

Cadernos

letra e ato

Gaivotas: entre o texto e a cena, uma discussão sobre o fazer teatral

Carolina Martins DELDUQUE¹⁵

Resumo: Neste artigo apresento uma discussão sobre o fazer teatral a partir da análise de *A Gaivota*, de Anton Tchekhov e do espetáculo *Gaivota – tema para um conto curto*, da Cia dos Atores. Tendo em vista a relação que a encenação estabelece com o texto dramático, serão mapeados alguns procedimentos de criação que o grupo utilizou para discutir, diante do público, questões fundamentais sobre o fazer teatral que o dramaturgo já coloca no texto.

Palavras-chave: A Gaivota, A. Tchekhov, Cia dos Atores.

Introdução

Vladimir Nabokov, escritor russo-americano, certa vez comentou sobre o dramaturgo Anton Tchekhov: “Todas as personagens de Tchekhov tropeçam nas pedras porque não conseguem tirar os olhos das estrelas.”¹⁶ Seja Nina, Arkádina, Trepliov ou Trigorin; sejam novos ou velhos artistas; sejam atores – em frente à cena, ou escritores – atrás da cena. Em *A Gaivota*, primeira das quatro grandes obras dramáticas deste autor, todos se movem com esse descompasso constante: a impossibilidade de caminhar sem tropeçar, pois estão com os olhos sempre em outro lugar, aquilo que a vida poderá ser ou aquilo que ela já foi.

Nesta peça, encenada pela primeira vez na noite de 17 de Outubro de 1896 (WILLIAMS, 2010), em São Petersburgo, Tchekhov coloca sua lente na questão do teatro, dos artistas, no embate entre o velho e o novo jeito de se fazer arte. Ironicamente, assim como ocorre com seus personagens, o próprio autor tropeçou em uma grande pedra logo na primeira apresentação: a plateia vaiou, zombou dos atores em cena, a encenação foi um vergonhoso fracasso.

¹⁵ E-mail: caroldelduque@yahoo.com.br. É doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, sob orientação de Larissa de O. Neves. Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pela mesma universidade, é também atriz e fundadora do grupo campineiro *Os Geraldos*.

¹⁶ www.funarte.com.br

Dois anos mais tarde, porém, o autor começou a despontar como grande dramaturgo, com a encenação do mesmo texto, desta vez realizada por K. Stanislavski no palco do Teatro de Arte de Moscou (TAM). Em seu encontro com os idealizadores do TAM havia um desejo mútuo de inovação da arte cênica, fator que incontestavelmente favoreceu uma boa interpretação da peça. Após o grande sucesso com a encenação deste espetáculo pelo TAM, o autor passou a escrever suas peças para a companhia encenar.

Só o TAM conseguiu levar à cena alguma coisa do que nos legou Tchekhov, e o fez no momento em que os artistas e a companhia estavam em fase de formação. Isso aconteceu porque tivemos a sorte de encontrar um novo enfoque para ele. (STANISLAVSKI, 1995, p. 301)

Com intuito semelhante, a Cia dos Atores, companhia fundada por Drica Moraes e Enrique Diaz, mais de 100 anos depois, também encontrou nessa obra uma potência para o estudo e experimentação de novos caminhos para cena teatral. A encenação, assinada por Diaz, um dos diretores mais aclamados na cena brasileira atual, traz uma releitura do clássico *A Gaivota*, num discurso "sobre" a obra, com implicações metalinguísticas, numa dramaturgia não linear, tematizando sobre o que é teatro ou o que é ser ator.

Novamente tem-se um belo, mas nesse momento também inusitado, encontro: um grupo que quer se aventurar por novos caminhos debruça-se sobre uma obra clássica do teatro moderno.

A partir destes dois materiais – texto e cena, apresento uma análise do espetáculo criado pela Cia dos Atores tendo em vista a relação que se estabelece com o texto dramático de Tchekhov, buscando mapear alguns procedimentos de criação que o grupo utilizou para discutir, diante do público, questões fundamentais sobre o fazer teatral que o dramaturgo já coloca no texto.

A Gaivota, de Anton Tchekhov

A Gaivota foi a primeira peça na qual Tchekhov conseguiu encontrar uma forma poética que tivesse equivalência ao que, já havia algum tempo, conseguia com seus contos. Suas primeiras obras para o teatro eram engraçadas e curtas. Talvez por isso também a primeira apresentação da peça tenha sido um fracasso. Pois segundo Figueiredo (2004), o insucesso ocorreu, em grande parte, pela expectativa do público, que foi ao teatro para rir, já que seus escritos eram conhecidos por serem cômicos. Além disso, a grande atriz que interpretaria o papel principal era também conhecida por ser cômica.

Já na opinião de Raymond Williams (2010) que em *Drama em Cena* faz uma análise da montagem do TAM em paralelo com texto de Tchekhov, a primeira encenação realizada

era convencional e por isso não conseguiu colocar em cena a complexidade da dramaturgia proposta pelo autor, que se tornou arrastada e monótona.

Ainda assim, a comicidade é uma característica intrínseca ao estilo do autor, que ele mesmo fez questão de sublinhar – teria colocado a rubrica “comédia” depois do título *A Gaiivota*. As situações que compõem o enredo tratam do dia-a-dia mais comum dos personagens: o tempo que a antiga grande atriz Arkádina passa com sua família no campo; as conversas entre os empregados na lida diária. Por sua vez, os acontecimentos mais trágicos da história, como por exemplo, o suicídio de Trepliov, não são mostrados. O ritmo do cotidiano é ligeiro e, nesse sentido, se aproxima muito mais do ritmo da comédia do que do drama ou da tragédia, em que acompanhamos falas graves dos personagens e acontecimentos catastróficos. Talvez por isso que, segundo narra Stanislavski (1995) em *Minha Vida na Arte*, frequentemente insistia para que os atores evitassem dar ênfase ao sentimentalismo.

Figueiredo, no posfácio para tradução brasileira do texto, tenta esclarecer: “O problema pode se tornar compreensível se lembrarmos que a noção rigorosa de comédia equivale menos ao riso do que ao estilo baixo – em contraste com o estilo elevado, da tragédia.” (FIGUEIREDO, 2004, p. 121) E depois continua:

Em vez de fazer soar, no palco, falas graves a todo instante em meio a uma sucessão de acontecimentos terríveis, Tchekhov imaginara personagens que comentavam o calor, o frio ou as doenças, calavam-se por falta de assunto e pouco agiam em uma história quase desprovida de acontecimentos. Pois assim a vida se mostrava, na maior parte do tempo, aos seus olhos. (FIGUEIREDO, 2004, p. 122 e 123)

A dramaturgia de Tchekhov tematiza o cotidiano, mas trazendo à tona o fluxo da vida, aquilo que está nas entrelinhas das falas dos personagens, tudo que está por trás de suas ações. Segundo a análise de Williams, "Em Tchekhov o que é visível e diretamente exprimível nada mais é do que um contraponto a vida que não se realizou - as possibilidades, os medos, os desejos comuns e interiores" (WILLIAMS, 2010, p. 174). Por meio de sua abordagem, numa composição entre as falas e ações (sugeridas nas rubricas), o autor revela um universo aparentemente comum e cotidiano, mas repleto de complexidade. É nos menores detalhes que a ação vai se desenhando e pode se desenvolver.

As ações sugeridas nas rubricas ajudam a determinar o sentido das falas. Muitas vezes, elas se relacionam com o que está por trás de toda peça e não com o texto que está sendo dito. Williams, ainda em sua análise de sobre a dramaturgia, aponta que as indicações do autor, frequentemente, mostram ações miméticas, quer dizer, “no sentido de que faz ver no corpo do ator um estado emocional.” (WILLIAMS, 2010, p.159). Apesar dos

apontamentos das ações, o dramaturgo não indica seu desenvolvimento completo. Nesse sentido, deixa brechas para interpretações diferentes, que, dependendo da sequência de ações externas e internas criada, irá ecoar no público de um jeito ou de outro.

Aquilo que se relaciona com o que está por trás da peça e não com o texto que está sendo dito é o que conhecemos por subtexto. Desta maneira, em certa medida, o sentido do texto é aberto. O ponto crucial da discussão levantada na peça é claro, o enredo é definido, mas ainda assim há muito espaço para criação na encenação. A dramaturgia de Tchekhov avança para além do realismo novecentista por meio de um trabalho delicado de subtexto, que oferece ao ator um manancial de criação bastante rico. Segundo Pavis, subtexto pode ser definido como:

Aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se *salienta da maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator*. O subtexto é uma espécie de comentário efetuado pela encenação e pelo jogo do ator, dando ao espectador a iluminação necessária à boa recepção do espetáculo.

Essa noção foi proposta por Stanislavski (1963, 1968), para quem o subtexto é um instrumento psicológico que informa sobre o estado interior da personagem, cavando uma distância significativa entre o que é dito no texto e o que é mostrado pela cena. O subtexto é o traço psicológico ou psicanalítico que o ator imprime a sua personagem durante a atuação. (PAVIS, 2008, p. 368)

Por meio dessa definição, pode-se perceber como o *subtexto* está e não está presente no texto. Está presente enquanto potência, mas é somente na cena que ele pode ser atualizado. O sentido do texto só se completa com sua encenação, pois a escolha das ações determina a essência da cena e contribui para o entendimento da peça como um todo.

A estrutura dramaturgica armada por Tchekhov é, portanto, uma rede complexa. O ritmo das ações é ligeiro; as situações e as conversas travadas muitas vezes parecem banais; os personagens são apresentados, tantas vezes, de maneiras ridículas; suas ações, em alguns casos, revelam estados emocionais angustiados ou terríveis: um emaranhado insustentável para o anúncio de um desmoronamento silencioso e constante. Ao final da história, quase nada permanece de pé. Em uma composição assim, ainda que termine com um acontecimento de impacto – o suicídio de Trepliov, que não é mostrado, mas ouvimos o tiro, ou seja, o público fica sabendo que aconteceu – não há um desfecho propriamente dito. Como analisa Figueiredo,

“tal acontecimento, por mais dramático que pareça, por mais sofrimento que concentre em si, não representa nem solução, nem desvelamento, nem catarse. O espectador subentende que a mesma crise e o mesmo desajuste prosseguirão intactos e apenas se agravarão na vida futura dos personagens.” (FIGUEIREDO, 2004, p.123)

Gaiivota – tema para um conto curto, da Cia dos atores

“Eu me pergunto como começar uma peça que fala exatamente do fracasso de uma peça?” (GAIVOTA, 2006) Estas são as primeiras palavras ditas em cena, já mostrando o *approach* característico da encenação: faz parte da dramaturgia, além do enredo central que vem do texto, comentários dos atores, questões, opiniões sobre o fazer teatral, os personagens e situações.

No trabalho com o texto dramático, não houve a preocupação de desenvolvê-lo de forma literal (várias cenas são cortadas, alguns personagens secundários são suprimidos, há inserções de falas dos atores que não existem no texto), e, ainda assim, o espetáculo mantém a temática principal bastante fiel ao original.

De certa maneira, essa pergunta inicial coloca, simultaneamente, o público diante do primeiro grande acontecimento dramático trazido pelo texto – uma cena teatral, escrita pelo jovem Trepliov e interpretada por Nina, que é um fracasso aos olhos do público (mais velho que eles) - e traz o tema sobre o fazer teatral de modo bastante contundente: nós atores sonhamos com aplausos e o que mais tememos é o fracasso.

A Companhia, na ocasião de estreia deste espetáculo, em 2006, comemorava 18 anos de existência. Com uma reconhecida trajetória na cena cultural brasileira, marcada por sua busca pela exploração de novos caminhos do fazer teatral, encontrou no texto de Tchekhov um parceiro ideal. Seu nome – Cia dos Atores - é revelador de sua mais forte matriz: a do ator-criador. Nesta encenação, entretanto, o grupo alia dois aspectos elementares: nem é mais somente uma criação coletiva de atores, nem somente uma criação autoral do diretor/encenador. Trata-se de uma combinação entre essas duas coisas, Enrique Diaz também é ator e está em cena. No entanto, as funções estão muito bem delimitadas, reconhecemos a marca de cada ator no processo e, ao mesmo tempo, a concepção de Diaz.

Assim como o encenador polonês Tadeusz Kantor, Diaz interfere na cena de forma incisiva, organizando-a diante do olhar do espectador. Em *Teatralidades Contemporâneas*, no capítulo em que discorre sobre o discurso cênico da Cia dos Atores, Sílvia Fernandes analisa:

“É verdade que no caso de Kantor, o procedimento é mais radical, pois prescinde da máscara do teatro: é o próprio encenador que, no palco, rege o movimento dos atores e desestabiliza os mecanismos da ficção e da representação. Mas, no caso de Enrique Diaz, por outros caminhos, na via positiva do humor e do deboche, o princípio de intervenção é semelhante e parece atingir o mesmo fim.”(FERNANDES, 2010, p.138)

O grupo tem um foco na teatralidade, apresentando ao espectador o mecanismo de construção do espetáculo, fazendo-o presenciar e participar de uma reflexão sobre o funcionamento do processo criativo. O procedimento de intervenção, que é usado também pelos atores, é bastante elaborado, mas antes de tudo é cômico, o que acaba permitindo a fruição do espetáculo em vários níveis.

Logo no início do espetáculo, além da primeira questão já citada, há outras intervenções de falas dos atores que causam um efeito cômico na plateia: “a peça é chata” (GAIVOTA, 2006); “O protagonista se mata no final” (Ibidem). Há também, não só neste, mas em diversos momentos, discussões entre os atores: “Ela já contou o final da peça...” (Ibidem). Pelo registro da filmagem, é possível ouvir o riso da plateia no momento em que estes textos são ditos. A utilização da comicidade enquanto procedimento de criação da encenação vem ao encontro do estilo humorístico do autor, já presente no texto.

O efeito cômico também aparece em algumas cenas que poderiam soar excessivamente melodramáticas, como por exemplo, no momento em que Trepliov acabara de matar uma gaivota e a colocara aos pés de Nina, para fazer uma metáfora de seu estado psicológico: poderia, da mesma forma, dar fim a sua própria vida. Para representar a gaivota morta, o ator coloca aos pés dela uma couve-flor. Ela lhe pergunta do que se trata aquilo. Em seguida, Trepliov diz o texto da mesma maneira que o dramaturgo escreveu, contando que matou a gaivota, e que dentro em breve também irá se matar. Depois dessa resposta, que soou por demais sentimental, a atriz respondeu: “Isso não é uma gaivota.” (Ibidem), cortando qualquer possibilidade de envolvimento psicológico do público com a cena. Assim como nessa cena e também em outras, vemos que os atores, mesmo estando representando papéis, ou incorporando personagens, revelam seu artificialismo. E o fazem, na maior parte das vezes, de maneira despojada, causando um certo sorriso na plateia.

Ainda nessa cena, após o estranhamento da atriz com o objeto escolhido, abre-se uma discussão sobre os próprios objetos que os atores trazem para significar algo. No calor dessa discussão, um ator descreve para outra atriz o que está vendo: “Uma gaivota a seus pés. Com suas asas quebradas. Sangue escorrendo pelo nariz, manchando seu sapato...” (Ibidem). Outro ator surge: “Nessa água que escorreu desse saco você não consegue ver uma gaivota morta?” (Ibidem). E outro, e assim todos os outros atores e atrizes interrompem a cena com diferentes objetos em suas mãos para simbolizar a gaivota morta.

Esse momento, também revelador da artificialidade da criação cênica, além de apresentar ao público várias possibilidades de abordagem simbólica com a utilização de diferentes objetos, mostra uma situação bastante frequente em processos de criação

coletiva: os atores trazendo cada um a sua opinião diversa, gerando sempre muitas discussões.

Durante toda encenação são usados poucos elementos cênicos: cadeiras, plantas, café, terra; que são trazidos e levados para fora de cena pelos próprios atores, para indicar, de forma metonímica, lugares, sons, objetos e os próprios personagens em si. Esse procedimento converge para uma criação marcada pela exposição da teatralidade.

Como se houvesse uma fissura no processo de criação, o público é convidado a acompanhar as possibilidades de interpretação, as análises dos comportamentos dos personagens, os variados signos que podem ser criados, construídos a partir daquela história. Como resultado, assistimos a uma obra metateatral: a cena vai se construindo como um esboço com constantes ajustes e os personagens vão sendo substituídos entre os atores, por vezes até atuando em coros. O espetáculo levanta uma discussão, diante da presença do espectador, sem definir um ponto de vista: isso fica ainda mais evidente pela presença do diretor em cena que, em suas intervenções, comenta e analisa a encenação.

Já no final do primeiro ato, Enrique Diaz, em cena, lê um trecho do diário de Stanislavski em que fala sobre a impressão do elenco após o final do primeiro ato: “Estreia da Gaivota no Teatro de Arte de Moscou, 1898. Parecíamos ter fracassado. O plano de boca fechou-se em meio a um silêncio sepulcral. Os atores estreitavam-se timidamente uns aos outros de ouvidos atentos ao público.” (Ibidem). Não é por acaso que essa leitura (do diário do primeiro encenador da peça) é feita pelo próprio encenador da montagem atual. A identificação entre os dois é imediata. Esse material com certeza o aproximou da obra, assim como aproxima o público, que pode acompanhar, mais de cem anos depois, o que ocorreu quando o mesmo primeiro ato desse mesmo texto terminou nos palcos de Moscou. Há também mais um elemento que torna a leitura do trecho ainda mais pertinente: o encenador russo fala do receio do fracasso, retomando a primeira fala do espetáculo atual e tocando em um dos pontos mais delicados do fazer teatral.

No trabalho com o subtexto, há um procedimento, utilizado também diversas vezes ao longo do espetáculo, que mostra ao público a elaboração, na atuação, daquilo que está debaixo do texto: o subtexto. O final do segundo ato é um exemplo da onde isso acontece. Nina, de acordo com a dramaturgia de Tchekhov, deveria dizer apenas: “Um sonho!” (Ibidem). No entanto, os outros atores, enquanto ela diz essas palavras e perambula pelo palco como se estivesse sonhando acordada, contam à plateia seu subtexto: “a gaivota sonha. Ela volta para casa sonhando. Sonhando com os dormentes dos trilhos de trem que vai levá-la para Moscou. Ela sonha com o hotelzinho que ela vai ficar hospedada. Sonha

com a primeira noite que vai passar longe de casa. Sonha com os amigos que ela vai fazer em Moscou e sonha com o amor...” (Ibidem) então o segundo ato termina com essa atmosfera de sonho, de paixão, de esperança, que é construída na imaginação do espectador. Os atores narram o que está se passando na mente da personagem e o que acontece, de fato, se dá na imaginação do espectador. Ou seja, o público tem que agir também, mesmo que mentalmente, para fluir no espetáculo.

O que essa Cia faz, numa perspectiva mais contemporânea, é trazer para encenação esse diálogo entre ator e personagem, como um elemento que compõe a cena, aos olhos do espectador. Isso se torna um pretexto para abertura dramática do texto ao exame do público, que também examina, analisa o texto, os personagens. Como resultado, intensifica-se a fruição do espetáculo e os significados latentes na peça são atualizados.

A interrupção da história seja pelo diretor ou pelos atores, a presença do diretor em cena, a revelação do artificialismo, o efeito cômico, a utilização de elementos metonímicos e o trazer à tona elementos que, numa encenação mais realista fariam parte somente do processo de criação, caracterizam alguns dos procedimentos de criação utilizados ao longo de todo espetáculo. Todos esses procedimentos corroboram para construção de uma encenação cujo cerne é o mesmo encontrado no texto do Tchekhov: fazer vir à tona uma discussão sobre os meandros do fazer teatral.

Considerações finais

Nina, no início da peça, é uma jovem sonhadora, aspirante à atriz. No decorrer da trama, com muita coragem e paixão, segue as estrelas que vislumbrava, mas acaba tropeçando em inúmeras pedras: infelicidade no amor, perda de um filho, insucesso na carreira de atriz. Depois dessa dramática trajetória, em sua última cena, ao contrário do que acontece com Trepliov, vemos que, apesar de todos os percalços, ainda está com os olhos nas estrelas.

A fala de Nina, neste momento final, é emblemática para a discussão sobre o sentido do fazer teatral: o verdadeiro artista, na tensão entre as grandes dificuldades e o impulso de resistir, apesar de tudo, realiza sua arte e segue seu caminho.

“Eu sou uma gaivota... Não, não é isso. Eu sou uma atriz. É isto! [Ouve o riso de Arkádina e de Trigórin, põe-se à escuta, em seguida corre até a porta da esquerda e olha pelo buraco da fechadura] Ele também está aqui... [Volta para perto de Trepliov] Ora... Não é nada... Sim... Ele não acreditava no teatro, sempre ria dos meus sonhos, e assim, pouco a pouco, eu também fui deixando de acreditar e caí em desânimo... (...). Não sabia o que fazer com as mãos, não sabia como me postar no palco, não dominava a minha voz. Você nem pode imaginar o que é isso, um ator perceber que está representando pessimamente. Eu sou uma

gaivota. Não, não é isso... (...). Do que eu estava falando? Falava sobre o teatro. Agora não sou mais assim... sou uma atriz de verdade, represento com satisfação, com entusiasmo, uma embriaguez me domina no palco e eu me sinto linda. Agora, enquanto estou aqui, caminho o tempo todo, caminho e sinto que meu espírito se torna mais forte a cada dia... Agora eu sei, Kóstia, agora eu compreendo que no nosso trabalho, representando ou escrevendo, o que importa não é a glória, não é o esplendor, não é aquilo com que tanto eu sonhava, mas sim a capacidade de suportar. Aprender a carregar a sua cruz e acreditar. Eu acredito e, assim, nem sofro tanto e, quando penso na minha vocação, não tenho mais medo da vida. (TCHEKHOV, 2004, p. 106 e 107)

Referências Bibliográficas:

- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RAMOS, Luiz Fernando. FERNANDES, Sílvia. Diálogo da Gaivota. In: *Revista Sala Preta USP*, v. 07, 225-228, 2007.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Tradução de Esther Mesquita. São Paulo: Editora Anhembi Ltda, 1995.
- TCHEKHOV, Anton Pavalovich. *A Gaivota*. Tradução e posfácio de Rubens Figueiredo. São Paulo, Cosac Naif, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo, Cosac Naif, 2010.

Sites consultados:

- ESPAÇO Tchekhov 2010 na Funarte SP. **Funarte Portal das Artes**, Rio de Janeiro, Set. 2010.
- Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/teatro/espaco-tchekhov-2010-na-funarte-sp/>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

Gravação de vídeo:

- GAIVOTA – tema para um conto curto. Produção: Cia dos Atores. Rio de Janeiro: 2006.
- DVD (disponível no acervo audiovisual da Biblioteca do Instituto de Artes – Unicamp – SP).

Abstract: In this article I present a discussion about theater making from the analysis of *The Seagull*, by Anton Chekhov, and spectacle *Gaivota – tema para um conto curto*, by Cia dos Atores on. Thinking about the relation between scene and dramatic text, some creation procedures used by the theater group will be mapped in order to discuss, facing the public, some crucial questions about the ways of making theater that the author has already placed in the play.

Key-words: A. Chekhov; The Seagull; Cia dos Atores.