

DELDUQUE, Carolina Martins. ***Gaivota - tema para um conto curto: uma desconstrução dramatúrgica atoral***. Campinas: Unicamp. Programa de Pós-graduação em Artes da Cena - IA - Unicamp; Doutorado; Larissa de O. Neves. Bolsista de Doutorado FAPESP. Atriz.

### RESUMO

Esta comunicação pretende discutir o processo de desconstrução dramatúrgica do espetáculo brasileiro *Gaivota - tema para um conto curto*, que estreou em 2006, sob direção de Enrique Diaz. O foco da discussão está no trabalho realizado pelos atores - inclusive o próprio diretor atua em cena - e, por consequência, no modo como este coletivo se relacionou com a obra *A Gaivota*, do dramaturgo russo Anton Tchekhov, escrita no início do teatro moderno. A reflexão aqui colocada tem como base uma entrevista com um dos atores e idealizadores do projeto, Emílio de Mello, além de falas do próprio diretor Enrique Diaz, encontradas em outras entrevistas publicadas. Além disso, contou com a análise do registro audiovisual do espetáculo, do próprio texto referido e outros materiais bibliográficos citados ao final do trabalho. O processo de desconstrução dramatúrgica foi feito por meio da materialidade dos corpos e da cena, conferindo aos atores uma autêntica autoridade em cena. Do texto, o coletivo explorou primordialmente uma de suas temáticas principais, que é a própria criação artística e iminência do fracasso, mantendo, ainda assim, o fio condutor da narrativa proposta pelo escritor. A peça resulta numa releitura da obra, que é, primordialmente, um olhar para o texto como uma proposta, de uma forma radical e contemporânea.

**Palavras-chave:** Trabalho do ator; Dramaturgia; A. Tchekhov; Teatro Brasileiro.

### ABSTRACT

This paper discusses the process of dramaturgical deconstruction of the Brazilian play *Gaivota - tema para um conto curto*, which had its premiere in 2006, directed by Enrique Diaz. The focus of discussion is the work done by the actors - including the director who acts too - and, consequently, in the way this collective worked with the text *The Seagull*, written by Russian playwright Anton Chekhov, at the beginning of modern theater. The reflection expressed here is based on an interview with one of the actors and creators of the project, Emílio de Mello, as well as speeches of the own director Enrique Diaz, found in other published interviews. Also, included the analysis of the audiovisual play record, the Chekhov's text and other bibliographic materials cited at the end of work. The process of dramaturgical deconstruction was done through the materiality of bodies and the scene, giving the actors an authentic authority on the scene. The group explored primarily one of the main themes of the text, which is the artistic creation and imminent failure, keeping still, the thread of the narrative proposed by the writer. The play results in a rereading of the text, which is primarily a look at the text as a proposal of a radical and contemporary way.

**Keywords:** Actor's work, Dramaturgy, Brazilian Theater, A. Chekhov

## Introdução

*A Gaivota*, obra dramatúrgica em que se baseou o espetáculo brasileiro foi escrita por Anton Tchekhov, no final do século XIX e encenada pela primeira vez na Rússia em 1896.

O texto está inserido no que alguns críticos e teóricos do teatro chamam de Teatro Moderno, numa época em que já há uma maior abertura no próprio texto dramático à cena, e sob a visão de Peter Szondi, em que o drama está em crise (SZONDI, 2001).

É conhecido o episódio de fracasso da primeira encenação deste texto, em 1896, num teatro em São Petersburgo. Anton Tchekhov (1860-1904), nessa época, já era muito conhecido na Rússia por seus contos curtos e humorísticos, publicados em jornais populares, e ainda por suas peças curtas e cômicas, encenadas e recebidas com grande entusiasmo pelo público da época. Nessa ocasião, entretanto, o autor pensou seriamente em deixar de escrever.

Somente dois anos depois, com a emblemática encenação sob direção de C. Stanislavski, pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM), é que a peça obteve êxito (STANISLAVSKI, 1995). O mestre russo encontrou uma nova abordagem para essa dramaturgia, que necessitava do ator e diretor, como co-ator para criação em cena de uma dramaturgia.

Raymond Williams, em *Drama Cena* (WILLIAMS, 2010), em uma recuperação histórica da relação entre o texto e a cena, desde a Antiguidade até meados da década de 90, faz uma análise da encenação de *A Gaivota*, pelo TAM. O autor analisa em paralelo o texto de Tchekhov e o caderno de encenação de Stanislavski, e mostra como que, a partir de indicações que existiam no texto dramático, o diretor cria quase que um "novo texto para cena", numa composição cênica em que essas duas instâncias, texto e cena, se complementam.

### **Antecedentes: novas metodologias para o trabalho do ator e as motivações para criação de *Gaivota* - tema para um conto curto**

Entrevistei Emílio de Mello no camarim do Teatro Poeira, mesmo espaço que em 2006 a *Gaivota* foi ensaiada e teve sua temporada de estreia. Para início de conversa o ator já começou esclarecendo que, ao contrário do que alguns afirmam ou mesmo já publicaram em notícias e artigos acadêmicos, *Gaivota* - tema para um conto curto não é uma obra da Cia dos Atores<sup>1</sup>.

Sob sua perspectiva, tudo começou em 2001, quando ganhou a bolsa Virtuose, do Ministério da Cultura, para desenvolver uma pesquisa sobre metodologias para o trabalho do ator. Primeiramente estudou com Anatoli Vassiliev durante dois meses em Paris, na França, depois continuou o

---

<sup>1</sup> Companhia de teatro carioca, fundada em 1988 pelo diretor Enrique Diaz e um conjunto de atores em busca da experimentação de novas possibilidades da cena teatral. Em 2012, o diretor se desliga da Companhia.

acompanhando com o grupo de atores que também havia feito o curso. Passaram dois meses na Suíça e um mês em Moscou, e por último, ficaram um mês em temporada novamente na Suíça apresentando o resultado do trabalho.

Vassiliev foi aluno de Maria Knebel (1898-1985), discípula direta de Stanislavski. Pertencia a uma turma muito ligada aos ensinamentos do mestre russo, mas ao mesmo tempo, de vanguarda, já que o que este diretor acabou fazendo foi uma releitura do trabalho de Stanislavski, que culminou no desenvolvimento de uma metodologia para o trabalho do ator em contato com um texto escrito nomeada de "Jogo Lúdico" (MELLO, 2016). Além disso, em seu curso, toda base dramaturgica de seu trabalho prático era com obras de Tchekhov e F. Dostoiévski (1821-1881).

Na mesma época, Enrique Diaz também ganhou a bolsa, por meio da qual foi estudar em Nova York. Nesse período, fez um estágio com o grupo Mabou Mines<sup>2</sup>, além de cursos na CITI Company, dirigida por Anne Bogart, onde conheceu a abordagem do Viewpoints e o Método Suzuki - metodologias que usaria 5 anos mais tarde no processo de criação da *Gaivota*.

Em seu retorno, trabalhou com um grupo de atores em paralelo para desenvolver um treinamento improvisacional baseado nestas metodologias para o trabalho do ator que acabara de estudar no estágio em Nova York.

Diaz foi um dos fundadores e diretor artístico da Cia dos Atores, onde sempre trabalhou com o chamado "Processo colaborativo" (FERNANDES, 2010). Sob esta perspectiva, todos os atores influem no resultado do trabalho, trazendo propostas e contribuições. O diretor tem o papel de editar e organizar o material produzido. Há um foco na autoria coletiva, dando espaço a criação individual. Autoria coletiva da cena e do texto. Diferente da "criação coletiva" (FERNANDES, 2010), década de 70 no teatro brasileiro, onde era um "todo mundo faz tudo", o processo colaborativo preserva as vozes e as funções, de cada um dentro de um grupo. As instâncias da cena (luz, som, cenário etc...) são debatidas em grupo, mas há um responsável por cada uma delas para definir suas diretrizes. Desta maneira, o ator está sempre no centro do processo da criação artística, e concomitantemente, há a figura do encenador, trazendo uma concepção para o espetáculo.

Quando os atores retornaram ao Brasil, instigados pelos estudos e recém descobertas, primeiro Diaz montou com a Cia dos Atores, *Ensaio.Hamlet* (2004), uma releitura do clássico *Hamlet*, de W. Shakespeare. Segundo Mello, já nessa época a peça dirigida por Kike<sup>3</sup>, contava com atores convidados fora da Cia, especialmente ao longo de sua temporada de apresentações, em que foram feitas algumas substituições e o próprio Emílio de Mello chegou a participar - "tinha muita gente que não era da Companhia" (MELLO, 2016).

Dois anos depois, na rebarba do *Hamlet*, num projeto encabeçado por Mello, a atriz Mariana Lima e o ator e diretor Enrique Diaz, veio a montagem da *Gaivota*. A confusão em ligar este espetáculo à Cia dos Atores, segundo Mello, pode ser explicada por esse encadeamento e algumas características semelhantes nas duas peças: "Como a *Gaivota* veio muito na rebarba do

---

<sup>2</sup> Companhia norte-americana fundada por Anne Bogart e Tadashi Suzuki, em 1992.

<sup>3</sup> Modo como Enrique Dias é chamado por seus colegas de trabalho.

*Hamlet*, ele tinha muito a mesma pegada, a mesma proposta de pesquisar e desconstruir a obra do Tchekhov, como a gente tinha feito com o Shakespeare, a coisa toda ficou muito ligada." (MELLO, 2016).

Mello já era um grande admirador de Tchekhov muitos anos atrás, e ainda, durante sua formação como ator na Escola de Arte Dramática (USP-SP), já tentara encabeçar uma montagem de *A Gaivota*, que não foi levada à frente. Assim como Mariana Lima e Diaz. Na ocasião da entrevista, no camarim do teatro, Mello me mostrou o altar que tem algumas fotos de artistas e ídolos deles, e entre eles, está a foto de Tchekhov.

Neste encontro, o intuito dos atores era estudar uma obra a partir das metodologias que haviam entrado em contato durante o período das bolsas. *A Gaivota* parecia ser o parceiro ideal: era um desejo e admiração pessoal antigo e compartilhado pelos três; Mello, no trabalho com Vassiliev, já havia estudado um pouco obras desse autor, e sobretudo, o texto era muito propício à discussão que os atores estavam interessados e já estava presente no *Hamlet*: o teatro, o processo de criação do ator, os signos criados em cena.

### **O início do processo de criação**

O título do espetáculo é revelador seu *approach*: o que interessava aos atores em sua pesquisa a partir do texto clássico de Tchekhov era seu tema central, que a partir do ponto de vista deles, era a criação artística, e portanto, sua própria realização e a ameaça iminente dele próprio sucumbir. Este tema seria o grande eixo do espetáculo.

O título também é uma alusão a um diálogo ocorrido na dramaturgia. Trigórin, escritor famoso, em um diálogo com Nina, aspirante a atriz, diz que aquela situação que tinha visto acontecer há alguns instantes atrás - uma menina na beira do lago e uma gaivota morta a seus pés - poderia ser "uma ideia para um conto curto" (TCHEKHOV, 2004:57).

Segundo Mello, o processo de criação do espetáculo durou 6 meses, nos quais foram usados muitos procedimentos experimentados anteriormente em *Hamlet.com*, já que havia a proposta parecida de desconstrução dramática e o diretor era o mesmo. Especialmente o estabelecimento de um "processo colaborativo", no qual, como citado anteriormente, os atores traziam propostas, mas havia também uma concepção de encenação, pela qual o diretor era responsável. Assim como em *Hamlet*, Diaz atuaria em cena, o que diluía ainda mais a hierarquia entre direção e atores.

O trabalho, desde o início, foi um grande estudo da obra de Tchekhov conduzido pelos 3 idealizadores, cada um deles trazendo e aplicando uma metodologia diferente do trabalho do ator. Para início dos ensaios, os artistas conduziram, durante um mês, uma série de workshops dirigidos a seus colegas e outros interessados nas metodologias do trabalho do ator que haviam sido estudadas por Mello e Diaz, tendo como objeto a obra dramática *A Gaivota*, de A. Tchekhov.

Após esse primeiro mês, ficaram apenas os sete atores que fariam a peça, entretanto a dinâmica de trabalho seguiu de modo parecido. A condução era dividida pelos três, e os ensaios, realizados três vezes por semana,

contavam com uma parte de estudo e outra prática, de composição criativa e técnica.

Além do estudo de texto da obra com leitura de diferentes versões de traduções, em português e francês, Mello (2016) menciona que examinaram outras obras de Tchekhov, como seus contos e suas cartas publicadas em *Cartas a Suvórin* (TCHEKHOV, 2002), um pouco sobre o Teatro de Arte de Moscou e a encenação emblemática dessa peça, dirigida por Stanislavski. A referência a esta montagem aparece no espetáculo como menção. O ato de estudar também é tratado na cena: os atores sempre carregam o livro em cena e até leem alguns trechos, especialmente as descrições espaciais dos atos.

Alguns ensaios foram realizados numa casa, no bairro Cosme Velho, na qual havia um grande jardim, em que os atores fizeram algumas experimentações. É desse contato que vieram também os elementos da natureza que acabaram ficando no espetáculo - como as plantas, a terra, os legumes.



Figura 1: Atores Gilberto Gawronski e Mariana Lima em cena de *Gaivota* - tema para um conto curto. Fonte: Lenise Pinheiro/Folha Imagem.

Além disso, no exame de outras obras do autor, os atores fizeram experimentos práticos com seus contos: decoravam e faziam exercícios de contá-los uns aos outros ao realizar atividades cotidianas. Num destes experimentos, Mello (2016) contou a *A Brincadeira* (TCHEKHOV, 1994) cozinhando um peixe. Essas experiências dizem muito da maneira como estes atores viam e tentavam transpor para cena o texto de Tchekhov: histórias simples, ditas de uma maneira prosaica, quase como se estivessem preparando uma refeição diária em uma cozinha.

**A materialidade do jogo do ator: as composições, o método Suzuki, os Viewpointes e o Jogo Lúdico**

As chamadas composições eram cenas improvisadas criadas por grupos menores, de duas ou até uma pessoa, feitas a partir das cenas, atos ou personagens do texto. Tomemos como exemplo a cena final da peça - o suicídio de Trépliov. No texto, este acontecimento não era mostrado. Tchekhov optou por mostrar o que acontecia na sala ao lado, como toda família presente, ouvia-se apenas o som do tiro era ouvido e dois personagens, na boca de cena, Dorn e Trigórin, se davam conta do ocorrido.

Segundo Mello (2016), houveram duas propostas de composição. Uma feita por ele e pela Mariana e outra pelo Felipe Rocha e pela Malu Galli. Na proposta do Mello, os atores usavam um tomate sendo pisado, que criava um símbolo da cabeça do Trépliov explodindo com a bala do revólver. As duas propostas eram apresentadas e se escolhia uma ou outra, ou alguns elementos de uma, e outros, da segunda. No resultado do espetáculo, vemos esse tomate sendo pisado no final da última cena.

As composições muitas vezes eram propostas por um ator, e acabaram sendo apropriadas e usadas por outro no espetáculo. Um exemplo é a cena em que Arkádina estava fazendo um aquecimento vocal com um gravador. Originalmente, foi uma composição de Mello, que acabou sendo desenvolvida por Mariana Lima no espetáculo.

No texto, a personagem começa a cena lembrando trechos de *A Dama das Camélias* (1858), de Alexandre Dumas Filho, até que refaz a cena toda, na qual se emociona fortemente. Os atores também remontam a cena, de modo bem realista, linguagem que aparece apenas nesta cena. A diferença entre o resultado da cena e o texto proposto está no início, pelo acréscimo deste momento de aquecimento vocal. Este episódio não está escrito no texto de Tchekhov, mas há uma abertura para se imaginar isso. É como se os atores se apegassem a uma fagulha e atuassem fogo nela. Primordialmente, a eles interessam esses momentos: o que uma atriz como Arkádina faria antes de entrar em cena? E então, ao explorar cenicamente essa pergunta, eles compartilham isso enquanto resultado no espetáculo também. Esta cena e outros momentos como este, evidenciam a proposta deste coletivo de investigar os meandros da criação artística e explorar isso ao máximo enquanto temática e linha mestra dos acontecimentos cênicos.

Esta escolha na abordagem do texto por uma de suas temáticas principais e pela materialidade do que trará o jogo dos atores, traz, entretanto, alguns aspectos negativos a meu ver, pois deixa de tratar algumas potências do texto. Há a preocupação com a manutenção do fio narrativo proposto pelo autor, o que é bom, porque faz com que o público acompanhe e se situe nas cenas. Entretanto, a história trazida pelo Tchekhov, o drama de seus personagens, isso se mantém ao mesmo tempo que espetáculo reduz sua profundidade porque em vários momentos esclarece de forma objetiva o que está nas entrelinhas do texto. Desloca o foco para escancarar, nas falas e nas ações, o que a companhia pensa sobre os personagens e suas vidas.

Trepliov em umas das cenas do Segundo Ato, por exemplo, aparece bem menos apaixonado do que no texto de Tchekhov. Ele quase não presta atenção em Nina, enquanto no texto original ela é o centro do seu universo. Isso

ocorre porque que, em realidade, a paixão de Trepliov não importa muito para o espetáculo criado. Importam as partes do texto de Tchekhov nas quais Nina fala sobre seus fracassos enquanto atriz, sua vontade de continuar, o entendimento que teve sobre a vida artística. Sob o ponto de vista do fazer teatral, o drama está aí. Logo em sequência, Trepliov vai apresentar sua argumentação. Então, a relação amorosa não correspondida entre os dois acaba se dissolvendo para dar lugar à centralização da questão das angústias dos artistas (enquanto na peça de Tchekhov as duas questões – o amor e arte – são inseparáveis).

Em paralelo com as composições, havia ainda uma parte técnica composta pela prática de exercícios físicos do método Suzuki, do Viewpoints e o Jogo Lúdico, do Vasiliev.

Mello (2016) conta que os exercícios do Método Suzuki consistem em um trabalho de ritmo, com várias músicas, sendo que para cada uma delas há um tipo de treinamento específico: um andar, uma caminhada, um circuito de bater os pés.

Já o trabalho com os Viewpoints se trata de uma improvisação corporal e espacial, a partir de um ou mais dos *view points* ou pontos de vista, como: o tempo, a repetição, o espaço, a duração, o gesto, a forma, o padrão das trajetórias e as respostas cinestésicas. Mello explica que "Este foi um trabalho que nos ajudou muito nessa coisa do conjunto, de criar em cena e não estar ali representando um corpo só, mas sim um corpo único." (MELLO, 2016) O treinamento, portanto, ajudou a ampliar o pensamento dos atores sobre improvisação do conjunto. Esse aspecto é bastante visível no resultado do espetáculo, a impressão de que há um único corpo nos contando uma história, que se multiplica e se metamorfoseia nos personagens.

O Jogo Lúdico de Vassiliev é um estudo do texto de pé. Mello (2016) explica que se fazia apenas uma leitura rápida do texto (sem ficar relendo para entender o que dizia cada frase), com o intuito de descobrir os conflitos principais e seu encadeamento, ou seja, como eles se encaminham para o próximo. Em seguida, os atores decoram essa sequência e então, improvisam a cena. Desse modo, sem se preocupar em decorar o texto, mas sim em entender a situação em cena, jogando com o outro. Mello relata que só no primeiro contato com o texto houve uma mesa e uma leitura mais demorada, depois os estudos eram feitos em partes picadas, por grupos menores de atores, que preparavam suas composições. "A gente leu na mesa a primeira vez que a gente leu o texto. O resto era texto espalhado pelo chão..." (MELLO, 2016)

Nesse trecho da entrevista o ator conta mais detalhadamente no que consiste essa metodologia:

"É um trabalho através de conflito. Tinha uma coisa que chamava tese, antítese e modulação. Que é o seguinte: você entra com uma proposta, você tem um conflito, eu e você temos um conflito, então a gente tem que desenvolver esse conflito. Eu tenho um ponto de vista, e você tem outro. Para se criar um conflito tem uma tese e uma antítese. O conflito acontece. A modulação é o desenvolvimento do conflito que nos leva a um outro conflito, a uma outra tese, a uma outra antítese, e é isso que faz o caminho dramático de uma cena, de uma peça. Então ele faz

esse mapeamento da peça inteira. Então ele faz uma grande escaleta de improvisação." (MELLO, 2016)

O nome "lúdico" traz a ideia da brincadeira, do faz de conta, quer dizer, eu sempre estou jogando com o outro, crio um acordo, como numa brincadeira de criança, para entrar em desacordo na ficção. Precisa haver um acordo muito forte entre os atores para poder ser trabalhado o desacordo dos conflitos em cena. Trata-se de uma estrutura de trabalho, que estabelece as bases para um jogo improvisacional, ou seja, há uma orientação, um esquema que deve ser seguido.

Mello explica que, de posse desta estrutura a ser seguida, o ator usa o texto (a situação dramática), mas não necessariamente as palavras do autor: "Porque aí você tem uma escaleta de conflitos, e você usa o texto do Tchekhov, mas não as palavras do Tchekhov, são as suas palavras." (MELLO, 2016) Esse procedimento de trabalho usado no processo de criação cria um resultado em cena muito interessante: a criação de um novo texto, atoral, no qual, algumas palavras do autor são preservadas e outras são acrescentadas, alteradas, adaptadas. Ainda assim, a situação dramática é mantida.

Enquanto público, percebo que o texto e a situação estão realmente apropriados pelos atores, pois este resultado me causa a impressão de que aquelas palavras poderiam ter saído de suas bocas. Frequentemente, ao assistir espetáculos baseados em textos clássicos, sinto-me ouvindo algo descolado dos corpos que os dizem. Nesse caso não há esta desconexão, o que se mostra como uma preciosa virtude deste trabalho: os atores estão à vontade com o texto e o dizem com certa naturalidade que dá a cena uma verossimilhança e organicidade.

Acredito que a metodologia do Jogo Lúdico deu um suporte dramático a mais às composições, que já era um modo de trabalho antigo na *Cia dos Atores*. As metodologias se somaram: o novo procedimento teve grande importância para o entendimento da dramaturgia textual e por consequência, da manutenção do fio condutor proposto por Tchekhov - aspecto importante para a condução do espectador.

Muitos anos antes, ainda no início do trabalho com workshops, que antecederam a formação da *Cia dos Atores*, Enrique Diaz já nutria o desejo pela construção em cena um tipo de dramaturgia diferente, a partir da materialidade dos corpos e da cena, mas sem desconectar do que há na base da dramaturgia tradicional: "Era como tentar assimilar a base da dramaturgia tradicional, só que focando na fisicalidade do teatro, do corpo do ator, dos volumes, das sonoridades." (DIAZ, 2006: 25).

Diaz traz a contribuição do *modus operandi* da *Cia dos Atores*, que ao longo de toda sua trajetória sempre os atores estivessem envolvidos na criação da dramaturgia. Essa característica confere aos atores grande autoridade em cena. Mello (2016) cita que, ao final do processo, sabia quase todos os trechos do texto de cor. Dá ao coletivo de atores, portanto, uma ciência e domínio do todo, como se todos fossem também um pouco dramaturgos e diretores, ainda que a partir do ponto de vista de atores, em cena. Era comum também na trajetória da Cia, a fragmentação do texto, a rearrumação das cenas e o



acréscimo de diálogo e reflexões, mesmo quando trabalhavam com texto dramático. Essa característica, que é reconhecível na *Gaivota*, vem, portanto, de longa data, e é tratada com primor neste espetáculo.

### **Considerações finais**

O espetáculo resulta numa releitura da obra, que é, primordialmente, um olhar para o texto como uma proposta, de uma forma radical e contemporânea. O que resulta é a composição de um novo texto, que traz memórias dos atores, discute e questiona o teatro, e ao mesmo tempo, mantém o fio condutor da dramaturgia proposta por Tchekhov, em consonância com todas as inserções, e criações dos atores. As palavras cabem na boca dos atores, é muito prazeroso não só vê-los atuando, como ouvi-los. A gente ouve o texto do Tchekhov ainda que não seja o texto dele fielmente.

A escolha pela abordagem do texto a partir da identificação de uma das suas temáticas principais – o fazer teatral – e sua desconstrução dramática feita visando ao estabelecimento de um jogo entre os atores em cena, geram cenas com pouco aprofundamento nas questões humanas, como potencialmente se vê no texto de Tchekhov. Entretanto, ainda assim, a Cia consegue, ao articular com primazia vários elementos cênicos em sua desconstrução dramática - as quebras dramáticas, comentários sobre o fazer teatral, inserções textuais de possíveis subtextos e outros dados pertencentes ao processo de criação, uso de objetos cênicos que não são literalmente os mesmos mencionados pelo texto que dizem - criar uma composição cênica bem interessante que mostra, metateatralmente, o seu jeito de pensar o teatro. Ao mesmo tempo que dá voz às questões do grupo, compartilha, de uma maneira bastante generosa, com o público, suas questões e procedimentos sobre o fazer teatral.

Para além de uma relação de complementaridade entre texto e cena, estabelecida na emblemática encenação do TAM, no final do século XIX, neste espetáculo, por haver um foco claro na materialidade do jogo entre os atores em cena, a relação texto e cena se mantém, porém é deslocada. Há uma sobreposição da cena no texto: “O jogo estético desloca-se: não se trata mais de colocar em cena o real, mas de colocar em presença, confrontar os elementos autônomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a realidade específica do teatro.” (SARRAZAC, 2013: 27)

### **Referências bibliográfica**

- DIAZ, Enrique et al. (Org.) Na Companhia dos Atores - ensaios sobre os 18 anos da Cia dos Atores. Rio de Janeiro, Senac-RJ, 2006.
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidades Contemporâneas. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. In: Revista Sala Preta USP, vol. 13, 56-70, 2013.
- TCHEKHOV, Anton. A Gaivota. Tradução e posfácio de Rubens Figueiredo. São Paulo, Cosac Naif, 2004.

\_\_\_\_\_. O Malfeitor e outros contos da Velha Rússia. EDIOURO - MCPM, 1994.

\_\_\_\_\_. Cartas a Suvórin – (1886–1891). Introdução, tradução e notas de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. Minha Vida na Arte. Tradução de Esther Mesquita. São Paulo: Editora Anhembi Ltda, 1995.

SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno 1880 – 1950. Cosac Naify, 2001.

WILLIAMS, Raymond. Drama em Cena. São Paulo, Cosac Naif, 2010.

Entrevista com Emílio de Mello realizada em 12/02/2016.

**Reportagem:**

Enrique Diaz relê texto de Tchecov em 'Gaivota - tema para um conto curto'.

Folha de São Paulo, São Paulo, 15 jun. 2007.

**Gravação de vídeo:**

GAIVOTA – TEMA PARA UM CONTO CURTO. Produção: Cia dos Atores. Rio de Janeiro: 2006. DVD (disponível no acervo audiovisual da Biblioteca do Instituto de Artes – Unicamp – SP).