

Cerejeiras em Ipanema, 1968

Cherry Blossoms in Ipanema, 1968

Reinaldo Cotia Braga

Ator e pesquisador teatral
abertacena@gmail.com

RESUMO: O Artigo desenvolve algumas reflexões sobre a contribuição da obra cenográfica de Marcos Flaksman no Teatro Ipanema, na ocasião de sua inauguração com a peça “O Jardim das Cerejeiras” de Anton Tchekhov, em 9 de outubro de 1968. Nesta montagem teatral investigamos a participação do Cenógrafo no contexto da linguagem de encenação e a participação como *co-autor* do Espetáculo do ponto de vista do espectador/fruidor da obra bem como os fenômenos de espectação levando em conta o momento histórico, político e cultural brasileiro a partir do Ato Institucional N° 5.

Palavras-chave: Teatro Ipanema, Cenografia, Tchekhov, Kalma Murtinho, Ivan de Albuquerque, Jardim das Cerejeiras.

ABSTRACT: *The article poses some reflections on the contribution of Scenographer Marcos Flaksman and his set designing in Teatro Ipanema, at the time of its opening with Anton Chekhov's play “The Cherry Orchard”, on October 9th 1968. We investigate the role of the Scenographer in the context of the mise en scène language and his participation as co-author of the Spectacle from the viewpoint of the spectator/appreciator of the work, as well as the phenomena of the spectatorship, taking into account the Brazilian historical, political, and cultural moment, after the Institutional Act #5.*

Keywords: *Teatro Ipanema, Scenography, Chekhov, Kalma Murtinho, Ivan de Albuquerque, The Cherry Orchard.*

– *Quem desconhece a angustiada espera diante / do palco sombrio do próprio coração?
Olhai: ergue-se o pano sobre o cenário / de um adeus. Fácil de compreender. O jardim habitual
a oscilar ligeiramente. Só então aparece o bailarino. / Ele não. Basta. E enquanto se move com
desenvoltura,
muda de aspecto; torna-se um burguês./ E entra na casa pela porta da cozinha.
Não quero essas máscaras ocas, prefiro / o boneco de corpo cheio. Susterei
o títere, os cordéis e o rosto / feito de aparência. Estou aqui, à espera.
Ainda que as lâmpadas se apaguem, ainda / que me digam: “acabou-se”,- ainda que do palco
se evolva o vácuo na corrente de ar cinzento, / ainda que os antepassados silenciosos
não estejam ao meu lado, nem mulher, nem mesmo / a criança de olhos castanhos e estrábicos,
– ficarei à espera. Sempre há o que ver.*

RAINER MARIA RILKE, Quarta Elegia

Anton Pavlovitch Tchekhov¹ (1860-1904) escreveu *O Jardim das Cerejeiras*² em 1904, treze anos antes da Revolução Bolchevique de 1917.

O Jardim chega ao Teatro Ipanema em 1968 por meio de “excelente tradução de Eugênio Kusnet feita diretamente do original russo, especialmente para a produção”, segundo Ivan de Albuquerque³. Esse fato, pode-se cogitar, talvez tenha contribuído para certa aproximação, em termos interpretativos e de encenação, entre a produção do Ipanema, em 1968, e a de Stanislavsky, em 1917. Pretendia o núcleo que a inauguração do teatro apresentasse uma montagem de texto de peso que possibilitasse o exercício do trabalho de ator e de uma direção que valorizasse a composição de personagens, sua caracterização e interpretação, refletindo também a realidade brasileira da década de 1960. Com *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchekhov, *O Diário de um Louco*, de Gogol, e *A Mãe*, de Gorki/Brecht, peças consideradas clássicas que, além de falarem *per se*, permitiriam ao grupo do Ipanema a abordagem do ideário social desses autores, bem como do pensamento de Freud e de Sartre, compondo um painel temático que reunia Marxismo, Psicanálise e Existencialismo nas especulações sobre a libertação da sociedade e do indivíduo. As duas primeiras foram encenadas. O Serviço de Censura de Diversões, da Polícia Federal, proibiu o texto de Gorki/Brecht, e os ensaios foram suspensos.

Mesmo não se apoiando na crítica social para o desenrolar de seu drama, a variedade das personagens que povoam o cerejal é bastante rica em seus elementos humanos. O dramaturgo parece antever, naquele momento, as transformações políticas, econômicas e sociais que se processariam quase imediatamente na sociedade russa, com reflexos na história do século XX.

Porém, o que faz a peça de Tchekhov ser considerada uma obra-prima da dramaturgia moderna é, sem dúvida, a construção de atmosferas no contraponto que se estabelece entre as personagens.

Frances Ferguson (1964, pp. 144-145) coloca esse texto num conjunto dramaturgicamente por ele denominado teatro do realismo moderno. A respeito desse conceito dedica um capítulo em que analisa Tchekhov, em *O Cerejal*⁴, ao lado de Henrik Ibsen, em *Os Espectros*, e fundamenta essa denominação “no sentido amplo da imitação estritamente fotográfica da cena humana”, assim descrito:

Nesse sentido, o realismo moderno é uma língua franca, uma gíria da imaginação, que todos em nossa época podem compreender. A câmera e o rádio, continuando um processo que começou há pelo menos cem anos, reproduzem cada vez com mais perfeição as superfícies, os sons e as imagens da vida moderna: vastamente distendidos em uma tela ou murmurados nos ouvidos de milhões de donas de casa. Se perdemos nossos alicerces, se automaticamente rejeitamos qualquer quadro estável da condição humana, ainda nos resta mexericar sobre os vizinhos ou bisbilhotar a vida dos outros. Poderia parecer que esse processo e a estreita faixa da vida humana que ele permite alcançar fossem muito raquíticos para qualquer tipo de drama. Ibsen e Tchekhov, entretanto, aceitaram suas limitações e fizeram peças esplêndidas.

Nessa abordagem, Ferguson concorda com Henry James ao observar que esse tipo de dramaturgia exercitada por autores da envergadura de Ibsen e Tchekhov, ao retratar a realidade estreitada numa “pequena cena”, pode sugerir, num primeiro contato, certa mesquinhez, mostrando apenas a superfície sem a profundidade poética e visceral de Sófocles ou de Shakespeare. Disso resulta, no entanto, um teatro com poesia, não de palavras, mas do próprio teatro, que passa a depender da encenação para que se revele toda a gama poética contida nas entrelinhas, nas atmosferas, nos silêncios do mundo interior de suas personagens. Sutileza, meios-tons, gestos esboçados são a sua maior característica, especialmente no caso da dramaturgia tchekhoviana e, de modo peculiar, no *Jardim das Cerejeiras*.

Trata-se, portanto, de uma “poesia oculta, disfarçada em reportagem”, *poesia do teatro*, para usar expressão cunhada por Jean Cocteau⁵. Não são as palavras que fazem o ofício cênico aflorar sua magnitude e sua força dramática. É, pois, “poesia que só pode ser percebida durante a representação”, afirma Ferguson, para quem nem Ibsen nem Tchekhov se valem do mito e do ritual para situar a ação dramática, característica do teatro tradicional. Tchekhov, mesmo lançando mão de uma concatenação de acontecimentos que fazem progredir a ação dramática, renova a fórmula aristotélica pelo “movimento da psique” que não é a ação individual da personagem, mas de todas elas relacionando-se num movimento progressivo da ação que se estabelece como conflito básico. Nesse sentido, as personagens, protagonistas ou não, carregadas por suas características individuais, conduzem o drama numa ação genérica em que “todos participam por analogia”.

Assim, o cerejal é a imagem metafórica de uma situação que vem à tona no palco com as transformações das personagens que o circundam, no espaço de suas existências sociais, éticas, diante do inevitável destino que destruirá o belo pomar das cerejeiras. É um texto que instiga a sensibilidade poética sem querer doutrinar ou fazer uma crítica social aguçada –

o drama se constrói no conflito gerado pelas transformações que a ordem histórico-social impulsiona.

O curso da história, nesse sentido, assume a dimensão de um discreto e delicado drama; porém, seus alicerces camuflam a trágica e inexorável morte do passado. Todas as personagens serão tocadas pela destruição do cerejal, mesmo Lopahin, que o arremata num leilão, determina o corte das árvores e o retalhamento da propriedade em lotes. A cada uma das personagens corresponde um valor atribuído ao cerejal, de ordem sentimental, econômica, social ou cultural. Na verdade, pode-se dizer que o cerejal é, num plano simbólico, a personagem principal. Entretanto, não precisamos vê-lo, ele está presente todo o tempo nas palavras e atitudes das personagens, como também na imaginação dos espectadores. Assim, John Gassner aborda o uso discreto de simbolismos que “sumariam a configuração ou o sentido da peça”, afirmando que, no caso de *O Cerejal*, “o pomar de cerejeiras é o símbolo onipresente”⁶.

Cerejas no Ipanema

A ficha técnica do espetáculo *O Jardim das Cerejeiras*, no Ipanema, contava com 17 atores, três músicos, um coreógrafo, além do cenógrafo, do executante do cenário, da figurinista e do diretor:

A AÇÃO SE PASSA NA FAZENDA DE RANHÉVSKAIA NO ANO DE 1903⁷

Anha (sua filha) - Leyla Ribeiro

Vária (sua filha adotiva) - Vera Gertel

Leonid Andréievitch Gáiev (irmão de Lhubóv) - Hélio Ary

Iermolái Aleksêievitch Lopákhin (negociante) - Carlos Eduardo Dolabella

Piotr Serguêievitch Trofimov (estudante) - Rubens Corrêa

Boris Borisovitch Semionov Pistchik (fazendeiro) - José de Freitas

Charlotta Ivanovna (governante) - Ivone Hoffmann

Semion Pantelhêievitch Iepikhodov (administrador) - Nildo Parente

Firs (mordomo) - Antonio Victor

Dunhacha (empregada) - Suzana de Moraes

Iacha (criado) - Enio Carvalho

Um passante - Ivan de Albuquerque

Chefe da Estação - Aduino Novaes

Empregado do Correio - Antonio Miranda

Empregados - Lionel Linhares, Ney Mandarin

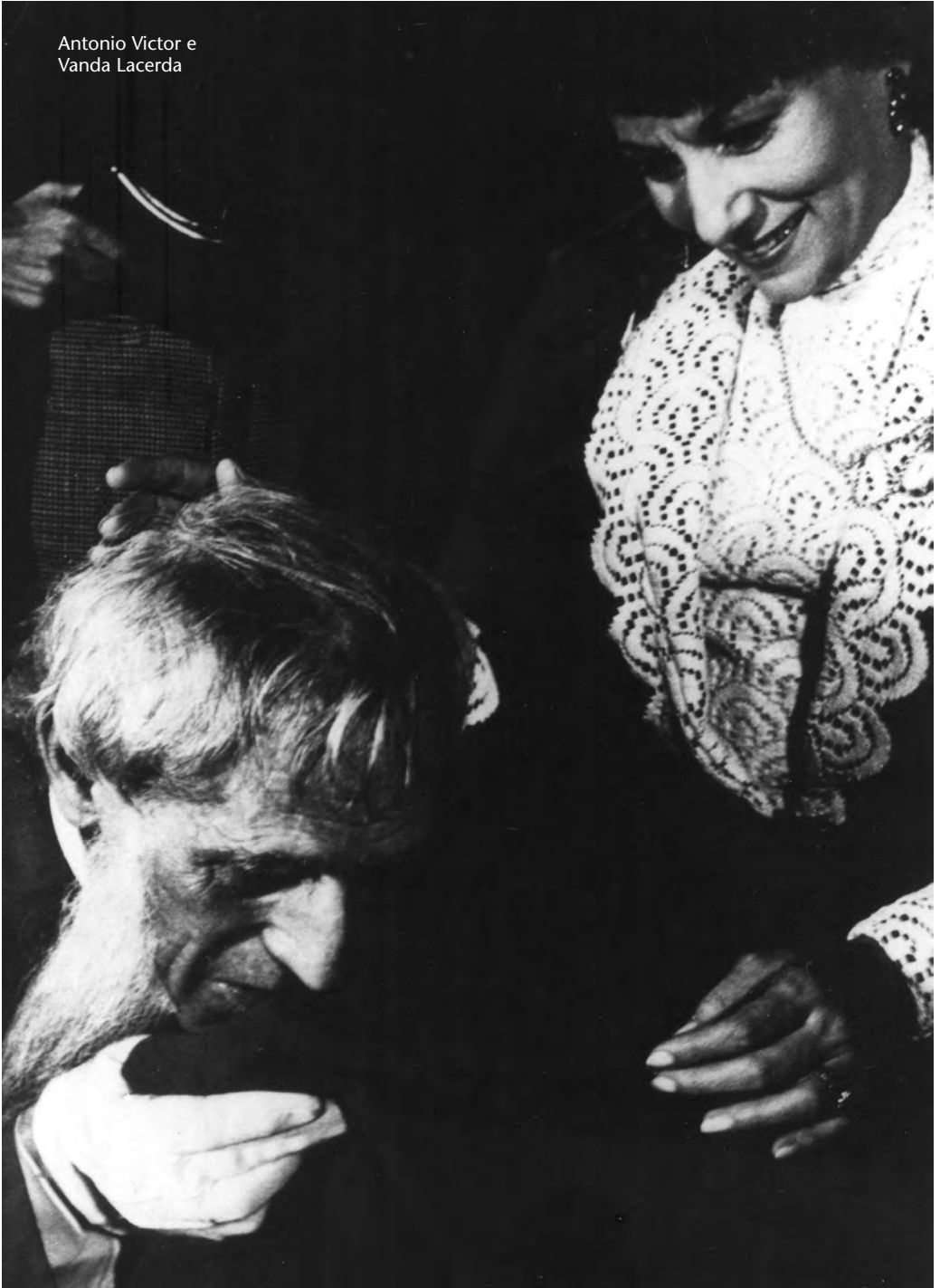
Músicos - Luiz Paulo Horta, Nilton Cavalcanti Filho, Eliseu Miranda

Cenários de Marcos Flaksman

Figurinos de Kalma Murtinho

Tradução de Eugenio Kusnet
Direção de Ivan de Albuquerque
Coreografia de Klaus Viana
Execução de Cenário - Luciano Trigo

Antonio Víctor e
Vanda Lacerda



Yan Michalski, em suas críticas intituladas “Um jardim florido e amigo (I), (II) e (III)”, publicadas no *Jornal do Brasil* em três dias consecutivos, assim descreve o enredo da peça:

Como sempre em Tchecov, o enredo é extremamente simples: uma decadente família aristocrática, que se obstina em continuar vivendo no mundo irreal de sua grandeza passada, perde a sua fazenda – orgulho e símbolo vivo dos seus bons velhos tempos – que é vendida em leilão, em consequência das dívidas acumuladas pelos imprevidentes e desorientados proprietários. O novo dono da fazenda é filho de antigos servos da família, agora um negociante objetivo, prático e próspero⁸.

A direção de Ivan de Albuquerque esmerou-se em explorar as atmosferas engendradas nos diferentes pontos de vista das personagens sobre o cerejal e seu significado, extraindo certa duplicidade estilística do texto, que transita equilibradamente entre o drama e a comédia, o espontâneo e o patético, o passivo e o crítico, o sorriso e a dor.

Michalski observa que Tchekhov não deixa de ser “tradicionalmente realista”, sabendo dosar a emoção que perpassa o espectador, de início com suavidade, depois num crescendo, até ser cortada com “um irresistível efeito cômico”. Sua opinião, nesse aspecto, se constitui na maior dificuldade para a encenação, lembrando que Stanislavsky, na visão de Tchekhov, exacerbou os aspectos trágicos em prejuízo da comicidade inclusa em determinadas situações evidenciadas, sobretudo, por algumas personagens.

Para Tchekhov, a comicidade deveria ser primordial, talvez porque esta funcione como fator de harmonia dramática e estilística, o que faz de *O Jardim das Cerejeiras* um texto brilhante. Assim, Michalski comenta o espetáculo enfocando o que para ele revela acerto no que tange à direção e sua inventiva apoiada na homogeneidade de toda uma equipe bem afinada:

(...) o aspecto possivelmente mais importante – pelo menos do ponto de vista polêmico – da admirável direção de Ivan de Albuquerque reside, a meu ver, no fato de ela revelar o quanto pode haver de *invenção* numa encenação realista, quando ela se empenha em esmiuçar meticulosamente as infundáveis sugestões de um grande texto, também ele realista. Invenção não no sentido de criar novas convenções, mas no sentido de criar, dentro das convenções antigas, novas inflexões, novos gestos, novas trocas de olhares, novos detalhes de relacionamento entre os personagens – em suma, novas maneiras de extrair do fundo da alma humana os seus mais íntimos segredos e dar-lhes um significado pessoal e inconfundível. Neste sentido, não hesito em definir a direção de Ivan de Albuquerque como intensamente inventiva⁹.

“Comédia de um mundo em transformação”

Esta frase, impressa em um painel que dominava a cena, indicava aos espectadores que a encenação queria ressaltar o aspecto crítico, tragicômico, presente no texto. Tal epígrafe funcionava como uma advertência constante ao olhar e à imaginação da plateia. Recorreu-se, assim, a um mecanismo à moda brechtiana (*sic*), que em nada turvou a opção por uma realização cênica coerente com a natureza realista do texto. Pelo contrário, deu às palavras

e às suas inflexões o tom de atualidade que permitia aflorar o contexto histórico brasileiro que estava por traz das falas banais e das situações sem grandes manifestações de conflito. Aqui se pode perceber, em sua didática de feição brechtiana (*sic*), o desejo de articular uma ideia épica com o texto que tipifica o teatro do realismo moderno, e assim alcançar a dose equilibrada entre a empatia e a consciência crítica da plateia.

A propósito, vale transcrever as palavras de Stanislavsky, publicadas no programa da peça no Ipanema:

A força do poder cênico que Tchekov exerce sobre o espectador apareceu com relevo especial para mim num memorável espetáculo realizado às vésperas da Revolução de Outubro (1917). Naquela noite, as tropas se dirigiam para o Kremlin, certos preparativos misteriosos estavam sendo feitos, e uma multidão silenciosa encaminhava-se para algum lugar.

Ao mesmo tempo, no Teatro Solodénikov, se reunia uma multidão de mais de mil pessoas para assistir à representação de *O Jardim das Cerejeiras*, de A. Tchekov, na qual se pinta precisamente a vida das pessoas contra as quais se estava preparando a sublevação.

A sala, repleta de um público excitado, estava muito agitada, e a atmosfera, de ambos os lados da ribalta, estava carregada de angústia.

Nós, atores, já maquiados e vestidos esperando o começo do espetáculo, estávamos junto ao pano de boca ouvindo o rumor confuso que vinha do outro lado da cortina.

– Não vamos conseguir chegar ao fim do espetáculo! – dizíamos. – Seremos expulsos do palco.

Quando o pano se abriu, nossos corações começaram a bater nervosamente, esperando possíveis excessos. Mas... o lirismo tchekoviano, a beleza da poesia ao pintar a decadência da aristocracia russa – mesmo quando tudo era tão pouco adequado para o momento que se vivia – exerceu seu influxo mágico. Quanto à atenção que o público dispensou ao espetáculo, esse foi um dos que mais sucessos tiveram. Parecia que os espectadores queriam se dar um descanso no meio desse clima impregnado de poesia, despedir-se para todo o sempre daquela vida antiga que exigia vítimas expiatórias. O espetáculo terminou com uma ovação extraordinária, e os espectadores foram deixando o teatro em silêncio. Mas, quem sabe? Talvez entre eles houvesse alguns que se preparavam para a batalha do dia seguinte, para a luta por uma vida nova.

Pouco depois começou o tiroteio. Escondendo-nos das balas, chegamos com grande dificuldade a nossas casas.

Esse, provavelmente, foi um dos aspectos de identificação dos espectadores da montagem de 1968 com os conflitos em que se debatiam as personagens de *O Jardim das Cerejeiras*, e que não foram ignorados pela concepção cênica adotada pelo diretor. Apoiando-se na densidade de Tchekhov, nessa espécie de tensão provocada por sentimentos antagônicos, presente em suas derradeiras obras e notável em *O Jardim das Cerejeiras*, Ivan de Albuquerque fez aflorar as sutilezas em meios-tons que lembram as palavras de Robert Brustein sobre o

escritor e dramaturgo: “por baixo existem abismos de teatralidade, fervor moral e revolta: entre a superfície e esse substrato há uma constante tensão irônica”.

A análise de Brustein quer demonstrar o que existe de protesto e revolta sem apelar para o autobiográfico, reforçando a ideia de que Tchekhov “é o mais impessoal dos autores dramáticos” em comparação com Ibsen, que ele considera usar o drama “como veículo de auto-realização individualista”, ou Strindberg, “como meio de auto-expressão exorcista”, e cita Tchekhov, que assim escreveu em 1888:

O artista não deve ser o juiz de suas personagens ou do que elas dizem, mas, unicamente, um observador objetivo. Escutei uma confusa e indecisa conversa de dois russos sobre pessimismo, e assim devo transmitir essa conversação da mesma forma que ouvi, mas compete ao júri, isto é, aos leitores, conferir-lhe uma avaliação. Meu papel é apenas o de ter talento, isto é, estar apto a projetar luz sobre algumas figuras e falar a linguagem delas¹⁰.

Pode-se observar que Tchekhov parece confiar no leitor-espectador, uma vez que a qualidade literária de suas peças permite uma leitura que, não sendo apartada da encenação, pelo menos pode ser, até certo ponto, independente desta. Ele declara ainda, por volta de 1890, que, quando escreve, confia plenamente no seu leitor, “partindo do princípio de que ele próprio adicionará os elementos subjetivos que faltam na narrativa¹¹”.

Essas são características presentes tanto nos contos como nas peças do autor. A dramaturgia de Tchekhov, ao fornecer à obra os elementos indispensáveis à sua interpretação, deixa um problema a ser resolvido pela sensibilidade do encenador e de seus atores, para melhor comunicá-la aos espectadores.

Nas peças de Tchekhov, as cenas do cotidiano decorrem de um estado de meditação sonhadora, lembranças, memórias e pensamentos utópicos. Os acontecimentos tornam-se incidentais, e os diálogos como forma de expressão interpessoal são quase monólogos reflexivos. A oposição entre o subjetivo e o objetivo determina uma nova dimensão, que parte de uma fórmula aristotélica para alcançar um sentido *hodierno*... “Nas peças de Tchekhov, os personagens vivem sob o signo da renúncia ...”¹².

O encenador é, por vezes, o *leitor* primeiro e privilegiado da obra dramatúrgica, cabendo-lhe a transposição de uma linguagem, nesses termos, literária, para a que é própria da cena - encenação. Coube, portanto, a Ivan de Albuquerque e seu elenco a tarefa de aproximar os espectadores do Teatro Ipanema do cerejal da distante Rússia.

O fato é que, segundo Albuquerque, o texto bem traduzido por Eugenio Kusnet foi imediatamente lido por todos os participantes da produção no momento em que se dava início aos ensaios. Isso, sem dúvida, suscitou um discurso do tipo aqui agora¹³!

Vale lembrar que os anos 60 e 70 foram marcantes na vida cultural brasileira, com reflexos na contemporaneidade da produção artística. Boa parte da chamada *classe teatral* se via diante de circunstâncias político-culturais que provocavam o despertar da consciência de

seu papel social, levando os criadores de espetáculos - dramaturgos, encenadores, cenógrafos e intérpretes - a posturas crítico-partícipes das transformações que então se processavam.

Nunca na história do teatro brasileiro foram tão acentuados a reflexão e o consequente discurso sobre suas próprias realidade e identidade. Foi o momento de se contemplar a figura do *trabalhador do teatro*, ao encarar o que seria seu primeiro esboço e tentar compreender sua função na sociedade brasileira. Esse processo não se deu *a priori*, mas veio no roldão dos fatos histórico-políticos que moldavam a vida cultural da época.

Aqui já se pode perceber que os grupos teatrais formados nesse período adotaram um tipo de organicidade que garantia a independência dos *trabalhadores do palco* na defesa de seus interesses como artistas.

Leslie Hawkins Damasceno, na introdução teórica de seu livro sobre Oduvaldo Vianna Filho, questiona:

Quem é o público de teatro e como esse público reflete a organização social de uma sociedade e seus valores? O público é formado pelas elites financeiras ou sociais? Classe média, alta ou aristocracia? Um grupo social ou político de caráter periférico que, a despeito de sua origem social, contesta o sistema de valores e/ou as políticas da sociedade? E em que medida o teatro contribui para o desenvolvimento da autoimagem por parte do público¹⁴?

Além de salientar essas questões ligadas a valores culturais, Damasceno aborda também outros aspectos relacionados com os modos de percepção e indaga sobre a imagem que a classe teatral faz de seu público: ele é real ou virtual? Ela afirma que muitas vezes “o teatro de experimentação estética e/ou política trabalha mais na nebulosa zona problemática que fica entre o real e o virtual¹⁵”.

Porém, se o teatro de Tchekhov pertence à categoria de um “teatro íntimo”, qualquer tentativa de experimentação estética e/ou política deve levar em consideração a distinção observada por Brecht quanto à oposição entre o naturalismo e o realismo: “o teatro intimista, como todo o naturalismo visto por Brecht, será uma arte da *discreção* e o teatro íntimo, uma arte da *indiscreção*¹⁶”.

Nesse sentido, Diderot pôde antever que o teatro exploraria um triângulo temático articulado entre o *eu*, a *casa* e o *mundo*. Pode-se concluir, portanto, que, para o público contemporâneo, esse triângulo envolve, no acontecimento teatral, uma discussão do âmbito da sociologia, onde o caráter *real* ou *virtual* do público é uma questão inerente à encenação moderna, que acompanha as mutações dramaturgicas.

Para Ferguson, Tchekhov, assim como Ibsen, “também usa a ocasião social para expor o indivíduo quando ele está menos preso em sua lógica particular e mais aberto às percepções desinteressadas”. Observa ainda que o dramaturgo russo, na sua “arte de estruturar os enredos”, age consciente e deliberadamente para revelar, aos poucos, as histórias de seus personagens e escolher quais “momentos de suas vidas” serão transpostos para o palco¹⁷.

No texto transcrito adiante, Ferguson parece adotar o estilo poético do dramaturgo ao descrever a atmosfera inicial da peça:

(...) dá vida e flexibilidade ao seu próprio ambiente a despeito dos elementos *visíveis no palco* e sem apelar para a poesia das palavras, apenas usando a variação da compreensão que seus personagens têm dele. *Quando a cortina é aberta, vemos a cena na hora sentimental do crepúsculo (...)*¹⁸

Uma parede, “pequenas ilhas”, luz, movimento...

A cenografia de Marcos Flaksman optou por um palco nu, onde se podia avistar inclusive a parede do fundo da cena com seus tijolos recém-inaugurados, apenas fazendo uso de reguladores pretos para definir as coxias. Todos os outros elementos cenográficos eram despojados, simples e esquemáticos. Flaksman chamou essas soluções de *pequenas ilhas*¹⁹, ou seja, uns poucos recursos de mobiliário a indicar os espaços de ação. A esse respeito, comenta Yan Michalski:

A solução de Marcos Flaksman para a cenografia de *O Jardim das Cerejeiras* me pareceu extremamente inteligente. Impedido por motivos técnicos de realizar os três cenários realistas que a peça em princípio pedia, o cenógrafo construiu uma única estrutura básica, cujo elemento principal é uma única parede no fundo do cenário. Os diferentes ambientes são obtidos através de mudanças de elementos menores, procedidas brechianamente (*sic*) à vista do público e através de variações do clima luminoso. O resultado é excelente, um verdadeiro *tour de force*: por meio de um trabalho eminentemente anti-realista e moderno, Flaksman criou uma atmosfera perfeitamente realista, de grande força sugestiva, a tal ponto que nem sequer sentimos falta da presença física das cerejeiras; elas não aparecem visualmente, e, no entanto, sente-se que estão presentes, logo ali, ao alcance da vista²⁰.

Flaksman valorizou as indicações contidas nas falas das personagens que situavam os espaços interiores e externos, mais ou menos como um *cenário verbal*, a exemplo das obras de Shakespeare. Quando o texto tchekhoviano não dava conta disso, ele se valia de poucos elementos, como o armário, objeto de cena no primeiro ato, ou cálices de cristal, no terceiro ato. No mais, apenas simples sugestões que iriam se complementar na imaginação do espectador.

Ubersfeld observa que o uso do fundo negro sugere uma interiorização do espetáculo, transportando-o para a cena psíquica. O fundo claro, no caso a parede de tijolos da caixa do palco do Ipanema, confere ao espetáculo um caráter mais objetivo; imprime, ainda, um sentido voltado para o social, o político ou mesmo o passional e o psíquico que estão presentes no texto, e são remetidos a um mundo exterior²¹.

O palco estava aberto para a movimentação dos atores sem nenhum compromisso com a construção do tipo naturalista-realista. Assim, a direção podia explorar a frontalidade do espetáculo que se projetava para a plateia como o painel que dominava a cena, onde se lia: “comédia de um mundo em transformação”.

Como já foi observado anteriormente, esse tipo de recurso tinha por finalidade aguçar o espírito crítico dos espectadores e, ao mesmo tempo, *abrir a cena*, da caixa do palco para a plateia. Evitava-se, desse modo, uma construção ilusionista da encenação, conferindo-lhe uma inventividade mais ao gosto de valores *hodiernos*. Com essa concepção, o trabalho dos atores ganhava maior ressonância, pois dependia de suas interpretações comunicar com eficácia todo o lirismo e toda a humanidade existentes no *cerejal*. Neutralizando o espaço cênico, isto é, empregando elementos essenciais para a mecânica da encenação, oferecia um fundo para o desenvolvimento naturalista e um tanto *hiper-realista* dos intérpretes.

A iluminação do espetáculo daria o tom para definir os espaços de ação e também concretude ao drama, apoiada nos atores. Sem a *quarta parede*, aos espectadores se oferecia uma panorâmica da cena, e assim não precisavam espreitar por um buraco de fechadura, convocados para uma direta e objetiva relação palco-plateia. Esse dado evidencia aspectos renovadores no âmbito da linguagem e da escrita cênica e cenográfica.

Na ausência, a presença...

Já foi dito que o *cerejal* não aparece, nessa montagem, à vista do público. Era projetado para a platéia, quando referido pelos atores-personagens em suas falas, lançando-o com o olhar um pouco acima da frente do público e, assim, *verbalizado*. Teria sido *un coup de théâtre* que partiu do palco para sublinhar o imaginário poético dos espectadores?

Havia em cena o tronco de uma árvore. Como esse objeto extrapolava sua função meramente utilitária – servindo como banco para os atores em algumas cenas – para se converter em signo, quem nos fornece a pista é Bakhtin:

Todo corpo físico pode ser percebido como símbolo (...) toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade²².

Claude Lévi-Strauss também afirma que “toda metáfora acaba em metonímia” e que “toda metonímia é de natureza metafórica”²³. Assim, temos a parte pelo todo. Para Ubersfeld, o mundo dos objetos na encenação é elemento que se caracteriza, como figura de linguagem, num contexto específico, “sobretudo quando a metáfora repousa sobre um *rapport* culturalmente codificado, passando da metáfora ao símbolo”²⁴.

Para exemplificar a questão, Bakhtin se refere a dois instrumentos de produção: a foice e o martelo, que a princípio não produzem sentido, não representam coisa alguma, mas têm funções específicas. Somente a partir do momento em que são transformados em insígnias adquirem um sentido ideológico:

“Portanto, ao lado dos fenômenos naturais do material tecnológico e dos artigos de consumo existe um universo particular, o universo dos signos”. Bakhtin admite ainda que é

possível dar ao instrumento uma forma artística que assegure uma “adequação harmônica” da forma à sua função na produção, conduzindo a uma espécie de “aproximação máxima”, quase uma fusão, entre o signo e o instrumento.

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é, se verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc). O domínio do ideológico coincide com os domínios dos signos: são *mutuamente correspondentes*. *Aí onde reside o signo encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui um valor semiológico*²⁵.

Como um objeto que exerce aparentemente uma função utilitária pode se constituir em elemento de linguagem? Como extrapola sua utilidade para outras instâncias de significação como a simbólica e a dramático-cênica?

O tronco de árvore pode ser visto no sentido “mesmo da representação e a incessante relação do visual e do verbal que ela supõe, privilegiando a retórica teatral e, particularmente, a retórica do objeto, o funcionamento metonímico”²⁶. A parte do todo (tronco cortado) evoca, chama à destruição do cerejal. Considerando-se que o cerejal é uma espécie de mito de um passado aristocrático rural que será destruído inexoravelmente, a presença desse tronco é uma metáfora da destruição, confirmada ao final da peça pelo som dos machados ceifando as árvores.

Curiosamente, *O Jardim das Cerejeiras* estreou no Rio de Janeiro alguns meses antes de ser decretado o Ato Institucional Nº 5 (AI-5). O painel *Comédia de um mundo em transformação* que dominava a cena, o tronco situado na direita baixa junto ao proscênio e o programa da peça em que estava reproduzido o testemunho de Stanislavski sobre uma certa noite de 1917 indicavam aos espectadores como proceder na leitura do espetáculo a que assistiriam.

Figuras e figurinos

É importante ressaltar o esmero dos figurinos de Kalma Murtinho. Se os elementos cenográficos eram singelos e despojados, os figurinos, ao contrário, eram detalhistas e indicativos da personalidade, da condição social, e até mesmo com discretos contornos críticos que ajudavam o espectador na identificação do universo objetivo e subjetivo das personagens.

Quanto a esse aspecto, Yan foi bastante enfático:

Os deslumbrantes figurinos de Kalma Murtinho estão entre os melhores figurinos de época que eu já tenha visto no Brasil. A harmonia do seu colorido, a contribuição desse colorido para a criação do clima geral do espetáculo, a perfeição do caimento, a adequação de cada peça do vestuário à psicologia e à posição social do personagem que a usa, a pesquisa do detalhe, a imaginação na escolha dos materiais usados no

sentido de criar a ilusão de outros materiais, impossíveis de serem empregados numa produção teatral – tudo isso contribui decisivamente para que o impacto visual do espetáculo se torne comparável ao das produções de alto gabarito internacional. Uma única exceção: o figurino de Nildo Parente [Semion Pantelhêievitch Iepikhodov, o administrador] que dá ao ator um aspecto muito brasileiro²⁷.

Sobre essa exceção de um único figurino “muito brasileiro”, pode-se aventar a hipótese de que, para o espectador comum, esse pequeno detalhe aproxime realidades distantes, ou seja, a Rússia de 1904 e o Brasil de 1968.

A direção, a cenografia e os figurinos formaram, no caso, um triângulo harmonioso que, belo em sua plasticidade e funcionalidade, estava a serviço do texto, dos atores e dos espectadores, alargando as fronteiras da encenação.

A luz, mais uma vez, irá solucionar e dar acabamento à cena, não somente no que diz respeito à sua *visibilidade*²⁸ impressionista, física e espiritual, mas também conferindo um sentido de fábula metafórica, colorida e transcendente. A cor era suave, pastel, sem abrir mão do *chiaroscuro*, luz branca para fixar alguns *flashes*, ressaltar as figuras e destacá-las na cena.

Se elementos do cenário, figurinos e luz constituem signos próprios à sintaxe da encenação, dando conta de sua espacialidade, então emerge um sentido arquitetural do espaço dramático, relacionado com pressupostos, no que toca ao *in* e ao *out*, na arquitetura de habitações, seu desenho exterior, e com o espaço externo que a circunda. Certa dualidade se estabelece também com relações do tipo palco-plateia, teatro-bairro, cidade-espaço, *polis-urbis* e seu *theatron*, e tudo que ele tem de imagens cênicas.

Memória do efêmero...

Se a ideia era não *iludir* o espectador, a partir do desértico palco nu que até expõe, revela suas entranhas, seus tijolos, então o espetáculo afirma o seu próprio nascimento entre as coxias, uma parte íntima do bairro de feitiço residencial. Dioniso ganha nova morada, desta feita num estilo do tipo *realismo* e, de certo modo, jornalístico, fotográfico, não para defender doutrinas, teses, comportamentos, o que seria trair Tchekhov, mas para instigar os espectadores ao exercício da opinião pública.

No primeiro ato, o dramaturgo descreve o cenário como um quarto que ainda é chamado quarto das crianças. Indica também que uma das portas dá para o quarto de Anha. “É madrugada. Daqui a pouco surgirá o sol. É maio, já as cerejas estão floridas, mas o jardim está gélido, coberto de uma fina camada de gelo. As janelas estão fechadas”²⁹. As relações estabelecidas entre as ideias de localização do interior da casa e o exterior estão, assim, enunciadas nas rubricas do autor.

No quarto ato, a cena se desenvolve no mesmo espaço do primeiro. Não existem mais cortinas nas janelas, nem quadros nas paredes. “Ficarão só alguns móveis agrupados num canto como se tivessem que ser vendidos. Ao lado da porta de saída, no fundo da cena,

veem-se pacotes, malas, etc”³⁰. O autor dá sequência à rubrica indicando que a porta esquerda “está aberta e dali se ouvem as vozes de Vária e Anha”. Aqui se pode perceber que as relações entre o interior e o exterior, presentes na didascália, indicam a casa e o resto da propriedade, como também as relações de um cômodo com o outro, como se Tchekhov não ocultasse nenhum detalhe sobre aquele cotidiano e intimidade, não para servir a uma reprodução mimética, mas para apoiar a visão poética daquela realidade.

Ferguson observa que no segundo ato, que situa, a cena mais parece um poema lírico, e a transcreve para afirmar que o dramaturgo “descreve o ambiente nos seguintes termos realistas”:

Um campo. Uma velha capela há muito abandonada, com paredes rachadas; próximo, um poço, grandes pedras, que aparentemente foram lápides tumulares, e um velho banco. Pode-se ver uma estrada para a propriedade de Gaev. De um lado erguem-se álamos, projetando sombras; o cerejal começa aí. À distância, uma fila de postes de telégrafos, e longe, muito longe, em traços apagados no horizonte, uma grande cidade, visível apenas quando o ar é bastante límpido. Em breve, o sol desaparecerá³¹.

Ferguson sustenta também que, nas sugestões para o cenário, o dramaturgo “está incomodamente preso às convenções de seu tempo”, e cita como exemplo as soluções adotadas por Robert Edmund Jones numa montagem de *A Gaiivota* para “servir apenas superficialmente às convenções do realismo fotográfico”³². Dessa observação pode-se concluir que as soluções adotadas na montagem do Ipanema nasceram de uma coautoria do tipo encenador/cenógrafo para a definição dos espaços cênicos e sua função no contexto do espetáculo.

Deixando o palco livre para as mudanças de cena que, no caso dos poucos elementos cenográficos, se processavam à vista dos espectadores, transcendia-se o realismo, no seu aspecto tradicional, para dar relevo aos atores e sublinhar o desenho de suas interpretações.

“A história do teatro contemporâneo aparece mais como a história dos encenadores do que dos autores e dos atores”³³, diz Bernard Dort, que avança sobre essa questão quando desenvolve a ideia de uma *condição sociológica da encenação*. Sustenta que vimos as mutações que se processaram no teatro desde 1887, a qual introduziu uma dimensão nova: “a da arte cênica diferente da arte dramática, apesar de permanecer estreitamente ligada a ela”. Antoine vem na frente dessa nova ordem que dimensiona o teatro e a figura do encenador e que, aliás, declarou em sua conhecida conferência de 1903: “A encenação não fornece apenas uma justa moldura à ação; ela determina seu verdadeiro caráter e constitui sua atmosfera”³⁴. Mas, desde então, a forma e o conteúdo do realismo se transformaram, não somente nas obras de dramaturgos que vieram depois de Tchekhov, Shaw ou Wilde, mas na maneira que os encenadores contemporâneos *leem* esses textos. Assim, Ivan de Albuquerque procurou a atualidade, à maneira de alguns diretores dos Centros Dramáticos Nacionais da França, citados por Dort quando descreve sua concepção de *um realismo aberto*:

(...) unir a descrição exata de um ambiente e de uma época a uma reflexão sobre as circunstâncias históricas que cercam este ambiente e esta época. O que, no plano cênico, se traduz pela coexistência de objetos e de gestos naturalistas com uma estilização de conjunto³⁵.

A encenação de Ivan e as soluções adotadas por Flaksman parecem ter expandido a reflexão acima citada para o universo imaginário dos espectadores, pois permitiam a audiência participar da poesia tchekhoviana e ao mesmo tempo lembrar que estavam num teatro em Ipanema nos primeiros dias de sua inauguração, em outubro de 1968.

As mãos pesadas da censura

Em 13 de dezembro foi decretado o Ato Institucional Nº 5. *O Jardim das Cerejeiras* escapou por pouco das garras da Censura. Esta iniciou uma batalha implacável contra a liberdade de expressão. Seus agentes, na maioria despreparados, faziam cortes nos textos, suprimiriam cenas e até mesmo impediriam todo e qualquer espetáculo na véspera da estreia, causando grandes prejuízos aos produtores, atores e ao público. A ditadura e seu poder de repressão avançavam, e as camadas mais esclarecidas da população reagem. Desde outubro de 1964 até janeiro de 1967, as intervenções do aparelho censor se tornam ferozes, e é quando uma Semana de Protesto Contra a Censura promove ato público na ABI, do qual participaram mais de 300 pessoas. Em 1968, outra Semana de Protesto, ainda na ABI, produz um manifesto assinado por 500 intelectuais. Podemos contabilizar cerca de 40 espetáculos que sofreram cortes no texto, nos elementos cenográficos, e/ou por meio de cancelamentos por 30 dias ou mais (o que inviabilizava a permanência da temporada) ou que foram até mesmo definitivamente proibidos. O fato é que, em alguns casos, a classe teatral conseguiu burlar parte da censura com criatividade, elegância, sutileza e sofisticação, passando nas entrelinhas do texto e, sobretudo, da encenação, detalhes e “senhas” que a maioria dos agentes da censura não percebia, evidenciando assim um nível primário na avaliação daquilo que poderia ser nocivo ao regime estabelecido e à propalada Segurança Nacional. Essas ações se entenderam até março de 1979.

Notas

¹ Entre as várias grafias encontradas para o nome do dramaturgo, optou-se pela adotada na *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*, de Koogan/Houaiss, 1996. Nas citações, foi respeitada a grafia usada pelos autores.

² Título original *Vishnyovy Sad*.

³ Informação fornecida em entrevista durante a pesquisa, em 30 jan.1995. Nessa oportunidade, Ivan de Albuquerque relatou também que, durante os ensaios, a atriz Suzana de Moraes, integrante do elenco, lia para seus colegas, passagens de *My*

life in Art, de Stanislavsky, como apoio teórico aos intérpretes, já que à época esta obra não tinha sido ainda trazida para o português.

⁴ Em diversas traduções portuguesas, o título da peça é assim enunciado.

⁵ FERGSON, F. (1964), p. 146.

⁶ GASSNER, J. (1980), p. 190

⁷ Ficha técnica transcrita do programa da peça (Arquivo Ibac).

⁸ MICHALSKI, Y. (22 out. 1968).

⁹ MICHALSKI, Y. (23 out. 1968).

¹⁰ *Ibid.* pp.157-158.

¹¹ *Ibid.* p.158.

¹² SZONDI, P., *Transition; a theory of stylistic change.* In: ___. (s.d.), pp. 45-48.

¹³ A formação intelectual e artística dos integrantes do núcleo fundador do Ipanema e a escolha do repertório de certo modo fazem lembrar o Oficina, distanciado do modelo Arena, CPC e Opinião. Com isso, não queremos sugerir um sentido genealógico, situando o Ipanema como um herdeiro dessa “nova tradição”, já que entendemos como uma das singularidades de sua postura justamente o fato de ter aberto e inaugurado uma outra prática, tanto no que tange à linguagem da encenação como aos meios de produção e às formas de criação.

¹⁴ DAMASCENO, L. H. (1994), p. 15.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ SARRAZAC, J.-P. (1989), p. 68.

¹⁷ FERGSON, F. (1964), p. 161.

¹⁸ *Ibid.* p.165.

¹⁹ Entrevista realizada durante a pesquisa, em 23/24 de maio de 1996.

²⁰ MICHALSKI, Y. (23 out. 1968). A parede a que se refere Yan, como já dissemos, é a do fundo da caixa do palco, ou seja, a do próprio prédio.

²¹ UBERSFELD, A. (1981), p. 104.

²² BAKHTIN, M. (1981), p. 31.

²³ GREIMAS & COURTÉS (1979), p.280.

²⁴ UBERSFELD, A., *L’objet théâtral.* In: __ (1982), pp. 182-183.

²⁵ BAKHTIN, M. (1981), p. 32.

²⁶ *Ibid.* p. 32.

²⁷ MICHALSKI, Y. (23 out. 1968).

²⁸ CALVINO, I. *Visibilidade.* In: ___. (1990), pp. 97-114.

²⁹ O texto utilizado é a já mencionada tradução de Eugenio Kusnet fornecido pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat),RJ.

³⁰ *Ibid.*

³¹ FERGSON, F. (1964), p. 164.

³² *Ibid.* p. 164.

³³ DORT, B. (1977), p. 63.

³⁴ *Ibid.* p. 88, Antoine citado por Dort..

³⁵ *Ibid.* p. 122.

Referências Bibliográficas

ADOLPHE Appia (1862-1926). *Actor - espacio - luz. Exposición producida y realizada por La Fundación Suiza de Cultura, Pro Helvetia, Zurich ,y concebida por Denis Bablet e Marie-Louise Bablet.* Trad. J. Ortega. Zurich, 1984.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de Arte.* Lisboa: Estampa, 1988.

ARRABAL, José. “Anos 70: momentos decisivos da arrancada”. In: *Anos 70: Teatro.* Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. 7v., v.3, pp. 7-40.

BABLET, Denis. *Edward Gordon Craig.* Paris: L’Arche, 1962.

_____. *The revolution of stage design of 20th. century.* Paris, New York: Leon Amiel, 1977.

BARSANTE, Cássio Emmanoel. *Santa Rosa em Cena.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s/d].

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

_____. *Elementos de semiologia.* São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III.* Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1990.

BERGSON, *Mémoire et vie.* Paris: Presse Universitaire de France, 1957.

BORBA FILHO, Hermilo (org). *Teoria e prática do teatro: antologia.* São Paulo: Íris, 1960.

BORNHEIM, Gerd A. *Brecht: a estética do teatro.* São Paulo: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CONRADO, Aldomar. *O teatro de Meyerhold.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho.* Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: SNT, 1975.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FERGSON, Frances. "Os Espectros e O Cerejal: o teatro do realismo moderno", In: *Evolução e sentido do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

MARTINS, Luciano. *A geração Al-5. Cadernos de Opinião*. [s/i.]

MICHALSKI, Yan. *Um jardim florido e amigo (I)*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 22 out. 1968.

_____. *Um jardim florido e amigo (II)*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 23 out. 1968.

_____. *Um jardim florido e amigo (III)*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 24 out. 1968.

Recebido em 10/07/2015

Aprovado em 20/07/2015

