

Obras-em-confronto: possibilidades metodológicas de criação dramatúrgico-atorial

Larissa Elias

Doutora em Teatro – UNIRIO

Professora colaboradora do Projeto Ensino Médio Inovador – MEC/Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro; Integrante de Os Cênicos Cia. de Teatro.

Resumo: *Obras-em-confronto* propõe uma investigação de caráter teórico-prático acerca das possibilidades de produção de metodologias de criação, a partir do confronto entre três suportes. Um primário: as formações conceituais do conjunto *espaço vazio*, na poética de P. Brook; e dois secundários: a poética de Tchekhov, e o sistema de Stanislavski, lido a partir da poética tchekhoviana. O *espaço vazio* apresenta três desdobramentos principais (o vazio do lugar, o vazio instaurado pelo inusitado de um lugar qualquer, e o vazio do ator), os quais se constituem como procedimentos poéticos. Poder-se-ia dizer que o *espaço vazio* é uma espécie de ponto de coincidência de uma série de práticas e noções, que ele se perfila a uma variedade de componentes cênicos, e deles se projeta como uma sensação conceitual.

Palavras-chave: Peter Brook, Tchekhov, Stanislavski, espaço vazio

Este projeto resulta da pesquisa que desenvolvi no mestrado e no doutorado, ambos realizados na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Meu objeto de estudo foi, nos dois casos, o encenador inglês Peter Brook, radicado na França desde 1974.

No mestrado, trabalhei no sentido de mapear a gênese da noção de *espaço vazio* no teatro de Peter Brook, termo cunhado a partir da publicação de seu livro *The empty space*¹, em 1968. O objetivo era, por meio desse mapeamento – em que eu percorria a trajetória discursiva e a produção artística de Brook, tangenciando a perspectiva do próprio encenador –, acompanhar o processo de formulação do *espaço vazio*, até o ano de 1974, quando, então, Brook se instala com seu grupo internacional de atores e colaboradores no Théâtre des Bouffes du Nord, em Paris.

Ainda na dissertação, defini, pelo menos, três desdobramentos fundamentais do *espaço vazio*, que na tese (e a partir dela) passou a ser pensado como formações conceituais, e não como um conceito unívoco. São eles: o vazio do espaço físico, isto é, um espaço – fechado (edifício teatral, galpão etc.) ou aberto (rua, praça) – sem cenário, e com um tapete demarcando a área de representação; o vazio instaurado pelo caráter inusitado de um espaço físico qualquer, como uma sala de hospital, uma sala de aula, com cujas particularidades os atores, ao fazer uma cena ou um improviso, devem lidar; e, por último, o vazio do ator, que se define pela capacidade improvisacional do ator.

¹ A única tradução deste livro para o português foi feita em 1970, e teve o título de *O teatro e seu espaço*. Como na tradução se operou uma mudança de sentido, optei pelo uso do título original para me referir ao livro de Peter Brook.

Gostaria ainda de assinalar que a concepção ou o entendimento de *espaço vazio*, em Brook, nasce de uma idéia de espaço – que é um lugar (o tapete) e é também uma relação entre o ator e o espectador – aberto ao jogo das convenções, aberto para o vôo do imaginário. O tapete foi a forma encontrada, que propiciou a experimentação das idéias que foram formando esse conjunto *espaço vazio*. Nos *Espetáculos no tapete*, feitos na África, o tapete, na sua vacuidade, se oferecia como um espaço para história, isto é, nele, erguiam-se espaços imaginários e esse era o vínculo entre os atores e os espectadores. Uma forma flexível que apenas delimitava o “espaço” para a representação. Portanto, a relação entre o tapete e as improvisações sobre o tapete é formadora do *espaço vazio*.

A escolha de *O cerejal*, montagem realizada por Peter Brook em 1981², com base na peça de Anton Tchekhov, *O jardim das cerejeiras* (última peça escrita pelo autor, finalizada no ano de sua morte, 1904), como mote principal da tese de doutorando, se afirmava, a princípio, como certeza reiterante de uma construção canônica: Brook como imagem e representação de um teatro de vanguarda, ousado, visionário, incomodado com os espaços teatrais convencionais (o teatro à italiana particularmente), que busca novas relações de trabalho entre diretor, ator e criadores, um teatro, em suma, tecido de rupturas, “vivo” em sua busca pelo inesperado, pelo inusitado, em contraposição com o que havia de “mortal”. Os caminhos das apresentações fora dos edifícios teatrais (em escolas, hospitais, galpões, tapetes), das viagens para além do continente europeu (Irã, África e Estados Unidos, destinos fundamentais), e do multiculturalismo, foram trilhados, às vezes, até obscuramente, como investidas pesadas na busca de novas formas teatrais.

Peter Brook lança nova luz a Tchekhov: essa era a formulação inicial, tal como nos sugere o título de uma das partes do livro *Brook*, organizado por Georges Banu, que se chama *O cerejal e a vitalidade tchekhoviana*. Ou seja, a vitalidade tchekhoviana teria sido, portanto, por meio dessa montagem, recuperada, retomada ou reativada.

Brook, que parte de uma concepção que visa demolir um teatro ilusionista, aprisionado ao palco italiano e aos cenários, um teatro em que um modelo de drama renascentista ainda é hegemônico, retorna a Tchekhov, conferindo vitalidade justamente a estes aspectos que, em Tchekhov, já agonizavam. Se as lacunas tchekhovianas já se constituíam como desmoronamentos, *O cerejal* de Brook faz um movimento quase oposto de costura e preenchimento. E o *espaço vazio* que nasce de uma série de rupturas se engessa numa forma teatral emoldurada na forma de um tapete, “pendurado” no chão do Bouffes du Nord.

² No mesmo ano de 1981, no Théâtre des Bouffes du Nord, durante a primeira temporada do espetáculo, segundo os mesmos princípios que o regiam, e sofrendo pouquíssimas alterações, foi realizado o filme-de-teatro *O cerejal*.

Tchekhov, como contista e dramaturgo, é gestado em meio a uma crise expressiva, que se dá a ver na desestabilização finissecular da poética dos gêneros, e sua obra é também a expressão dessa crise, de uma liquidação estético-formal e de um impasse na ordem social na Rússia de seu tempo.

A escolha de um texto como *O jardim*, estruturado ainda segundo os cânones oitocentistas do drama, mas expondo-lhes os limites, provoca, do meu ponto de vista, também uma “crise” no teatro de Brook. A peça de Tchekhov, como um anjo decaído, carrega em si um desabamento, que, em *O cerejal*, de Brook é reajustado, reedificado. Preenchendo lacunas, costurando o tecido esgarçado, Brook vai tensionando dentro de sua obra a noção e a prática do *espaço vazio* que subjaz a sua poética.

O problema do *espaço vazio* poderia, portanto, ser colocado em três vias: 1) uma primeira que discute as formações conceituais que o constituem; 2) uma segunda, que discute se essas formações podem se configurar como metodologia, ou, se há a possibilidade de, a partir delas, se produzirem dinâmicas ou procedimentos metodológicos; 3) e uma terceira, que discute o *espaço vazio* enquanto materialidades ou formas cênicas.

Valendo-me das formulações de Deleuze e Guattari, de que “as figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com retórica”, que “são sensações: perceptos e afectos, paisagens, rostos, visões e devires”³, eu diria que o *espaço vazio* é uma espécie de ponto de coincidência de uma série de práticas e noções, que ele se perfila a uma variedade de componentes cênicos, e deles se projeta como uma sensação conceitual.

O embate entre as possíveis noções de *espaço vazio* e os vazios tchekhovianos, que experimentei parcialmente no laboratório prático realizado durante a pesquisa da tese, apontou para a necessidade do desenvolvimento de um projeto investigativo, de caráter teórico-prático, acerca das possibilidades de produção de metodologias de criação e ensino, resultantes do confronto entre poéticas ou estéticas, em que se empreenderiam experimentações metodológicas e discussões conceituais, a partir de três suportes, três poéticas: a de Peter Brook, a poética lacunar de Anton Tchekhov, e a de Constantin Stanislavski. Para além da pesquisa realizada na tese e das questões ali tratadas, concluí que a corrosão que se produziu nas obras de Brook e de Tchekhov ao confrontá-las entre si e com uma terceira obra – no caso o poema *Branca de neve despede-se dos sete anões*, do poeta espanhol Leopoldo María Panero –, se mostrou extremamente profícua para as experimentações metodológicas que eu intencionava desenvolver. Na verdade pude perceber que o confronto entre as obras potencializava suas possibilidades metodológicas.

³DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 229.

Por isso, neste projeto, enseja-se não só o confronto Brook x Tchekhov, mas o confronto de ambos com outras poéticas, em especial com aquela que se pode depreender dos escritos de e sobre Stanislavski, assim como confrontamentos internos Tchekhov x Tchekhov – Brook x Brook.

Colocar essas obras em choque, e colocar em choque elementos da “mesma” obra, oferece, a meu ver, amplas perspectivas de investigação ao pesquisador-artista-educador, sendo três os objetivos principais, e iniciais, deste projeto de pesquisa. O primeiro, que se configura também como hipótese, é o de que trabalhar a idéia de experimentação metodológica a partir de uma possível noção de obras-em-confronto, partindo do confronto entre três poéticas: duas que se produzem no campo cênico-atorial (Brook e Stanislavski), e outra no campo da dramaturgia (Tchekhov), daria a chance de pensar se é possível sua formulação em termos metodológicos e, mais, se esse tipo de processo poderia se configurar como prática disciplinar. O segundo seria o de investigar as ferramentas que esse processo poderia oferecer para o educador, para o diretor e para o ator, retirando as obras experimentadas do engessamento canônico, que acaba por reduzi-las a “métodos de manual”, tal como ainda se observa em inúmeras práticas de ensino, de modo a que se possa recuperar o sentido processual e dinâmico das obras. E o terceiro, por fim, seria o de investir, a partir destas relações, na capacidade do aluno-ator-diretor-educador de empreender e enfrentar processos metodológicos próprios.

Lidar com poéticas tão múltiplas e variegadas como a de Brook que trafega pelas mais diversas dramaturgias, pelas mais diversas concepções de encenação, que explora radicalmente o teatro improvisacional, inspirado em Antonin Artaud, cuja condição era não ter uma dramaturgia fixa, que trafega por formas rituais e se inspira num teatro improvisado realizado nos bordéis de Teerã, mas que, ao mesmo tempo, se aprisiona a uma forma espacial inventada por seu próprio impulso de ruptura; lidar com poéticas como a de Tchekhov, fraturada e lacunar, cujas formas produzidas são já uma outra forma, não mais o drama tradicional renascentista, cuja obra habita e é habitada por crises, é nos lançar à discussão das formas teatrais contemporâneas, e mais do que isso, é provocar nos que fazem, nos que assistem, nos que apreciam, nos que educam e se educam, a inquietação necessária para a produção artística, intelectual, educacional e cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGELIDES, Sophia. *A.P. Tchekhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

- BABLET, Denis. Rencontre avec Peter Brook. In: *Travail théâtral*. Paris, n. 10, octobre-janvier 1973.
- BALUKHATHY, S. D. *The Seagull produced by Stanislavski*. London: Denis Dobson, 1962.
- BANU, Georges. *Notre théâtre. La cerisaie, cahier de spectateur*. Paris: Actes Sud, 1999.
- _____. (org.). *Brook. Les voies de la création théâtrale*. Vol. 13. Col. Arts du spectacle. Paris: CNRS, 2002.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: _____. *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- BROOK, Peter. A propos de Tchekhov, propos recueillis par Colette Godard. In: TCHEKHOV, Anton. *La cerisaie*. Adaptation de Jean-Claude Carrière. Paris: Ed. Centre International de Créations Théâtrales – C.I.C.T., 1981.
- _____. *The empty space*. New York: Touchstone, 1996.
- CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FERGUSON, Francis. *Anton Chekhov's plays*. New York / London, Norton: Ed. Eugene K. Bristow, 1977.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- _____. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MAGARSHACK, David. *Stanislavsky*. Westport: Greenwood Press, Publishers, 1975.
- MEYERHOLD, Vsevolod. *Textos teóricos*. Vol. 1. Introducción y selección J.A. Hormingon. Traducido por J. Delgado, M. Anos, R. Vicente, V. Cazcarra y J. L. Bello. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972.
- MITTER, Shomit. *Systems of rehearsal: Stanislavsky, Grotowski and Brook*. London: Routledge, 1992.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Arles: Actes Sud-Papiers, 1989.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- TCHEKHOV, Anton. *Notebook of Anton Chekhov*. New York: The Ecco Press, 1987.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.