

Cadernos letra e ato

O processo de criação de *As três irmãs*, do Teatro Oficina

Carolina Martins DELDUQUE¹

Resumo: Neste artigo, faço uma reflexão sobre o processo de criação do espetáculo *As três irmãs*, encenado pelo Teatro Oficina em 1972, sob direção de Zé Celso.

Palavras-chave: *As três irmãs*; Teatro Oficina; processo de criação.

Introdução

De acordo com Fernando Peixoto, e muitos outros estudiosos, críticos e artistas do teatro brasileiro, “O Oficina é um patrimônio cultural do país” (PEIXOTO, 1982, p. 8). O grupo é até hoje um símbolo de resistência cultural, sobretudo graças à obstinação de um de seus fundadores – José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso). Nasceu como teatro universitário e amador, em 1958, na Faculdade de Direito (Largo de São Francisco) em São Paulo, com um grupo de estudantes – entre eles Renato Borghi e Zé Celso. A companhia se profissionalizou e abriu sede própria no bairro do Bixiga, no ano de 1960, num prédio onde antes, curiosamente, funcionava um centro espírita.

No ano de 1972, doze anos depois de muitas experiências com os mais diversos tipos de teatro, surgiu a ideia de encenar o clássico de Anton Tchekhov, *As três irmãs*. O espetáculo, com quatro horas de duração, treze atores mais seis músicos em cena, estreou no dia 26 de dezembro de 1972 no próprio espaço do grupo na cidade de São Paulo, com temporada de dez dias. No início do ano seguinte, 1973, esteve em curta temporada na cidade do Rio de Janeiro, no Teatro Gláucio Gil.

¹ Doutora em Artes da Cena pela Unicamp, com tese sobre as encenações brasileiras do dramaturgo russo A. Tchekhov. Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pela mesma universidade, é também atriz e fundadora do grupo campineiro Os Geraldos. E-mail: caroldelduque@yahoo.com.br.

O contexto russo na peça é o da pré-revolução socialista, quando a classe intelectual e mais abastada não agia para alterar os abusos e injustiças de seu governo czarista. Zé Celso achava que no Brasil, muitos anos depois, vivíamos uma situação análoga: os anos de ditadura estavam passando e nada era feito para que algo mudasse. Além disso, o diretor via o mergulho nessa obra como uma possibilidade de fazer uma viagem em profundidade sobre o que haviam sido aqueles doze anos do grupo e, também, uma oportunidade de unificação (CORRÊA e STAAL, 1998).

O texto de Tchekhov na tradução e visão de Zé Celso

Zé Celso fez, em primeiro lugar, uma revisão da tradução do texto de Tchekhov, que não foi publicada, mas se encontra parcialmente digitalizada no Fundo do Teatro Oficina, disponibilizada no Arquivo Edgard Lauenroth (AEL), Unicamp/SP. O material apresenta, além do texto da obra dramática propriamente, algumas anotações e grifos do diretor.

Numa pesquisa, realizada em bibliotecas da USP, Unicamp e Unesp e em sebos do país, por possíveis traduções em português que estariam em circulação nessa época, foram encontrados exemplares do ano de 1965, traduzidos por Augusto Pastor Fernandes, em Lisboa, Portugal. Após essa versão, há uma tradução nacional do ano de 1976 por Maria Jachinta e Boris Schnaiderman - essa última com grande circulação até os dias de hoje.

Se olharmos para o texto de Zé Celso, comparando-o com a versão mais antiga em língua portuguesa, do ano de 1965, e com a versão nacional de 1976, veremos como o diretor procurou trazer para a fala dos personagens um português menos rebuscado e mais coloquial. O texto de Tchekhov trata de situações cotidianas em um ambiente familiar, onde as pessoas conversam, logo, é natural de se imaginar que usem uma linguagem menos formal e mais próxima ao coloquial. O autor russo buscava traduzir o jeito de falar e o modo de pensar de cada um dos personagens, em uma escrita a serviço da cena. Nesse sentido, a tradução de Zé Celso estava plenamente sintonizada com a ideia original do próprio autor, recuperando esse traço tão essencial de sua obra dramática e não mantido pela tradução feita na época com a mesma efetividade cênica.

Há inúmeras mudanças nas falas dos personagens ao longo de toda tradução. Cabe aqui salientar dois casos, que irão exemplificar tal característica. O primeiro é uma cena do primeiro ato, quando os personagens Solioni e Tusenbach conversam. Na tradução de Augusto Fernandes:

SOLIONI [com voz aguda] - Garoto, garoto...O barão prefere passar sem a sopa, desde que o deixem filosofar.

TOUSENBACH - Vassili Vassilievitch, peço-lhe para me deixar em paz... (Muda de lugar) Isto acaba por se tornar irritante. (TCHEKHOV trad. FERNANDES, 1965, p. 34)

Na tradução de Maria Jachinta:

SOLIONI [*com voz aguda*] - Menino, menino, menino...o barão passará até sem comer, contanto que o deixem filosofar.

TUSENBACH - Vassili Vassilievitch, eu lhe pediria que me deixassem em paz... [*Muda-se de lugar*]. Isso acaba me aborrecendo... (TCHEKHOV trad. JACHINTA, 1979, p. 26).

Já na tradução de Zé Celso:

SOLIONI [*com voz aguda*] - ne-ne-ne-ne-ne...O barão prefere passar sem a sopa, desde que deixem ele teorizar.

TOUSENBACH - Vassily Vassilievitch, eu te peço, me deixa em paz! [*mudando-se de lugar*]: Isso está ficando irritante. (TCHEKHOV trad. CORRÊA, 1972, p. 11).

Percebemos que as primeiras versões usam uma construção gramatical mais formal. Já na versão de Zé Celso, a fala dos personagens é mais direta e menos formal, aproximando sua fala do português falado. Além disso, na versão de Zé Celso, ele adapta o “garoto” ou “menino” para “ne-ne-ne” que se assemelha com “nenê”, sendo ainda mais irritante e ao mesmo tempo acaba produzindo um jogo sonoro, que coincide com o significado da palavra.

O outro exemplo está logo no início do quarto ato, quando o personagem Fedotiki está se despedindo de Irina e Tusenbach. Na tradução de Fernandes:

FEDOTIK - Daqui a dez anos ou daqui a quinze? **Mas então, mal nos havemos de reconhecer e cumprimentar-nos-emos** friamente...[tira uma fotografia] Não se mexam...Uma última vez. (TCHEKHOV trad. FERNANDES, 1965, p. 153)

Maria Jachinta:

FEDOTIK - Daqui a dez ou quinze anos? **Mas, então, mal nos reconheceremos....** Vamos nos cumprimentar friamente... [*tira uma fotografia*]. Não se movam...Uma última vez..." (TCHEKHOV trad. JACHINTA, 1979, p. 120)

Enquanto que, na tradução de Zé Celso, novamente temos uma frase mais direta e o acréscimo da palavra "ai", que é da linguagem coloquial:

FEDOTIKI - Daqui há dez anos? Ou daqui ha 15. **Mas aí, mal vamos nos reconhecer** e vamos nos cumprimentar friamente. [*tira uma fotografia*] Não se mexam...uma última vez...² (TCHEKHOV trad. CORRÊA, 1972, p. 59)

Essa característica de sua tradução mostra que o diretor pensou o texto "na boca dos personagens", ou seja, olhando para a dramaturgia não como uma obra de literatura acabada em si mesmo, mas sobretudo como uma base para criação cênica, que, para tanto, está a serviço da linguagem teatral e referenciada na linguagem falada. Notamos que, mesmo com as diferenças, ainda é um português que respeita as regras de concordância verbal, coerência, etc. O texto, por consequência, fica mais simples e adequado à linguagem falada, de modo que seu entendimento, tanto pelos atores quanto pelo público, torna-se mais fácil e direto.

Ora, a obra dramaturgica de Tchekhov foi escrita com a consciência e com o propósito de que fosse falada. Tchekhov era um autor popular na Rússia, que escrevia histórias do povo e para o povo, tendo iniciado sua carreira com a publicação de contos curtos e cômicos em jornais. Neste caso, a tradução, como se buscasse enaltecer um grande autor estrangeiro, compromete a oralidade com o uso de um português mais ornamentado. De que adianta a erudição do português se o sentido para que foi criada a obra se perde? Assim como outros expoentes do teatro moderno, Tchekhov traz a linguagem falada para cena. Conseguindo aproveitar essa característica, Zé Celso fez a escolha por linguagem mais coloquial e manteve viva, mesmo após finalizada a revisão do texto traduzido, a busca pela forma mais apropriada de dizer alguns trechos. Isso porque, na perspectiva desse trabalho, para encontrar a palavra certa, havia um fluxo com o trabalho prático da cena. Ele riscava palavras ou deixava duas possibilidades de palavras para exprimir a mesma ideia, mostrando que o material estava em constante transformação, a exemplo da imagem a seguir:

² Cientes dos dois pequenos erros ortográficos dessa frase ("há" e "ha", cujas grafias corretas são "a" e "a"), optamos por deixar as grafias das palavras exatamente como estão escritas no material de pesquisa.

TOUSENBACH: - Me pediram para organizar um concerto em benefício das famílias flageladas.

IRINA: - Mas com que, meu Deus?(Se nós quisermos, nós fazemos!)

TOUSENBACH: - Se vocês quiserem, concordarem, nós fazemos. Na minha opinião, Maria Serguevna toca piano muito bem.

KOLIGUINE: - Admiravelmente bem. Divino.

IRINA: - Já esqueceu. Não toca há mais de 3 ou 4 anos...

TOUSENBACH: - Nesta cidade ninguém entende de música. Nem uma só alma. Mas eu entendo e posso garantir: Maria Serguevna é pianista excelente, de muito talento.

KOLIGUINE: - O senhor tem razão, barão. Eu tenho muito orgulho da minha esposa. É habilidosa. Um caso à parte!

TOUSENBACH: - Tocar piano com um talento tão raro, e perceber que ninguém, ninguém entende! Ninguém!...

KOLIGUINE: - (suspira): - Mas seria conveniente participar de um concerto? (silêncio). Eu não tenho opinião formada sobre isso. Ou então pode ser ao contrário, que esteja muito certo. Mas nós não podemos esquecer que o nosso diretor é um homem muito bom, cheio de qualidades, e com muitas qualidades. Uma inteligência superior. As opiniões dele,, é claro que não dá respeito a ele,, Mas mesmo assim, se quiser, eu posso consultá-lo sobre isso.

TCHÉBOUZYKINE (pega um relógio de porcelana e examina): -

MERCHININE: - Me sujei todo durante o incêndio! Devo estar uma beleza, com aspecto,..(silêncio). Ontem, eu ouvi uma conversa deixarem escapar que nossa Brigada ia ser enviada pra Londres. Não sei para onde... Uns dizem que vamos para ficar com o rei da Polónia. Outros afirmam que é Tchti.

TOUSENBACH: - Eu também ouvi alguma coisa sobre isso. Pois é. Nessa altura a cidade vai ficar completamente deserta.

IRINA: - Nós também. Nós vamos.

Figura 1: Página do texto *As três irmãs*, tradução de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo, 1972. Fonte: Fundo do Teatro Oficina no acervo AEL – Unicamp/SP.

Além disso, nesse material também há grifos do diretor em algumas rubricas e trechos do texto. Essas marcações são indícios de que ele iria aproveitar as sugestões dadas pelo autor sobre ações, movimentos e emoções ou, ainda, salientar frases que lhe pareciam mais importantes. O documento revela, assim, elementos que fizeram parte de sua leitura e interpretação da obra. Logo na primeira página do texto, vemos alguns exemplos destes grifos:

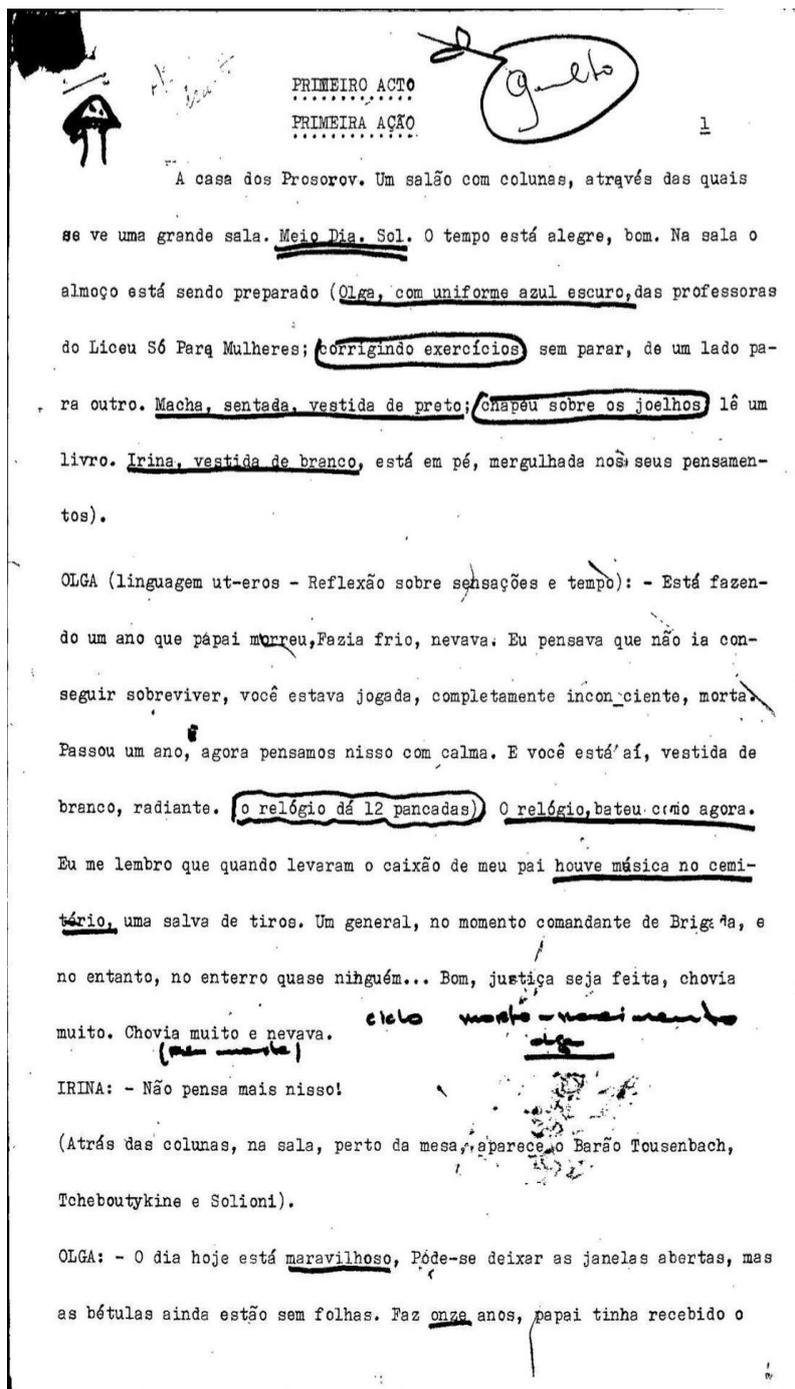


Figura 2: Primeira página do texto *As três irmãs*, tradução de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo, 1972
Fonte: Fundo do Teatro Oficina no acervo AEL – Unicamp/SP.

Seus grifos estão nas informações sobre os figurinos das personagens Macha e Irina – cujas cores são indícios de seus temperamentos e estados de alma. Enquanto Irina está vestida de branco, como personificação da pureza e da esperança, Macha está vestida de preto, quase sempre alheia à alegria da casa e com fortes alterações de humor. Já Olga usa o uniforme azul escuro da escola e corrige as lições das alunas. O encenador aproveita esses signos indicados pelo texto. Ele ainda grifa algumas indicações de ações dadas por Tchekhov. O diretor dialoga com o texto que lhe é dado, utiliza-o em sua composição

cênica, ou seja, ele tinha a visão do texto como uma proposta, uma potência a ser atualizada por meio da realização de uma ação em cena. Nesse sentido, o texto de Tchekhov é uma matéria que o diretor busca compreender e criar sobre ela.

A descoberta mais interessante dessas anotações, porém, surge quando analisamos as marcações do diretor sobre as indicações de tempo. Ele grifou, por exemplo, todas as informações de tempo que aparecem nessa página: "Meio-dia", "o relógio dá doze pancadas", "Faz onze anos". Essas indicações dos cadernos de estudos da dramaturgia são indícios de sua escolha em trabalhar o texto pelo viés simbólico da ideia da passagem do tempo que sempre se renova, com seus ciclos de início e recomeço.

O tempo é, de fato, um dos grandes temas da peça. O texto é estruturado em quatro atos, e existem indicações do autor sobre a passagem do tempo, as estações do ano, o envelhecimento dos personagens. O tratamento do tempo é uma constante na dramaturgia de Tchekhov: a ação no primeiro ato começa ao meio-dia e, no quarto ato, quatro anos depois, termina ao meio-dia, como um ciclo que se fecha e recomeça. Zé Celso percebe esse movimento do tempo na ação dramática de *As três irmãs* e escolhe ressaltá-lo, traduzindo-o por meio da representação dos ponteiros de um relógio que se movimentam e todos os dias completam um ciclo que começa, termina e recomeça no mesmo ponto.

A ideia de um ciclo temporal, que começa, termina e recomeça, também aparece na relação de cada ato com as quatro estações do ano. Em todos os atos, há uma menção exata do horário e do local em que se desenrola a ação. Para além de uma representação naturalista da realidade, essas menções temporais e espaciais enfatizam, em cada um dos atos, uma atmosfera simbólica diferente.

No início do primeiro ato, é meio-dia, primavera, faz calor. Há uma atmosfera alegre de certa maneira, em razão da comemoração do dia da santa de Irina. É possível deduzir, portanto, que no segundo ato seja verão - há uma festa de mascarada, deve ser a estação mais quente. Os personagens transitam da casa para o espaço externo, entrando e saindo o tempo todo. As situações mais embaraçosas entre os personagens - como a paixão entre Macha e Verchinin, a traição de Natacha e o vício no jogo de Andrei -, entretanto, ainda estão veladas. Já no terceiro ato, a ação se desenrola no meio madrugada, e provavelmente é outono - é uma estação seca na Rússia e mais favorável a incêndios, evento que ocorre algumas horas antes da ação começar. Essa atmosfera combina com os demais acontecimentos do ato: os personagens fazem revelações, como se também estivessem se incendiando. No quarto ato, os pássaros estão migrando, indício do início do

inverno e, simbolicamente, da partida dos militares, que deixam a cidade: um novo ciclo irá começar.

Zé Celso percebeu essas atmosferas simbólicas distintas em cada um dos atos e interpretou a presença forte do tempo como um ciclo em constante recomeço. Segundo sua visão (CORRÊA e STAAL, 1998), a peça tem um movimento singular, em que cada um dos quatro atos representa um tempo, somando quatro tempos, quatro períodos diferentes, que se ligam como um círculo que se fecha, e que, ao mesmo tempo, por ser circular, tem uma continuidade infinita: são quatro as estações do ano, são quatro anos que se passam ao longo da história. A peça começa e termina ao meio-dia.

De acordo com a visão de Zé Celso (CORRÊA e STAAL, 1998), cada ato é um marco diferente de um ciclo: o primeiro é o do renascimento de sua consciência, seguido pelo tempo de escravidão e espera, no terceiro, a quebra e a queima, e no quarto, a sua morte. O diretor também acredita em um quinto tempo, de sua primeira ressurreição, pois, no final, esse movimento se quebra (com a ideia da morte, da partida dos militares, do vazio), abrindo espaço para o novo. Ele relaciona esse tempo simbólico com o movimento que, de fato, acontecia nesse período na Rússia, que antecedeu a primeira revolução socialista e originou a União Soviética. Segundo seu ponto de vista, a história "é um ciclo de formação de vida (nascimento, juventude, maturidade e morte) que precede a primeira revolução do século XX." (CORRÊA in JORNAL ÚLTIMA HORA, 1973).

O trabalho com o texto à beira mar a partir de “viagens” com mesalina

Zé Celso entendia a peça *As três irmãs* como um movimento de um relógio, circular, que, num dado momento, quebra-se. A partir dessa primeira visão, o grupo estudou o texto junto com uma série de viagens com mesalina orgânica, à beira mar, em Boracéia-SP, trabalhando em cima de uma mandala circular desenhada no chão. Provavelmente havia o desejo de uma ligação mais forte com a natureza, uma vez que a concepção da encenação propunha a ligação de cada um dos atos com um dos quatro elementos naturais.

Com os canais de sua percepção mais abertos e alterados, Zé Celso iniciou sua concepção “esotérica” com um desenho, no chão, de um círculo cruzado, de Norte a Sul e Leste a Oeste, onde foi marcado um centro:

No momento em que marcamos o centro, nós tivemos a sensação de poder atravessar a parede, e de que havia uma outra coisa a descobrir do outro lado! e então “(...) nós começamos a ler o texto e a descobrir o seu outro lado, a sua parte esotérica, a perceber que seus quatro atos eram, também, quatro movimentos, ‘quatro tempos’”. (CORRÊA, 1998, p. 230)

Segundo Zé Celso (1998), a sensação provocada pelo uso do alucinógeno fazia-os se sentirem como se estivessem em sintonia com os militares russos, enviando um recado para que eles aqui também fizessem sua revolução e, ao mesmo tempo, passando a limpo a de lá.

Em entrevista, a atriz Analu Prestes, que interpretava a personagem Irina, descreveu um pouco melhor a experiência:

Então na verdade a gente mergulhava no personagem e era como se nós fôssemos verdadeiramente aqueles personagens. Foi uma experiência muito profunda, uma vivência. (...)

Para mim, foram as minhas primeiras experiências nesse sentido. Então é muito doido, né?! Porque você não pode pirar. Agora como faz se você está com todos os seus sentidos a mil. Porque ela abre todos os seus sentidos. A sua sensibilidade fica à flor da pele, você começa a ver além das coisas que estão à sua frente. Você fica horas olhando uma flor, horas olhando um arroz integral e aquele arroz se transforma em milhares de coisas. Agora, como não pirar? Eu não sei te explicar. Eu não sei como isso aconteceu, sinceramente. Porque teve algumas pessoas que não conseguiram e surtaram. É um tipo de experimentação muito perigosa essa. É muito radical. (PRESTES, 2017)

Em seu depoimento, a atriz tenta explicar como eram esses laboratórios durante o processo de criação, mas lhe faltam palavras, por se tratar de uma experiência radical, praticamente uma vivência. Com o uso do alucinógeno, a impressão é que os atores "viviam" a situação ficcional de seus personagens de maneira profunda, buscando encarnar todas as emoções, vivenciando-as com intensidade como se estivessem eles mesmos passando pelas situações ficcionais. A barreira entre ficção e realidade, assim, ficava bem tênue, o que leva a atriz a mencionar o grande risco que uma experiência como esta envolvia.

Essa experiência pôde provocar nos atores uma sensação real, que tinha uma analogia muito forte com a situação ficcional das personagens. A família dos Prosorov estava constantemente fora da realidade ou tentando escapar dela: Irina sonha com Moscou, com o amor, mas tudo não passa de idealizações em sua mente; Macha vive um casamento infeliz e procura a felicidade numa paixão fora do casamento, mas, sem coragem em dar um fim em sua união conjugal, continua nessa relação como se nada estivesse acontecendo; Andrei, que parece se esquecer do quanto é endividado, afunda-se cada vez mais em dívidas nos jogos e finge não perceber que é traído pela esposa; mesmo Olga, que é a mais centrada das irmãs, parece se dedicar exclusivamente ao trabalho, não deixando espaço para sua vida pessoal, também num movimento de fuga da realidade.

A imagem a seguir é um registro desse momento inicial do processo de criação:



Figura 3: Foto do processo de criação na praia. Teatro Oficina, São Paulo, 1972.
Fonte: Fundo do Teatro Oficina no acervo AEL – Unicamp/SP.

Além da ligação com a natureza, almejando uma maior conexão com os elementos naturais, havia a proposta dos atores conseguirem estabelecer um elo entre os temas trazidos pela dramaturgia, o contexto histórico da Rússia com a realidade do grupo - que também estava revendo sua própria história, precisava de mudanças e estava imerso num contexto político em que a censura estava se acirrando cada vez mais e nada era feito para mudar essa realidade.

O texto trazia uma situação em que as irmãs estavam "presas" num universo real da casa, do trabalho e dos amigos. Entretanto, seus pensamentos, anseios e desejos não estavam conectados de fato a esse universo. Assim como a sensação descrita por Prestes, que começou "a ver além das coisas" que estavam à sua frente com o uso da mescalina, as irmãs pareciam "ver além" também de seu universo real. Dessa maneira, o uso da substância alucinógena ajudou os atores a se colocar numa situação análoga de "estar fora da realidade e ver além".

O uso da mescalina – como um meio para alterar e abrir os canais da percepção –, o contato físico com a natureza e com a grandiosidade do oceano foram elementos que possibilitaram aos atores experiências que visavam a dar estofamento à construção dos personagens, ao entendimento da história e de seus significados mais simbólicos. As práticas, nesse tempo e espaço, também visavam a auxiliar na criação da analogia pretendida pela encenação entre a realidade ficcional da dramaturgia e a realidade do grupo.

O elo entre atores e personagens

Zé Celso enxergava na peça de Tchekhov um movimento circular que passava por quatro fases e, no final, haveria um quinto tempo de recomeço. De maneira análoga, ele

identificava, no decorrer dos anos de trajetória do grupo, a mesma passagem por esses quatro tempos simbólicos, e esse rumo, ao final, a um quinto tempo, ao novo, a um recomeço. O momento presente de encenar este texto era exatamente essa possibilidade de recomeçar, após um grande ciclo completado. Da mesma maneira, o diretor via uma mensagem no final de *As três irmãs*: apesar da morte do Barão e dos militares indo embora da cidade, as três permanecem juntas e com esperanças pelo tempo novo que irá recomeçar.

Assim como o sentido da peça como um todo tinha uma equivalência com a autobiografia do grupo e o momento atual de crise, para interpretação dos personagens, cada ator/atriz deveria encontrar um elo, encarando-o como alegoria de lamentação, de exposição das angústias e ansiedades daquele período. A atuação deveria partir de relações vivas com o personagem interpretado, para que a efetividade desta encenação como símbolo da trajetória do grupo de fato se realizasse.

A história de Tchekhov é composta por catorze personagens, entre eles as três irmãs que dão título à peça: Olga, Macha e Irina Prosorov. Cada uma delas representa, de certo modo, uma possibilidade de lidar com o futuro, em sua busca pela felicidade.

Em entrevista, Borghi conta que os atores tinham bastante semelhança com os personagens que os faziam, pois, já na escolha de cada personagem, foi levada em consideração a possibilidade de se estabelecer esse elo entre personagem e ator. Como o grupo estava desfalcado de seus nomes mais antigos – que eram mais experientes –, além do próprio elenco do Oficina, foram convidados alguns atores que já haviam trabalhado com eles anteriormente, para viver os personagens principais, como a Maria Fernanda para fazer a Olga, Kate Hansen, a Macha, Analu Prestes a Irina e Othon Bastos, o Barão Tusembach.

Com apenas um personagem cortado – o velho Ferrapont – e o próprio Zé Celso em cena como o velho Tcheboutikine, o elenco era composto por treze atores. Sobre sua relação com o personagem, o diretor comenta: "Espécie de feiticeiro. De certa maneira, é quem conduz os acontecimentos, sempre em segundo plano" (NASCIMENTO, 2012, p. 76 e 77). Zé Celso acredita que este personagem, para Tchekhov, teria um pouco do próprio autor. Então, interpretá-lo seria como trazer para cena um pouco dessa figura do autor e dele mesmo, enquanto encenador, "que conduz os acontecimentos".

Borghi atuava como Andrei, que, na ficção, era o irmão que deveria ter sido brilhante nos estudos, mas perdera todo dinheiro de suas irmãs em jogos de azar. Além

disso, era dominado e traído por sua mulher. Sobre sua identificação com o personagem, Borghi conta que:

Nas Três Irmãs havia uma identificação enorme porque, assim como elas estão sendo postas para fora de casa, eu ia me sentindo expulso aos poucos, porque eu era uma discordância viva. Então, quer dizer, eu também tinha aquele sentimento de repente perder a minha casa, o meu lugar. E assim foi. (BORGHI, 2016)

Borghi usava sua própria memória, trazendo suas experiências pessoais para a criação de seu personagem. Assim como Andrei era posto para fora aos poucos pela sua esposa, ele também se sentia sendo expulso pela "nova onda" em que o grupo se encontrava. Andrei talvez seja o mais solitário dos personagens. As irmãs têm umas às outras, mas ele está separado, tanto delas quanto de sua esposa. Assim também o ator se sentia em seu grupo. Além disso, Borghi também acabara de se tornar pai nessa época e isso era algo novo para ele, assim como para Andrei. Dessa maneira, o ator "emprestava" os sentimentos e experiências de sua vida, particular e no grupo, para se colocar na situação de seu personagem.

Assim como seu colega, Analu Prestes, também menciona que se via completamente identificada com Irina:

Eu achava que eu era a Irina. Porque eu me via totalmente Irina. Eu era jovem, estava começando a trabalhar e o trabalho era tudo pra mim, era a minha crença. Então eu me identifiquei totalmente com essa personagem. (PRESTES, 2017)

A atriz, na época com vinte anos, exatamente a mesma idade de Irina na ficção, estava apenas iniciando sua carreira como atriz profissional quando foi convidada por Zé Celso para atuar na montagem. Na época, ela atuava na Cia Pão e Circo, que ocupava o porão do Teatro Oficina com um grupo de jovens atores.

Em *A preparação do ator* (1968), Stanislavski sugere aos atores que a criação de qualquer personagem deveria ser feita a partir de si mesmo. Ou seja, o ator teria que se utilizar de própria sua memória, seus sentidos, experiências vividas e sua imaginação para sua criação ficcional. Como a madeira é matéria prima de um carpinteiro, para o ator, seu corpo, suas memórias e sua imaginação são a matéria prima de sua carpintaria.

Na medida em que os atores deveriam encontrar equivalências, analogias entre eles e os personagens, fazendo uma relação com os elementos do Sistema de Stanislavski e com a própria base de formação de atores que haviam tido anteriormente que passa por essa referência, podemos dizer que, neste processo de criação, os atores fizeram uso de sua

memória emocional (STANISLAVSKI, 1968). Mas como isso se dava na prática? Como este uso da memória pessoal e das próprias emoções não se encerrava somente num processo da mente e de fato poderia ser útil no sentido prático, para criação de uma ação em cena, do caráter de um personagem? Há outros elementos do Sistema de Stanislavski que nos ajudam a rastrear e a compreender esse processo de criação ocorrido na prática.

Os atores poderiam trabalhar com as *circunstâncias propostas* e o *se mágico*. Por *circunstâncias propostas*, estão compreendidos todos os elementos que estão em torno daquele personagem, sejam eles vindos do texto, como da encenação: o lugar em que se passa a ação na ficção, o cenário – ou, no caso, o local em que fizeram esses laboratórios de criação –, os dados temporais, o que aconteceu antes da ação dramática, ou seja, "tudo que é proposto para que os atores levem em conta na criação" (VÁSSINA, 2015, p. 295).

Por meio do uso do *se mágico* (STANISLAVSKI, 1968) o ator deve, dentro destas circunstâncias propostas, agir como se fosse o personagem, colocando-se no lugar dele. Há aí uma instância dual: o ator se coloca no lugar do personagem. Cada ator fará, portanto, uma interpretação diferente de um mesmo papel, já que empresta de si as memórias, o corpo, imaginação e alma para dar vida a ele. É nesse procedimento que as práticas, treinamentos e estudos anteriores se concretizam e é nele, portanto, que o elo de ligação entre personagem e ator é construído e mantido. Há uma primeira parte voltada a uma espécie de construção, mas, a cada apresentação, é preciso que ela seja reestabelecida, revivida, no aqui e agora, pois é somente neste momento que a criação artística de fato se completa.

A fim de estabelecer esse elo, durante o processo de criação, os atores passaram, após o primeiro momento de vivências na praia com a natureza, por laboratórios de improvisação, em que buscavam vivenciar as situações propostas pela dramaturgia. A ideia era explorar ao máximo cada uma das situações e improvisá-las como se estivessem acontecendo na vida real, não se preocupando com o tempo de duração estendido. Borghi explica que "A gente vivia cenas, com as próprias palavras, com as ações que a coisa inspirava. Uma cena, que teria dez minutos, durava às vezes 5 horas." (BORGHI, 2016). Analu também conta que "a gente mergulhava no personagem e era como se nós fôssemos verdadeiramente aqueles personagens" (PRESTES, 2017) e que essa vivência proporcionou a eles profundidade no processo de criação do personagem.

Em paralelo com os exercícios de vivência e laboratórios de improvisação, o diretor conduzia um trabalho a partir da dramaturgia propriamente dita, fazendo-os repetir incansavelmente as falas de seus personagens até que fossem ditas de tal maneira que

parecessem verdadeiras, trazendo à tona os sentimentos e emoções submersos no texto. A busca por atingir uma "verdade cênica" era também um princípio que estava na base do Sistema de Stanislavski: o mestre russo, muitos anos antes, quando encenou a obra *tchekhoviana*, trabalhava com seus atores exercícios para que suas ações, falas e emoções parecessem verdadeiras aos atores e ao público.

No caso dessa encenação, Analu explica um pouco melhor como se dava esse exercício para se chegar na "verdade do personagem":

O exercício para você falar é você convencer o outro que você está falando a verdade. Você fala para mim uma coisa e eu vou te dizer: 'eu não acreditei no que você está falando.' Aí você vai falar de novo. Aí ele – o Zé Celso – me levou a uma exaustão numa madrugada, que eu me lembro muito bem disso porque ele falava: 'eu não estou acreditando, faz de novo'. E eu fiz zilhões de vezes até chegar a exaustão e a um choro profundo. Aí eu cheguei na verdade da Irina. Eu cheguei naquele momento da profundidade do que aquele texto precisava. (PRESTES, 2017)

A atriz revela que só alcançou a "verdade de Irina" após ter vivenciado uma grande exaustão e um choro profundo. Irina, apesar de sua leveza – aparece como uma menina doce, vestida de branco –, é uma personagem que passa por grandes sofrimentos. Ela é a filha mais nova, perdeu a mãe ainda quando criança. Seu desejo de retornar a Moscou, assim como o de suas irmãs, é também um desejo de retorno a um período que, pela sua lembrança, foi feliz. Um pouco mais velha, mudou-se de Moscou e perdeu o pai também, ainda nova.

Macha tem a experiência infeliz do casamento e a paixão avassaladora por Verchinin fora do matrimônio, e Olga se dedica exaustivamente ao trabalho. Nenhuma das duas consegue se satisfazer com seu cotidiano. Irina, no transcorrer da trama, não chega a se apaixonar ou a amar, vive de uma ilusão do que seria o amor, ou do que seria o amor pelo trabalho, porque em nenhum dos campos consegue ter uma experiência concreta e satisfatória. Por fim, seguindo o modelo de ambas as irmãs, acaba aceitando a se casar com o Barão, sem estar por ele apaixonada e começa a trabalhar também, ainda que lhe falte o envolvimento que viria da vivência de uma vocação.

Ainda assim, nesse momento, suas decisões mostram que está aceitando a realidade e faz uma opção por tentar ser feliz com essas escolhas. No entanto, suas apostas numa vida feliz acabam mais uma vez não se concretizando: seu pretendente é morto num duelo, e sua vida, suas palavras, apesar da aparente leveza, carregam dor e sofrimento. Por constituir outra via de compreensão dessas circunstâncias, a vivência de ser acometida por

um choro profundo foi um procedimento eficaz para que Prestes experimentasse, com o corpo e a alma, toda essa tristeza indizível presente na composição de sua personagem.

O efeito alucinógeno da droga possibilitou aos atores um alargamento das sensações, preparando-os para que "vivessem" em profundidade os elementos suscitados pela peça e experimentassem as circunstâncias dos personagens da ficção buscando sempre um elo com sua própria história e com a história do grupo. Em seguida, no trabalho com o texto dramático, havia essa exaustão de dizê-lo até o momento em que ele ficasse verossímil, ou seja, que o público pudesse acreditar que aquela pessoa na frente dele realmente pudesse dizer aquelas palavras. Dessa maneira, após esse longo processo, os atores chegavam à profundidade emocional que o texto pedia e o diretor intencionava.

A possibilidade de analisar e entender o processo de criação desse espetáculo a partir de elementos do Sistema de Stanislavski remete primeiramente ao contato que o grupo teve anteriormente ao longo de quatro anos com o Método de Eugênio Kusnet, que é baseado nos princípios do Sistema. É identificável essa referência, que está na base do trabalho desses atores. É possível reconhecer, no processo dessa encenação, como Zé Celso se apropriou dos procedimentos aprendidos anteriormente e transcendeu-os, somando-os às práticas que vinham se enraizando em suas experimentações cênicas desde *Roda Viva*. Recriando tais elementos do Sistema de Stanislavski de sua própria maneira, acrescentando instrumentos, como o uso da mescalina, por exemplo, ocorria, como consequência, este prolongamento temporal do processo de vivência das situações trazidas pelo texto.

O texto de Tchekhov tem um forte teor emocional, observável principalmente nas rubricas das falas das três irmãs, que transitam a todo momento da alegria para a tristeza, se alterando entre a falta de esperança e a esperança plena, ao mesmo tempo em que mantêm uma leveza e uma delicadeza características delas. A impressão é de que, a todo momento, há um rio denso de emoções correndo por suas veias, mas, na superfície, elas mantêm uma leveza, como se suas águas corressem suavemente. Às vezes, esse rio vem à tona e mostra toda sua força, mas rapidamente esse fluxo passa, diminuindo de intensidade, correndo leve novamente. No fundo, elas vivem o tempo todo numa espécie de melancolia.

Nesse sentido, as experiências pessoais de cada ator, postas por eles mesmos em analogia com as de seus personagens, foram fundamentais para fazer emergir em cena esse forte teor emocional presente no texto. Além disso, os laboratórios de improvisação fizeram

com que eles vivessem em profundidade as situações propostas pela dramaturgia e, por consequência, pudessem entender e dar vazão aos sentimentos dos personagens.

Considerações finais

No processo de criação desse trabalho, o grupo brasileiro se apropriou do texto tchekhoviano fazendo uso de palavras e expressões que "cabiam mais na boca dos atores" e radicalizou na experimentação de procedimentos de interpretação, tensionando ao máximo a barreira entre ficção e realidade, usando a mesalina como um importante ingrediente em seu processo de criação. Pretendeu, com isso, subverter a dualidade do ator em cena e vivenciar "verdadeiramente" a situação dramática do texto.

Referências bibliográficas:

- CORRÊA, José Celso Martinez. A grande missão das Três Irmãs. **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1973.
- BORGHI, Renato. **Entrevista concedida por Renato Borghi**. São Paulo, 23 de fevereiro de 2016.
- CORRÊA, José Celso Martinez e STALL, Ana Helena Camargo de. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos e entrevistas (1959-1974)** / José Celso Martinez Corrêa, seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Stall. São Paulo: Editora 34, 1998.
- NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. **O encontro de Tchekhov com o Oficina**: desbunde, política e algumas contradições. *RUS - Revista de Literatura e Cultura Russa*, v. 1, p. 69-82, 2012.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural**. Editora Brasiliense, 1982.
- PRESTES, Analu. **Entrevista concedida por Analu Prestes**. São Paulo, 27 de maio de 2017.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Trad. Pontes de Paula Lima. 2a Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- TCHEKHOV, Anton. **As três irmãs**. Trad. de Augusto Pastor Fernandes. Lisboa, Portugal, Editora Presença, 1965.
- TCHEKHOV, Anton. **As três irmãs**. Trad. de José Celso Martinez Corrêa, 1972. (Arquivo Edgard Leuenroth – Unicamp)
- TCHEKHOV, Anton. **As três irmãs / contos**. Trad. de Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo, Editor Victor Civita, 1979.
- VÁSSINA, Elena. LABAKI, Aimar. **Stanislávski: vida, obra e sistema**. Rio de Janeiro, Funarte, 2015.

Abstract: In this article I make a reflection about the process of creation of the play *The Three Sisters*, staged by Teatro Oficina in 1972, directed by Zé Celso.

Key words: *The Three Sisters*; Teatro Oficina; process of creation.