REVISTA DA FUNDARTE
EDITORA da FUNDARTE
Ano 15 – Número 29 – Janeiro/Junho 2015

O jardim das cerejeiras: uma experiência artístico-pedagógica

Tatiana Cardoso da Silva
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS
Carlos Roberto Mödinger
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS

Resumo: Descrição do processo criativo da montagem *O jardim das cerejeiras* de Anton Tchékhov, no curso Graduação em Teatro: Licenciatura, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, ocorrido no segundo semestre de 2012. A criação foi resultado da disciplina Oficina Montagem II, coordenada pela professora Tatiana Cardoso da Silva. Os atores foram os alunos matriculados regularmente no componente curricular mais o professor do mesmo curso, Carlos Mödinger. Este artigo relata e reflete sobre as opções realizadas durante o processo, tendo como referências autores como Stanislavski, Grotowski e Meyerhold. A montagem perdurou para além da experiência da disciplina. O grupo de artistas envolvidos mantém o espetáculo vivo, realizando diversas apresentações e projetos.

Palavras-chave: Tchékhov; Stanislavski; ação psicofísica; memória.

Abstract: Description of the creative process of the staging *O Jardim das cerejeiras,* by Anton Tchékhov, in the Theatre Graduation Course: Teaching, at the State University of Rio Grande do Sul - UERGS, during the second semester in 2012.The creation was the result of the curricular component named Staging Workshop II, coordinated by the teacher Tatiana Cardoso da Silva. The actors were students regularly enrolled in the curricular component, including the teacher of the same course, Carlos Mödinger. This paper describes and reflects about the options carried through in the process, having as reference the authors Stanislavski, Grotowski and Meyerhold. The staging lasted beyond the experience of the curricular component.The group of artists involved keeps alive the play, carrying through many performing and projects.

Keywords: Tchékhov; Stanislavski; psychophysical action; memory.

No currículo do Curso de Graduação em Teatro: Licenciatura da UERGS[1], o componente curricular Oficina Montagem II é um dos últimos com foco no trabalho do ator. Nele os alunos atores têm como tarefa principal conjugar os saberes adquiridos ao longo do curso e experimentá-los numa montagem teatral a partir de um texto dramático que, ao final do semestre, é levada a público. No semestre em questão, foi desejo dos alunos dedicarem-se à composição de apenas um personagem cada ator, realizando a montagem teatral a partir de um texto dramático completo. Nas suas experiências anteriores, durante o transcorrer do curso, haviam construído cenas mais

[1] Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. A universidade funciona no prédio da Fundação de Artes de Montenegro (FUNDARTE) na cidade de Montenegro, RS e abriga também, além do teatro, as graduações em música, dança e artes visuais.

fragmentadas, em alguns casos, cada ator exercitando mais de um personagem a cada montagem.

Na segunda semana de aula, depois de muitas leituras e propostas para a escolha do texto sobre o qual iríamos trabalhar, optou-se por *O jardim das cerejeiras*[2], de Anton Tchékhov. Tal texto foi eleito por sua beleza, profundidade poética e por ter feito ecoar no grupo a necessidade de acordar aspectos de sua temática, tão pertinente aos dias de hoje: a impermanência, as transformações iminentes e a necessidade de constante adaptação às transições da vida. Com seus personagens humanamente complexos, Tchékhov trouxe a oportunidade de aprofundar o trabalho de cada ator sobre a composição de um personagem, a livre criação de ações sobre as imagens poéticas inerentes no texto e também o exercício da palavra, buscando a organicidade nas formas do dizer em cena.

Os procedimentos para a criação do personagem tiveram como ponto de partida os ensinamentos de Stanislavski. No início do semestre, antes de entrarmos no texto propriamente dito, foram propostos ao grupo de atores vários exercícios de improvisação sobre a ação física. Concomitante a isso, os alunos foram orientados a ler e analisar a obra de Stanislavski, quando, a cada aula, vários tópicos do mestre iam sendo explorados e experimentados na prática, pelo grupo.

As primeiras abordagens foram distanciadas da situação do texto e previam apenas o exercício dos atores sobre a ação e seus aspectos constitutivos. Explorou-se basicamente, guardadas suas muitas variações e ramificações: objetivo, justificativa, o percurso da ação com seu início, meio e fim, as transformações, a imaginação, a verdade e as circunstâncias dadas.

Aos poucos, alguns aspectos do texto de Tchékhov iam entrando no universo das improvisações, mais como proposições análogas ao tema e atmosferas, do que

[2] Último texto de Tchékhov, de 1904. Breve sinopse: Depois de cinco anos distante, Liuba Andreiêvna Raniévskaia volta para a casa onde cresceu e viveu toda sua vida, uma grande propriedade, onde há um imenso jardim de cerejeiras. Esse lugar, que guarda a memória de seu passado e de sua família, está prestes a ser perdido, devido à sua falência. Diante dessa possibilidade, Lopakhine, filho de um antigo criado da família, que ascendeu como negociante, coloca a necessidade do loteamento do cerejal para sanar as dívidas da família.

como as circunstâncias do drama, propriamente dito. A intenção era uma aproximação sensível a alguns elementos do texto, mais do que nos lançarmos diretamente à marcação ou a uma abordagem direta do personagem, ou seja, evitamos decorar o texto e jogar com aquela primeira ideia mais superficial e óbvia que fazemos logo à primeira leitura. Foi como se estivéssemos nos preparando para vivificar as ideias de Tchékhov. Simultaneamente a este trabalho de improvisações e exercícios sobre os ensinamentos de Stanislavski, fizemos uma análise teórica através de seminários e debates, especificamente sobre o texto. Foi um momento extremamente importante para uma compreensão geral da obra, sobre o contexto da Rússia e do mundo no tempo de sua escrita, sobre as ideias de Tchékhov, através de seus personagens e as relações com a vida e a realidade dos alunos atores e professores[3] envolvidos.

Para o trabalho prático, tomamos como princípio básico o que Stanislavski (1984, 1988) trata sobre as ações psicofísicas, ou seja, ações físicas que, no exercício de sua execução, desencadeiem processos interiores no ator, catalizadores de estados emocionais do personagem. Buscou-se, assim, através do estudo das ações psicofísicas, "criar a vida espiritual de um papel por intermédio da entidade física" (STANISLAVSKI, 1984, p. 244). Tentamos, porém, abordar o personagem numa perspectiva contemporânea, fora dos psicologismos recorrentes da cena naturalista do início do século XX, atritando o conceito de representação como uma tentativa de imitar a realidade. Buscou-se uma atuação que se relacionasse com o texto ou com a fábula de forma aberta, numa tentativa mais de comentá-lo e traduzi-lo do que ilustrá-lo. Pretendeu-se presentificar alguns aspectos do texto que foram importantes para os que estavam envolvidos na criação da teatralidade da cena, no referido momento.

Nos exercícios práticos iniciais, para nos aproximarmos das ideias do texto, os motes para a improvisação partiram muito da memória e associações pessoais dos atores, tais como: a infância, as mudanças de casa, momentos de vida quando os atores se viram em pontos de transformação, de transição, suas histórias do passado, relações e exercícios com objetos antigos que portavam algum significado marcante, músicas, canções do nosso gosto que falavam de saudade, de amor a um lugar ou ao

[3] Além da professora da disciplina, Tatiana Cardoso, se integrou ao processo das aulas, como ator, o professor do curso de Teatro, Carlos Mödinger, como o personagem Firs.

sentimento de pertencimento a algo que é interrompido. Tudo isso e outras tantas abordagens ligadas aos significados que o texto nos provocava.

Já nos primeiros contatos com o texto, duas canções inspiraram nosso impulso inicial à montagem, que guardavam, potencialmente, o nosso tom para toda encenação: *Meu primeiro amor*, uma antiga *lejania* de Hermínio Gimenez[4] e *Canto em qualquer canto*[5], canção de Itamar Assunção e Ná Ozetti. A primeira, porque fala de saudade, para nós, um dos temas presentes no texto, e a segunda, porque encontramos, naquelas palavras, a voz que poderia ser nossa, quase uma justificativa pessoal secreta para criar sobre aquele texto de Tchékhov. Foi proposto aos atores que aprendessem a cantar tais canções, logo ao início do processo, pela professora da disciplina, que, naquele momento, não fazia ideia de como elas se encaixariam ao final.

Para aprimorar a técnica vocal dos atores nas canções, fizemos uma parceria interdisciplinar com o componente curricular *Prática de conjunto vocal*, ministrada pelo professor Júlio César Pires Pereira, do curso de música. Assim, durante aproximadamente quatro aulas, os alunos de música e de teatro participavam juntos; os alunos de música, experimentando alguns aspectos da corporeidade do ator e nós, do teatro, estudando mais especificamente o uso da voz naquelas canções. Essa parceria foi fundamental para o processo, já que alguns dos estudantes de música se inseriram na montagem: na apresentação final, três alunos[6] músicos executaram a trilha ao vivo e outro grupo realizava o coro para a canção da última cena do espetáculo. Além dos alunos da música, outros colaboradores também contribuíram na experiência artística da disciplina, na elaboração da luz, cenário e figurinos[7].

[4] GIMENEZ, Hermínio. *Meu primeiro amor*. Versão José Fortuna e Pinheirinho Júnior. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=5_7tNZFgGso>. Acesso em 22.08.2012.
[5] ASSUMPÇÃO, Itamar & OZETTI, Ná. *Canto em qualquer canto*. Versão cantada por Mônica Salmaso. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=okyn_njh-EA>. Acesso em 25.08.2012.
[6] Os alunos músicos que acompanharam o processo foram: Tiago Kreutz, Patrick Silva e Josué Tales.
[7] Dentro do processo de montagem de 2012, além dos alunos matriculados regularmente em Oficina Montagem II, colaborou na criação da ambientação, a professora de artes visuais da FUNDARTE, Patriciane Born; a ex aluna Pâmela Irion, graduada em Dança pela UERGS, concebeu e realizou maquiagem e cabelos e Juliano Canal, também aluno do curso de teatro, concebeu e realizou a iluminação.

"Se fosse minha essa rua, o pé de ypê tava vivo".[8] Se fosse meu esse jardim, ele ainda estaria vivo, diria Liuba. "Vim cantar sobre essa terra"[9], viemos cantar essa história de Tchékhov. Canto "porque é preciso. Porque essa vida é árdua, pra não perder o juízo" [10]. Porque sentíamos que assim, cantando ou contando essa história, nossas paixões, nossas penas, nossas perdas, nossa saudade, seriam como que revividas, de certa forma. Desejávamos que os atores contassem o texto, mais do que representassem. Queríamos que o momento presente da encenação fosse enfatizado - uma apresentação, uma presentificação de atores que jogam, que brincam, que dizem o texto sem necessariamente estarem criando a ilusão de uma aristocracia decadente da Rússia do início do século XX. Um grupo de artistas que se move, que age, que joga naquelas cores, mas sem nunca perder essa conexão imediata do aqui e do agora de suas vidas e da encenação.

Não nos esquivamos de contar uma história, mas não foi nosso foco principal apenas mostrar o drama daquela família rica, que teve de deixar sua casa amada, por contingência do seu momento, localizado num tempo e num lugar específicos. Interessava-nos, sobretudo, além da tarefa básica da disciplina acadêmica, de instrumentalização dos alunos atores, jogar com o reconhecimento daquilo que os personagens de Tchékhov evocam e fazem ecoar em nós: as paixões humanas, as emoções, as frustrações, a nostalgia como uma forma de renúncia ao presente, nossas pequenas impotências privadas dentro de uma sociedade em constante mudança, nossa condição de homem eternamente posto à prova diante dos acontecimentos do mundo e ainda assim, uma sintonia com o gosto pela vida. Brook confirma o sentido que demos ao nosso encontro com Tchékhov, quando comenta sobre seus personagens:

> Há os que acreditam em transformações sociais, e outros que se agarram a um passado em extinção. Nenhum deles logra alcançar satisfação ou plenitude e, vistas de fora, suas existências bem podem parecer vazias, sem sentido. Não obstante, todos ardem com intensos desejos. Não estão desiludidos, muito pelo contrário: a seu modo, todos buscam melhor qualidade de vida, tanto a nível social quanto emocionalmente. Seu drama é que a sociedade - o mundo externo - bloqueia suas energias. A complexidade de seu comportamento não está indicada por palavras, mas emerge da

[8] Parte da canção *Canto em qualquer canto*, de Ná Ozetti e Itamar Assunção.
[9] Idem.
[10] Idem.

> construção de um mosaico constituído de um número infinito de detalhes. É essencial compreender que não se trata de peças que giram em torno de pessoas letárgicas. São pessoas hipervivazes situadas num mundo letárgico, forçadas a dramatizar os mínimos acontecimentos em função de um apaixonado desejo de viver. Não desistiram. (BROOK, 1995, p. 214).

No tempo restrito da disciplina, de três encontros semanais, para o processo do semestre, tivemos de efetuar cortes no texto, alguns a duras penas. Os cortes foram feitos pelos próprios atores e professora, depois de dividido o texto, nas unidades de ação stanislavskianas. Valoramos o que era fundamental, a nosso ver, para a nossa versão.

Depois da análise e leituras mais apuradas do texto, tivemos de fazer algumas adaptações, conforme as necessidades do grupo. Como o número de atores era menor que o número de personagens, fomos obrigados a sacrificar o excelente personagem Epikodov e limitar as personagens masculinas em Gaiev, Lopakine, Trofímov e Firs. Outra mudança foi sobre o personagem de Pichtchik, o proprietário de terras, que coube a uma das alunas, quando criamos, assim, uma nossa versão feminina do vizinho da família protagonista, a quem passamos a denominar Tia Pichit. Decidimos suprimir também outros personagens menores do texto, mas não menos importantes, que aparecem rapidamente na história.

Depois dos exercícios e improvisações sobre a ação concomitante às leituras e estudo do texto, a tarefa foi elaborar uma cena individual de apresentação do personagem que cada ator gostaria de jogar, na busca pela delimitação dos papéis. Após as apresentações dessas cenas, foi possível vislumbrar com mais nitidez a divisão dos personagens entre os atores, que foi definida coletivamente. Ainda experimentamos, através de improvisações, a situação inicial do texto, com trocas de personagens entre os atores, mas a definição de qual personagem caberia a cada ator veio logo em seguida.

Dadas as circunstâncias iniciais, o processo todo transcorreu basicamente sobre os seguintes procedimentos: a corporeidade do ator, a relação ou o jogo dentro das situações da peça, juntamente a alguns recortes de ação a partir de partituras

pré-expressivas[11] e, finalmente, a composição dos elementos da encenação, como a música, o figurino, os elementos de cena, o cenário e a iluminação.

Tchékhov nos inspirou a experimentar procedimentos para uma criação que unisse aspectos como fisicidade, memória, sentimento, emoção, a exploração de recursos no jogo entre os atores para a criação de atmosferas poéticas e críveis e, finalmente, a exploração do uso das imagens intrínsecas ao texto, no uso da palavra.

Nesse sentido, para que a cena teatral fosse viva e com ações orgânicas, o ator necessitou relacionar de maneira profunda entre sua vida física e espiritual e a vida do texto que engendrava esta cena. O texto deveria dar sentido para a criação dos personagens, mas antes, para o ator que as promovia, conforme Pavis acrescenta, falando sobre o ator:

> Ele é a *interface*, por meio do seu imaginário e de sua aparência física, entre o mundo exterior e o texto ancorado numa época, atual ou passada. Corpo condutor intermediário, o ator faz a ligação entre o texto e o mundo exterior no qual o encenador "se abastece". (PAVIS, 2010, p. 285).

A tarefa básica era sempre criar ações críveis individuais ou em relação, que sustentassem a vida do ator presentificando seu personagem. O estudo das ações e da corporeidade dos atores foi ponte para buscarmos essa vida espiritual do personagem por intermédio da entidade física. O estudo da ação psicofísica – o "psico" como as emoções, os sentimentos, a memória, o intuitivo, os ecos da poesia de Tchékhov verdadeiros no ator; a "física" como os mecanismos do corpo, os impulsos, o ritmo das ações, a presença, o contato com o outro ator e com o espectador. Empenhávamo-nos em buscar ações nas quais se misturavam os procedimentos técnicos próprios da atuação em constante diálogo com as ideias do texto e características da encenação. A ação psicofísica foi entendida como o elo de jogo entre dois mundos: o visível, o qual pode se referir à forma, ao mutável, ao ordinário, ao cotidiano, à situação dramática, ao contato com o outro; e o mundo

[11] Partituras pré-expressivas, para nós, são as sequências de ações cruas, dissociadas do sentido do texto ou do comportamento das personagens que a professora-diretora ia propondo para preencher determinados momentos da atuação. Muitas vezes o tema para a criação das partituras não tinha absolutamente nada a ver com a ideia do texto, mas sim com uma busca de ações, estados, ritmos ou vibrações que determinadas cenas pediam. A ideia era criar um percurso de ação que depois, integrada à situação do texto, pudesse transformar seu sentido e corroborar à organicidade da cena.

invisível, o extraordinário, sem forma, o mundo dos personagens, o acaso, os silêncios, os vazios, as intensidades ou, ainda, tudo que estava além da fábula. Para nós, os aspectos psicofísicos do ator na construção da cena transitavam no corpo como um condutor que podia servir-se de suas experiências de vida em tempos diferentes, conforme pontua Bergson, falando sobre a memória:

> [...] podemos falar do corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro. Enquanto meu corpo, considerado num instante único, é apenas um condutor interposto entre os objetos que o influenciam e os objetos sobre os quais age, por outro lado, recolocado no tempo que flui, ele está sempre situado no ponto preciso onde meu passado vem expirar numa *ação (*BERGSON, 2006, pp. 84-85).

A corporeidade dos atores foi elaborada tentando transviver, no momento presente, os estados de alma dos personagens. Estados de alma como linhas de fuga abertas, “sem usar a psicologia profunda ou a psicanálise” (PICON-VALLIN, 2008, p. 138). Como roupas que são postas em cena, estes estados, aspirações, conflitos, desejos, expectativas, tristezas, alegrias, são jogados entre os atores e movidos para o espectador que é convidado também a pôr “a vida em movimento” (MOSCHKOVICH apud MEYERHOLD, 2012, p. 15) junto com o evento teatral. Quando falamos em estados de alma, podemos dizer “estados de humor”, nos aproximamos mais do termo russo *nastroiêne* como atmosfera, conforme comenta Moschkovich:

> Já a palavra nastroiêne (humor) remonta a duas raízes que tem mais a ver com a criação em cena daquilo que Michail Tchekhóv chamará alguns anos mais tarde de atmosfera. Nastroiêne pode significar humor no sentido médico, que era conferido à palavra no início do século XIX (…). No entanto, também possui a mesma raiz do verbo *nastráivat*, ”afinar”, ”entrar em sintonia”. E eis um significado um pouco mais preciso: refere-se à habilidade dos atores entrarem em sintonia entre si e criarem em cena um determinado “estado de humor”. (MOSCHKOVICH apud MEYERHOLD, 2012, p. 14).

Essa experiência acadêmica ampliou também as possibilidades do trabalho do ator com o texto dramático, especialmente pelo fato de que “dar vida” a um personagem não se resume a dizer palavras, mas como um processo profundo e complexo. Como nos aponta Grotowski:

> O importante não são as palavras, mas o que fazemos delas, o que confere vida às palavras inanimadas do texto, o que as transforma em “A Palavra”. Vou mais longe: o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos

> humanos, pelos contatos entre as pessoas. Trata-se de um ato tão biológico quanto espiritual. (GROTOWSKI, 1992, p. 49-50).

A indicação geral para o dizer foi de explorar a voz do ator que apresenta o texto do personagem ao espectador. Buscou-se, assim, um relativo afastamento da primeira ideia de tentar representar a personagem. Junto a isso, cada ator ia dando vida e colorindo com suas próprias cores as palavras do texto. Sobretudo nos momentos do texto em que o personagem falava sobre si mesmo, em solilóquios que tendiam a dar um tom sentimental à representação, sentimos a necessidade de provocar um certo distanciamento no modo de dizer do ator, de afastá-lo da psicologização do personagem. Em alguns momentos, optou-se, inclusive, pela narração do texto de um determinado personagem por outro ator. Por exemplo, em um momento específico do segundo ato, quando Raniévskaia conta a Gaiev e Lopakine seus pesares do passado, sugerimos que outra atriz narrasse o texto de Liuba diretamente ao público, colocando a fala na terceira pessoa. Ao mesmo tempo, a atriz que jogava Liuba suspendia o tempo da ação da ficção, com uma partitura de ações que condensavam algumas daquelas situações, intensificando seu estado atmosférico, criando um contraponto ao que estava sendo narrado. Isso criou, por exemplo, um instante sintomático em direção à poesia da encenação, pois o jogo entre a música, o texto sendo narrado diretamente ao espectador e a partitura da atriz/Liuba, elevava o tempo presente da encenação, numa apresentação direta ao espectador. Percebíamos assim um outro estado para o jogo, que bem se aproximava do que queríamos com as tais atmosferas tchekovianas. Ali percebíamos que criávamos esse movimento de vida entre os elementos da encenação e o público.

Em outros momentos, seguimos o impulso de atravessar o limite do palco italiano, onde a apresentação ocorria. Era uma necessidade de aproximar a fala dos personagens, como que libertando-as do contexto da realidade da Rússia e fazendo-as chegarem diretamente no ambiente da plateia. Por exemplo, no segundo ato, na volta de Gaiev, Lopakhine e Liuba do restaurante, no comentário de Lopakine sobre uma peça de teatro que havia assistido, foi proposto aos alunos atores que saíssem do palco e dissessem o texto como atores, sem seus filtros de personagem, enquanto passeavam pelas escadas laterais da plateia, muito próximos do espectador. Neste

momento, por exemplo, a atriz diz a fala de Liuba diretamente à plateia, enquanto se desloca com os outros atores: “Vocês não deveriam ir ao teatro ver a vida dos outros – deviam aproveitar o tempo melhor observando sua própria vida. A vida de vocês todos é totalmente cinza, vida sem vida. E para justificar, falam demais e não dizem nada” (Tchekhóv, 1983, p. 38). De uma forma geral, em muitos momentos os atores eram estimulados a variar entre a voz e ação do personagem – ou do texto - e a voz e a ação da realidade presente, como agentes da encenação. Realidade e ficção se misturando, se diluindo.

Os procedimentos com o texto e com a presentificação das ações incutiam em nós, artistas da cena, um amadurecimento sobre a questão do corpo biológico unido ao corpo cultural. Um corpo que pensa e age, realizando ações reveladas por impulsos internos. O corpo aberto aos aspectos da fisicidade, estimulado a reagir através de impulsos, de respostas imediatas com uma tradução física, promoviam um caminho direto para o que poderíamos chamar, em consonância com Stanislavski, de ações exteriores. Tentava-se evidenciar procedimentos próprios da atuação:

> Às vezes furioso, às vezes plácido, às vezes turvo, às vezes cristalino. Nas águas – e pedras, e terra - do seu ser/corpo o ator pode procurar seus impulsos pessoais e reverenciar seu “corpo-memória”. Por meio da práxis, do fazer, o ator pode aplicar pequenas ações a si mesmo e corporificá-las, recheando-as com seus desejos, suas fomes, suas paixões, suas dores ou seus lampejos de felicidade. Tanto os aspectos mais subterrâneos ou inconscientes, quanto os mais recentes e de experiências mais claras à consciência. (SILVA, 2010, p. 30).

No nosso processo de criação, tratamos a memória como uma duração das experiências no corpo, que podiam estar constantemente se atualizando. Às vezes da vida do próprio ator, às vezes da vida fictícia dos personagens. No momento da lembrança, tentamos fazer com que presente, passado, espaço e mesmo o futuro imediato coexistissem ao mesmo tempo, na presença do corpo. Era o passado que podia se atualizar, em ato ou em consciência, ou mesmo independente da nossa vontade, enquanto a nossa memória continuava existindo e se recriando sempre.

Em um olhar amplo ao processo artístico, o procedimento para a criação das cenas se deu primeiro em improvisações sem fala, se aproximando das circunstâncias do texto. Fixávamos uma movimentação livre, sem uma preocupação com a lógica cronológica das falas dos personagens. Depois recortávamos alguns jogos,

encontros, relações, materiais pessoais dos atores, que eram posteriormente articulados dentro do diálogo do texto, propriamente dito. Foi usualmente nosso ponto de partida, focalizar na atmosfera e na ação, mais que nas falas do texto. Digamos que uma linha de objetivos foi traçada tendo como foco primeiro o texto, depois as nossas perspectivas sobre o seu conteúdo e depois, de novo, de volta ao Tchékhov.

Após a cena estar relativamente estruturada nos dedicávamos a ressaltar algumas falas ou atmosferas, dando mais ênfase a determinados momentos do diálogo, criando espaços para o silêncio, direcionando para o encadeamento geral da situação do texto. Tentávamos criar momentos de suspensão, de reflexão do espectador e de arejamento para o ecoar das palavras e imagens de Tchékhov. O cuidado com o fluxo de acontecimentos da peça, como um todo, ia dando a direção dessa composição.

Sobre nossa perspectiva, em uma analogia, ao manobrar os acontecimentos da cena, Pavis nos serve para ilustrar um processo parecido, ao descrever uma montagem de um texto de Shakespeare:

> A arte de desenhar no espaço, de clarificar as relações dos personagens por efeitos de paralelismo e de alusões ao presente (figurinos) que não pretendem, no entanto, transpor ou historicizar a fábula como o faria uma encenação "continental". Tal corporalidade alivia a intriga sinuosa, põe o texto em movimento, sincroniza a palavra e o deslocamento. As motivações e as emoções são assinaladas, e não espalhadas e retidas, sem psicologismo e sem didatismo. A impressão de movimento perpétuo e de energia dos atores no tablado provém de ritmos e impulsões da língua de Shakespeare que o corpo reveza, canaliza e organiza. Torna-se difícil separar as impulsões corporais da energia verbal. O ator está em condições – graças à percepção de seu objetivo, de sua finalidade interior – de dirigir tudo: suas emoções, seus desejos, seus movimentos, a dinâmica do texto que pronuncia. (PAVIS, 2010, p. 305).

O espaço da encenação para nossa primeira apresentação foi o palco italiano do Teatro Terezinha Petry Cardona na Fundação Municipal de Artes de Montenegro, com a circulação livre dos atores pelas laterais da plateia. Fizemos um esforço coletivo de produção, já que a disciplina não conta com nenhuma verba para suas atividades. Produzimos um avanço na frente do palco, que foi ampliado. Usamos cortinas, postas nas extremidades e no fundo, fazendo às vezes da porta de entrada da casa, colunas ou telas projetoras de silhuetas de árvores produzidas por efeitos de luz. O movimento dessas cortinas ajudava a modificar o espaço e o tempo da encenação, a criar novas

convenções, a cada ato, para jogar com as mudanças de hora do dia ou entre os ambientes externos e internos da casa. O espaço era em geral preenchido apenas pelos atores e algumas cadeiras. Um ou outro elemento de cenário foram úteis, como um baú e uma mesinha, no primeiro ato, no quarto das crianças.

A contrarregragem foi executada pelos próprios atores, que mudavam o cenário e a manipulação das cortinas entre as cenas. Nestas transições, a preocupação era de marcar as mudanças de ambiente e do tempo cronológico do texto, sem provocar cortes e rupturas que escapassem do jogo dos atores. Buscava-se uma passagem ininterrupta, entre os atos, de forma que a ação do ator seguisse sempre um fluxo originário, mas com desdobramentos cambiantes em suas dinâmicas, através do ritmo das ações, das necessárias mudanças de cenário ou das atmosferas da cena. Assim convencionávamos as mudanças de lugares, das horas do dia e das estações, determinadas pelo texto.

Ao final da disciplina, a montagem foi levada a público, mas o resultado do processo gerou a vontade do grupo em continuar e aprofundar os conteúdos trabalhados. O mesmo grupo de atores e diretora, com algumas pequenas mudanças de elenco, continuou a desenvolver e aprofundar algumas questões abordadas em aula, através do projeto de pesquisa do Edital IniCie/2013, *A ação psicofísica: o ator no universo tchekoviano* e através do projeto de extensão *O Jardim das Cerejeiras: circuito universitário 2014* (Proex/2014). Em 2014, o grupo também foi contemplado com o Edital do MEC, Proext, com o projeto: *Tempo de impermanência: o teatro em penitenciárias femininas do RS*. O espetáculo *O Jardim das Cerejeiras* mantém, ainda hoje, suas atividades vivas, elaborando projetos nas áreas do Teatro e da Educação.

Além do período de execução da disciplina, posteriormente também se integrou à montagem o professor e ator Igor Simões, do curso de Artes Visuais. Os alunos atores[12] que fazem parte do espetáculo são: Camila Pasa, Diewerson Raymundo, Fernanda Stürmer, Luzia Meimes, Marlise Machado, Morgana Rodrigues, Nathália Barp e Rodrigo Azevedo. A maior parte desses alunos já se formou no curso de Teatro.

[12] Também integraram o processo em 2012 os alunos Daniela Guerrieiri e Gilmar Santos.

A relação entre as questões humanas, sociais, políticas e culturais da realidade do texto de Tchékhov com o momento presente e os afetos que povoavam a vida do grupo envolvido no processo foram impulsos para que este trabalho fizesse e ainda continue fazendo sentido. Agrega-se a isso a vontade de refletir profundamente o processo artístico na sua criação, aprofundamento e desdobramentos com o público. O conteúdo experimentado em aula e as experiências em pesquisa e extensão elevaram o processo da montagem de *O Jardim das Cerejeiras* para além de um compromisso apenas acadêmico, configurando-se como um aprendizado artístico integral, coletivo e interdisciplinar.

Referências

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança*: quarenta anos de experiências teatrais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre.* Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro*. Tradução de Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: Origens, tendências, perspectivas. São* Paulo: Perspectiva, 2010.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 138.

SILVA, Tatiana Cardoso da. *Treinamento do ator: plano para a reinvenção de si*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17244>. Acesso em 22/08/2012.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

TCHEKHOV, Anton. *O Jardim das cerejeiras.* Tradução Millôr Fernandes. Porto Alegre: Editora L&PM, 1983.