

RESUMO

Este artigo apresenta anotações pessoais e reflexões sobre os processos que envolveram a montagem do espetáculo *Tio Vânia - Aos que vierem depois de nós* do Grupo Galpão.

RESUMEN

Este artículo tiene notas y reflexiones personales sobre los procesos implicados en el espectáculo *Tio Vânia - Aos que vierem depois de nós* de Grupo Galpão.

Eduardo Moreira

Ator e diretor. Co-fundador e membro do Grupo Galpão. Interpretou Dr. Ástrov em *Tio Vânia - Aos que vierem depois de nós*
galpao@grupogalpao.com.br.

Diário de Montagem de *Tio Vânia - Aos que vierem depois de nós*

Desde o processo de ensaio de *Romeu e Julieta*, quando Gabriel Villela e o Galpão convidaram Cacá Brandão para ser o “dramaturgista” do espetáculo, tem sido uma prática a escrita de relatos do dia a dia dos ensaios das montagens do Galpão.

A função de “dramaturgista” (um desses neologismos tão recorrentes no mundo do teatro, que acabou caindo em desuso) exercida por Cacá abrangia os estudos teóricos que cercavam o universo da peça (como o teatro Elizabetano, o Barroco e o Maneirismo e o teatro shakesperiano), além de cortes e criação de textos para o personagem do Narrador e o relato em forma de diário dos ensaios.

Tal prática, exercida com maestria pelo Cacá, acabou se consolidando por mim dentro do cotidiano de ensaios do grupo. De 1992 para cá, são dez pequenos volumes produzidos. Neles estão descritos as dúvidas, dilemas, impasses, soluções e angústias de mais de vinte anos de prática teatral ininterrupta.

Os diários contemplam os ensaios dos espetáculos *Romeu e Julieta*, *A Rua da Amargura*, *Um Moliere Imaginário*, *Partido*, *O Inspetor Geral*, *Um Homem é um Homem*, *Till*, *A Saga de um Herói Torto*, *Tio Vânia - aos que vierem depois de nós* e *Os Gigantes da Montanha*, além do relato do nosso primeiro encontro com o ator e diretor Paulo José, numa oficina com experimentos sobre uma série de diferentes textos, feita com o intuito de descobrirmos o que deveríamos montar em conjunto.

Infelizmente, desse vasto material, apenas as quatro primeiras peças foram editadas pela Editora UFMG, numa tiragem limitada de mil exemplares. Edição aliás que, há um bom tempo, já se encontra esgotada. As outras esperam, pacientemente, pela aparição do vil metal que viabilize sua edição. É incrível que um grupo, consagrado e com um vasto currículo, como o Galpão, tenha tanta dificuldade em publicar e fazer circular entre os interessados sua memória.

Deixando de lado as lamúrias foi, com prazer, que aceitei o convite dessa Revista para publicar alguns trechos do diário escrito por mim dos ensaios do espetáculo *Tio Vânia - aos que vierem depois de nós*. Escolhi o relato de três momentos distintos que abarcam uma oficina de dramaturgia feita com Newton Moreno, uma oficina de estudos com o diretor russo Anatoli Vassiliev e as primeiras improvisações sobre o texto de Tchêkhov, desenvolvidas com a direção de Yara de Novaes.

À primeira vista, os três momentos podem parecer desconectados mas, na verdade, fazem parte de um todo, que abrange desde os primeiros estudos para decidirmos o que montar até a estreia do espetáculo, no Festival de Teatro de Curitiba, no dia 07 de abril de 2011.

A oficina com Newton Moreno

Janeiro de 2010. O Galpão está de férias e eu aproveito uma parte do tempo para dirigir o espetáculo *Um Dia Ouvi a Lua*, com a companhia *Teatro da Cidade*, de São José dos Campos. Os trabalhos extra Galpão só se tornam viáveis nesse esquema.

Tiro um dia de folga para ir à cidade de São Paulo e me encontrar com Newton Moreno. Já somos conhecidos e amigos de algum tempo e, sempre que posso, assisto seus espetáculos, principalmente os montados com o seu grupo *Os Fofos Encenam*. Fiquei encantado com *Assombrações do Recife Antigo* e gosto muito de textos como *Agreste*, *As Centenárias* e *Memória da Cana*, sua versão para o *Álbum de Família* de Nelson Rodrigues. Newton é hoje um dos dramaturgos mais inquietos do país e me interessa muito sua pesquisa e seu método de desenvolvimento de dramaturgias. Acho que isso pode ser útil para o Galpão, um grupo que trabalha coletivamente e que está sempre interessado no desenvolvimento de um teatro autoral e de pesquisa. Vejo também um parentesco bem claro da dramaturgia do Newton com o trabalho do Galpão pelo seu viés de teatro de raízes populares.

Depois de nossas conversas, Newton estrutura um projeto de oficina especialmente voltada para os interesses do grupo. O eixo da proposta é montado a partir da elaboração de uma ideia de texto teatral a ser apresentada por cada ator. Dois dias depois da nossa reunião, ele escreve:

Pode ser um fiapo de ideia que seja. Um trecho, uma personagem, uma micro-sinopse, enfim. Um ponto de partida para que possamos começar um diálogo. Eu posso agir como um provocador e lançar perguntas e exercícios para ajudar cada autor-ator a desenvolver seus textos. Dessa forma, acabamos abordando algumas ferramentas de dramaturgia de forma prática.

A proposta do Newton casa muito bem não só com o desejo do Galpão de desenvolver alguns espetáculos mais curtos e menores, no sentido de número de personagens e tamanho de produção, mas também com a ideia de uma prática coletiva em que as individualidades exercitam e manifestam seus desejos sobre o que cada um quer dizer através do teatro. Partir dos desejos individuais heterogêneos que compõem o grupo para depois tentar encontrar alguma proposta que seja um denominador comum.

De cara, as ideias levantadas pelo Newton suscitam uma série de possíveis projetos e montagens a serem desenvolvidas pelo Grupo. Por exemplo, a montagem da peça *Esta Propriedade Está Condenada* de Tennessee Williams, a adaptação do conto *Serial Killer*, de Adriana Falcão, que é um monólogo de uma mulher que dialoga com seu próprio cérebro; a questão da lem-

brança e do esquecimento abordada a partir do tema do holocausto e de uma mulher judia que volta ao passado para reconstituir sua história; personagens interioranos e lembranças de infância inspiradas no livro *A Idade do Serrote* de Murilo Mendes; a história absurda de um casal que encontra com a alma penada de Michael Jackson, querendo reaver seu nariz perdido para poder entrar no céu.

A pergunta inicial que ecoa da oficina é: “Por onde começa uma peça?” As primeiras pistas vem de uma situação, um personagem ou uma imagem. Para construir uma ideia cênica, estamos o tempo todo saindo da forma para o conteúdo e vice-versa. Uma permanente dialética entre o “o que” e o “como” eu quero contar. Ou, em outras palavras, o que eu quero contar está em como eu conto. Os dois elementos nunca estão dissociados.

As provocações e questionamentos seguem. Que elementos encadeiam uma peça? O que precisa acontecer para que a trama da peça possa seguir? Newton chama nossa atenção para o fato de que uma peça se estabelece através do rompimento de um equilíbrio. Nesse sentido, o fio condutor da peça é a busca para restabelecer um equilíbrio rompido. O que move a peça é sempre o personagem que deseja e a quem falta algo. A busca desse algo é que faz com que ele se mova e mova também o tabuleiro da peça. É o exemplo de *Otelo* de Shakespeare – enquanto Otelo está quieto, Iago se move impulsionado pelo ódio e pelo ciúme.

Outras perguntas aparecem: Que pergunta central a peça faz? Como podemos criar problemas para o personagem que conduz a ação? Como evolui o conflito do personagem?

Feitas as perguntas, partimos para o primeiro exercício prático – uma dinâmica coletiva para levantar tramas e fábulas passíveis de se tornarem dramaturgias. Dividimos os atores em dois grupos, que se reúnem para desenvolver um percurso dramatúrgico a partir de uma frase que exprime uma imagem ou uma ideia que finaliza o percurso. No caso, a frase é: “um menino escondido dentro de uma geladeira velha.” O caminho da dramaturgia é proposto a partir da pergunta: PORQUÊ? Porque o menino se escondia na geladeira velha? Porque ele tinha medo do pai. Porque ele tinha medo do pai? Porque o pai bebia. Porque o pai bebia? E, assim sucessivamente, até criarmos uma história, um caminho trilhado por seus personagens, com seus conflitos, suas contradições.

O exercício do PORQUÊ? possibilita a criação de uma ordem dos acontecimentos e, a partir daí, a formulação de um caminho, em que alguns passos essenciais são definidos para a criação de uma dramaturgia.

Esses passos essenciais são – *Escolha de um Título, Temas, Descrição dos Personagens, Sinopse, Escaleta e A Cena Desenvolvida.*

Os três primeiros passos são descritos por Newton da seguinte maneira:

Título: “O batismo. Parece bobagem, mas acho que simboliza e organiza um sentido para tudo. Podem sugerir algumas ideias, depois escolhemos juntos...” Em outras palavras, por mais que seja transitório, sempre partir da proposição de um título.

Tema(s): “Elencar os temas, da maneira mais óbvia, que transitam pela história escolhida. Ajudam a pensar sobre o que estamos falando com esta história. Sobre o que é a peça. Por onde ela trafega. Penso que assim as questões formais (como eu vou contar) podem ser melhor exploradas quando sabemos o conteúdo (o que vou contar). Qual a pergunta que a peça lança”. E ele especifica a observação acerca do tema se dirigindo aos que estão tentando adaptações de outras fontes: “Pensar a partir da pergunta básica – por que o cara fez o livro...sobre o que é este livro...qual(ais) a(s) grande(s) discussão(ões) desta obra...”

Descrição de Personagens: “A ideia é descrever de modo livre as personagens. As características físicas e morais, vontades, manias, como vocês as imaginam. Dá início a um processo de conhecer suas crias, batizar-lhes, fazer as perguntas básicas sobre elas”.

Os dois conceitos mais originais e fundamentais do processo e que vamos conseguir trabalhar mais tempo na oficina, são a *Sinopse*, isso é, a descrição do conteúdo da dramaturgia a ser escrita e a *Escaleta*, que é a divisão de cenas que serão trabalhadas no decorrer da história.

Quanto à *Sinopse*, Newton sugere “contar a história como um conto. Descrever, até onde vocês tenham a história. A sequência dos fatos, dos acontecimentos, o que acontece com o personagem.” E finaliza pontuando a necessidade de enxergar a construção da dramaturgia como um processo que se faz e refaz o tempo todo:

“Arrisquem uma primeira *Sinopse*, mesmo que depois modifiquemos tudo”.

Cito outro exemplo de exercício de dramaturgia com elaboração de *Sinopse* e *Escaleta*, desenvolvido na oficina a partir de uma primeira imagem, dessa vez proposta por mim :

Uma velha senhora está sentada encima de uma mala, no meio da rua, debaixo da chuva.

Porque...

Ela quer deixar aquela cidade e não tem como.

Porque...

Ela está sendo perseguida (ou, acha que está sendo) por um traficante.

Porque...

O traficante teria certeza de que ela o teria denunciado à polícia.

Porque...

O irmão do traficante teria sido morto numa batida policial.

Porque...

A velha senhora teria procurado um cunhado da sua vizinha, que era da polícia, para ajudar a livrar o filho do vício.

Porque...

Porque seu filho roubava seu pouco dinheiro para comprar crack.

Porque...

Porque seu filho tinha se viciado.

Porque...

Porque ele jogava no time financiado pelo traficante.”

O exemplo é muito simples, quase banal, mas ilustra as inúmeras possibilidades de desenvolvimento de histórias, enredos e roteiros possibilitados pelo exercício do PORQUÊ?

Depois de encontrada e definida (ainda que transitoriamente) uma *Sinopse* e uma *Escaleta*, cada autor deve desenvolver uma cena. Para essa etapa, Newton nos lembra da importância de não se perder o foco do conflito central da história. Como a instância fundamental do teatro é a contradição e o conflito, devemos ter sempre em mente o MAS. Seguem os exemplos:

Ele queria vingar a morte do pai mas não tinha coragem.

Ela queria o amor de um homem mas este homem não queria.

Ele queria ser um homem livre, mas morava em Cuba, etc.

E Newton conclui: “Este pequeno MAS deve ser o grande empecilho que faz a história ficar interessante, que dá movimento e jogo a ela”.

Outra dinâmica que exercitamos durante o encontro com Newton foi a da criação a partir dos sentidos. Cada ator traz uma música. Sentamo-nos na mesa ouvindo as músicas e cada um escreve uma situação suscitada pelo que escutou. O mesmo procedimento é feito com fotos. Cada foto inspira uma situação, uma ideia que pode vir a se transformar numa cena. Newton descreve a possibilidade de trabalharmos sobre outros sentidos como os cheiros, as texturas, comidas.

Paralelamente ao trabalho de elaborar *Sinopses* e *Escaletas* de possíveis peças ou roteiros, focamos também na questão do personagem.

Newton propõe exercícios em que os atores entrevistam seus personagens, buscando conhecê-los melhor e marcando suas características e contradições. Outra tarefa é trazer frases que caracterizariam um determinado personagem. A partir das frases propostas, os outros tentam adivinhar que tipo de personagem seria aquele.

Nosso encontro final é dedicado a uma discussão sobre o chamado Pós-dramático, as novas formas de dramaturgia contemporânea que se afastam da fábula, atendo-se mais a um percurso de ações. Um teatro mais ligado à construção de um processo e menos ao resultado, que valoriza a presença em detrimento da representação, mais a experiência compartilhada do que a transmitida, mais manifestação do que significação, mais impulso de energia do que informação.

Lemos alguns trechos do livro *Teatro Pós-Dramático* de Hans-Thies Lehmann e assistimos trechos de trabalhos do grupo italiano *Società Raffaello Sanzio*, dirigidos por Romeo Casteluze (com que, aliás, estivemos num encontro,

na Itália, em 1989) e do espetáculo *Lamentações de São Jerônimo*, dirigido pelo russo Anatoli Vassiliev.

A oficina, docemente conduzida pelo Newton, nos traz uma série de inquietações, todas elas muito importantes para fomentar um debate interno sobre o que montar, por que razão montar e o que cada um quer dizer e expressar naquele momento através do teatro. Sinto cada vez mais a fragmentação de desejos e de interesses que, inevitavelmente, deve se refletir na próxima montagem. É um fruto natural da maturidade artística do Grupo.

Como conclusão do trabalho, Newton Moreno enumera os principais temas que foram recorrentes durante nossa semana. São eles a memória, a infância e a família, a ética e o poder e os desencontros afetivos. Ele sugere que retomemos os embriões de cenas criadas ou rabiscadas, coordenados pelos atores-criadores das mesmas. Essa retomada poderia ser feita por leituras das cenas, improvisos a partir de uma imagem, leitura dos livros e matérias que inspiraram o material, sempre com o intuito de alimentar o desenvolvimento da elaboração da peça.

Antenado com o momento pelo qual passa o Grupo, ele escreve:

Acho bárbara a ideia de vários espetáculos ou pequenas peças para cada ator-autor. Sinto que seria um bom momento para obedecer esta pluralidade de pontos de vista, fragmentar as ações cênicas. Aliás, tudo pode ser lançado como exercícios ou obra em processo. Talvez agrupar os temas que se aproximam, ou não, talvez radicalizar na especificidade de cada ideia.

Como não poderia deixar de ser, discutimos entre nós uma possível parceria, num espetáculo criado e dirigido pelo Newton. Ele nos revela que teria interesse em trabalhar o tema da religião. Como nossas agendas estão definidas e cheias, nos separamos pensando sempre que “chegará o dia em que vamos conseguir trabalhar juntos”. Pouco importa. O legado indiscutível do nosso encontro de uma semana com o Newton Moreno foi uma vontade cada vez maior de fazer teatro e a sensação de que, mesmo separados pelos compromissos e pela geografia, somos irmãos na arte.

O texto literário e a improvisação com Anatoli Vassiliev

Segunda-feira agitada pelo início da semana. A cidade toma ares de trabalho apressado. Rumamos em direção do campus da UFMG, na Pampulha. Belo Horizonte nos deixa cada vez mais assustados com suas vias expressas movimentadas que rasgam seus caminhos. Não conseguimos

mais reconhecer a cidade que tínhamos na memória. A avenida Antônio Carlos avança sobre casas, galpões, bairros inteiros tragados por largas avenidas e viadutos. E tudo pelo automóvel, fetiche supremo desse nosso desenvolvimento duvidoso.

Chegamos ao prédio do curso de Teatro da UFMG com quarenta minutos de antecedência. O prédio parece um anexo improvisado que fica atrás da Escola de Belas Artes. Logo em seguida à nossa chegada vemos estacionar uma Van trazendo a delegação russa. Acompanhando a delegação como intérprete está nossa querida amiga Beatriz Sayad, a Biti. Ele será a tradutora da oficina do professor Jurij Auschitz.

Os atores do Galpão se dividem em duas oficinas. Enquanto o elenco do *Tio Vânia* se concentra na oficina de Vassiliév, Simone, Lydia e Inês se inscrevem na oficina de Jurij Auschitz. Ele já ministrou um curso no Galpão Cine Horto do qual participaram Inês e Toninho. Sua pedagogia concentra-se em exercícios que estimulem a criatividade e a preparação para estar em cena por parte dos atores.

No panfleto do programa do ECUM a nossa oficina vem descrita como *O texto literário e a improvisação* a ser ministrada por Anatoli Vassiliev, com assistência de Natacha Isaeva. O número de vagas é de dezesseis e o conteúdo é descrito como “um atelier que gira em torno de uma mesma problemática e pode ser traduzida a partir dos seguintes temas: *o texto duro e a liberdade e o texto do autor e a passagem para o texto cênico*”.

No mesmo programa vem descrito um breve currículo do diretor:

Anatoli Vassiliev é formado em direção teatral na *The Russian Academy of Theatre Arts* (GITIS) em Moscou, onde foi aluno de Maria Knebel. Dirigiu várias companhias de teatro em Moscou. Em 1987, abre o Teatro-laboratório *The School of Dramatic Art* com o espetáculo *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Pirandello, sendo aclamado como um dos diretores de teatro mais interessantes de sua geração. Participa dos mais importantes festivais internacionais e viaja por diversos países com o trabalho pedagógico. Convidado para dirigir várias companhias europeias, realizou projetos artísticos na *Academia Experimental de Artes Teatrais*, em Paris, e com o *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Entre 2004 e 2008 trabalhou como diretor artístico do Departamento de Direção Teatral da *Escola Nacional Superior de Técnicas de Teatro* (ENSATI) em Lyon. Foi nomeado *Chevalier des Arts des Letters*, *Chevalier des Palmes Académiques*, *Commandeur des Arts des Letters*, na França. Em 2008, foi eleito Embaixador Mundial do Teatro da UNESCO.

Bem, é chegada a hora de enfrentar a fera. Entramos numa sala comprida com piso de madeira. Os atores se espalham pelo chão, se alongando e lendo textos de Tchekhov. Para nossa sorte, a oficina vai mesmo versar

sobre *Tio Vânia*, ficando *A Gaivota* para o trabalho previsto para São Paulo. O clima é de tensão e de nervosismo. Os atores parecem se preparar para a eminência de encontrar com Deus. Sentado numa fileira de cadeiras laterais, destinadas aos “ouvintes”, também me sinto nervoso e com suores nas mãos. Confesso que sempre que estou prestes a encontrar alguma celebridade do mundo teatral começo a ser perseguido pela paranoia de que ele vem em minha direção, apontando o dedo em riste e exigindo que mostre alguma coisa. No meu delírio, a cena, é claro, sai um retumbante fiasco. Como consequência, sou expulso da sala sob vaias e gargalhadas da celebridade teatral. É o fim da minha carreira artística.

Remexendo intimamente minha paranoia, vejo Vassiliev entrar na sala pelos fundos, acompanhado por duas mulheres. Uma delas é a sua assistente e tradutora, Natacha Isaeva. A outra não sei quem é. Ele fica alguns minutos em silêncio. A sala inteira repousa num silêncio sepulcral. Parece que todos esperam, obedientes e de forma obcecada, as indicações do mestre. Os minutos se prolongam como se fossem horas. O mundo inteiro está suspenso. Como se esperássemos Moisés balançar o seu cajado para que seu povo pudesse, enfim, atravessar o mar Vermelho do teatro. Maria Thaís, diretora baiana radicada em São Paulo, que vem trabalhando há alguns anos com Vassiliev e é uma das organizadoras do colóquio sobre teatro russo no ECUM, parece nervosa e agitada. Ela foi amável conosco, fazendo com que os russos aceitassem que entrássemos como ouvintes, apesar da impossibilidade de estarmos presentes no primeiro dia.

Esse primeiro dia, pelo que relataram, foi dedicado a uma explanação geral do método de trabalho do diretor russo. Ele vem concentrando sua pesquisa no teatro realista. Seu método de abordagem para esse tipo de peça é denominado por ele com a palavra francesa *Étude*. Trata-se, em linhas gerais, de uma dissecação da peça, buscando encontrar o “texto da ação” que está por trás do “texto das palavras”. Segundo Vassiliev, “o texto das palavras

nos ajuda a encontrar o texto da ação, mas ele não tem o texto da ação”. Nesse sentido, o ator deve estar sempre se perguntando sobre “o que eu devo fazer”, ao invés de interpretar ou explicar as situações ou o personagem. Seu ponto de partida e de chegada não deve ser um resultado a ser mostrado ao público, mas simplesmente “o que eu faço nessa determinada circunstância”. No fundo, trata-se de desmontar o texto dramático e encontrar, nesse percurso de ações, a *psyché* dos personagens. Concentrar-se na paisagem interior do personagem em oposição ao seu desenho externo.

O segundo dia, segunda-feira, 25 de outubro de 2010, começa com o trabalho prático sobre *Tio Vânia*. Especificamente na cena entre Elena e Ástrov, em que ela vai conhecer seus mapas com o intuito de saber se ele ama Sônia, sua enteada, ou não. A cena acaba resultando na sedução de Elena por Ástrov. O encontro dos dois vem precedido pela cena em que Sônia revela a Elena sua paixão por Ástrov. Compadecida pela situação de sua enteada, Elena promete ficar sabendo das intenções do médico. Ela conta a Sônia que Ástrov quer mostrar-lhe uns mapas. Com a promessa de Elena de que vai contar toda a conversa à enteada, Sônia consente com o ardil e sai para chamar Ástrov. Sozinha em cena, Elena tem um monólogo em que se refere com piedade à situação vivida por Sonia e revela o seu desejo de se entregar a uma outra paixão, assumindo assim a sua condição de “sereia”. A cena seguinte, da sedução de Elena por Ástrov e de Ástrov por Elena, é interrompida pela entrada de Vânia que traz um buquê de “tristes rosas de outono” para Elena.

Vassiliev começa a discutir as circunstâncias da situação. Ele pede que vejamos a cena como um mapa em que estão desenhados um enredo e múltiplas possibilidades de relações. Não basta pensar simplesmente na atração de Elena por Ástrov e na de Ástrov por Elena. Mais que isso, é preciso se debruçar sobre as circunstâncias em que ela acontece. Sinto que o caminho proposto pelo

diretor passa muito mais pelo levantamento de perguntas do que por respostas. Ele afirma que o desejo de Elena é uma consequência. Uma consequência de que? Ela se apaixonou pela imagem de Serebriákov. Possivelmente enxergue em Ástrov a possibilidade de uma paixão carnal concreta. Os questionamentos se sucedem: Elena está falando de si ou de Sônia quando se dirige a Ástrov? Ela está sendo sincera em relação ao desejo de Sônia ou aos seus próprios anseios e sentimentos? Seu comportamento faz parte de uma estratégia? Ela está enganando Ástrov? Ela usa o argumento de intervir a favor de Sônia para poder se encontrar a sós com Ástrov? Ao revelar para Sônia o desfecho de seu encontro com Ástrov, Elena se dirige a ela como apaixonada ou como culpada? Qual é o eixo que devemos buscar para o monólogo de Ástrov com os mapas sobre a destruição das florestas? Qual é o caráter da ação de Ástrov no monólogo dos mapas? Ástrov foca sua atenção nas florestas ou em Elena? Quem tem mais liberdade no início da cena: Elena ou Ástrov? A partir de que circunstâncias Elena se prepara para receber Ástrov? Quem está em cena e quem está esperando quem? Ástrov entra numa atmosfera que já está sendo criada por Elena em seu monólogo anterior ao encontro. O monólogo seria uma preparação para o comportamento de Elena durante o encontro com Ástrov? O que Ástrov deve fazer em relação a Elena? O que Elena deve fazer em relação a Ástrov? Como fazer esse encontro? Se Vânia não tivesse entrado, a cena ente Elena e Ástrov terminaria da mesma forma?

A partir dessa série de questionamentos e perguntas, Vassiliev sublinha a importância de se ater à questão primordial: O que fazer? Estamos, de certa forma, desmontando o texto dramático e, extraindo a partir daí, a ação. A tarefa de nos provocarmos para a ação, nos conduz necessariamente para o movimento, que significa transformação. Sendo assim, nomear significa provocar em nós mesmos um reflexo. Tudo aquilo que falamos em cena deve incitar um movimento, nos provocar e nos mover,

sempre a partir da ação. A análise dos atores deve partir do olhar da platéia, com os olhos do público. Pouco a pouco, trilhando as dúvidas e as respostas trazidas pelo grupo aos problemas levantados pelo diretor, vamos construindo ação acordadas coletivamente, constituindo assim um roteiro a ser seguido. Nomear e definir as ações do começo ao fim. Criar uma partitura de ações. Muito importante é deixar claro que estamos tratando de “O que fazer” e não no que isso pode ou vai resultar.

Nesse sentido, Vassiliev ressalta que mais importante do que fazer um “tratado de filologia”, é preciso que os atores partam sempre de perguntas simples, buscando o mais primitivo. Ele afirma que “os atores precisam deixar de ser tão inteligentes e buscar perguntas mais básicas, procurando respondê-las. O caminho é focar no que fazer e, para encontrar o fio dessa meada, “é preciso basear-se menos na memória e mais na *psyché*. A matéria do drama é a *psyché*. Fui olhar no dicionário de filosofia o sentido do termo. Ele aponta como sinônimos Alma e Consciência. Caímos num terreno teórico complicado e amplo. Como o tempo é pouco, prefiro tentar entender o que seria esse conceito de *Psyché* no decorrer da oficina.

Vassiliev segue dando pistas aos atores sobre como conduzir o trabalho de levantamento dos improvisos. É preciso nomear e não mostrar. Evitar interpretar a situação. Para ele, as pessoas que se entregam à criação devem tentar sempre se surpreender. O texto dramático deve ser construído a partir do surpreendente. Dentro do intuito de descobrir o “texto da ação”, que está subjacente ao “texto das palavras”, que é o nível exterior, o ator precisa ter uma atitude ativa, de permanente questionamento. Como atores, não podemos colocarmo-nos na posição de escravos. Ao invés de esperar e seguir as indicações dadas pelo diretor, é preciso estar sempre propondo.

Ele explica que o método com que trabalha se chama *Análise Ativa* e foi desenvolvido e aperfeiçoado por Stanislavski no fim de sua vida. Era

um método de trabalho que estava em processo e que teve continuidade através de seus discípulos, como a própria Maria Knébel, que foi professora e mestra de Vassiliev. A nossa empreitada desses dias é exatamente colocar em prática esse método da *Análise Ativa* a partir de alguns fragmentos da peça *Tio Vânia* de Tchékhev.

A cena do encontro de Elena e Ástrov é um fragmento. Para analisar corretamente o fragmento é preciso ter bem claro o que vem antes e o que vem depois. Analisando as ações dos personagens que são sempre conflitantes, devemos definir qual é a “Situação inicial”, o “Acontecimento principal” e o momento em que esse conflito ou contradição central é resolvido, gerando assim um novo conflito que, por sua vez, constituirá um novo fragmento a ser analisado.

Considerando que o dramaturgo escreve dois textos – o texto das palavras e o texto da ação – Vassiliev faz a distinção entre *Tarefa e Ação*. A tarefa que se coloca para o personagem de Ástrov na cena é a de seduzir Elena, mas as ações para cumprir essa tarefa são as mais diferenciadas. Tchékhev sugere muitas ações para uma mesma tarefa. Isso porque, segundo Vassiliev, Elena é vista pelos olhos de Ástrov, ao mesmo tempo, como virgem e puta. Essa contradição de pontos de vista faz com que suas ações sejam muito diversificadas a fim de conseguir chegar à concretização da sua tarefa.

Ástrov faz parte de um grupo de pessoas que, na segunda metade do século XIX, na Rússia, recusaram os privilégios da nobreza e buscaram a vida no interior, fugindo da capital. Sua desilusão nos remete aos bolcheviques que, treze anos depois da morte de Tchekhov, fariam a revolução que mudaria a face da Rússia e abalaria definitivamente a estrutura social vigente das sociedades ao longo do século XX. Vassiliev chama a atenção para não se forçar a barra no tom político do discurso sobre as florestas. Na peça, todos os personagens, inclusive Ástrov, agem sem nenhuma tomada de decisão. O personagem vive intensamente as contradições e conflitos de uma geração desiludida que via o país enterrado numa desastrosa decadência sem saída. A peça é o retrato dessa geração frustrada e desiludida. Mais importante que tratar de sentimentos, é preciso se ater às circunstâncias que envolvem os personagens e a peça.

A única coisa que move o personagem de Ástrov é o culto da beleza. Seus mapas devem ser como pinturas. Uma obra de arte porque ele ama, acima de tudo, o belo. A sua atração por Elena é movida pelo desejo da beleza de uma fêmea. Enquanto Sônia é uma mulher rural de poucos encantos, Elena é cosmopolita e atraente. Virgem e puta. Na cena entre Ástrov e Sônia, no segundo ato, ele vai dizer que “a única coisa que ainda me emociona é a beleza. Eu não consigo ficar indiferente à beleza”. E conclui, exemplificando sua atração pelo belo: “...acho que, se Elena quisesse, num minuto me faria perder

a cabeça”. Uma importante distinção entre os dois personagens na cena analisada, é que Ástrov tem a exata consciência do desejo que ele nutre por Elena, enquanto ela não tem. Elena se esconde no artifício de intervir a favor do amor de Sônia. Elena é sincera não só para com Sônia, mas também para com seus próprios sentimentos. Talvez ela não se conheça suficientemente.

Finalizando o primeiro dia, depois da extensa análise do fragmento entre Ástrov e Elena, Vassiliev propõe aos atores que se dividam em duplas e que preparem a apresentação da cena para amanhã. É claro que, partindo da distinção fundamental desde o início entre “texto das palavras” e “texto da ação”, não existe nenhuma necessidade de decorar o texto. A tarefa dos atores é chegar ao “texto da ação”. Como foi dito e reafirmado, as palavras nos ajudam a encontrar o texto da ação, mas elas não têm o texto da ação.

O Diretor fala do “paradigma entre o eu e o não-eu”, isso é, a distinção que existe entre ator e personagem. O grau de distanciamento e de separação entre um e outro é que vai criar os diferentes estilos e métodos. Vassiliev afirma que no seu método de trabalho na perspectiva de um teatro realista, a diferença entre o eu e o não-eu deve ser eliminada.

Mesmo existindo uma carência de atores e que a inclusão de alguns homens entre os participantes seria bem vinda para a elaboração das cenas, as regras russas são ortodoxas. Continuaremos sentados, assistindo às cenas. A única participante como atriz é a nossa diretora. Que, aliás, sempre foi ótima em cena.

Ensaio com Yara de Novaes

07 de Dezembro 2010.

Dia agitado. Estou lançando o livro *Grupo Galpão: Um Teatro de Encontros* e Marcio Medina vem assistir ao nosso ensaio. Essa será a nossa quarta parceria (as três anteriores foram em *Partido, Um Trem Chamado Desejo* e *Till, A Saga de um Herói Torto*). É um luxo trabalhar com Marcinho. Ele é um criador exemplar que sempre está à serviço da cena e que participa ativamente do processo de trabalho.

A proposta é passarmos a peça de cabo a rabo, mesclando momentos dramáticos e narrativos. O desenho do espaço é uma espécie de labirinto de cômodos delineados com giz no chão, tendo como objetos concretos apenas uma mesa, a poltrona da Mãe e uma cadeira para Serebriákov. A proposta surgiu de um exercício de disposição do espaço sugerido por Mariana, Toninho e eu.

O ensaio sai cheio de vida. Dá para perceber que estamos dominando cada vez mais os passos da história. Um belo momento acontece, por exemplo, quando Elena-Fernanda sussurra para os espectadores alguns comentários sobre a situação apaixonada de Sonia. Faço a cena dos mapas colando as cartolinas com minhas fotografias numa mesa. O público não enxerga a frente, mas apenas o verso. Depois que o texto da devastação da região termina, eu viro a mesa de modo que público veja a transformação operada em Ástrov-Eduardo ao longo de cinquenta anos. Trata-se, sem dúvida, de um *coup de théâtre*.

Um dos elementos mais exaltados por Marcinho e Yara na apresentação é a utilização intencional das paredes mofadas e descascadas do espaço do Galpão. Elas são a expressão perfeita dessa casa dominada pela decadência e contaminada pela frustração. Yara diz que a ausência de objetos concretos cria uma relação muitas vezes próxima à linguagem do cinema. As referências ao filme de Konchalowski ficam bastante claras na opção por deixar todos os personagens presentes o tempo todo em cena. A opção cria um teatro despojado e anti-ilusionista que parece trazer uma lente de aumento na incapacidade de ação de todos os personagens.

08 de Dezembro de 2010.

Passamos mais uma vez toda a peça. A proposta é de nos concentrarmos no recurso dramático, evitando a narrativa. Tudo se torna mais difícil. A narrativa sempre cria a possibilidade de um tempo de reflexão para o ator. Relatar a situação é mais simples do que vivenciá-la. Mesmo assim, o resultado sai satisfatório. É claro que não é conveniente pensar em resultado nessa altura do campeonato.

Yara faz algumas observações sobre pontos do ensaio geral que podem vir a ser aproveitados na futura construção das cenas. Ela gosta da cena em que Ástrov mostra os mapas para Elena, escrevendo frases com giz no chão. No primeiro improviso, as frases tinham um conteúdo romântico. Dessa vez, os escritos aparecem com um cunho sexual e pornográfico. A mudança faz parte da tentativa de torná-lo mais viril e menos idealista. Outro ponto positivo levantado por nossa diretora foi a sobreposição de falas em vários momentos da peça. Ela acha que isso cria uma naturalidade, que muitas vezes se perde com a ideia de uma fala que vem depois da outra. Falas sobrepostas criam uma situação de vida que pulsa. É preciso, claro, resguardar o bom entendimento do texto. Mas, no improviso, as situações foram bem claras e eficazes. Yara lembra da dramaturgia de Jorge de Andrade que se utiliza bastante desse recurso.

Tratamos da questão da textura necessária à confecção do cenário. Yara indica a obra do artista plástico catalão Antonio Tapiés. As paredes mofadas e desbotadas do Galpão são outra inspiração. A presença de todos os per-

sonagens em cena parece potencializar a solidão e a falta de comunicação que existe entre todos na casa. O tom narrativo de algumas frases, ditas diretamente para o público, como se o personagem se revelasse para os espectadores, parece criar uma intimidade e estabelecer um pacto direto com a plateia.

Efeitos teatrais que, num primeiro instante, soam como algo muito criativo, tendem a se desgastar com o tempo. Yara normalmente nos pede para ficarmos atentos aos gestos de efeito e à tendência a estilizar as situações. Esse senso de teatralidade parece soar desafinado com a simplicidade do teatro de Tchékhev. Enfeites teatrais podem significar um desvio do ponto essencial.

Marquinho discute com o grupo a questão dos figurinos. Elena e Serebríákov devem se distinguir dos outros. Eles são da capital, vestem-se de forma mais elegante, estão na moda. Os outros são anacrônicos. Podemos pensar que Sônia usa botas e roupas práticas, prontas para o trabalho. A Mãe pode ter uma cadeira cheia de acessórios como um abajur, um porta copos, um porta jornal, etc. Teléguin se veste de maneira bem arrumada, tentando com isso, esconder a própria decadência, que o envergonha. Ástrov é desleixado no modo de vestir. Certamente precisaremos de alguns objetos realistas na cena como, por exemplo, um aparador com comida e bebida.

Nossa Diretora diz que o texto precisa vir com a potência de Tchékhev e não pode criar nenhum tipo de constrangimento para os atores. Os personagens já começam a ganhar autonomia em relação aos atores. Se no começo falávamos de sensações e vivências pessoais, agora falamos dos personagens que começam a alçar voo e ter vidas próprias. O texto “precisa vir de forma sempre inaugural”, como se fosse algo absolutamente fundamental de ser dito. Yara pede que pensemos em músicas que inspirem os diferentes momentos da peça. Penso na Sinfonia número dois de Rachmaninoff. A nossa adaptação do corte do personagem de Mariana funcionou muito bem, especialmente no começo do quarto ato, com a cena de Teléguin varrendo a casa e comentando em voz alta os acontecimentos de horas atrás, em que Vânia tentou matar o professor com um tiro.