

O encontro de *Tchékhov* com o *Oficina*: desbunde, política e algumas contradições.

Rodrigo Alves do Nascimento¹

"Que tem o Oficina a ver com este texto?" Foi com essa pergunta que o próprio José Celso intitulou artigo de divulgação da estreia de *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, encenada pelo grupo em dezembro de 1972². A pergunta não é gratuita, e o diretor já antecipava em artigo a resposta para o estranhamento que esta escolha de repertório gerava em críticos e no público jovem, este já um frequentador assíduo do teatro da Rua Jaceguai.

Seria a adesão constrangida, depois de anos de experimentação e da recente declaração da "morte do Teatro", ao tradicionalismo stanislavskiano? Seria um aparente retorno ao teatrão realista dos anos 50 e 60, com vistas a depois rompê-lo e comprovar mais uma vez o poder de reinvenção do grupo? Ou seria, em uma hipótese amesquinhada, a busca de um repertório rápido que permitisse a reconquista de um público assustado por *Gracias, Señor*, na tentativa de garantir o repasse de fundos da CET e uma possível vitória como "peça do ano" pela crítica?³ Apesar de variadas, e assumindo nuances específicas a depender do crítico, as perguntas não deixam de ter fundamento. E não deixam de revelar duas premissas interessantes de interpretação, que valem ser discutidas em igual medida: 1) a de que havia um "modo correto" ou "específico", que se não era apresentado em termos de "verdade do texto", pelo menos vinha se configurando enquanto padrão de representação cênica do texto tchekhoviano; 2) a de que o Oficina, ainda que demonstrando sempre sua capacidade de busca do

¹ Mestrando do Programa de Literatura e Cultura Russa da FFLCH-USP. Atualmente realiza pesquisa de mestrado com bolsa FAPESP em torno das encenações e da crítica da obra teatral de Anton Tchekhov no Brasil. E-mail: rodrigotutao@yahoo.com.br

² Artigo escrito por José Celso Martinez Corrêa em especial de O Estado de São Paulo, em 26 de dezembro de 1972, dia de estreia de *As Três Irmãs*, em São Paulo. O especial vinha também com os artigos "Conheça Macha, Irina e Olga: As Três Irmãs", "O Elenco, os Preços, tudo muito popular", também escritos por José Celso.

³ Esta última hipótese surge esboçada em FUSER, Fausto. "Uma meia-volta encerra o ano". 1972 (sem fonte específica, sem dia e mês especificados) (Fundo do Teatro Oficina, Acervo AEL-UNICAMP).

"novo" e do "teatro vivo" parecia vinculado também a um universo específico de textos e escolhas cênicas, colocando de lado outras tradições.

Ora, como se sabe, neste momento Tchêkhov já se consolidava no Brasil como um dramaturgo diretamente vinculado ao "método Stanislávski"⁴. Tal vinculação, se tem respaldo histórico na relação tensa e produtiva que o escritor e o encenador russo tiveram, é apoiada também no fato de que as primeiras encenações profissionais de suas peças no Brasil se deram justamente pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e pelo Teatro Nacional de Comédia (TNC). Os dois grupos tiveram à frente diretores emigrados que, na tentativa de aqui atualizar nosso repertório e práticas de encenação, trouxeram leituras do dramaturgo bastante vinculadas ao tipo de encenação "realista-naturalista" europeu. Afora as peças cômicas em um ato (popularíssimas entre grupos amadores e também parte do repertório de companhias como o TBC), valorizadas sempre em seu aspecto farsesco, predominava a leitura em certo sentido importada de um Tchêkhov "poeta do crepúsculo", da "inércia e melancolia" de uma classe social que perde espaço gradualmente. Isso implicava em encenações repletas de pausas sugestivas, em ritmo lento, na tentativa de valorizar qualquer subtexto psicologizante e camadas de interpretação que não se evidenciariam em uma encenação externalizante⁵.

O que ocorre é que, na maioria das vezes, a recepção de tais encenações estigmatizava um Tchêkhov "monótono" e "cansativo", sobretudo em encenações com pouca homogeneidade de elenco. Pascoal Carlos Magno, a respeito da encenação de *As Três Irmãs* pelo TNC em 1960, fora peremptório: "o tempo de representação era o mesmo de Londres, Atenas e Milão, como agora no Serrador na produção do Teatro Nacional de Comédia: de uma lentidão implacável." (MAGNO, 16/01/1960). E Barbara

⁴ Uso aqui a expressão apenas para me ater a uma leitura bastante comum na época, a saber, a de que Stanislávski havia constituído um "método" próprio de encenação. Tal leitura, consolidada pelos ensinamentos de Stella Adler e Lee Strasberg, tinha também no Brasil o nome de Eugênio Kusnet como um dos grandes difusores. Sabemos hoje que tão concepção não deixa de ser polêmica, já que enrigecer Stanislávski em termos de método é algo que exclui sua oscilante trajetória de encenador, cheia de percalços e aparentemente sem um "apogeu metodológico declarado". O próprio "método" também nunca fora escrito. Ver CAVALIERE, Arlete e VÁSSINA, Elena. "A Herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos". In: *Revista CROP*, nº 7. São Paulo, 2001.

⁵ Até 1970, já haviam sido encenadas as quatro peças longas de Tchêkhov por grupos amadores e profissionais no Brasil. A lista é pequena, perto da frequência de encenação de suas peças em um ato. Para se ter uma ideia, Um Pedido de Casamento fora encenada quatorze vezes, segundo levantamento feito em minha pesquisa de Mestrado. Quanto às peças longas, o registro é o seguinte: 1955 - *Tio Vânia*. Geraldo Queiroz/ O Tablado. Rio de Janeiro; 1956 - *As Três Irmãs*. Alfredo Mesquita/ EAD, Ribeirão Preto; 1958 - *As Três Irmãs*. Gianni Ratto/ Grupo A Barca, Salvador; 1960 - *As Três Irmãs*: Ziembínski/ TNC, Rio de Janeiro; 1962 - *Tio Vânia*. Alberto D'Aversa/EAD, São Paulo; 1967 - *As Três Irmãs*. Haydée Bittencourt, Belo Horizonte; 1968 - *Tio Vânia*. Cláudio Correa e Castro, Curitiba; 1968 - *O Jardim das Cerejeiras*. Ivan de Albuquerque/ Grupo do Rio, Rio de Janeiro.

Heliódora veria no mesmo espetáculo uma heterogeneidade de elenco que botava a perder as sutilezas necessárias para o não nivelamento da ação dramática (HELIODORA, 26/02/1960).

A trajetória sumária da recepção aqui descrita dá ideia da "aura" que cercava o dramaturgo: cômico em suas peças curtas; dramático, "pesado" e lento em suas peças maiores. Não entraremos a fundo nesta separação, mas ressaltar sua existência neste período mostra o grau de estranhamento manifestado pela crítica diante da escolha do Teatro Oficina.

Este grupo de São Paulo, neste momento o mais significativo e atuante na cena teatral brasileira, atravessava uma crise que marcaria profundamente seus próximos anos. Afinal, que teria a ver Tchekhov com a morte do teatro (talvez ele então um dos maiores símbolos *desse* teatro)? Que poderia ele oferecer à política de protesto ou, agora mais do que nunca, ao *desbunde* do Oficina?

Para responder a essas questões, é esclarecedora a divisão estabelecida pelo próprio José Celso, que via nos anos posteriores a 1967-68 o período decisivo de sua formação. Antes disso, o Oficina se afirmava junto ao público como alternativa que muito prometia, mas com repertório oscilando entre produções de textos de peso (muitos de forte teor político-agitativo) e montagens "leves". Tecnicamente, a maioria das encenações se baseava nas orientações fornecidas por diretores como Eugênio Kusnet (que em partes sanou as crises do grupo com os esquematismos de uma leitura importada do "método Stanislávski e até inícios de 1970 forneceu aulas para aqueles jovens atores)⁶. E é justamente nesses anos de efervescência e radicalização política no contexto brasileiro que o grupo enveredaria por caminhos altamente produtivos e polêmicos. O processo de operação de quebra com o "ilusionismo realista", já subterrâneo desde 64 com experiências antiilusionistas timidamente assimiladas, intensifica-se em 1967, com a encenação de *O Rei da Vela*, texto até então "impossível" de ser colocado em cena e que só o Oficina, agora em processo de forte ruptura com a tradição, emplacava. Em 68 vem *Roda-Viva*, e o perfil polemizante do grupo se firma de maneira definitiva. O objetivo agora é problematizar a postura de seu próprio público, da "classe média inteligente", vítima passiva e complacente do sufocamento social e político. Neste caso, a opção pelo gesto "irracional" na encenação rendia debates cada vez mais acirrados, que questionavam o real alcance de uma "porrada simbólica" no

⁶ Vale a pena ressaltar que o livro de Armando Silva descreve com maior riqueza o percurso formativo do Oficina, aqui bastante esquematizado apenas para os fins do trabalho (SILVA, 2008, 114-129).

público (no estômago, não na cabeça) e até que ponto sua aparente celebração do "contraditório brasileiro" e do enfrentamento dos recalques pelo gesto antropofágico não seriam ingredientes facilmente assimiláveis pela indústria cultural⁷.

O aparente intermezzo épico com *Galileu, Galilei* em 1969, que explorava um Brecht "anárquico e explosivo", reunia forças em verdade para o grande estouro de 1972: a estreia de *Gracias, Señor*. Após período de intensas experiências na longa viagem pelo interior do Nordeste (o famoso "Saldo para o Salto") e já familiarizado com as experiências grotowskianas, o grupo prometia algo definitivo para os "filhos prediletos" da classe média inteligente e "progressista". A justificativa racionalizada, complacente, cartilhesca e recuada não bastava mais para aquele período de inércia generalizada. E por isso a instituição teatral se mostrava inócua enquanto "expressão urgente dos corpos" e pulsão de liberação. Eliminado qualquer tipo de barreira entre público e atores, *Gracias, Señor* seria o choque direto: a plateia na parede levada a refletir, envolvida, entregue, mas visivelmente acuada pela força do enquadramento.

No entanto, antes que qualquer balanço de fôlego pudesse ser feito sobre as poucas experiências desse "Te-Ato", o espetáculo foi severamente proibido pela censura⁸.

É neste cenário, já com o grupo em crise, que se encerra o ano de 1972. A opção por um "teatro alternativo" que, em certo sentido, rompia com a necessidade do público pagante e "consumidor" do velho TBC, que se preocupava antes com a busca urgente de experiências significativas (ainda que estas demandassem pesquisa interminável e trabalho longo), trouxera forte impacto financeiro, e as dívidas avultavam. Restavam então apenas dois remanescentes das formações iniciais do Oficina: José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi. E restavam também dúvidas empilhadas sobre a real efetividade das últimas experiências (sufocadas sem os devidos desdobramentos) e os próximos passos definitivamente não estavam claros. José Celso parecia estar convicto

⁷ Para entendimento mais aprofundado deste debate, altamente esclarecedor, ver SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política de 64 a 69". In: *O Pai de Família e Outros Estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978, pp. 61-92; e também: ROSENFELD, Antol. "O teatro agressivo". In: *Texto/Contexto*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 49.

⁸ SILVA (2008, 197-214). Vale destacar que a imagem do Oficina frente a muitos críticos de peso de São Paulo e do Brasil já vinha fortemente desgastada. Alguns tomaram partido direto frente à polêmica entre o diretor José Celso e o crítico Sábato Magaldi, o que serviu para corroborar a ideia de que o Oficina "pagava" pelo desastre ofensivo que fora *Gracias, Señor*, espécie de cume da vaga irracionalista, que pretensiosamente se colocava como única fonte do "novo" e "livre" ("Ato Extra". O Dia, Terezina, 25 de setembro de 1972.)

de que a saída naquele momento era partir para o exterior, para ambiente mais receptivo e menos sufocante para o *seu* teatro.

É neste ambiente de incertezas que o grupo decide pela encenação de *As Três Irmãs* em dezembro de 1972.

Anos mais tarde, José Celso revelaria que a insistência por Tchekhov vinha já de tempos por Renato Borghi, numa espécie de insistência deste ator e alguns ao seu redor pelo "retorno ao teatro" e pela crença ainda viva no "poder da palavra". Como se viu, a proibição de *Gracias, Señor* servira para um questionamento profundo dos rumos tomados pelo grupo e, mais uma vez, a escolha do texto não se dava por motivos pragmáticos - revelava também as intenções, o momento e a sensibilidade vividas pela trupe. Há aqui um ponto que merece destaque: encenar Tchekhov seria então, na visão de uma parte específica do Oficina, uma peça para "voltar ao palco"⁹. O dramaturgo demandaria um estilo de encenação pouco propício à experimentação e poderia servir, portanto, como um "adestrador" das sensibilidades explosivas¹⁰.

Contudo, a aceitação do texto por todo o grupo não parece completamente vinculada à leitura de Borghi e Tchekhov ganharia nas mãos do Oficina uma encenação bastante inovadora em relação ao que se tinha visto do dramaturgo até então. A inovação, aqui, não tem carga valorativa, e como veremos ao final, as opções feitas virão profundamente marcadas pelo signo da contradição.

O trabalho com o texto de Tchekhov começou como uma espécie de "revelação". Se o caminho tradicional seria o do trabalho de mesa, de pesquisa racionalizada e com exercícios cênicos com vista a um realismo "pedido pelo texto", aqui o caminho é outro:

"enfim, nós decidimos tomar um ácido, uma pérola negra, e começamos a viajar pelo teatro todo até chegarmos num beco sem saída, nessa parede do fundo, que dá para o estacionamento do Silvio Santos. Quando paramos ali, nós nos demos a mão, desenhamos um círculo cruzado - do norte ao sul e do leste ao oeste - e, marcamos o centro. (...) De repente, aquele círculo me mostrou um caminho totalmente novo, e como eu estava pensando em *As Três Irmãs*, nós começamos a ler o texto e a

⁹ As expressões entre aspas citadas neste parágrafo atendem diretamente à fala de José Celso, em entrevista concedida em 1995. MARTINEZ CORRÊA, José Celso. "Tchecov é um cogumelo". In: Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1959-1972)/ José Celso Martínez Correa; seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed 34, 1998, p.230.

¹⁰ Era assim que muitos esperavam a estreia de *As Três Irmãs*. Em anúncio no jornal *Última Hora* de 17 de outubro de 1972, vem escrito: "José Celso em recaída habitual: vai montar (e a montagem será comportadíssima) *As Três Irmãs*, de Tchecov".

descobrir o seu outro lado, a sua parte esotérica, a perceber que os seus quatro atos eram, também, quatro movimentos, 'quatro tempos'" (MARTINEZ CORRÊA, 1998, 230)

A "parte exotérica" do texto tchekhoviano, definitivamente, era um "outro lado" não explorado no Brasil e nas principais encenações europeias. Tal descoberta definiu o ritmo dos ensaios. O primeiro deles, realizado durante uma madrugada na praia de Boraceia, foi regado a mescalinas e contribuiu para definir o tom ritualístico dos próximos encontros: após o estouro intencional e mortal de *Gracias, Señor*, havia a necessidade de resgate do trabalho em uníssono, da união dos corpos e vozes¹¹. A peça serviria então, para reunir os cacos e contribuir para que os novos caminhos fossem trilhados coletivamente.



"O Tchecov é completamente esotérico, totalmente ecologista. (...) Nós preparamos de tal maneira os ensaios que a peça se transformou numa coisa orgânica, viva, cheia de respiração." - Fotos de ensaios na praia da Boraceia (Fonte: Fundo do Teatro Oficina, AEL-Unicamp)

Os ensaios colocavam em sintonia não só diferentes gerações do teatro (os novatos do Oficina, os convidados de formação sólida no "teatrão" e os remanescentes das primeiras formações do grupo), mas também representavam uma concepção que lutava por se afirmar, com altos e baixos: a do teatro como ato vivo, ampliado para a vida (para além dos espaços da pequena burguesia e das instituições), que não se fechasse em ensaios cronometrados (e o "Saldo para o Salto" representara esse esforço; e muito das experiências posteriores, já após o fim do grupo, viriam nesse sentido).

¹¹ São ilustrativas as anotações de direção de José Celso, presentes nos cadernos de anotação dos ensaios. Entre as diretrizes norteadoras estariam: "Ato de Ritualismo e Sacrifício - Linguagem Universal - Fim da Babel - União dos Corpos - Ritmo e Vontade Geral" (Fonte: Pastas 31, 32, 90, 91, 137 e 149. Fundo Teatro Oficina - Acervo AEL-Unicamp).

A "revelação" inicial também tivera impacto decisivo em todos os outros componentes estruturais do espetáculo. A cenografia se baseou na imagem da mandala, associada aos quatro elementos da natureza e ao relógio, como símbolo conhecido da "passagem do tempo". O fundo do teatro estava à mostra, ainda repleto das cicatrizes do incêndio que o abatera na década de 60, e no meio do plano térreo um grande círculo de madeira limpa, que concentrava toda a ação cênica. Aqui, a forma circular tem não só essa significação específica mas, mais uma vez, associa-se à história do grupo. A mandala dividida em quatro partes, representa os quatro atos, que são "as quatro fases pelas quais o corpo passa para se completar: nascimento, espera, quebra, morte"¹² e, mais ainda, fecha o círculo de autocrítica dos últimos quatro anos da trupe. O 1º Ato é o Oficina dos anos 67-68: Festa de Irina, nascimento, cor branca do vestuário da personagem e iluminação clara - anos de euforia e tropicalismo com *O Rei da Vela* e *Roda Viva*; o 2º Ato é o momento da espera, com a lenta ascensão de Natacha - o azul é a iluminação predominante e representa a escuridão de 1969 de *Galileu, Galilei* e *Na Selva das Cidades*; o 3º Ato é a quebra, a explosão, o palco enche-se de vermelho, pois casas da pequena cidade onde vivem As Três Irmãs estão pegando fogo. Representa a ruptura com o teatro tradicional e a experimentação nos anos 70 e 71 com o Living Theater e o Grupo Lobo; o 4º Ato, ano de 1972, é a "morte do teatro e de tudo"¹³, representados pelo espetáculo *Gracias, Señor*. O 5º Tempo, inexistente no texto original, seria a continuação, fora da mandala, que impulsionaria o elenco e o público a "continuarem". A música não se interrompia ao final do 4º Ato, e prosseguia durante muito tempo.

A cenografia também se aproveitou das paredes manchadas para ali registrar mensagens sobre a passagem do tempo e seu poder corrosivo ("o ambiente ao redor delas está se desintegrando"¹⁴). Em certo sentido, essa foi a "pedra de toque" (o Tempo é a grande personagem) do espetáculo, e o símbolo seguia reiterado no grande relógio de parede ao fundo, na empregada Anfissa (Cecilia Rabelo) que carregava com insistência uma ampulheta, no formato de relógio do chão e também nas insistentes pausas após as falas dos personagens. O "coro dos mendigos"/músicos, composto por Carlos Hartleb e Ricardo Rizek, garantia que entre uma fala e outra, entre um e outro "round", o silêncio fosse preenchido por uma música contínua, que seguia após o

¹² Idem, "Conheça Macha, Irina e Olga", 1972.

¹³ Idem, "Que tem o Oficina a ver com esta peça?", 1972.

¹⁴ Idem, *Ibidem*.

espetáculo. Com o compasso desesperador do tempo que se esvai, na medida em que o "tédio" se acentua, ao longo do espetáculo a ação cênica ia se comprimindo em pequenos "quadrantes" do relógio simbólico ao chão, criando a sensação de sufoco.



À Esquerda, cena do primeiro ato (atenção para imagem do relógio e inscrições como "Tic-Tac" na parede ao fundo). À Direita, montagem do palco circular pelos atores do Oficina. (Fonte: Fundo do Teatro Oficina, AEL-Unicamp)

José Celso também se encarregou da distribuição dos "papeis" e o critério era claro: o ator precisa ter relações vivas com o personagem. Para garantir a efetividade da experiência como símbolo da trajetória do grupo e como carga individual, era preciso "viver" *As Três Irmãs*. Maria Fernanda (por muitos considerada a grande estrela da montagem), formada no teatro *tradicional e sóbrio*, ficaria com a voz da "consciência" e do "raciocínio", o azul sóbrio de *Olga*. Kate Hansen, em partes familiarizada com a linguagem e bastante disposta à experimentação, seria a "sensibilidade" e o amor de *Macha*. Analu Prestes, uma das mais jovens atrizes do elenco, representava a energia e o impulso para o trabalho da jovem *Irina*. Todas elas, em conjunto, seriam para José Celso o "equilíbrio" da mandala¹⁵. Renato Borghi, como André, seria a divisão e a esquizofrenia ("do que poderia ter sido e o que se tornou" - seria também ele o símbolo da ruptura posterior? A concentração dos nervos para o estouro diante dos rumos que o grupo tomou?); Lourival Parisi, como Verchinin, é a "esperança no futuro e o que vem de fora"; Othon Bastos, da formação "tradicional", é "a vontade de mudar, a bondade e todo impedimento de classe" de Tousembach. A lista assim se estende pelos 14 personagens da peça. Interessante notar o modo como o próprio José Celso considera sua relação com Tchebutykin: "espécie de feiticeiro. De certa maneira, é quem conduz

¹⁵ "Três Irmãs. As Forças Sitiadas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1973 (sem dia e mês especificados. Fonte: Acervo AEL-Unicamp).

os acontecimentos, sempre em segundo plano". Para ele é um pouco do próprio Tchekhov e "um pouco de mim". Nos artigos "Conheça Macha, Irina e Olga: As Três Irmãs" esta explanação a respeito dos personagens mostra as escolhas do diretor e esclarece bastante a respeito de sua leitura. Causa estranhamento observar a centralidade e a leitura dada por José Celso à figura de Tcheboutykin, aparentemente relegado a um segundo plano em outras encenações. E, se comparado aos outros personagens masculinhos, como Solioni (de uma força destrutiva e um deslocamento social que chama a atenção), ou como um Verchinin (repleto de sonhos e que desloca a atenção das irmãs para o que vem de fora, realimentando seus sonhos), ou ainda Tousembach (a força que puxa para a permanência, ainda que não o admita, e que, não intencionalmente, aplaca os sonhos de Irina em um casamento de província, que não se realiza). Tcheboutykin, aparentemente, não possui a centralidade a ele dada por José Celso e, seu aspecto "Feiticeiro", ressoa aqui com algum estranhamento. Certo mal-estar continua quando José Celso, no afã de encaixar os personagens na "sacada" do relógio que define a cenografia, considera serem importantes apenas 12 personagens (os 12 algarismos do relógio) e relega a Anfissa e Feraponte, os serviçais, que são "homens do povo", ao segundo plano. Evidentemente, Tchekhov concentra a ação da peça em torno de uma classe, suas expectativas e frustrações, mas Anfissa e Feraponte, já velhos e "encostados", são também o símbolo da passagem do tempo e servem como forte contraponto à força avassaladora do presente, representado por Natacha¹⁶.

Cenografia, música e personagens são apenas peças de um grande quebra-cabeças que necessita, evidentemente, da mão organizadora do diretor que, além dos pontos levantados, tinha uma intenção clara, ou uma "ideologia" (para ficar em uma expressão sua, usada ao longo dos ensaios), que, se é rica pelo que traz de novo na interpretação de Tchekhov no Brasil, será o ponto problemático da encenação: As Três Irmãs analisa uma "determinada camada social, informada e inútil à sociedade". Os personagens ali viventes seriam, então, uma espécie de "aborto de época": vivem em um século, mas amarrados "ao que passou"¹⁷. Portanto, para José Celso, tratava-se não só de fazer um balanço da experiência do Oficina por meio de tal peça (balanço ainda não concluso, dado que as tensões internas continuavam e os rumos ainda não haviam se definido), mas também de passar a limpo a história recente do Brasil. Aqui encontramos um elemento fortemente político da escolha do diretor, que acentua mais uma vez sua

¹⁶ Idem, "Conheça Macha, Irina e Olga", 1972

¹⁷ "Checov ficará dez dias no Teatro Oficina". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 de dezembro de 1972

postura polemista: era preciso colocar nossa "inteligência de classe média" frente a frente com sua atual inércia (ou compactuação com o estado de coisas). Feito o golpe, sendo perseguidas e massacradas as principais frentes de resistência (armadas ou não), era preciso passar a limpo as teses de que "era preciso acumular forças" ou "esperar os bons tempos que virão". Se *Gracias, Señor* fora violento nessa crítica, *As Três Irmãs* a retoma, mostrando a esse setor da sociedade sua identidade com os Prozorov: responsáveis omissos (quicá diretos) pelo atual estado de coisas. Aos de inteligência progressista, ao teatro progressista, reafirmava-se a pergunta: "de que adianta o compasso de espera?"

O contraexemplo era a intenção do próprio Oficina: reinventar o real, colocar abaixo a burguesia com suas mercadorias e recalques, sem adesão aos velhos métodos (ultrapassados? Burocráticos? Ineficazes?) - e isso deveria ser feito no *presente*, no *agora*. Tal diretriz trazia soluções evidentes para a cena: pairava sobre os Prozorov a sensação de um forte julgamento - afinal, aquela família e seu entorno seriam os responsáveis diretos por sua própria situação (e do mundo ao seu redor). No entanto, como ignorar a individualidade dada por Tchékhev a cada personagem? Como ignorar o lirismo, o sonho, ou a Utopia de uma Moscou brilhante (ponte entre o passado e o futuro, ainda que solapada pela motoniveladora do presente?). Com relação a este aspecto, a colocação de Yan Michalsky é decisiva:

"outro motivo da indecisão do espetáculo é o irremediável conflito entre o amor que Tchecov tinha pelos seus personagens e o ódio que José Celso lhes dedica. Para o autor, os personagens são, antes de mais nada, indivíduos, os quais a cada ele cerca de notável carinho; e só secundariamente eles são representantes de uma classe social, ainda assim apresentados como vítimas quase inocentes das pressões que se abatem sobre essa classe" (MICHALSKY, 16/02/1973)

Por mais que política e ideologicamente a diretriz de José Celso tenha validade, formalmente ela trazia problemas de difícil solução. Se por um lado o trabalho cenográfico e a música destacavam modernamente uma prioridade do TEMPO como grande agente corrosivo das vidas reais, por outro estabelecia uma relação com suas personagens de difícil solução: de nada valeriam todas as suas expectativas? Não mereceriam sequer nosso olhar compreensivo para trás? Este questionamento ganha força ao mapearmos que parte significativa da crítica ressaltou o ritmo extremamente cansativo do espetáculo. As quatro horas praticamente se arrastavam, as pausas

excessivas pareciam pedir ao leitor para captar cada detalhe, cada sensibilidade, cada subtexto. No entanto, como conciliar essa tentativa de salvamento com o julgamento sumário que disputava a interpretação geral? Como conciliar um ritmo moroso e lento com a pergunta de Tchebutykin/José Celso que fechava o ato: "De que vale tudo isso? De que vale tudo isso?".

O impasse ganha força se levamos em conta que a tensão que assolava o grupo, não só financeira, mas também ideológica e estética, não se resolvia: Gracias, Señor havia declarado a morte do teatro realista, tradicional, burguês e "morto". Mas uma parte do grupo (capitaneada por Renato Borghi), exigia um retorno mediado à possibilidade de ainda poder *dizer*, à força da palavra no *teatro*. Tchekhov os afastava ou lhes pedia um olhar compreensivo para esse teatro (exigindo, inclusive, que a generalização entre realismo e morte não fosse tão direta)? Se por um lado o espetáculo respeitava o texto tchekhoviano (a tradução de José Celso fizera mínimas alterações), a tentativa de envergar o espetáculo para uma diretriz moderna e eficaz para a antropofagia e o desbunde, não se realizava. E, pior, o novo de algumas escolhas era sufocado pelo ritmo lento que, em certo sentido, em nada diferenciava o Oficina das encenações "melancólicas", tradicionais e "mortas" (para ficar em sua terminologia)¹⁸, feitas no Brasil e no exterior.

O auge de tal crise se deu justamente na noite de 31 de dezembro de 1972. Às 24h do último dia do ano iniciava-se o 3º Ato, no qual as três irmãs se deparam, no começo da madrugada, com um incêndio que toma conta do vilarejo, Olga (Maria Fernanda) deveria entrar em cena, com um pequeno lenço vermelho, gritando: "Fogo, fogo!". No entanto, automaticamente, como em um *ritual* (não previsto e não ensaiado), os atores começaram a se dirigir para o meio da plateia e para diversos pontos do palco, com inúmeras tochas. Criava-se um clima envolvente, místico, surgido da "necessidade dos corpos". Se tal "improviso" agradou sobremaneira a José Celso, que via ali o rumo a ser seguido pelo grupo, para Renato Borghi e atores como Othon Bastos, era a gota d'água: ao final, do meio da plateia, estes atores afirmaram estar cansados disso tudo e declararam sua saída do espetáculo e do grupo. Sai a última parte do par remanescente das formações originais do Oficina.

¹⁸ a expressão é também influência do termo clássico cunhado no livro *The Empty Space*, de Peter Brook.

Seria o caso então de julgar definitivamente uma inaptidão do Oficina para as peças de Tchekhov? Não parece ser o caso, ainda que contradições visíveis sejam localizadas. O momento de definição do grupo, altamente tenso, como vimos, polarizava pontos de vista e criava soluções controversas. Estas advinham do momento histórico que colocava demandas diretas para as "inteligências progressistas" - e o Oficina consolidava um modo específico de encará-las e resolvê-las. Ao final, mesmo com as respostas de José Celso, continua a pergunta, com outra qualidade: "Que tem o Oficina a ver com esta peça?". Sua autoproclamada vanguarda (da política, da ideologia e da ruptura com os recalques) não fora demasiado autoritária ao revisitar o passado, a tradição e o olhar duro, mas amoroso de Tchekhov¹⁹? Se tais perguntas põem em questão as próprias escolhas do Oficina e sua alternativa para um "teatro vivo", não se pode negar que, talvez pela primeira vez na história do teatro brasileiro, Tchekhov parecia lutar para funcionar dentro do contexto teatral e político brasileiro, para além de um simples "clássico importado" no repertório de grandes companhias.

Referências bibliográficas

Livros e artigos

BROOK, Peter. O Teatro e seu espaço.

CAVALIERE, Arlete e VÁSSINA, Elena. "A Herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos". In: *Revista CROP*, nº 7. São Paulo, 2001.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1959-1974)*/ José Celso Martinez Correa; seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed 34, 1998.

ROSENFELD, Anatol. "O teatro agressivo". In: *Texto/Contexto*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política de 64 a 69". In: *O Pai de Família e Outros Estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

_____. "A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista". In: *Que Horas São?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

¹⁹ A respeito da postura autoritária (e conservadora) que pode assumir a vanguarda antropofágica, ao negar o passado e valorizar um presentismo "inocente", que celebra o contraditório com o desbunde, ver: SCHWARZ, Roberto. "A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista". In: *Que Horas São?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 11.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
 TEATRO OFICINA. *Revista Dionysos*, nº 28, MEC-SEC-SNT, Rio de Janeiro, 1982.
 TCHEKHOV, Anton. *As Três Irmãs / Contos*. Tradução: Maria Jacintha / Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Textos críticos e notícias de Jornal

"Anúncio". *Última Hora*. São Paulo, 17/10/1972

"Ato Extra". *O Dia*. Terezina, 25/09/1972.

"Checov ficará dez dias no Teatro Oficina". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19/12/1972.

"Maria Fernanda e As Três Irmãs". *Cidade de Santos*, Santos, 28/12/1972.

"Oficina, um novo voo da Gaivota". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25/01/1973.

"Três Irmãs. As Forças Sitiadas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1973 (sem dia e mês).

CLETO, Roberto de. "As Três Irmãs". *Última Hora*, Rio de Janeiro, 12/01/1973.

FUSER, Fausto. "Uma meia-volta encerra o ano". 1972 (sem dia e mês)).

HELIODORA, Barbara. "Tchecov, Stanislavsky (sic) e alguns problemas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23/02/1960.

LIMA, Mariângela Alves de. "O Oficina Revigora a Atualidade da Peça". *O Estado de São Paulo*, 28/12/1972.

MAGNO, Pascoal Carlos. "As Três Irmãs, no Serrador". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16/01/1960.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. "Conheça Macha, Irina e Olga: As Três Irmãs". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26/12/1972.

_____ "O Elenco, os Preços, tudo muito popular".
O Estado de São Paulo, São Paulo, 26/12/1972

MENDES, Oswaldo. "As Três Irmãs do Oficina: um recuo?" *Desfile*, nº 41, 02/1973.

MICHALSKY, Yan. "As Três Irmãs: Vítimas ou Culpadas?" *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16/02/1973.

PEIXOTO, Fernando. "Teatro Brasileiro, Experiências. A Saída, Onde Está a Saída?". *Jornal Opinião*, 17/12/1973.

_____ "Lobos Fechados em Salas Pequenas". *Jornal Opinião*, 17/12/1973.

SENNA, Orlando. "E Agora, José Celso?". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22/10/1972.

TUMSCITZ, Gilberto. "Ainda uma vez, quatro horas com o Oficina". *O Globo*, Rio de Janeiro, 13/01/1973.

Acervos e Arquivos

Centro de Documentação em Arte (CEDOC) - FUNARTE, Rio de Janeiro.

Fundo do Teatro Oficina. Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) - Unicamp, Campinas.