

A história do teatro através da imagem fotográfica. Um olhar sobre a peça “As três irmãs” de Tchekhov, representada pelo Teatro Oficina em 1972.

JOSÉ GUSTAVO BONONI*

Esse artigo será dividido em dois momentos: o primeiro será feita uma discussão acerca da imagem fotográfica e as possibilidades de uso dessa imagem, problematizada a partir das dicotomias verdadeiro/fictício, documental/artístico. Partindo dessa discussão é proposta uma reflexão acerca da possibilidade de abordagem do espetáculo teatral a partir das fotografias, memórias deixadas por aquele acontecimento efêmero que carece de ferramentas para abordagem. Em um segundo momento será trabalhado, seguindo a discussão teórica proposta no começo do artigo, o espetáculo *As três irmãs* de Anton Tchekhov, encenado pelo grupo teatral *Teatro Oficina*, em São Paulo – SP, no ano de 1972, pensando no método, na fonte e no objeto na prática da pesquisa.

Fotografias: possibilidades para a análise da cultura

Fredrik Barth já apontara o quão antiquado é analisar determinada cultura tendo a descrição enquanto forma de explicação definitiva. Dentro de sua análise, ao investigar a “complexa” sociedade da Ilha de Bali, Barth propõe enquanto práxis antropológica de análise cultural, o que aqui tomo de exemplo na análise de imagens, à exploração dos diversos tipos de conexões verificados no domínio da cultura. Ou seja, a cultura jamais “pode ser representada como um corpus unificado de símbolos e significados interpretados de maneira definitiva” (BARTH, 1986, p. 19). Para Barth estudar a construção cultural da realidade é esmiuçar o grau de padronização na esfera da cultura e a diversificação de fontes desses próprios padrões. E tais padrões só poderiam ser observáveis, ou analisáveis, se estivessem relacionados às funções simbólicas e expressivas da cultura.

A imagem possibilita o acesso a determinadas funções simbólicas, representativas e significantes, quando o caso de uma cultura. E como uma função simbólica a imagem também é composta de padrões observáveis, assim como propõe

* Mestrando do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Paraná - UFPR. Desenvolve pesquisas na área da História do Teatro permeando as possibilidades metodológicas nas relações entre História e Imagem.

Frederik Barth. Entretanto, manhosa, ela trai, ela desmistifica, ela engana, ela qualifica o inqualificável e ela transmite valores outrora renegados por aquele mesmo indivíduo que a representa. Ou seja, a imagem também não pode ser vista como um corpus unificado de signos passíveis a interpretações definitivas. Com isso ela pode se tornar ou uma fonte inesgotável de sentidos e pressupostos, ou mesmo uma fonte enganadora de sentidos podendo levar a anacronismos ou mesmo observações suspeitas, o que para a história seria o caos. Como ela faz isso? Isto se dá através dos indícios carregados em suas formas, em suas cores, em seus signos, índices que se colocam como elementos excepcionais da função simbólica e propícios à observação sistemática.

Sendo assim, ao observarmos determinada imagem com atenção na busca de indícios, na busca de elementos escondidos, temos o privilégio de utilizar a imagem como uma fonte inimaginável de recursos para a análise cultural. Contudo, como aprendemos a olhar a partir de nossa cultura e logo só enxergamos aquilo que aprendemos, mesmo separando elementos, intenções, observando indícios e possibilidades, utilizar imagens como fontes para estudo a partir de um sistêmico olhar na busca rastros no emaranhado esquema simbólico e cultural que é a imagem, não deixamos de estar comprometidos com os mesmos esquemas de interpretações apreendidos pela nossa cultura.

E como tentar esmiuçar tal análise, ou seja, separar representante do representado, formas de significados, entre outras? Vejo como uma maneira mais plausível a análise feita a partir do isolamento de determinada imagem de seu contexto. Com uma metodologia à parte que observe a imagem como algo que transmite por si próprio, uma análise que ressalte seus aspectos formais, seus aspectos sociais, e seus aspectos semânticos, como proposto por Artur Freitas¹ em sua proposta abordagem tríplice sugerida para a análise de imagens artísticas.

Mas, e a fotografia? Pensamos na imagem como representação formal ou pictórica de alguém que a constrói com algum sentido, de alguém que faz a impressão, que gere aquela representação. Como o pintor de telas, o desenhista, o gravurista, entre outros que assim podemos definir. Mas, e a fotografia, ela é construída? É representada, assim como uma gravura ou um óleo sobre tela? Ou a fotografia é um instante

¹ Conferir FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos**. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, n.34, jul/dez, 2004.

congelado sem a intenção de ter uma construção estética, de sentidos, sempre documental? Boris Kossoy vai dizer que a fotografia “é sempre construída; e também plena de códigos” (KOSSOY, 2007, p. 42). Entretanto, segundo Kossoy o que sustenta o “status indicial” da fotografia é seu vínculo com o real, para o autor “a imagem fotográfica resulta num processo de criação do fotógrafo”, e “será sempre um acesso à segunda realidade, aquela do documento, a da representação elaborada” (KOSSOY, 2007, p.43). Sendo assim, para Kossoy, toda fotografia é construída, tem um processo de construção e com isso tem um construtor, alguém que a elabora – o fotógrafo, além de passar por um sistema de “representação visual” (KOSSOY, 2007), que seria a máquina analógica ou digital.

Quanto a esse problema pensemos na famosa imagem fotográfica do húngaro Robert Capa – *Morte de um miliciano*. Esta imagem representa o que há de problema na análise da imagem fotográfica enquanto fonte e enquanto memória, problematizada por teóricos renomados como Pierre Sorlin (1994), Peter Burke (2004), entre outros. Ou seja, a representação dela seria mediada, elaborada ou usou-se a forma imediata de representação, um baixo grau de elaboração do instante fotografado - partindo do pressuposto que toda fotografia é uma imagem representada, elaborada pelo fotógrafo, como propõe Boris Kossoy. Parte-se aí de um problema corriqueiro aos fotógrafos, se a imagem fotográfica pode ser também artística ou se a imagem fotográfica, mesmo quando se pretende o artístico, será sempre documental. Não poderiam estar presente esses dois elementos? Pressupõe-se que a fotografia artística teria uma elaboração, uma estética pensada, uma alteração maior do fotógrafo – diz-se artista – e a fotografia documento seria aquela elaborada pelo instante, pela perspicácia do fotógrafo, pelo intuito jornalístico e documental, imbuída de memórias comprovadas. O que teria sido pretendido por Robert Capa? A foto teria sido tirada no instante em que um soldado miliciano teria recebido um tiro das tropas de Franco enquanto Capa acompanhava os paramilitares republicanos na guerra civil espanhola? Ou, não passaria de uma encenação?



Imagem 1 - Robert Capa. *Morte de um miliciano*, 1936.

O que é problematizado na imagem fotográfica, como no caso da *morte de um miliciano*, é o grau da elaboração do fotógrafo, se houve uma preparação da personagem, um momento mais preservado para mediação do fotógrafo, uma preparação cenográfica, de vestuário, enfim, o grau de influência do representante naquilo que está sendo representado. Ora, se é uma foto documental o compromisso com a verdade é imprescindível, logo não caberia uma cena forjada nem este tempo de elaboração do representante. Assim como a história, a fotografia documento não pode ter o luxo de ser uma construção fictícia, uma mediação forjada do representante, pelo único motivo de ter o compromisso com a verdade. O cuidado em demonstrar, mesmo após a consideração da narrativa histórica em detrimento às provas materiais dos antiquários apontadas por Guinzburg (2007)², evidências claras e óbvias que ainda acompanham a metodologia da escrita do historiador. O problema na foto de Capa é a suspeita de que a *morte de um miliciano* teria sido forjada, dúvida que surgiu, provavelmente pela falta de sangue na personagem, de evidência da ferida, da bala e mais recentemente também seria problematizado o espaço da foto, ali, aquele local da foto estaria bem longe das trincheiras da guerra civil, segundo o pesquisador José Manuel Susperregui em *Sombras de la Fotografía* (2009).

Deixando de lado a suspeita de a *morte de um miliciano* ter sido forjada, a imagem não deixa de ter seu caráter documental. A intenção de Capa seria documental.

² Carlo Guinzburg vai mostrar em *O fio e os rastros* (2007) o surgimento da aproximação da escrita histórica à retórica, na metodologia do ofício do historiador feita pelo filósofo-antiquário Francesco Robortello em meados do século XVI. Robortello vai argumentar, segundo Guinzburg, que o elemento metodológico da história teria uma aproximação maior com a retórica, que seria diferente da poesia e que talvez, ao propor exemplos do que seria correto ou incorreto, superior à filosofia (GUINZBURG, 2007, p.26). Robortello teceu críticas à Sexto Empírico (filósofo grego que expôs as principais teses pirronistas em meados no século XVI) quando este objetou que a história não teria método, não seria uma *techné – ars* em latim – e que seria apenas um irrelevante acúmulo de fatos “incertos e fabulosos”. Assim Robortello procurou, em resposta a Sexto Empírico, demonstrar a existência de uma *ars historica*, publicando sua polêmica obra *Artis historicae*, uma resposta do filósofo à crescente propagação do ceticismo em relação à escrita histórica.

Logo, todo o cenário, a arma que o miliciano carrega, a sua roupa, os utensílios, tudo isso fazem parte daquela realidade expressa por Capa, mesmo que Capa tivesse forjado a cena. A evidência da cultura material do passado apontada por Burke (2004). Parafraseando Carlo Ginzburg (2007), o historiador – assim como o artista – tem como ofício alguma coisa que é parte da vida de todos: “destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo” (GINZBURG, 2007, p. 14).

Já o fotógrafo Miguel Rio Branco nos exemplifica (imagens 2 e 3) com suas obras o que poderíamos dizer que seriam possíveis intenções de imagens fotográficas artísticas, ou seja, que tem uma intenção estética, um sentido intrínseco do representante, que não teria uma intenção documental ou pelo menos, que não seria essa a intenção principal do fotógrafo. O que pode acontecer é que aquela fotografia que antes tinha um objetivo estético, com o tempo, tomara um sentido também documental.

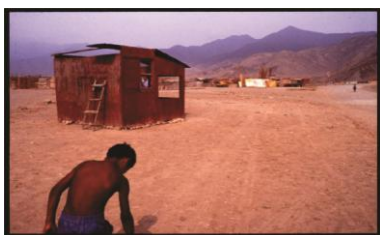


Imagem 2: Miguel Rio Branco. *Garoto da Casa Vermelha*, 1991.



Imagem 3: Miguel Rio Branco. *Bandeira Negra*, 1991.

Miguel Rio Branco faz uso das possibilidades que a cor e as formas lhes apresentam. A saturação da cor, o foco em uma sombra, a exposição das personagens, enfim, toda composição da fotografia expressa por Rio Branco tem uma finalidade sensorial e estética, com o intuito de expressar, segundo o próprio fotógrafo, “a vida” (2006). Para Rio Branco, em seu catálogo *Notes on the Tides* (2006) a força essencial da fotografia seria a de revelar a própria vida e não meramente documentá-la, mostrando assim, para ele, o abismo que há entre a fotografia documental e a fotografia artística.

Imagem, encenação, arte, história, verdade, documento e falsidade. E se tivéssemos todos estes elementos juntos na análise de uma só imagem? Seria possível nos depararmos com tal situação? Para isso, além da intenção do fotógrafo de mediar a representação, a elaboração da cena, de forma imediata ou não, teríamos a construção do cenário, das personagens e da ação dessas personagens. Seria possível? Se Robert Capa tivesse a intenção de forjar a cena, seria próximo desse amálgama problematizado,

próximo a uma teatralidade. Mas, como não temos certeza de sua intenção, pensemos então, objetivo de minhas pesquisas, na história do teatro vista a partir de imagens fotográficas das peças encenadas.

O que tento sugerir como metodologia para uma possível história do teatro, seria observar suas memórias através de suas imagens, as imagens do produto teatral, das peças, a história dos grupos teatrais vista a partir de suas próprias adaptações ou criações, atentando o olhar sob as peças encenadas. A partir das peças temos uma análise de todo o contexto temporal, espacial e teórico assim como a relação do grupo a ser analisado com a realidade nacional sobre o qual determinado grupo estava inserido. Assim pode ser possível, a partir de uma análise cultural, sondar memórias que se escondem atrás de outra realidade, de uma máscara - objeto símbolo do teatro - observar poéticas, culturas políticas, movimentos técnicos, as peças em si, enfim, uma infinidade de elementos que também estão por trás das cenas, não visíveis ou pelo menos que não tem a intenção de ser, em primeiro plano, visíveis. Isso só seria possível se levássemos em conta as relações entre história e imagem e a análise sistemática da imagem fotográfica.

Contudo a análise da história do teatro a partir das fotografias das peças encenadas não pode ser considerada como um modelo generalizante. Esta metodologia de análise deve ser apreciada como um modelo auxiliar, ou mesmo como um método único respeitando as diversas análises e formas de análises da história do teatro. Outras fontes deverão ser levadas em conta ao estudar as fotografias de determinadas peças, como, por exemplo, os textos destas, sobre as quais estarão sendo feitas tais análises. Estes são imprescindíveis para compreendermos determinadas representações, quais foram os instantes fotografados, o enredo, o sentido da cena, o cenário, as gestualidades, a composição, entre outras.

Outro fator que devemos atentar é quem escreveu a peça e quem está representando qual a intenção de quem escreveu, quando escreveu, onde escreveu e o mesmo pensado com qual grupo está representando, quem dirige, qual o contexto político e social da escolha da peça pelo grupo, etc.

E como fica o problema da verdade histórica? Escrevemos acerca de uma encenação, de uma “hipocrisia”, de um momento falso, criado, construído com o intuito de entreter – divertir, aterrorizar, dramatizar, entre outros. Como podemos escrever a

história do teatro a partir de um documento falso, construído, sem desrespeitarmos o compromisso com a verdade ainda tabu na historiografia atual?

Estas questões ajudam a elucidar os caminhos da metodologia proposta, visto que a intenção na análise das imagens das peças não seria apenas analisar as cenas em si, seus enredos, mas sim a instituição teatral, o autor do texto, o contexto de apresentação, a poética usada pelo grupo, pelo diretor, o diretor, a teoria teatral, a *Mise-en-Scène*, o cenário, o cenógrafo, o fotógrafo, a fotografia, as intenções por trás do texto, enfim, uma série de elementos passíveis de serem investigados pela lente da história. Isso, a partir dos indícios e interstícios contidos nas imagens fotográficas de uma cena construída, falsa realidade. E o problema da verdade histórica ficaria resolvido? Em partes, pelo menos nossa necessidade de comprovação, de verdade, de evidência, nosso ceticismo com a narrativa histórica terá que anuir a análise cultural das imagens feita pelo óbvio e pelo não óbvio, pelo documento e pelo artístico, e se não bastarem suas evidências intrínsecas, observáveis e narráveis, daquilo que também está por trás do visível, do aparente, sugiro que não duvidem da história a partir da análise de suas representações. Imagens essas que têm muito a dizer, se reeducarmos nosso olhar, se observarmos sua vivacidade, sua *enargea*, inclusive, se revessemos aquele olhar formado pelo anseio e aceitação apenas de evidências materiais ou memórias inquestionáveis.

As Três Irmãs: um estudo de caso

A peça analisada aqui será a encenação feita pelo Teatro Oficina no Brasil de “as três irmãs” de Anton Chekhov, escrita no final do século XIX e representada pela primeira vez em 1901 pelo Teatro de arte de Moscou, em Moscou. Nesta primeira encenação da peça detalhe para o diretor da mesma, Constantin Stanislavski, referência, mais tarde, como um dos mais importantes teóricos do teatro do século XX.

A peça escrita em quatro atos por Chekhov é um exemplo típico da transição e modificação de elementos teatrais. O diálogo dos atores e atrizes passa de mera comunicação intercalada entre as personagens para uma nova forma de comunicação entre as mesmas e estas com o público. Chekhov trazia o pensamento e o sentimento implícito nos diálogos com o intuito de descortinar as personalidades das personagens. Tal forma de diálogo, proposta por Chekhov, trazia um enredo como algo que não unia as personagens e sim uma comunicação que tinha a finalidade de mostrar a distância

entre as mesmas. Ou seja, nas conversações não há um encadeamento lógico de frases, questionamentos, reações, perguntas, e sim, elementos dialógicos desconexos, fragmentos de sonhos, como inconscientes dialogando, monologando.

O enredo da peça conta a história de três irmãs protagonistas, Olga, Irina e Macha que convivem com sonhos e ansiedades em um clima de monotonia e anseios frustrados. Moram em uma província no interior da Rússia no fim do século XIX e compartilham entre si o desejo de voltarem a morar em Moscou, onde diziam terem passado os melhores dias de suas vidas. Os objetivos das personagens envolvidas com as irmãs, assim como elas, se desenvolvem em encontrar um sentido para a vida, descobrir a motivação de sofrimentos e de desejos não realizados e porque momentos felizes são efêmeros. Irina, professora, sonhadora, sonha o tempo todo em mudar-se para Moscou, lugar que julga ter passado o que há de melhor de sua vida e que jamais deveria ter saído. Macha, casada, com uma relação em decadência, busca incessantemente encontrar a felicidade numa relação a dois. Olga quer garantir a felicidade de todas as pessoas que estão por perto. Andrei, irmão das três protagonistas, sonha em escapar do poder de sua esposa e de suas irmãs para se tornar independente e livre para ler, estudar, pesquisar e tocar o seu violino em paz. Natacha esposa de Andrei, cunhada das três irmãs, sonha em assumir o poder sobre a casa e seu casamento, ter todo o controle, assim como manter a ordem da casa. Kuliguin professor de liceu é apresentado com uma personalidade atrapalhada, marido de Macha, deseja apenas viver na companhia de sua esposa, mas não consegue perceber as angústias de macha com ele e com a vida. Verchinin é tenente-coronel amigo do pai de Olga, Macha e Irina, acompanhou o crescimento das três irmãs, sonha em encontrar a felicidade fora do seu casamento complicado. Tuzenbach é primeiro tenente e amigo da família está sempre presente nas cenas, deseja apenas ser amado por Irina. Tchebutikin formado em medicina, militar, sonha viver no ócio, feliz, longe da solidão, na companhia das três irmãs, sua família. Solionii capitão busca despertar o interesse dos outros sobre si mesmo, principalmente o de Irina. Ferapont, surdo, vive na busca de encontrar interessados em ouvir suas histórias. Anfissa sonha em conviver com a família a quem serve há trinta anos e ser reconhecida por isto. Fedotik assim como Rode são tenentes e só querem se divertir nas festas e jantares na casa dos Prozorov – família das três irmãs.

Theckhov trouxera em *as três irmãs*, problemas típicos do dia a dia de indivíduos russos, problemas existenciais causados, motivados ou levados por angústias, ansiedades e monotonias tendo como protagonistas três mulheres. No final todas as buscas e sonhos são frustrados, todos os projetos fracassados, levando as personagens ao conformismo de uma vida não almejada, mas infelizmente predestinada.

No Brasil, em São Paulo, como dito, a peça seria encenada pelo *Teatro Oficina*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, no ano de 1972, período em que o grupo passava por dificuldades após diversas crises internas e externas. A peça *As três irmãs* dividiu a história do grupo, depois desta peça, alguns pequenos trabalhos e o grupo se esfacelou com o aumento da repressão e da censura política, somado à ida de José Celso para o exílio em Portugal e Moçambique, sendo o espaço físico do *Oficina* no bairro do Bixiga em São Paulo alugado para outros grupos teatrais neste período.

A adaptação da peça feita pelo *Teatro Oficina* traria uma espécie de autobiografia do grupo, um momento de crise, uma peça para que seus integrantes expusessem todas as angústias e ansiedades vividas e vivenciadas naquele momento. A temporalidade de fala de cada personagem seria aumentada para que cada atriz e ator intensificassem no espetáculo suas angústias, anseios e suas relações pessoais. Uma aproximação e um elo criado entre atores, atrizes e personagens. Também seria proposta uma maior autonomia às atrizes e atores ao representarem e construírem as respectivas personagens, para que assim, pudessem escolher os recursos que cada um achasse necessário para o desenvolvimento das cenas.

Pode-se interpretar a adaptação feita na direção de José Celso de *As três Irmãs* como uma alegoria à lamentação. Para se ter idéia da instabilidade e constante mudança internamente, nesta ocasião da encenação de *As Três Irmãs*, o próprio José Celso não aceitaria ser chamado de diretor – o que teria sido da referida peça em 1972 – mas sim dizia apenas para que o chamassem como um mero integrante do grupo - ator, atitude que não só demonstraria a instabilidade interna do grupo neste momento, mas também uma opção teórica de linguagem teatral. Uma mudança radical ocorreria nas propostas do grupo trazendo nuances vivenciais e peças de criações coletivas, como a peça elaborada um ano antes *Gracias Señor* (1971). Na apresentação de *As três irmãs* mais um fator que solaparia as estruturas do grupo no começo da década de 1970, seria o

rompimento de Renato Borghi, Andrei irmão das três protagonistas na peça, um dos fundadores e líderes do Teatro Oficina.

Essas revoluções no âmago do grupo seguiam juntas à instabilidade política no Brasil, principalmente no que se refere à censura política intensificada após a promulgação do Ato Institucional nº5 em 1968. O *Teatro Oficina* passaria a sofrer maiores intervenções nas peças com a censura e com a polícia, tendo dois anos mais tarde, em um golpe fulminante, seu espaço invadido e boa parte dos integrantes presos. Mudanças essas que sofriram o grupo eram frutos de novas metodologias absorvidas, experimentações, inovações inteiramente originais do ponto de vista do teatro brasileiro que modificariam, ruiriam e enriqueceriam a práxis teatral do *Oficina*, tornando singular a história do grupo. Neste momento de renovação, novas atrizes e atores chegariam como Esther Góes, Henrique Nurmberger, Luis Antônio Martinez Corrêa, Joel Cardoso, Cidinha Milan, Analu Prestes, entre outros.

As fotografias da peça tiradas em 1972 e 1973 nos apresentam mais do que simples memórias daquele que viria ser um marco de rupturas para o grupo e para a cena teatral brasileira. Além do drama proposto pelo texto de Tchekhov, as memórias dos artistas e personagens nos dão o sentido da dramaticidade sobre a qual estava mergulhado o *Teatro Oficina*, devido a fatores internos e externos, se levarmos em consideração o ambiente inóspito para a cultura brasileira nas décadas de 60 e 70.

Ao analisarmos as imagens abaixo poderemos perceber elementos formais e semânticos que nos ajudariam a reinterpretar tais momentos vivenciados pelo *Teatro Oficina*, assim como pensar novamente questões referentes ao grupo como o porquê da escolha da peça, das personagens ou do cenário. Vejamos algumas personagens e problemas que podemos suscitar:



Imagem 4: Maria Fernanda Meireles Correia Dias, Kate Hansen e Analu Prestes Dias em *As três irmãs*. Teatro Oficina, São Paulo, 1972. Arquivo Edgard Leuenroth Unicamp - SP.



Imagem 5: Maria Fernanda Meireles Correia Dias, Kate Hansen e Analu Prestes Dias em *As três irmãs*. Teatro Oficina, São Paulo, 1972. Arquivo Edgard Leuenroth Unicamp - SP.

Na imagem 4 o triângulo enquadrado pelo fotógrafo traz um conjunto de gestualidades das três protagonistas que dão nome a peça, a foto representa o elo fraternal, a união de ansiedades e angústias, a representação daquele ambiente não almejado pelas três irmãs. Aquele espaço geográfico incômodo para as personagens também seria o mesmo espaço incômodo das atrizes. E assim se fazia perceber na peça, a angústia, o conformismo e a esperança das três irmãs, possível também pensar como sentimentos expressos pelas três atrizes que, além do fator externo, político e cultural que o Brasil sofria, o próprio *teatro Oficina* passava por uma tensa fase de desestruturação interna.

Ainda na imagem 4, com uma cor escura, temos na ponta superior e esquerda do triângulo para o observador Kate Hansen, interpretando Macha, que na peça é uma mulher incomodada com seu relacionamento, acomodada e conformada com os defeitos não agradáveis de Kuliguin, o seu marido. No vértice direito do observador da imagem temos em cor clara, Irina, representada por Analu Prestes, sonhadora, esperançosa, que tem como o maior problema e objetivo da vida sair daquele ambiente geográfico motivador de tantos desesperos, e a esperança, sua maior ansiedade, talvez apresente como sua maior inimiga. E enfim Olga, que preenche o triângulo, é representada por Maria Fernanda, dramática, trágica, Olga sofre por todos, quer o bem, mas acaba interiorizando todas as ansiedades das demais personagens. Uma assimilação com a realidade do grupo e mesmo dos brasileiros é inevitável, tendo em vista o complicado ano de 1970, período em que o Brasil chegaria ao número estatístico de 100 milhões de habitantes que cumpriam a pena de estar na sola de uma ditadura militar.

É nítido o contraste na imagem 4, dos olhos fechados das personagens Macha e Irina. Ambas de olhos fechados mas dando sentidos diferentes nas expressões faciais. Macha triste e aborrecida, Irina com um breve sorriso. As duas amparam Olga que sofre provavelmente pelas duas irmãs. As vestimentas também apontam para tal diferenciação dos sofrimentos existenciais, podendo ser mais bem observadas na imagem 5. Além das cores, que só podemos definir enquanto claras e escuras, percebemos a sobriedade nos trajes de Macha contrastando com o vestido claro de Irina que carrega uma flor na orelha, com um sorriso e uma possível solução em busca de algo valioso que um dia fora perdido.

Abaixo na imagem 6 detalhe no close enquadrado pelo fotógrafo, de Maria Fernanda Meireles Correia Dias, filha da poetiza Cecília Meireles, que interpreta Olga, a mais esperançosa de sair daquele sofrimento mútuo de angústias entre as três protagonistas. Olga parece olhar para o futuro e vislumbrar algo desejado, que não faz parte do presente, assim como qualquer artista brasileiro naquele momento. A luz em seu rosto enquadrada pelo fotógrafo ajuda a interpretar a personalidade da personagem. Olga usa uma vestimenta nada convencional - uma gravata considerada “masculina”, rústica, em volta do pescoço, um saiote escuro e uma blusa clara. Sua personagem se apresenta durante quase toda a peça como a mais descontraída, se comparada com suas duas irmãs, Macha e Irina. Olga é a mais esperançosa, que sempre busca uma saída, mas que sempre sofre pelas ansiedades da eterna busca de respostas para sua aflição.



Imagem 6: Maria Fernanda em *As três irmãs*. Teatro Oficina, São Paulo, 1972. Arquivo Edgard Leuenroth Unicamp SP.



Imagem 7: Maria Fernanda Meireles Correia Dias, Irina e Kate Hansen em *As três irmãs*. Teatro Oficina, São Paulo, 1972. Arquivo Edgard Leuenroth Unicamp - SP.

Na imagem 7 podemos observar a disposição das três personagens no palco, a perspectiva da imagem, Olga em primeiro plano e suas duas irmãs ao fundo, sendo observada por Macha. O semicírculo formado abrindo o diálogo e Olga como se falasse para a plateia ou pensando alto, exprimindo força, parece inconformada com determinada situação, diferente do conformismo de Macha atrás. Ao final da peça podemos cotejar as falas das três personagens, que de certa forma, também nos demonstram um pouco das personalidades das mesmas:

MACHA – Oh, como soa a música! Eles vão embora, um já se foi completamente... Completamente e para sempre. E nós ficaremos sozinhas, e recomeçaremos a vida. É preciso viver... É preciso viver...

IRINA (*inclina a cabeça sobre o peito de Olga*) – Chegará o dia em que todos saberemos o porquê de tudo isso, por que todo esse sofrimento, e então não

haverá mais mistério... Porém, até então temos de viver e trabalhar. Trabalhar sempre! Amanhã viajarei sozinha... irei à escola, ensinarei e dedicarei a vida àqueles que talvez precisem dela. Estamos no outono; logo chegará o inverno, a neve cobrirá tudo, e eu seguirei trabalhando, trabalhando sempre...

OLGA (*abraça as duas irmãs*) – A música está tão alegre, tão animada, me dá uma vontade imensa de viver! Ai meu Deus! O tempo vai passando, nós partiremos, e seremos esquecidos para sempre. Esquecerão nosso rosto, nossa voz e também quantos éramos, porém o nosso sofrimento se transformará em alegria para aqueles que virão depois de nós, a felicidade e a paz reinarão sobre a terra, e as pessoas se lembrarão com gratidão daqueles que vivem agora, e os abençoarão. Oh, queridas irmãs, a nossa vida ainda não chegou ao fim. Viveremos! A música soa tão alegre, tão cheia de felicidade! E parece-me que logo saberemos por que vivemos, por que sofremos... Ai, se soubéssemos por que, se soubéssemos por quê!... (TCHEKHOV, 2003, p. 69).

Macha com um tom de despedida demonstra no texto um pouco de seu conformismo inato, “eles vão embora”, a plateia irá embora, e elas ficarão sozinhas, para sempre, é preciso viver, é preciso viver... Irina nem escuta a música, sempre na busca de respostas para suas angústias, se questiona acerca daqueles sofrimentos que fazem todos sofrer. Batalhadora, guerreira, lutadora, sofredora, adjetivos que formam a personagem professora que se despede demonstrando que o seu trabalho é a complacência de mais uma de suas angústias. E Olga, esperançosa, demonstra sua ansiedade em se mandar daquele lugar, percebe a música que toca assim com Macha, mas de forma diferente, para ela é alegre, parece vislumbrar as respostas para todo aquele sofrimento e fecha com uma questão que parece apontar a resposta que poderia aliviar todo aquele sofrimento: o porquê de estarem ali.

Abaixo, na imagem 8, temos Verchinin em primeiro plano representado por Lourival Parisi e mais atrás José Celso fazendo o papel de Tchebutikin. O fotógrafo enquadra como personagem principal de sua foto Verchinin aproveitando consideravelmente a luz que bate em sua cabeça assim como a da personagem que está em segundo plano representada por José Celso. Tchebutikin segura um chapéu com sua mão esquerda e oferece alguma coisa para a personagem com quem comunica, observada atentamente por Verchinin.



Imagem 8: Lourival Parisi e José Celso Martinez Corrêa em *As três irmãs*. Teatro Oficina, São Paulo, 1972. Arquivo Edgard Leuenroth Unicamp - SP.

Verchinin é retratado com um copo na mão e com o braço apoiado na mesa coberta por uma toalha clara contrastando com os trajes escuros das personagens. Seu outro braço está apoiado em sua perna direita, com um olhar atento, mas desanimado, provavelmente ouvindo a conversa de alguma personagem travada com Tchebutikin. Sua vestimenta, toda condecorada, é típica de um militar já experiente como há de ser a patente de sua personagem. Amigo da família Verchinin viu o crescimento das três irmãs e sofre na busca de uma felicidade extraconjugal, visto que seu relacionamento não o agrada. Verchinin é representado na foto com aspecto e postura não típica de um tenente-coronel, pernas tortas, postura indisciplinar, bebendo algo que parece lhe confortar.

Na peça a casa é todo o espaço possível e entre os diálogos surgem as duas cidades imaginadas, uma tão criticada pelas personagens e outra fetichizada. O único que sai em defesa da cidade provinciana é Verchinin que guarda todas as suas lamentações para suas filhas e sua esposa. A casa é a prisão, a reclusão das três irmãs, a fuga do espaço indesejado que se encontram.

Um problema referente ao cenário da peça, que chama atenção nas imagens das cenas é a representação da casa dos Prozorov feita por Ricardo Piva - principal cenógrafo da peça e do grupo no período. O resultado é parte de inovações técnicas adotadas pelo Teatro Oficina principalmente a partir do início da década de 1970 que compõem certo minimalismo cenográfico, uma ausência de detalhes e objetos assim como uma improvisação de móveis e vestuários rudimentares ou incomuns, como exemplo, a roupa de Olga.

O contraste específico de *As três irmãs*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa é a simplicidade da cenografia utilizada em uma peça clássica da dramaturgia mundial

como pode ser vista a obra de Tchekhov. Perceba nas imagens 8 e 9 a ausência de móveis na casa cenográfica, de divisórias, de cômodos, a falta de preocupação em compor uma cenografia mais detalhada com objetos pessoais das personagens. A simplicidade não tirou certo aspecto realista da peça, da casa e das personagens. As roupas, exceto o traje militar específico de Verchinin e o despojado jeito de Olga se vestir, não caem em um anacronismo histórico devido ao ambiente que se passa as cenas – uma casa – e a própria simplicidades das vestimentas, estamos falando de uma província russa do final do século XIX. No cenário apenas uma mesa, algumas cadeiras, um relógio, fazem parte de quase todas as cenas, às vezes apenas um pano era jogado em cima de algo, um baú, latas, tudo poderia servir para complementar ou diferenciar os detalhes.



Imagem 9: José Celso, Kate Hansen, Maria Fernanda, Henrique Nurmberg, Lourival Parisi e Analu Prestes em *As três irmãs*. Teatro Oficina, São Paulo, 1972. AEL Unicamp - SP.



Imagem 10: José Celso Martinez Corrêa e Maria Fernanda Meireles Correia Dias em *As três irmãs*. Teatro Oficina, São Paulo, 1972. Arquivo Edgard Leuenroth Unicamp - SP.

Aquela mesma mesa sobre a qual a personagem Olga - Maria Fernanda - está apoiada na imagem 8 é a mesa que Verchinin - Lorival Parisi – também está na imagem 6 e que as protagonistas estão a frente nas imagens 4 e 5. A diferença é o pano claro jogado por cima que ajuda a diferenciar cenas e momentos. Perceba também uma espécie de baú, coberto com um tecido, que Thebutikin está sentado nas imagens 8 e 9. Trata-se do mesmo objeto, em cenas completamente distintas da peça.

José Celso que fora fundador e principal nome do *Teatro Oficina* seria preso, torturado e mandado para o exílio alguns meses mais tarde em maio de 1974, um mês após a invasão da polícia no espaço do grupo. A peça foi encenada pela primeira vez pelo *Oficina* em novembro de 1972 e durante o decorrer do começo de 1973. José Celso que na peça além da direção fez o papel de Thebutikin, médico militar e amigo da família.

As imagens nos dizem muito mais do que aparentemente grafado, daquilo que está queimado. As fotografias aqui elencadas para análise da peça *As três irmãs*, encenada pelo *Teatro Oficina*, podem demonstrar como a hipocrisia teatral, mesmo quando retratada em sua própria representação, permite, ainda que a partir de outra representação - a da câmara escura analógica ou digital, a representação do fotógrafo - nos trazer memórias acerca de contextos múltiplos. A escolha da peça dramática *As três irmãs* não teria sido em vão, as personagens militares, a angústia destas personagens com o indesejado território, o desabafo das atrizes e atores se misturando com as lamentações das personagens, entre outros elementos que podem ser vistos atrás, nas entrelinhas, assim como nas formas, cores e representações.

Referências Bibliográfica

- BARTH, Fredrik. A análise da Cultura nas Sociedades Complexas. In: **O Guru Iniciador e Outras Variações Antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- BRANCO, Miguel Rio. **Notes on the tides**. Rio de Janeiro: Sol, 2006.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos**. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, n.34, jul./dez, 2004.
- GUINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, falso e fictício. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, Papyrus, 1996.
- KOSSOY, Boris. **Os Tempos da Fotografia**. O efêmero e o Perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina**. Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva; Edusp; Editora da Unicamp 1993.
- RYNGAERT, Jean-P. **Introdução à análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SILVA, Armando Cesar da. **Oficina**: do teatro ao Te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas: as imagens, testemunhas da história. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 7, n.13, 1994.
- SUSPERREGUI, Jose Manuel. **Sombras de la fotografía**. Bilbao: Tapa blanda, 2009.
- TCHEKHOV, Anton. **Teatro II**: As três irmãs. O jardim das cerejeiras. Tradução: Gabor Aranyi. São Paulo: Editora Veredas, 2003.