

## **Tio Vanya em Nova York: da dramaturgia de Tchekhov ao “filme de teatro” de Louis Malle**

Prof<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gabriela Lúrio (UNESA)

**RESUMO:** *A comunicação pretende abordar o conceito de “filme de teatro” defendido por Louis Malle na adaptação de “Tio Vânia”, de Tchekhov. Entre teatro e cinema, a comunicação busca identificar os dispositivos e as conexões na transposição contemporânea do texto dramático que pretendeu ocupar o lugar de uma mise en scène da mise en scène. Em um jogo de alternância entre exibição e apagamento dos dispositivos teatrais, a adaptação será investigada a partir da análise das variações espaço-temporais, da representação dos personagens, do sentidos propostos pela captação de imagens em detrimento de outras e da discussão acerca da fidelidade ao original e de sua recriação através de um olhar contemporâneo do objeto.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *adaptação, filme de teatro, espaço, tempo, representação.*

### **Introdução**

Esta comunicação pretende investigar o conceito de “filme de teatro”, proposto por Béatrice Piccon Vallin, a partir da leitura de “Tio Vanya em Nova York” (1995), de Louis Malle. A adaptação tchekhoviana, de autoria de David Mamet, recebeu das mãos do cineasta um caráter documental. Ambientado no final dos anos 90, o filme propõe ser um registro da realidade de um grupo de atores, que, segundo o diretor, justifica sua proposta de “... rodar um documentário sobre Tchekhov, transformando o dramaturgo em um documentarista de nossas vidas” (Malle: 1997). Logo na abertura, vemos o grupo de atores, vindo de direções diversas, confundindo-se com os pedestres nas ruas de Nova York, e encontrando-se próximo ao *New Amsterdam Theater*, na Broadway, um lugar “viscontiano”, segundo Malle, um teatro em ruínas que lembra o *Théâtre des Bouffes du Nord*, em Paris, habitado pelo Centro Internacional de Pesquisas Teatrais de Peter Brook.

A adaptação de Mamet ao clássico “Tio Vânia” é bastante fiel ao texto, não há grandes inovações com relação à estrutura, à organização dos acontecimentos, à trajetória dos personagens. Há sim uma atualização do vocabulário, uma simplificação das cenas, buscando o substrato mais importante de cada diálogo: a ironia sarcástica de Vanya, o tédio sedutor de Élena, a ingenuidade nada feliz de Sonia... personagens em tensão permanente sendo levados por um texto destilado no que há de melhor: a radiografia cruel, porém verdadeira, da condição humana – a fraqueza, a ausência de ética, a desilusão, o cansaço imobilizante.

Os atores, ao entrarem no teatro decadente novaiorquino, se misturam aos poucos espectadores convidados, conversam, trocam impressões a respeito do espaço, de suas participações, do café que vão tomar. O diretor André Gregory, que, em 1989, havia dirigido nos palcos a adaptação de Mamet é contraponto de Malle na versão que pretende ser uma *mise en scène* da *mise en scène* (Journot: 1997): ele interpreta ele mesmo, anunciando a pausa para o lanche, conduzindo os espectadores ao segundo ato, pontuando o tempo dos acontecimentos, esclarecendo, por exemplo, que entre os dois primeiros atos se passaram três meses. Sem interferir no jogo cênico dos atores, a sensação que temos é de que se trata de um ensaio geral. Sem interromper uma vez sequer, a não ser nos intervalos dos atos, o diretor aparece por diversas vezes entre os espectadores, adotando uma postura que é reflexo da proposta do cineasta: a não-interferência como eixo condutor da narrativa. Para Malle é a palavra que interessa. A palavra é a ação. Isso justifica a pouquíssima mobilidade dos atores que permanecem praticamente, todo o tempo, sentados, conversando e trocando sensações, vendo os anos passarem diante de seus corpos inertes, mas paradoxalmente vivos.

A palavra tem um estatuto de transformação. É ela que, uma vez proferida, torna claro e insuportável o ambiente em que os personagens estão inseridos. De início contida, dúbia, é vociferada, depois, por um Vanya disposto a vomitar seus tristes anos de reclusão, no desperdício de uma vida em função de alimentar a vaidade intelectual do professor Alexandre. Ainda, torna-se clara na consciência de Sonia de sua beleza comum e, por isso, na impossibilidade de ser correspondida pelo médico Astrov; palavras entreouvidas, na leitura de Malle, pela linda Élena que, logo após, em *off*, dá-se conta de sua tragédia e de seu desejo pelo mesmo homem. Em um jogo de espelhos, em que não há vencedor, nem vencidos, a família é desintegrada, vê desabar, através das reflexões verbalizadas ou não de seus personagens, sua falsa estrutura.

Na versão fílmica, o espaço do teatro aparece fragmentado, em poucos momentos temos a visão geral do espectador, isso significa dizer que o espaço proposto é fundamentalmente cinematográfico. Fugimos aqui da acepção primeira de André Bazin de “teatro filmado”. A câmera não é fixa e Malle não pretende teatralizar a cena a partir do desenho de movimentos de cada ator. Nas imagens do filme, há uma triangulação permanente de personagens: Élena, Vanya e Sonia. Astrov, Vanya e Élena. Maria, Vanya e Sonia e, assim, sucessivamente. O olhar de Malle restringe o campo visual ao focalizar planos sempre fechados. É assim que notamos o fundo, em diversos momentos, fora de foco. Nesse sentido, há um esvaziamento proposital do espaço do teatro escolhido que nos faz lembrar todo o tempo de que se trata de um filme sobre uma peça. Tal lembrança aprisiona, porém liberta: a teatralidade se encontra na força dos diálogos, nas pequeninas ações físicas captadas através de um close no olhar, um sorriso, uma tensão no rosto. Utilizando a câmera na mão praticamente todo o tempo, o diretor aproxima-se dos atores, como por exemplo, no monólogo de Vanya, uma espécie de aparte ao público, olhando diretamente para uma câmera que constrói planos cada vez mais fechados do personagem.

## 1 O Filme de Teatro

Segundo Vallin, “filmar o espetáculo é uma atividade que se inscreve no contexto atual de interpenetração de práticas artísticas, de questionamentos de fronteiras, de exploração de zonas de passagem” (VALLIN, 1997:19). O conceito de

“filme de teatro” defendido por Vallin não se reduz a uma única estratégia de realização. Os exemplos são inúmeros e vão desde obras de Kazan, Olivier, Welles, passando por Cocteau, Brook, Mnouchkine ao objeto dessa análise, “Tio Vanya em NY”, de Louis Malle (para citar apenas alguns nomes). Há um princípio de transitividade que traduz uma pluralidade de experiências ligadas a suportes, espaços e públicos diversos. Em questão, estão o objeto filmado, o tipo de encenação e o projeto do cineasta.

Em “Diderot, Brecht, Eisenstein”, Roland Barthes afirma que “no teatro, no cinema, na literatura tradicional, as coisas são sempre vistas de algum lugar, é o fundamento geométrico da representação: é necessário um sujeito fetichista para decupar a tela” (BARTHES: 1978, p.190). Nas adaptações cinematográficas a partir de dramaturgias, a “decupagem”, a qual se refere Barthes, fundamental à escolha do local de onde se fala, ou seja, da construção do discurso pelo sujeito criador, atravessa uma tríade: a releitura do texto, a experiência cênica em foco e as imagens a serem criadas na tela.

Em “Tio Vanya em Nova York”, Malle partiu da idéia de filmar em um espaço teatral, mas deslocou propositalmente a carga subjetiva do teatro em ruínas para a representação dos atores. A teatralidade se inscreve na *mise en scène*, e o espaço desfigurado de objetos (a não ser uma mesa, alguns bancos, entre outros poucos), configura o que Brook chama de “via da eliminação.” Isto se deve à problemática inerente às adaptações cinematográficas de espetáculos teatrais; seja qual for a opção estética, o espaço não deve ser “maquiado” por objetos, cenários, figurinos supérfluos. Uma vez que se escolhe filmar em um teatro, não se pode, nem se deve estimular o espectador a esquecê-lo. Caso contrário, a construção espacial imaginária do espectador “colocaria em xeque-mate” a própria adaptação. Por que escolher um teatro para transformá-lo em locações cinematográficas? Afinal, qual é a proposta? Qual é o sentido da representação?

Aponta-se, portanto, uma discussão relevante e que, desde André Bazin, é pauta recorrente nos estudos acerca da adaptação. A fidelidade ao original e, mais além, a legitimidade de articulação entre linguagens diversas. Desde quando surgiu, o conceito de “teatro filmado” aparece como “uma construção impossível” (MERVANT-ROUX: 1997, p.31). A relação atores-platéia não é passível de ser filmada, a não ser em raros momentos. A introdução da câmera, refletores, equipes técnicas destinadas à filmagem modificam, interferem diretamente na experiência cênica. Sabemos também que o conteúdo filmado pressupõe a escolha de um sujeito sobre aquilo que vê e, tal modo de ver a cena é, no teatro, bastante particular. Pode-se, por exemplo, focar, na maior parte do tempo, a interpretação de um determinado ator em detrimento do restante do grupo. Ou seja, o ato de filmar uma peça não reproduz as condições presentes no momento do acontecimento teatral, mesmo porque as condições diferem tanto quanto os espectadores existentes. Trata-se, portanto, de um registro artístico, mas não do acontecimento em si.

O conceito “filme de teatro” atualmente apresenta-se como sendo o mais legítimo: não significa que o espectador irá se relacionar com a realidade cênica, mas que o cineasta tem como objeto primeiro uma representação teatral, e que busca, na interpenetração de duas linguagens distintas, um encontro possível do texto, da cena, do filme. As interpenetrações entre as duas artes se estabelecem de modo cada vez mais vigoroso. No teatro, as imagens cinematográficas compõem e complementam inúmeras propostas cênicas. No cinema, como já dito anteriormente, os exemplos também se multiplicam.

## 2 Adaptação cinematográfica: um duplo estatuto?

Em um jogo de alternância entre exibição e apagamento dos dispositivos teatrais, na difícil síntese entre teatro e cinema, Malle constrói uma *mise en scène* buscando o real da representação. Segundo Benoît Jacquot, outro cineasta que transita entre as duas linguagens, essa busca leva a um “naturalismo” (JACQUOT: 1976, 47) na representação através do uso da abstração de alguns elementos simbólicos. A mesa, por exemplo, a que o diretor da peça conduz os espectadores a se sentarem do lado oposto dos atores é o espaço escolhido para o segundo ato. A princípio, repleta de papéis do professor perde sua função primeira para simbolicamente representar o local em que todos os personagens irão se encontrar nas cenas seguintes: Vanya e Élena em uma troca de confidências, Vanya em seu monólogo reflexivo, Vanya, Astrov e Teleguine para uma bebedeira a três, Sonia e Vanya, Sonia e Astrov, Sonia em seu monólogo e, finalmente, o encontro apaziguador entre Sonia e Élena. A mesa tem um caráter simbólico, espaço de encontros e desencontros; é esvaziada de seu uso utilitário, servindo de apoio à construção de cada seqüência fílmica. É o ponto de conexão de cada personagem; através dela a narrativa é construída no segundo ato; os personagens se vêem destituídos de seus papéis iniciais, revelando-se não só aos espectadores que “abrem” o segundo ato, mas aos que assistem à adaptação cinematográfica.

O duplo estatuto real/simbólico, teatro/cinema, documentário/ficção baliza o movimento escolhido por Malle: o de contemporaneização do objeto primeiro – a obra de Tchekhov. Figurinos não são trocados porque inexistem, são as roupas dos atores, a mesma com que eles se dirigem ao teatro nas ruas de Nova York. O tempo é o tempo da encenação, é o aqui e agora dos atores. A família russa, do final do século XIX, pode existir em qualquer época, em qualquer país. Interessa o registro de um ensaio de um grupo de atores dirigido por André Gregory. Malle não escolheu nem o teatro, nem os atores, nem tampouco acompanhou todo o processo de criação do grupo. Contou com apenas oito dias de filmagem.

Mais do que a fotografia, a tomada do documentário não é simples mimesis, mas um meio de traduzir a percepção a partir de um ponto de vista (...) O que me interessa? Como eu olho, a que distância? Como eu enquadro (...) com que lente? Devo me centrar em um objeto, devo filmar um contexto? (COLLEYN: 1993, p.66)

Entre documentário e ficção, “Tio Vanya em Nova York” reflete uma intertextualidade, a que se refere Kristeva: um diálogo ininterrupto e implícito entre um autor e seu (s) contemporâneo(s). Tal diálogo, aqui, se baseia na apreensão do objeto cênico e sua transposição para o universo fílmico sem o uso de qualquer analogia epocal, eliminando quaisquer interferências que possam restringir ou associar a obra a uma condição histórica determinada. A tentativa de a-historicizar o tempo impõe ao filme um ritmo delicado, tenso, e um retorno permanente à construção narrativa original, preservada na versão do cineasta. A impressão que se tem é de que Malle, a partir da perspectiva de documentar a realidade do ensaio de um grupo de teatro, reforçou a interpretação stanislavskiana de cada ator. Com isso, o que se vê são os personagens no que eles apresentam de mais real: seus sentimentos, suas vidas. Há uma simplicidade na escolha da direção de atores. Voltamos à importância da palavra e das

ações físicas cotidianas, pequenas, porém relevantes à proposta cênica. Ao retirar um possível excesso representativo, Gregory/Malle constroem uma leitura que foge da literariedade encontrada na maior parte das adaptações de Tchekhov. Para o dramaturgo, muitas de suas peças eram comédias e não dramas. Assim, a adaptação cinematográfica privilegia o subtexto, em alguns casos, uma antítese do que é proferido; privilegia as nuances de cada diálogo: da tristeza ao choro, da contestação à contestação, do tédio ao desejo. Muitos são os estados criados por cada ator para seu personagem. O não-reducionismo desta leitura representa uma das maiores contribuições do filme.

As pausas concedidas por Gregory entre os três primeiros atos (o último ato sem pausa) são fundamentais para que o espectador retome a proposição primeira e se coloque no lugar do espectador do espetáculo. Este duplo estatuto interfere diretamente na recepção da obra. Está-se diante de uma peça ou de um filme? Quais são os dispositivos teatrais encontrados na transposição cinematográfica da dramaturgia tchekhoviana? Ao se identificar com os personagens-espectadores do filme, os espectadores de “Tio Vanya em Nova York” passam a ter consciência de que a idéia de Malle de documentar um ensaio nada mais é do que uma ficção e de que a cada ato apresentado não interessa buscar definições, mesmo porque já se aceitou, ainda que não se saiba, a duplicidade da proposta. Ela é crível porque deslocando a carga subjacente da narrativa a um patamar outro – não é teatro, nem tampouco somente cinema – um esvaziamento no nível das significações é sentido, assim como o desejo de preencher esses espaços vazios. São espécies de choques brechtianos que fazem o espectador do filme ocupar um lugar privilegiado, a saber: o lugar de quem observa a cena e é, concomitantemente, convidado a se retirar dela. A sabedoria de Malle reside em fazer com que se acredite que não se sai por um convite, mas por convicção.

O estranhamento é sentido ao longo da adaptação, faz-se presente nos intervalos citados, em algumas cenas, tais como o monólogo de Vanya, também mencionado, ou ainda, na angústia de Élena, deslocando-se pelo espaço cênico de forma mais contundente e, finalmente, nas palavras ditas por Sonia ao final da peça. Apesar disso, e talvez por isso mesmo, a construção narrativa é mantida. Ela depende da ausência de significações percebida pelo espectador. Tal ausência é o que evidencia o sentido do real proposto por Malle. Daí, podemos afirmar que o real para existir deve apresentar uma boa dose de ficção. Toda narrativa, seja ela documental ou não, é ficcional, é uma nova apresentação, uma releitura de algo que, de certo modo, inexiste porque ocupa um lugar outro.

Que fazer! Nós devemos viver. Nós iremos viver, Tio Vanya. Passar uma longa seqüência de dias, de noites intermináveis, suportar pacientemente as provas que a sorte nos reserva. Nós trabalharemos pelos outros, agora e até a morte, sem conhecer o repouso, e quando nossa hora chegar nós partiremos sem murmurar e diremos no outro mundo que nós sofremos, que fomos infelizes e Deus terá piedade de nós. E, então, meu tio, meu querido tio, uma outra vida surgirá, radiosa, bela, perfeita e nós estaremos jubilosos, pensaremos em nosso sofrimento presente com um sorriso e descansaremos (...). Nós descansaremos! Ouviremos a voz dos anjos, veremos um céu repleto de diamantes (...) nossa vida será calma e doce, doce como uma carícia... Eu acredito, eu acredito.(...) Meu pobre, meu pobre Tio Vanya você chora. Você

não conheceu a alegria da vida, mas paciência, Tio Vanya, paciência... Nós descansaremos (...) Nós descansaremos! (...) Nós descansaremos!<sup>1</sup>

## Conclusão

Paul Valéry nos diz que “uma imagem é mais do que uma imagem, é talvez mais do que a coisa mesmo na qual ela é imagem” (apud BLANC: 1986, p.104). A captação das imagens a partir de uma representação teatral requer uma investigação sobre a funcionalidade delas na adaptação cinematográfica. Quais imagens correspondem à obra original e à experiência cênica? De que modo pode-se reuni-las sem que se perca ou se diminua o impacto delas ao espectador do filme? Do texto ao palco, do palco à tela, Malle pareceu não esquecer do lugar ocupado pelo cineasta. “Tio Vanya em Nova York” é um filme de teatro, as imagens próximas à lente do fotógrafo e aos olhares dos espectadores aproximam a narrativa cênica da narrativa cinematográfica. Não se adota o ponto de vista do espectador do teatro, a não ser quando se faz necessário como dispositivo de distanciamento e, por conseguinte, de aproximação e consciência do espectador de que se está diante de uma encenação de um texto teatral.

As escolhas imagísticas de Malle triangulam as cenas na disposição dos atores – há permanentemente um fora de foco ou pronto a entrar em cena – e a organizam de modo a fechar o espaço, ampliando a perspectiva tchekhoviana de angústia e desilusão. Somos aprisionados e lançados sem piedade na fragilidade das relações construídas pelo dramaturgo. O mecanismo de aproximação das figuras/personagens e de distanciamento/desfocalização do fundo/cenário é utilizado no decorrer do filme como parte da criação de uma linguagem. Ao respeitar as divisões em atos propostas por Tchekhov, Malle teatraliza a cena, assim como quando evidencia, nos intervalos dados por Grégory, o “tom documental” da ficção.

A trilha sonora, de Joshua Redman, jazzística, apesar de não ter sido objeto de uma análise mais aprofundada neste artigo, contemporaniza a cena, remetendo o espectador a Nova York; assim também ocorre com os figurinos, muito atuais para uma família russa decadente do século XIX. Rompendo com o vetor da história, o filme de teatro de Malle prova que espaço e tempo se articulam na composição de uma estrutura narrativa que, assumidamente, se afirma híbrida, fruto de uma série de interpenetrações. Ao acreditar na possibilidade do encontro entre literatura, teatro e cinema, Malle, em seu último filme, acena para obras em que o prazer verdadeiro da experimentação de novas linguagens sobrepõem-se a regras e preconceitos daqueles que ainda acreditam que especificidade é sinônimo de integridade.

---

<sup>1</sup> Últimas palavras do texto tchekhoviano ditas por Sonia a Tio Vanya. A tradução é de minha autoria, a partir da tradução da obra em língua francesa editada inicialmente pela Arché Editeur, em 1960, e reeditada pela Collection Folio Classique, em 2001.

## Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Cinéma: theories, lectures. N° Special de la Revue d 'Esthétique. Klincksieck, 1978, pp.185-91.
- BILLAR, Pierre. **Louis Malle et le documentaire**. Disponível em <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=194>. Acesso em: 19/julho/2007.
- BLANC, Jacques. De la scène à l'image. In: **Théâtre/public, n°70/71**. Gennevilliers, julho/outubro de 1986, pp.101-7.
- COLLEYN, Jean-Paul. **Le regard documentaire**. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1993, p.66.
- HELBO, André. **L'adaptation. Du théâtre au cinema**. Paris: Armand Colin, 1997.
- JACQUOT, Benoit. Entretien avec Benoit Jacquot. In: **Cahiers du Cinema, n°262-263**. Paris: janeiro de 1976, p.47.
- JOURNOT, Marie-Thérèse. Vanya 42e rue de Louis Malle: une expérience sur les rapports entre théâtre et cinema. In: **Le théâtre à l'écran**. Paris: CinémAction Corlet Télérama, n° 93, 4° trimestre de 1999.
- PICON-VALLIN, Béatrice (Org.). **Le Film de Théâtre**. Collection Arts du spectacle. Paris: CNRS Éditions, 2001.
- TCHEKHOV, Anton. **Théâtre Complet II. Le sauvage. Oncle Vania. La Cerisaie et neuf pièces en un acte**. Paris: Gallimar. Collection Folio Classique, 2001.