâneos e responsável pela criação da Escola de Arte Dramática de Moscou. Como um presente caído dos céus o tema de sua oficina era justamente o método da análise ativa, desenvolvido por Constantin Stanislávski e revisto por ele, através da peça *Tio Vânia*.

Numa espécie de reconciliação com o teatro psicológico, o mestre Vassiliev nos encaminhava para lugares muito novos e destituía clichês comumente utilizados na análise da obra tchecoviana, como a melancolia excessiva de suas personagens, por exemplo, insistindo que o homem russo é alegre e humorado. Analisava a obra como uma grande e libidinosa ciranda amorosa e dizia-nos em tom emocionado que, ao contrário de *n’A Gaivota*, em *Tio Vânia* o tiro não atingia o seu alvo, o que dava a esse drama um significado muito mais metafórico.

Tudo isso nos deu a certeza de que a Rússia estava muito mais perto de nós do que imaginávamos e que havia muita esperança em todos aqueles seres e, sobretudo, esperança para nós próprios nessa nova e desconhecida empreitada. Junto com os colegas de oficina e através dos études (prática pedagógica que, a partir de um texto, exige dos atores uma leitura cênica em que as

ações são respostas espontâneas da psique), íamos fazendo nossa leitura de *Tio Vânia*. Não de tarefas, meras ações físicas, mas de ações psíquicas ou provenientes dos sentidos, como reiterava o mestre. *Tarefa* é aquilo que fazemos para chegar ao objetivo da cena. Ela responde à pergunta, *o quê estou fazendo?* Já *ação* é aquilo que acontece espontaneamente, algo que não é pretendido ou programado. Frequentemente confundíamos uma coisa com a outra e começávamos a imitar expressões físicas e emocionais que pensávamos serem as mais adequadas para determinada circunstância dramática. Aí éramos flagrados por ele e por nós mesmos e, incansáveis, tentávamos por em prática aquele novo aprendizado em busca da ação espontânea, da atuação particular e criadora, que revela nossa posição mais essencial diante da obra. Parecíamos um bando de analfabetos teatrais e isso aos poucos nos desvelou um novo e amplo mundo acerca de Tchekhov e do realismo teatral.

No fim da oficina, que durou poucos, mas preciosos dias, começamos nosso processo de montagem, em que a prática dos *études* foi nossa principal aliada.

Divididos em grupos, os atores, cena a cena, escolhiam coletivamente as circunstâncias que geravam o impulso para ação, reconheciam o movimento inicial, o final, as oposições, o acontecimento principal, perguntavam-se o que deveriam fazer como tarefa daquelas personagens e entravam no círculo para receber e construir a situação dramática, improvisando suas ações. Toda a peça foi lida e analisada dessa forma, e só depois disso pudemos começar a pensar em como fazer *Tio Vânia*.

Com esses *études*, percebi que, para a minha aflição e contentamento, estávamos sob uma tensão. De um lado, Tchekhov, com suas prerrogativas estéticas e filosóficas. Do outro, o Galpão, que também tem suas prerrogativas e linguagem sedimentadas. Ficava ainda claro que não havia incompatibilidade entre as duas partes e precisávamos apenas que uma vida penetrasse na outra. Só desse modo conseguiríamos fazer nascer uma obra cujos pais não tinham a mesma etnia, mas eram galhos da mesma árvore chamada teatro.

Era preciso consentir que esse ser nascesse e propiciar a ele uma gestação saudável e desejada. Fomos, então, rever a dramaturgia, a fim de conseguirmos criar, a partir dali, uma fala comum, que nos servisse e nos traduzisse. Cotejamos duas traduções brasileiras, as de Millor Fernandes e Gabor Aranyi, dois roteiros de filmes, os de David Mamet e Andrei Konchalovsky e uma tradução francesa, de Georges Perros .

Além disso, relemos com atenção *O Silvano*, obra em que Anton Tchekhov começou a desenvolver a idéia da peça *Tio Vânia*. (Essa obra, vale dizer, foi fundamental para que compreendêssemos o humor e a ironia expressos pelas personagens na peça.) *D'O Silvano* também herdamos excertos que deram mais organicidade à personagem Teléguine, já que ela continha em si um pouco da criada Marina, personagem cortada em nossa versão, e precisava de mais coerência dramática. Dos contos de Tchekhov importamos algumas expressões e interjeições e os próprios atores introduziram falas transversais ao texto e explicitadoras de nossas intenções. Uma locução emblemática, que ilustra esse recurso é "*Nem pense em tocar!*", disparada pela personagem Maria, no primeiro ato, quando Teléguine ameaça dedilhar seu violão. Numa espécie de piada doméstica, essa fala sintetiza a tensão entre o Galpão e Tchekhov, assim como a da própria encenação.

Pronta a dramaturgia, era hora de nos arguirmos a respeito dos outros aspectos da montagem e, com os demais criadores, fazermos uma viagem Minas-Rússia-Minas, para que o nosso sotaque fosse capaz de comunicar aquilo que compreendíamos desse vasto mundo tchecoviano.

Mesmo que aqui eu não me atenha à encenação, quero ressaltar que, além dos atores Antonio Edson, Arildo de Barros, Eduardo Moreira, Fernanda Vianna, Mariana Muniz, Paulo André e Teuda Bara, tive como parceiros fiéis Márcio Medina, na cenografia e figurinos, Dr. Morris, na música, Mônica Ribeiro, na assessoria de movimento cênico, Pedro Pederneiras, na iluminação, Babaya, no trabalho vocal e Gilma Oliveira, na produção. Sem eles nada seria possível, nenhum milagre aconteceria.

Para finalizar, lembro que o subtítulo do espetáculo, *Aos que vierem depois de nós*, foi capturado de um poema de Bertolt Brecht, sujeito que radicaliza o realismo e rompe poeticamente com a ilusão de realidade que pode ser criada na cena teatral, o que já acena para o modo impuro com que tratamos o realismo em nossa montagem.

Agradeço a leitura atenta de Mônica Ribeiro e Arildo de Barros e ao José Gil, pelas conversas sobre Ai Ki Do.