UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

A PRINCESA TURANDOT DE VAKHTÂNGOV
A renovação dos princípios da *Commedia Dell'Arte* no
Teatro Moderno Russo

Adriane Maciel Gomes

São Paulo
2008

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Arlete Orlando Cavaliere

**São Paulo
2008**

*Ao meu querido amigo de muitas
jornadas, na vida e na arte,
Camilo Scandolara*

AGRADECIMENTOS

Prof^a. Dr^a. Arlete Cavaliere pela oportunidade, pelas orientações precisas e valiosas, pela enorme disponibilidade, pela energia contagiante e por toda a sua atenção e generosidade.

Prof^a. Dr^a. Elena Vássina pela enorme generosidade, pelo carinho e pelas sugestões valiosas.

A minha querida Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco por todo o conhecimento compartilhado.

A minha eterna MESTRE, amiga e “carrasca” Nair D’Agostini, por ter me ensinado a amar o teatro em todas as situações, pelas traduções, pelas observações preciosas.

A Prof^a. Dr^a. Maria Silvia Beti pela leitura atenciosa e sugestões na banca de qualificação deste trabalho.

A Prof^a. Dr^a. Roberta Barni por me fazer redescobrir a *Commedia Dell’Arte*.

À minha mãe e aos meus irmãos que me incentivam em tudo e que, de longe, torcem por mim.

Ao super amigo, super “irmão”, super colega, super ator, Camilo Scandolara, pelas leituras e sugestões, pelas traduções, pelas risadinhas sem jeito, pelos chocolates, pela companhia silenciosa, pelo teatro que acreditamos, por acreditar que é possível, por todos esses anos... por tudo, tudinho...

Ao querido amigo, colega e doutor de todas as dores e horas Aguinaldo Moreira de Souza, que apesar de tudo, sempre sabe dar um jeito.

Aos amigos de longe: Luana, Gustavo, Fefê, Rogério, Nara, Rose que, entre um chimarrão e outro, souberam escutar pacientemente minhas crises e dúvidas ou que passaram horas na internet tentando me acalmar. Aos amigos de perto, Márcia e Cleber que me acolheram, me engordaram, me fizeram rir nos momentos difíceis, me adoçaram e me ensinaram o valor de uma velha e verdadeira amizade.

Aos amigos de muito perto, Thais D’Abronzo pela companhia nas madrugadas (via computador), pelos telefonemas, pelos gritinhos, pela enorme ajuda, pelas palavras de incentivo, Janaina Ribeiro, “meu” Luís Fernando pela amizade de todos os momentos, aos amigos/vizinhos que sempre me socorrem Nexy e Vera. A Camila Fontes pelas palhaçadas e por tentar reavivar as fotos. Luciano Zampar, Cristiano

Scandolara e Andréa Barros pelos livros. A Edécio Américo pela ajuda nas traduções do russo.

Ao Thor e à Frida, fiéis companheiros e muito aconchegantes.

Aos amigos/funcionários da Casa de Cultura da UEL.

Aos alunos do Curso de Artes Cênicas da UEL que compreenderam minhas ausências e aos que não compreenderam também. Em especial aos estagiários da Divisão de Artes Cênicas da Casa de Cultura da UEL. Aos meus orientandos que dividiram comigo bem de pertinho este momento e me encheram de mimos: Paulinha, Fábio e Chico.

A Lis Peronti pela ajuda nas traduções do francês.

Aos colegas do Deptº de Música e Teatro: especialmente Fernando Strático, Ceres Vittori e Mauro Rodrigues.

RESUMO

Este estudo aborda o processo criativo da encenação *A Princesa Turandot*, texto de Carlo Gozzi, realizada por Evguiêni Bagрати́онович Вахтангов, no Terceiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, em 1922. A pesquisa centra-se no entendimento da improvisação teatral como metodologia utilizada para criar e estruturar o referido espetáculo. Inicialmente, são apresentadas as experimentações artísticas de Vakhtângov em suas encenações, e a influência que a redescoberta da *Commedia dell'Arte* exerceu em sua trajetória artístico-pedagógica. Para tanto, as principais características da *Commedia Dell'Arte* são resgatadas como importantes recursos, usados por encenadores russos do início do século XX, aqueles que visavam uma transformação da arte teatral neste período.

Palavras-chave:

Teatro russo, Vakhtângov, encenação, improvisação, *Commedia Dell'Arte*.

ABSTRACT

This research presents an analysis of the creative process of “Princess Turandot”, by Carlo Gozzi, directed by Evguiêni Bagrationovitch Vakhtângov at the Third Studio of Moscow’s Art Theatre. The main focus falls on the understanding of theatrical improvisation as a specific methodology applied in the creation and structuring of theatrical performances. Thus, Vakhtângov’s artistic experiments are discussed, as well as the influence of the rediscovery of *Commedia Dell’Arte* on his pedagogical trajectory. In that respect, *Commedia Dell’Arte* is seen as a source of elements which were of great value for Russian directors of the beginning of 20th Century, particularly those who were interested in the renovation of theatre.

Keywords: Russian theatre, Vakhtangov, staging, improvisation, *Commedia dell’arte*.

SUMÁRIO

O TEATRO DE VAKHTÂNGOV: FUNDAMENTOS DE UMA PRÁTICA TEATRAL.....	01
CAPÍTULO I: A <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> NO CONTEXTO TEATRAL RUSSO DO INÍCIO DO SÉCULOXX.....	07
CAPÍTULO II: VAKHTÂNGOV: A CONSOLIDAÇÃO DE UMA IDENTIDADE ARTÍSTICA.....	34
CAPÍTULO III: A <i>PRINCESA TURANDOT</i> : A CONSOLIDAÇÃO DO IDEAL ARTÍSTICO.....	62
1. O encontro com o texto.....	62
2. Perspectivas para a ambientação da ação.....	67
3. O trabalho com os atores: dos ideais à estruturação.....	77
3.1. Detalhamentos: o trabalho com as máscaras, com os <i>zanni</i> e indicações aos atores	87
3.2. Aspectos da ordenação das cenas e de novas assimilações estéticas.....	96
3.3. <i>Turandot</i> : o encontro com o público e com a crítica	102
3.4. Considerações sobre a crítica ao espetáculo.....	114
A HERANÇA DE VAKHTÂNGOV PARA A CENA CONTEMPORÂNEA.....	118
BIBLIOGRAFIA.....	131
ANEXOS.....	138

O TEATRO DE VAKHTÂNGOV: FUNDAMENTOS DE UMA PRÁTICA TEATRAL

O início do século XX é um período de grandes e significativas transformações no campo das artes. No teatro, o surgimento da figura do encenador e a busca por sistematizar metodologias para a arte do ator tornam-se fatores determinantes nas experimentações pedagógicas e poéticas. Na Rússia, com a fundação do Teatro de Arte de Moscou, se estabelecem as mais revolucionárias e concretas perspectivas para o surgimento de um novo teatro.

As pesquisas de Konstantin Stanislávski em relação ao “sistema”, unidas à grande efervescência teatral da época, fazem surgir uma geração de grandes transformadores da arte teatral. Neste contexto de retomada, que inclui uma busca pelas fontes do teatro, acaba-se por resgatar uma das formas artísticas da metade do século XVI, a *Commedia Dell’Arte*. De um modo geral, o interesse pela *Commedia* se fundamenta na centralidade do ator e na proximidade da relação ator-espectador que caracterizam este gênero teatral. Certamente, não há como refletir sobre a *Commedia Dell’Arte* sem fazer referência ao trabalho do ator.

Muitos dos alunos/atores de Stanislávski afastam-se do TAM para desenvolverem suas próprias buscas em relação à renovação teatral, sem negar a formação que haviam adquirido com Stanislávski, mas dela se utilizando à procura de novas perspectivas, e aliando-se a outras formas teatrais.

A partir desta perspectiva, é possível observar nos trabalhos de alguns encenadores/pesquisadores russos do início do século XX a experimentação conjunta com os seus atores e a tentativa de compreensão da improvisação como subsídio imprescindível à arte do ator.

Dentre os encenadores que utilizaram a *Commedia Dell’Arte* como meio de renovação de suas pesquisas teatrais, o presente trabalho opta por estudar a poética teatral de Evguéni Bogratiónovitch Vakhtângov (1883 – 1922). Mas o interesse pelo teatro de Vakhtângov surgiu, sobretudo, em função da análise dos principais fundamentos stanislavskianos (e do “sistema”), com os quais Vakhtângov mantém profundas conexões. Além disso, apesar de sua breve carreira teatral, as encenações de Vakhtângov são de extrema importância para investigações a respeito da arte teatral russa e mundial.

Por outro lado, este estudo está diretamente relacionado à minha trajetória acadêmica e, conseqüentemente, aos procedimentos de direção teatral baseados no “sistema” de Stanislávski.

O fundamento de meu aprendizado como diretora e pedagoga teatral vincula-se às descobertas de Stanislávski e de outros grandes pesquisadores russos do início do século XX. O estudo de tais descobertas foi conduzido de maneira a estabelecer constantes relações com as investigações de outros encenadores e pesquisadores de outros países e épocas, o que me fez perceber que o “sistema” de Stanislávski consolidara em definitivo bases sólidas para o fazer teatral.

O meu interesse nos estudos teatrais está voltado à direção teatral e às possibilidades de ensino desta. Neste sentido, durante os anos de graduação¹ tive a oportunidade de experimentar alguns procedimentos de direção fundamentados nos princípios desenvolvidos por Stanislávski, sob a orientação da Prof^a Dr^a Nair D’Agostini². Tratava-se de exercícios práticos de direção, alicerçados na Análise Ativa³ e que visavam o domínio dos elementos de estruturação da situação dramática e o aprendizado da capacidade de desenvolvimento e aprofundamento da mesma por meio da ação. Foi justamente nestes estudos que surgiram algumas inquietações a respeito da direção teatral.

Os procedimentos desenvolvidos por D’Agostini apresentavam amplas possibilidades de estudos e relações das propostas de Stanislávski com as de outros encenadores. Na busca por compreender algumas das transformações teatrais propostas no início do século XX, principalmente pelos encenadores russos, deparei-me com importantes artistas que, de uma forma ou de outra, haviam passado pelos ensinamentos do mestre Stanislávski. De certo modo, alguns destes encenadores buscaram caminhos diferentes dos de Stanislávski, mas traziam como

¹ Curso de graduação em Educação Artística - Habilitação em Artes Cênicas - Universidade Federal de Santa Maria – UFSM - RS (1993-1997).

² Nair D’Agostini - doutora em Literatura e Cultura Russa pela USP; professora aposentada do Curso de Artes Cênicas da UFSM; diretora e pedagoga teatral. Estudou, no período de 1978 a 1981, no LGITMik - Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leningrado (atualmente Academia de Arte Teatral de São Petersburgo - SPGATI), fundado em 1779.

³ “Análise Ativa foi um método experimentado e desenvolvido por Stanislávski em seus últimos anos de vida. Consiste num método capaz de acionar o pensamento criativo do diretor e do ator, gerando um processo de conhecimento da estrutura da ação dramática que se completa e concretiza na prática através do processo de criação do ator que envolve todo o seu aparato psicofísico”. D’AGOSTINI, Nair. *O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor ator*. São Paulo, 2007. 251 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – FFLCH-USP.

base de suas pesquisas os princípios aprendidos com ele.

Os processos práticos desenvolvidos na Universidade sob a orientação da Prof^a Nair D'Agostini fizeram-me entender, por meio do exercício prático da direção, os elementos do “sistema” e aproximá-los à nossa realidade teatral. Este talvez tenha sido o ponto fundamental para desenvolver o estudo aqui apresentado, isto é, entender a arte teatral como um processo de resgate e atualização constante de princípios da estética do teatro.

O desejo de dar continuidade à experimentação prática dos procedimentos de direção teatral e o de compreender de modo mais profundo, por meio da pesquisa, este processo de resgate e transformação de princípios que caracteriza o teatro moderno e contemporâneo acompanha a minha carreira docente no Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina na área de direção teatral. Neste sentido, a Universidade tem me possibilitado a pesquisa e a experimentação da direção teatral e o desenvolvimento da exploração dos questionamentos, conceitos e princípios lançados pela Prof^a Nair D'Agostini e por outros professores durante a minha graduação.

As experimentações que desenvolvo com meus alunos, seja os orientando em seus exercícios de direção teatral, seja os dirigindo em montagens requeridas pela estrutura curricular da graduação em Artes Cênicas da UEL, têm como suporte o “sistema” de Stanislávski, e a observação de desdobramentos deste no trabalho de outros encenadores/pesquisadores. Além disso, isto possibilita o estabelecimento de uma reflexão sobre a arte teatral continuamente centrada na prática.

Neste sentido, o estudo a respeito do teatro russo foi se tornando cada vez mais complexo e instigante. Se por um lado abre-se um universo de inúmeros questionamentos e possibilidades a respeito da arte teatral, por outro se impõe a dificuldade de defrontar-se com uma bibliografia ainda escassa, em particular em língua portuguesa.

Cabe salientar que o estudo aqui apresentado centra-se, fundamentalmente, nos relatos de alunos de Vakhtângov reunidos em obras de historiadores teatrais contemporâneos e, especialmente, e na obra de Gortchakov⁴, o qual acompanhou os processos de trabalho de Vakhtângov. A escassez de materiais a respeito do

⁴ Nikolai Gortchakov – diretor teatral, formado no Estúdio de Vakhtângov. Ingressou no Teatro de Arte de Moscou em 1924.

referido encenador se deve, provavelmente, ao fato de que suas pesquisas permaneceram incógnitas durante um longo período na Rússia. Esta lacuna na historiografia teatral oficial soviética foi gerada por fatores tais como: o enquadramento de Vakhtângov como “formalista” a partir da instauração do realismo socialista como diretriz estética; o obscurecimento da sua figura pela de Stanislávski, que durante a década de 30 foi transformado numa espécie de “símbolo do teatro russo”, e, por fim, sua morte precoce ⁵.

Somente mais tarde, na metade dos anos 50, começa a aparecer uma reconsideração de suas experimentações, vinculada à reabilitação de Meyerhold; ainda assim mediada pelo debate em relação aos métodos formais toleráveis dentro dos parâmetros do “realismo soviético”. A publicação de duas antologias dos escritos de Vakhtângov, em 1939 e 1959, também foi fundamental nesta reconsideração.

Ao se observar a trajetória artística de Vakhtângov, verifica-se que suas experimentações foram evoluindo e delineando um novo modo do fazer teatral. O acúmulo de conhecimentos e experiências lhe deu ânimo para explorar cada vez mais as possibilidades do “sistema”, adaptando-o e acrescentando a este novos elementos para que pudesse concretizar seu ideal teatral. Ficam evidentes a exploração e a prática dos princípios básicos e essenciais do teatro: o jogo, a coletividade e a relação com o espectador. Para ele, o fundamental era entender o teatro como uma arte em constante modificação, mas sem dispensar seus antigos materiais, acumulando-os e os transformando.

O interesse de Vakhtângov pela tradição teatral dos cômicos *dell'arte* não era reproduzir seus feitos, mas a partir deles reelaborar meios que subsidiassem princípios para uma renovação teatral. Vakhtângov atenta para o fato de que no trabalho dos cômicos *dell'arte* ao domínio artístico se vincula o absoluto controle de todos os meios de expressão do corpo, e que a improvisação, o jogo dos atores e o contato com o público são aspectos imprescindíveis para o teatro.

Na trajetória artística de Vakhtângov, cada uma de suas encenações forma uma etapa gradual de suas pesquisas cênicas, que irão culminar em seu último trabalho, *A Princesa Turandot*, baseado na obra de Carlo Gozzi, realizado no

⁵ HORMIGÓN, Juan Antonio. In Saura, Jorge (org) *E. Vajtângov: Teoria y Práctica Teatral*. Madrid: Realizacion Gráfica: Carácter S. A., 1997.p.05.

Terceiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, em 1922. Como objetivo de realização desta encenação, Vakhtângov intensifica suas pesquisas em relação à *commedia*, principalmente no que se refere ao jogo teatral e à improvisação e se utiliza destes princípios como uma das principais fontes de preparação do ator na sua aproximação ao universo da obra de Gozzi.

Assim, a encenação de *A Princesa Turandot* está diretamente integrada às inovações inseridas no panorama do teatro russo de vanguarda por influência da *Commedia Dell'Arte*, não somente por se tratar de um texto de um autor italiano do período em que a *Commedia Dell'Arte* ainda se apresentava como um estilo vivo, mas pelos ideais artísticos que caracterizam todo o processo de elaboração proposto por Vakhtângov e, fundamentalmente, por apresentar novas perspectivas em relação ao teatro russo de vanguarda.

Nessa perspectiva, este estudo busca apontar a apropriação de elementos da *Commedia Dell'Arte* na citada encenação e descrever alguns dos meios utilizados por Vakhtângov para a construção das cenas, a partir do processo improvisacional do ator.

Portanto, este trabalho, num primeiro momento, pretende apresentar o surgimento da *Commedia Dell'Arte* e algumas de suas características, enfatizando a improvisação teatral para, posteriormente, apontar a apropriação e transformação destes princípios por alguns dos principais encenadores russos do teatro moderno.

Num segundo momento, abordar-se-á a trajetória de Evguéni Vakhtângov a partir de seu contato com o Teatro de Arte de Moscou e sua relação com os Estúdios, espaços esses em que se realizaram suas experimentações, e nos quais construiu uma identidade teatral significativa. Cabe ressaltar que o foco das pesquisas de Vakhtângov volta-se para o trabalho do ator e, conseqüentemente, para a relação direta de estruturação do espetáculo.

O terceiro capítulo aborda alguns aspectos da encenação de *A Princesa Turandot*, desde o desejo de Vakhtângov por encenar esta obra de Carlo Gozzi, até os relatos dos alunos do Terceiro Estúdio que participaram e acompanharam seu processo de criação, referidos por estudiosos teatrais contemporâneos. Buscou-se evidenciar sua relação com o “sistema” de Stanislávski e os procedimentos da *Commedia Dell'Arte* e a utilização destes no processo improvisacional.

O quarto e último capítulo busca evidenciar ecos e desdobramentos das

experimentações teatrais de Vakhtângov em alguns aspectos da tradição teatral do século XX e da atualidade.

A encenação de Vakhtângov de *A Princesa Turandot* não apresenta apenas as máscaras da *Commedia Dell'Arte*, mas um notável estilo de atuação e uma imensa revigoração do fazer teatral em comunhão com o público, proporcionando ao espectador uma intensa interação e transformação por meio da vivência artística. Também se deve considerar que este é um dos últimos espetáculos da história do teatro russo de vanguarda que está diretamente ligado ao mito da *Commedia Dell'Arte*. Encerra-se assim todo um período frutífero das correlações diretas do teatro russo de vanguarda com este estilo teatral ⁶.

⁶ Informação oral Colóquio Internacional - Teatro Russo: Literatura e Espetáculo: “Vanguardas teatrais russas e Commedia Dell’Arte”- Prof. Dr. Vadim Shcherbakov (Instituto de Pesquisa de Arte de Moscou) 17/11/2008- FFLCH/USP.

CAPÍTULO I

A *COMMEDIA DELL'ARTE* NO CONTEXTO TEATRAL RUSSO DO INÍCIO DO SÉCULOXX

Apesar dos vários estudos existentes a respeito da *Commedia*, ela ainda permanece um fenômeno complexo e de definição imprecisa. Muitas tentativas de definição de suas origens foram estabelecidas, mas, por suas raízes relacionarem-se às tradições populares de caráter oral, até hoje há divergências entre os estudiosos quanto a algumas questões relativas à origem deste gênero teatral.

Nascida do povo, sua própria essência a levou a renascer, à sua maneira, as adormecidas, porém não mortas recordações de seus veneráveis e aplaudidos antecessores, o mimo e a atelana. Como na antiga farsa, desenvolveu-se com um diálogo improvisado sobre roteiros simples, no qual atuavam personagens típicos que geralmente representavam mascarados⁷.

A *commedia dell soggetto, commedia dell'improvviso, commedia italiana ou commedia dell'arte* como ficou conhecida no mundo inteiro, têm seus principais registros datados a partir de 1500, período em que se inicia a história documentada deste gênero e momento em que estava em completo esplendor⁸. O nome *Commedia Dell'Arte* define com precisão seu caráter essencial de valorização da versatilidade e das qualidades histriônicas dos atores que, pela primeira vez na história do teatro, viviam exclusivamente de sua arte.

Este gênero teatral surge em reação ao teatro literário e erudito, nasce nas ruas, com o povo e para o povo, remetendo às festas dionisíacas. Trata-se de um teatro improvisado, não interpretativo, mas criador. O ator da *Commedia* tinha domínio e consciência de suas possibilidades corporais e se apresentava livre para criar em relação às situações dramáticas propostas. Ele experimentava e recriava sua atuação em cada apresentação, formulando assim um repertório próprio e desenvolvendo uma habilidade para jogar com este repertório em diferentes circunstâncias, dependendo da necessidade de cada momento.

⁷ FRAIS, Javier. *História Del Teatro*. Buenos Aires: Coleção Oro, 1944, p.64.

⁸ MIKLASEVSKIJ, Konstantin . *La Commedia Dell'Arte: o il teatro dei comedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*. Venezia: Marsilio Editore, 1981, p.09.

Com a *Commedia Dell'Arte* solidificam-se as companhias teatrais e se estabelece a profissionalização do ator. Além disso, a improvisação, a utilização da máscara, o jogo entre os atores e com o público, que eram fundamentais para o trabalho do ator na *Commedia*, pontuavam as principais inovações trazidas à arte teatral por este gênero.

Seus elementos essenciais são o profissionalismo, as máscaras e a improvisação. O ator especializa-se. Aparece a presença feminina no espetáculo. Formam-se trupes. O objetivo era obter o riso, a sátira, a ridicularização.

Os espetáculos deviam nascer não simplesmente no momento de contato com o público, mas graças a esse contato⁹. A criação coletiva destes atores habilitava-os a construir juntos a estruturação do espetáculo e dos textos (roteiros, diálogos) ou *cannovacci*, como eram chamados os esboços das ações cênicas.

Em 1628, Pier Maria Cecchini¹⁰ escreveu e publicou um livro intitulado *Frutos das modernas comédias e advertências para quem as representa*. Neste livro, Cecchini abordava questões sobre a voz e o gesto. Antes de definir os personagens-tipos da *Commedia Dell'Arte* e a maneira como deveriam ser representados, dava alguns conselhos para aqueles que quisessem atuar de forma improvisada. Para ele, só se poderia começar a improvisar depois de conhecer os mais importantes segredos da profissão do ator. A improvisação, portanto, não era uma habilidade que derivasse da fantasia, mas sim da prática, do profissionalismo. Segundo Taviani, ela não tinha, portanto, relação direta com a espontaneidade¹¹.

Em relação aos temas dos *cannovacci* pode-se observar que as encenações da *Commedia Dell'Arte* relacionavam-se, quase sempre, a amores proibidos, rivalidades e ganâncias.

A tônica das narrativas é a busca da realização amorosa entre os personagens, em sua concepção mais carnal, prática e terrena. Neste jogo algo brutal em que se disputa a satisfação amorosa, entram em cena todas as emoções que movem os seres humanos, das mais

⁹ SILIUNAS, Vidmantas. *Comédia Dell'Arte no Teatro do Século XX*. In *Teatro do Século XX*. Moscou: Indrik, 2003, p.120. (Artigo em russo, traduzido, para fins exclusivamente didáticos, por Edécio Américo).

¹⁰ Pier Maria Cecchini (1563-1640) foi *capocomico* italiano e ator teatral; reconhecido durante toda sua vida pela personagem *Frittellino*. MIKLASEVSKIJ. Op. cit., p.31.

¹¹ TAVIANI, Ferdinando. *Once puntos para entender la improvisación en la Commedia Dell'Arte*. Revista Máscara, México, D.F.: Escenologia, nº21-22, p.4 – 24, Janeiro, 1997.

baixas as mais elevadas, criando as mais variadas situações ¹².

As estruturas básicas das situações da representação eram pré-estabelecidas, mas podiam ser modificadas de acordo com a realidade de cada região e/ou país em que as companhias estivessem se apresentando, o que fazia com que a encenação se mantivesse sempre atual. As companhias da *Commedia* tinham por característica a utilização de idéias e acontecimentos de sua época. Todas as situações encenadas pelos cômicos *dell'arte* tinham uma clara desconexão com o realismo, ao que se referiam tão somente para conotar circunstâncias da atualidade ¹³.

Sua condição à margem dos sistemas foi um elemento disparador que, provavelmente, fez com que a estética proposta pela *Commedia Dell'Arte* repercutisse por tanto tempo, pois se tratava de um teatro que era crítico de seu tempo, e que se apresentava como um teatro independente das instituições, improvisado e livre ¹⁴.

A força da *Commedia Dell'Arte* está centrada no trabalho do ator, essencialmente na capacidade deste de improvisação e em sua relação com o público. A maioria dos cômicos *dell'arte* se opunha a todo e qualquer tipo de intelectualismo, pois não aceitavam nada que não fosse de âmbito popular, que não refletisse o pensamento corrente ¹⁵. Em seus espetáculos traduziam a vida sem disfarces, sem símbolos, retóricas ou moral artificiais.

A descoberta essencial dos cômicos *dell'arte* foi a de atrair o público não pelo texto, mas pelo trabalho do ator ¹⁶. Todo o jogo estabelecido em suas encenações se dava, basicamente, a partir das características dos personagens, adaptadas ao roteiro a ser encenado. O texto servia apenas como um pretexto, cabia aos atores o desenvolvimento da encenação a partir da intriga sugerida por ele.

¹² SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. 17ªed. São Paulo: Atual, 1994, p.12.

¹³ OLIVA, César; MONREAL, Francisco Torres. *História Básica Del Arte Escénico*. 3. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994, p.132.

¹⁴ CARRERRA, André; OLIVEIRA, Valéria Maria. *A noção de Teatro de Grupo a partir das matrizes teatrais da Commedia dell'arte e do Naturalismo*.p.07. Disponível em: <http://www.simproitajai.org.br>. Acesso em 05 mai 2008.

¹⁵ ARAGAO, Maria Lucia. *A Commedia dell'Arte*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/proin>>. Acesso em :15 jun.2007.

¹⁶ D'AMICO, Silvio. *La commedia dell'arte: Le Machere*. Disponível em:<http://www.digilander.libero.it/free_time_1836/commediaarte.htm>. Acesso em 02 agos.2007.

A contínua busca de uma linguagem puramente teatral levou o gênero a distanciar-se cada vez mais do modelo de ator de seu tempo, que era centrado em um acentuado artificialismo na representação dependente do literário. Procuravam assim demonstrar que outros fatores são significativos no teatro além do texto dramático. Com a *Commedia Dell'Arte*, portanto, ressalta-se a importância do ator e do jogo com o espaço e o público.

Desde o surgimento da *Commedia*, os atores utilizaram as máscaras, pois, de certa forma, estas ofereciam vantagens estilísticas e técnicas concretas para reforçar a teatralidade da representação. Elas ajudavam os atores a criar seus personagens-tipos distanciados da abordagem realista e reforçavam o caráter puramente teatral da encenação, que se afastava de qualquer reprodução da vida. Durante quase três séculos a estrutura das companhias *dell'arte* permaneceu praticamente idêntica e suas máscaras permaneceram sempre as mesmas ¹⁷.

De fato, o ator da *Commedia Dell'Arte* age em função do público, baseado exclusivamente em um domínio prático do ofício¹⁸. Trata-se um teatro feito de personagens fixos e de uma encenação centrada nas potencialidades do ator. Além disso, este ator precisava ter uma concepção plástica do espetáculo teatral, exigida em todas as formas de representação, e a criação não apenas de pensamentos, mas de sentimentos traduzidos através do gesto, da acrobacia, da dança, da música, formando uma gramática plástica da encenação.

Os atores da *Commedia* improvisavam na maneira de formular e não apenas nas coisas para dizer, portanto, não era necessário aprender de memória palavra por palavra dos textos, pois caso executassem os gestos, os movimentos ou ações corretas, seriam capazes de encontrar as palavras rapidamente. Ainda assim, através dos registros que narram os feitos dos atores *dell'arte*, sabe-se também que estes possuíam um vasto conhecimento literário e que utilizavam este repertório como mais um recurso durante as improvisações.

Gozzi define o trabalho dos atores da *Commedia* de sua época:

... Um pequeno entendimento rápido sobre o modo e o fundo da ação cênica basta para que tudo corra bem. No momento de erguer o pano,

¹⁷ Prova da popularidade da *Commedia Dell'Arte* é o fato de até hoje suas máscaras serem associadas ao teatro no imaginário popular, mesmo dentre aqueles que não possuem conhecimentos específicos a respeito deste gênero.

¹⁸ BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.367.

acontece muitas vezes que se mudam as distribuições dos papéis, segundo as circunstâncias, a importância ou a habilidade dos atores. E, contudo, a comédia se desenrola e termina de maneira feliz e alegre. Vê-se que os atores trabalham a fundo seus temas, estabelecem sempre suas cenas em diferentes bases e as dialogam com tanta variedade que parecem sempre novas e eternas. É verdade que alguns atores sérios nesse gênero de comédia, e particularmente as atrizes, têm um arsenal de materiais diferentes na memória, materiais que servem às súplicas, às recriminações, às ameaças, aos desesperos, aos sentimentos de ciúmes, e não é menos surpreendente ver-se que, diante de uma platéia, e improvisando com improvisadores, eles possam ter pontos a escolher, nessa massa que tem o cérebro, achados que caem a propósito, expressos com energia e que colhem aplausos dos espectadores¹⁹.

No processo criativo dos cômicos *dell'arte* “o produto final da improvisação era resultado de um longo trabalho artesanal, manual e cotidiano. A *quintessência*, aparentemente livre e diáfana, se manifestava só depois de uma longa e pesada rotina, depois de uma dura entrega”²⁰.

A cada personagem da *Commedia* pertencia um determinado repertório, determinadas características físicas e *lazzi*²¹, além do porte de uma máscara com traços bem definidos, que se repetiam nas diferentes encenações. Com o passar do tempo, as características determinantes de cada personagem vão se definindo e para cada um destes se estabelece e se fixa um determinado tipo de máscara. Angelo Beolco²², considerado um precursor da *Commedia Dell'Arte*, foi autor dos primeiros documentos literários nos quais se registrava a tipificação dos personagens.

Podem-se dividir os personagens da *Commedia* em três categorias: os criados ou *zanni*, os patrões e os enamorados. Cada personagem representa, através da sátira, uma classe social.

Os criados ou *zanni* representavam uma classe social baixa, de origem

¹⁹ GOZZI apud RUIZ, Roberto. *As cem mais famosas peças teatrais*. São Paulo: Tecnoprint (Ediouro), 1987. Apêndice, 363-378.

²⁰ TAVIANI, op.cit. , p.10.

²¹ *Lazzi*: “Efeitos especiais”, espécie de cenas mais ou menos breves, os segredos próprios de cada ator. Os *lazzi* preenchiam com efeitos cômicos os vazios da ação. Nada mais é que uma pequena peripécia alegre, engraçada, destinada a dar comicidade à ação sem arrastar o ritmo ou modificar-lhe o rumo. Surge, quase sempre, pelo inesperado surpreendente, tornando-se, por isso, mais engraçado ainda. Se não for levada a efeito, não prejudica o enredo, se for, oferece um breve instante de reforço ao bom humor geral.

²² Angelo Beolco (1502-1542) – ator de *commedia*. Extremamente popular em sua época, ficou conhecido pelo nome do tipo que representava: *Il Ruzzanti* (um camponês guloso, grosseiro, preguiçoso, ingênuo e zombador).

extremamente humilde. Eram responsáveis pela relação direta com o público e, com isso, estabeleciam uma espécie de identificação e cumplicidade entre a encenação e o espectador. Em algumas regiões a *Commedia Dell'Arte* foi também conhecida como *commedia dei zanni*, o que revela a extrema importância destes em toda a trama deste gênero.

Os *zanni* eram cuidadores temporários de qualquer coisa que pertencia a outra pessoa. Suas ações eram sempre urgentes. Apresentam uma ingenuidade transparente e tola. Falam muito e parecem sempre nervosos. O nariz define o ritmo do corpo, já que é o centro de suas ações²³. O instinto de sobrevivência dos *zanni* é o mais forte de todos os personagens da *Commedia*. Dentre os mais conhecidos tipos de *zanni* podemos citar: Arlequim (o mais popular dentre os *zanni*), Briguella, Pulcinella e Trufaldino. Seus nomes variam em cada região, mas suas características permanecem.

Briguella sempre aparece como o primeiro *zanni*. É um pequeno chefe, o que no mundo da *Commedia* lhe dá um *status* social, podendo inclusive instruir alguém de *status* mais elevado que o dele. Ele nunca é a vítima²⁴. Briguella era o companheiro de Arlequim, muito libidinoso e cinicamente astuto.

²³ RUDLIN, John. *Commedia dell'arte: an actor's handbook*. London: Routledge, 1994, p.70.

²⁴ RUDLIN, John. op. cit., p. 84.

Figura 1: Brighella²⁵

Trufaldino ou Arlequim, como ficou mais conhecido, é o segundo *zanni*, mas ganhou fama rapidamente devido às suas peripécias e engenhosidades para saciar sua fome. O público sempre está a seu favor e em muitas encenações tende a identificar-se com sua "personalidade". Extremamente carismático, possui uma lógica diferenciada e muito atrapalhada. É ingênuo e sempre acaba cedendo às artimanhas do primeiro *zanni*. Extremamente ágil utiliza-se de elementos acrobáticos com muita facilidade. Devido a sua importância na trama das encenações, Arlequim tornou-se muito popular. Esta máscara também recebia outras denominações, que variavam de acordo com o ator que a representava (Bertolino, Fortellino, Fritellino, Gradelino, etc).

²⁵ Brighella (Masques et Bouffons de Maurice Sand - Gravura Aquarelada. 1860). Disponível em: <<http://grupo.moitara.sites.uol.com.br/commedia.htm>>. Acesso em 20 de agosto de 2008.

Outra categoria é a dos patrões, que são representados basicamente por Pantaleão, também conhecido como Magnífico, um velho avarento, ganancioso e muitas vezes libidinoso e o Dottore, representante dos intelectuais pedantes da época. Estes personagens eram quase sempre rivais e/ou pais de um dos enamorados. Ambos senhores de idade, possuidores de posses e de grande ganância. Sempre tinham a sua disposição as peripécias dos *zanni*.

Pantaleão age como se tudo pudesse ser comprado ou vendido, e faz com que isto seja verdade, com exceção da lealdade e (do amor). Mas também ama o dinheiro por si e só se separa dele quando não há outra opção. Sempre quer casar sua filha com um homem rico – e evita dar-lhe um dote. Quando as coisas não andam da sua maneira ele vai rapidamente para extremos emocionais, particularmente uma raivosa e mesquinha tirania. Tem uma grande memória e nunca esquece ou perdoa a menor transgressão do passado. Pantalone é ação, não palavras – em contraste com o Dottore ²⁶.

²⁶ RUDLIN, John. op.cit., p.94. “Pantalone operates on the assumption that everything can be bought and sold, and this turns out to be true, with the exception of loyalty (and love). But he also loves money for its own sake and will therefore only part with it when there is no other option. He always wants to marry his daughter to a wealthy man – and avoid giving her a dowry. When things do not go his way he quickly slips into emotional extremes, particularly enraged petty tyranny. He has a long memory and never forgets or forgives the slightest past transgression. Pantalone is action, not words – in contrast with il Dottore”

Figura 2: Pantaleone²⁷.

A única virtude de Pantaleão parece ser a transparência, pois seus motivos são sempre óbvios e ele sempre os deixa transparecer para o público, apesar de nunca se preocupar com quem o assiste.

Em alguns enredos o personagem do Dottore é substituído por Tartaglia. Assim como Dottore, sua principal característica é a fala. Tartaglia é um velho gago, corpulento, que caminha com sua grande barriga projetada. Muitas vezes aparece com óculos grandes por cima de sua máscara, também grande. Sua dificuldade com a fala o sujeita ao constante risco de deter-se na mais obscena sílaba de qualquer

²⁷ Pantaleone de Callot. Disponível em: < <http://grupo.moitara.sites.uol.com.br/commedia.htm>>. Acesso em 20 agos. 2008.

frase. A característica cômica deste personagem-tipo não repousa somente na gagueira, mas na natureza das palavras que ele tenta como alternativas para ultrapassar o bloqueio da fala. Tartaglia entra em completa fúria consigo mesmo e com os outros quando falha em comunicar-se²⁸. Na maioria das vezes representa um advogado.

Figura 3: Dottore²⁹.

²⁸ RUDLIN. John. op.cit., p. 155

²⁹ Dottore (retirado do livro Vita di Arlecchino, de Fausto Nicolino) Disponível em: <<http://grupo.moitara.sites.uol.com.br/commedia.htm>>. Acesso em 20 de agosto de 2008.

À última categoria pertencem os enamorados. Eram sempre jovens e belos e não utilizavam máscaras. Os atores que os representavam possuíam grande conhecimento em literatura e, em momentos de declaração de seu amor ou do seu sofrimento, utilizavam deste repertório como recurso característico do personagem.

Esses atores [...] dispunham de uma ampla margem para a improvisação, mas também estudavam seu trabalho com todo o rigor, exercitando-se em todas e cada uma das artes que deveriam manejar. Existia a tradição de passar os papéis de pai para filho, ou de mestre para discípulo, aqueles que representavam Arlequim, Briguella ou Pantaleão o faziam por toda a vida, em uma contínua experimentação do mesmo personagem. Daí que tais tipos não tenham idade, ou melhor dito, tenham a do ator que os representa. Neste sentido, a máscara não só não é condicionante, já que deixa ver somente uma parte do rosto, mas faz parte do ator e do personagem. Começa onde começa o personagem e acaba onde o faz o ator. É um material integrador de dois entes distintos que se unem em um só quando se instala em um único rosto³⁰.

Os personagens-tipos fixados com a *Commedia Dell'Arte* popularizaram-se imensamente, atingindo diversas classes sociais e ganhando reconhecimento internacional. O que possibilitou este reconhecimento foi a marcante característica itinerante da *Commedia*, com a capacidade de coligar ambientes, grupos e culturas afastadas entre si, tanto no aspecto geográfico quanto na possibilidade de uma cultura comunicar-se com a outra no tempo. Neste sentido, tem-se no trabalho dos cômicos *dell'arte* um importante momento constitutivo, pois devido a esta disseminação, inaugura-se uma história singular de encontros e trocas entre as diversas culturas e línguas teatrais³¹.

A exemplo disso, os cômicos italianos chegam à Rússia em 1730, inicialmente em São Petersburgo. A *Commedia Dell'Arte* ficou conhecida pelos russos como “comédia *in sunto*” (comédia em síntese, comédia em resumo) ou

³⁰ OLIVA, César; MONREAL, Francisco Torres. op.cit., p.134. “Dichos actores [...] disponían de un amplio margen para a improvisación, pero también estudiaban sus trabajos con todo rigor, ejercitándose en todas y cada una de las artes que debían manejar. Existía la tradición del paso de papeles de padres a hijos, o de maestro a discípulo; quienes representaban Arlequín, Briguella o Pantaleón lo hacían de por vida, en una continua experimentación del mismo personaje. De ahí que tales tipos no tengan edad o, mejor dicho, tengan la del actor que los acoge. En este sentido, la máscara no solo no es condicionante, por cuanto apenas deja ver más que una porción del rostro, sino que forma parte del actor y del personaje. Empieza donde empieza el personaje y acaba donde lo hace el actor. Es un material integrador de los entes distintos que se unen en uno solo cuando se instala en un único rostro”.

³¹ DALLA PALMA, Sisto. *La Commedia dell'Arte e l'avanguardia russa*. In: PAGANI, Maria Pia. *I Mestieri de Pantalone: La fortuna della maschera tra Venezia e la Russia*. Vicenza: Angelo Colla Editore, 2007, p.XIV

comédia de máscaras e teve grande êxito no reinado da imperatriz Anna Iánovna (1693-1740)³². Foi neste período que um grupo de atores, cantores e mimos italianos sob a direção de Francesco Araia (1709-1770) chegou a São Petersburgo, sendo que este momento pode ser considerado como o começo da influência italiana. Eles trouxeram consigo, entre outras coisas, a *Commedia Dell'Arte* com suas improvisações, suas máscaras e seus recursos cênicos, que impressionaram os espectadores e estimularam a arte teatral russa³³.

Por outro lado, há indícios de que na época de Pedro I, a companhia alemã de Kunst e Furst (1702-1706) tenha representado arlequinadas e comédias de Molière e, nos anos de 1728 e 1729, uma trupe francesa fez os russos conhecerem diretamente o repertório do teatro de feira e da comédia ítalo-francesa.

Os comediantes italianos não permaneceram por muito tempo na Rússia, pois foram substituídos no gosto do público pelas companhias francesas e alemãs com repertório clássico e da ópera italiana. Todavia a sua presença teve conseqüências culturais muito importantes, não somente porque estimulou a construção de teatros e a criação de institutos músico-teatrais, mas também porque condicionou a formação do conceito de teatro. Os libretos dos roteiros estavam, juntamente com as obras religiosas, entre as poucas publicações da época e durante a estada dos cômicos italianos foram escritos os primeiros artigos dedicados à teoria e à história do teatro, que influenciaram o desenvolvimento do teatro russo nos anos de 1740 e 1750³⁴.

Nos anos de 1757 a 1761 a presença da ópera bufa italiana exerceu notável influência sobre o desenvolvimento do balé e da ópera cômica russa. Além disso, fez o público russo conhecer os textos de Carlo Goldoni³⁵. A popularização da obra deste autor faria com que o público russo nunca mais perdesse completamente o

³² MIKLASEVSKIJ, Konstantin. op.cit., p.13.

³³ SLONIM, Marc. *El Teatro Ruso: Del Imperio a los Soviets*. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1965, p.08.

³⁴ SOLIVETTI, Carla. *La Commedia dell'Arte in Russia e Konstantin Miklasevskij*. In: MIKLASEVSKIJ, Konstantin. *La Commedia Dell'Arte: o il teatro dei comedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*. Venezia: Marsilio Editore, 1981, p.121. "I comedianti italiani non restarono a lungo in Russia soppiantati nel gusto del pubblico dalle compagnie francesi e tedesche con repertori classici e dall'opera italiana. Tuttavia la loro presenza ebbe conseguenze culturali molto importanti, non solo perché porto alla costruzione di teatri e alla creazione di istituti musicali-teatrali, ma anche perché condizionò la formazione del concetto di teatro. I libretti degli scenari erano, insieme alle opere religiose, tra le poche pubblicazioni del tempo e durante il soggiorno dei comici italiani si scrissero i primi articoli dedicati alla teoria e alla storia del teatro, che influenzarono lo sviluppo del teatro russo negli anni 1740-50".

³⁵ Carlo Goldoni (1703-1793) considerado um dos maiores escritores italianos, suas obras constituem o principal veículo de difusão da arte dramática italiana através do mundo. Muito conhecido pela difusão da *Commedia dell'arte*.

contato com tradição das máscaras ³⁶. As obras de Goldoni foram publicadas ³⁷ pela primeira vez na Rússia em 1759, quando o autor ainda estava vivo, e a partir da disseminação de sua dramaturgia os tipos da *Commedia*, aos moldes dos italianos, ficam ainda mais conhecidos.

Os atores mascarados ao chegarem à Rússia encontram-se com os atores ambulantes, os chamados *skomorokhi* ³⁸, que também se caracterizavam pela improvisação do espetáculo³⁹ e, provavelmente devido às raízes populares comuns a ambas as manifestações, ocorre uma hibridização e uma síntese entre os personagens-tipos da *Commedia* e os *skomorokhi*, o que acaba criando tipos cômicos populares ou agregando novas características aos que já existiam.

Um exemplo desta fusão das manifestações cômicas populares pode ser observado na absorção que Petruchka, figura das manifestações cômicas populares russas, realiza de características dos tipos da *Commedia Dell'Arte*.

A *Commedia Dell'Arte* deixaria traços ainda mais profundos no teatro popular oral e no teatro de bonecos em particular no teatro de "Petruchka", da homônima figura cômica Petruchka, o mais famoso e antigo teatro de bonecos russo que chegou até nosso século, e cujos textos começaram a ser publicados somente no século XIX. Dado ao seu pertencimento ao teatro popular oral é bem difícil acompanhar a evolução da figura de Petruchka e estabelecer de modo exato a sua origem [...] a hipótese mais verossímil é que Petruchka tenha nascido do encontro dos bufões russos com a comicidade e o exemplo dos comediantes italianos... ⁴⁰.

De acordo com Ripellino⁴¹, ele seria uma resultante da incorporação ocorrida no século XVII de características de Pulcinella por figuras das tradições cômicas apresentadas nas feiras russas, sendo que Pulcinella teria absorvido na Rússia características do caráter grosseiro dos *skomorokhi*.

³⁶ SOLIVETTI, Carla. op.cit.,p. 121

³⁷ Publicação feita na tipografia da Universidade Imperial de Moscou. Foram editados dois volumes, um deles em edição bilíngüe.

³⁸ Tipos semelhantes àqueles das farsas medievais francesas e dos *Fastnachtspiele* alemãs.

³⁹ PAGANI, Maria Pia. Op.cit., p.23.

⁴⁰ SOLIVETTI, Carla. op.cit., p.122-123. "La commedia dell'arte doveva lasciare tracce ancora più profonde nel teatro popolare orale e nel teatro dei burattini e in particolare nei teatri della 'Petruska', dall'omonima figura comica Petruska, il più famoso e antico teatro di burattini russo, giunto fino al nostro secolo, i cui testi cominciarono ad essere pubblicati solo nel secolo XIX. Data la sua appartenenza al teatro popolare orale è ben difficile seguire l'evoluzione della figura di Petruska, e stabilire in modo esatto la sua origine. L'ipotesi più verosimile è che Petruska sia nato dall'incontro del buffone russo con la comicità e l'esempio dei comedianti italiani".

⁴¹ Ripellino sustenta sua afirmação por meio dos estudos de A. Alfrerov, V. N. Peret e V. N. Aseec.

O arquétipo de Petruchka seria, portanto Pulcinella com o chapéu pontudo, o nariz encurvado, o casaco branco e a *dublinka* (bastão), que é o instrumento principal do espetáculo. Pulcinella se uniu, portanto a uma tradição local imprimindo-lhe uma modificação particular, um acréscimo de *lazzi* e uma maior esquisitice ⁴².

Figura 4: Pulcinella ⁴³.

A marca deixada pela comédia de máscaras no teatro popular urbano do

⁴² SOLIVETTI, Carla. op.cit., p.122-23. “L’archetipo di Petruska sarebbe quindi Pulcinella con il berretto a punta, il naso gibboso, il sacco bianco e la *dubinka* (randello), che è l’attrezzo principale dello spettacolo. Pulcinella si innesterebbe dunque in una tradizione locale imprimendole una svolta particolare, un accrescimento di *lazzi* e una più sciolta estrosità”.

⁴³ Pulcinella (de Pier Leone Ghezzi, Estudo para o rosto de Pulcinella. Roma, Biblioteca do Vaticano Gabinete de estampas e de desenhos). Disponível em: <http://grupo.moitara.sites.uol.com.br/commedia.htm>. Acesso em 20 agos. 2008.

século XVIII também pode ser observada em algumas variações das comédias de feira e nos interlúdios e *intermezzi* de claro caráter satírico ou simplesmente de divertimento. Nestes, os principais personagens são frequentemente Arlequim ou Gaer e, algumas vezes, também Pantaleão.

A figura de Arlequim recebeu diversas denominações na dramaturgia russa do século XVIII:

... Arlekin, Garlekin ou Cherlikin, que indicam as diversas influências teatrais russo-italianas e russo-alemãs; todavia parece que tenha sido do protótipo italiano e não do alemão que Arlecchino tenha passado por uma gradual russificação, assumindo elementos cada vez mais evidentes dos dramas populares russos. A este respeito é esclarecedora a compilação de P. N. Tíkhonov, composta de onze *intermezos*, cuja figura central é Arlequim e que revela – exceto o último intermezo, cujos temas e personagens são tipicamente russos – a clara influência das comédias de máscaras, seja nos costumes e no nome dos personagens (Arlecchino, Pantaleone, Lisetta, Gospodin–Monierov do italiano Monsignore), seja em algumas situações características. Nestes *intermezos*, Arlequim se insere gradualmente nas situações concretas da vida russa, assume novas características em relação ao protótipo italiano, e é elaborado na tradição do drama popular, transformando-se gradualmente em Gaer, o Arlequim russo, o bufão, herdeiro direto da tradição dos *skoromokhi* na cena popular russa do século XVIII ⁴⁴.

Estes personagens, Arlequim e Gaer, destacavam-se nos teatros de feira e apareciam em peças heróicas. Arlequim e outras figuras da *commedia* aparecem também nas primeiras comédias de G. A. Sumarókov⁴⁵ as quais têm, principalmente devido ao tipo de intriga, uma ligação bastante próxima com a comédia das máscaras.

⁴⁴ SOLIVETTI, Carla. op.cit., p.121-122. “... Arlekin o Garlekin o Cherlikin, che indicano le diverse influenze teatrali russo-italiane o russo-tedesche; pur tuttavia sembra che sai dal protótipo italiano e non tedesco che Arlecchino abbia subito una graduale russificazione, assumendo in sé sempre più evidenti elementi del dramma popolare russo. A questo proposito è interessante la raccolta di P.N.Tichonov, composta da undici intermezzi, la cui figura centrale è Arlecchino e che rivela - eccetto nell’ultimo intermezzo il cui materiali e i cui personaggi sono tipicamente russi - il chiaro influsso della commedia delle maschere, sia nei costumi e nei nomi dei personaggi (Arlecchino, Pantalone, Lisetta, Gospodin – Monsierov dall’italiano Monsignore), sia in alcune situazioni caratteristiche. Arlecchino in questi intermezzi si inserisce gradualmente nelle situazioni concreta di vita russa, assume nuove caratteristiche rispetto al protótipo italiano, e viene elaborato nella tradizione del dramma popolare, trasformandosi gradualmente in Gaer, l’Arlecchino russo, il buffone, diretto erede della tradizione degli *skomorochi* sulle scene popolari russe del XVIII secolo”.

⁴⁵ Aleksander Sumarokov (1717 – 1774) – dramaturgo de características neo-classicistas. Escreveu o libreto da primeira ópera russa, *Tsephal e Prokris*, cuja parte musical foi composta por Francesco Araia. Embora seja mais reconhecido por seus textos trágicos, também escreveu comédias que trazem claras influências de Molière.

Mesmo com a *Commedia Dell'Arte* bastante fragilizada, suas máscaras sobreviveram nos espetáculos de feiras russas, muito numerosas em Moscou, Petersburgo e Kiev, até o século XIX. Essas feiras eram realizadas nas semanas de carnaval e de páscoa desde a segunda metade do século XVIII. Nestas festas, nas quais eram realizados variados tipos de apresentações, encontramos também barracas nas quais eram apresentadas pantomimas e arlequinadas italianas⁴⁶.

O principal organizador destas apresentações de feira no início do século XIX era Leman⁴⁷ que apresentava em sua barraca as arlequinadas italianas, números circenses, quadros vivos e pantomimas. Posteriormente, na metade do século XIX, os mais famosos empresários das feiras russas eram os Irmãos Legat e K. V. Berg (todos alunos de Leman). Os Irmãos Legat se dedicavam, predominantemente, às *féeries* e K. V. Berg apresentava arlequinadas italianas filtradas através de variantes francesas (que Leman havia tornado populares).

Por volta do final do século XIX, os Legat e Berg tentaram modernizar o seu repertório adicionando ao esquema fixo das arlequinadas uma série de variações: para deixar às máscaras italianas o seu jogo mímico, inseriram personagens secundários, geralmente figuras populares russas⁴⁸, que em suas falas e diálogos faziam referência direta a fatos do cotidiano; também faziam, às vezes, com que os heróis principais participassem de empreendimentos que refletissem os prodígios do progresso e da técnica⁴⁹.

Após este período, com o predomínio dos pequenos teatros do tipo *Razvletchénie i Polza* (diversão e proveito), cujo repertório se baseava em argumentos literários, históricos e fábulas nacionais, a arlequinada italiana começou a desaparecer das feiras russas. O próprio teatro de feira estava adquirindo um novo caráter e as barracas passavam a apresentar as “fotografias animadas” dos Irmãos Lumière⁵⁰.

A decadência da *Commedia Dell'Arte* na Itália já havia começado no final do século XVII e no século XVIII muitos dos seus elementos essenciais já estavam

⁴⁶ SOLIVETTI, Carla. op.cit., p.124

⁴⁷ Leman foi equilibrista cômico e autor de pantomimas. Em 1818 se transferiu dos *boulevards* franceses para as feiras da Rússia.

⁴⁸ Dentre eles pode-se citar: Pustozvon (Camponone - noivo de Colombina), Oblom (Rottame - servo), Skipi-peró (Scricchiapenna), Khvatai (Acchiappa - bandido) e Beri (Prendi).

⁴⁹ SOLIVETTI, Carla. op.cit., p.125-126

⁵⁰ Ibidem. p. 126-127

irremediavelmente perdidos. O próprio Luigi Riccoboni já idealizava neste período eliminar a interpretação improvisada e reformar o teatro liberando-o de qualquer inverossimilhança⁵¹. Nos períodos que se seguiram ao fenômeno da *Commedia Dell'Arte*, o teatro passa a ser o “teatro do autor” e pode-se constatar uma estagnação na arte da atuação durante quase um século.

De modo geral, podem-se perceber modos de contato e assimilação cultural, a partir de elementos populares que ocorrem no contexto russo. A informação estrangeira, portanto, em alguns aspectos se combina, provocando a transformação local e novos modos de trabalho artístico.

No entanto, no final do século XIX e início do século XX começa a surgir, internacionalmente, uma insatisfação em relação à arte teatral e o desejo de renovação faz com que toda ela seja repensada. Neste contexto, o ator passa a ser visto como elemento central do fazer teatral e se torna constante a busca por criar e sistematizar uma arte do ator. Um dos caminhos pelos quais esta renovação foi buscada foi o da tentativa de retomada das fontes do teatro, a busca de inspiração nas grandes tradições teatrais. Neste percurso, a *Commedia Dell'Arte* é redescoberta.

O interesse pela *Commedia Dell'Arte* ressurgiu então no início do século XX, após este longo período de estagnação do gênero. Este resgate foi motivado pelo interesse de alguns encenadores da época em estudar os princípios constitutivos desta linguagem teatral e a partir deles desenvolver meios para a renovação do teatro moderno.

Na busca por uma renovação teatral, inúmeros encenadores-pesquisadores resgataram do teatro renascentista o trabalho dos cômicos *dell'arte* e seus preceitos essenciais: a arte de improvisar e a produção de um teatro distante do realismo. O interesse pela *Commedia* se fundamentava na centralidade do ator e na proximidade de relação ator-espectador que caracterizava este estilo teatral e que agora era reivindicado no seio da modernidade.

A origem do teatro contemporâneo está diretamente ligada ao mito da *Commedia Dell'Arte* e ao papel que a improvisação assumia nesta. Com o objetivo de formar um ator criativo, os encenadores modernos se voltam à *Commedia* para recuperar elementos de uma tradição que se liga ao caráter originário do teatro e

⁵¹ MIKLASEVSKIJ, Konstantin. op. cit., p. 16.

que poderia auxiliá-los nessa busca.

...Do mito da *Commedia Dell'Arte* se extrapola, para o teatro do século XX, por um lado uma imagem colorida e fantasiosa, mas por outro, e com sugestões mais sutis e mais profundas, o trabalho do ator sujeito e não objeto do teatro, que conquista, a cada vez, novas possibilidades expressivas⁵².

Assim, a improvisação assume grande destaque nas investigações e nos processos de formação do ator instituídos pelos principais reformadores do teatro no início do século XX. Ela está na base da grande linha pedagógica do teatro do século XX, projetando-se não somente sobre o espetáculo, mas sobre o trabalho de teatro, sobre os processos criativos dos atores⁵³.

A partir desta perspectiva, é possível observar nos trabalhos de alguns encenadores-pesquisadores russos do início do século XX a experimentação conjunta com os seus atores e a tentativa de compreensão da improvisação como subsídio imprescindível à arte do ator. As pesquisas em relação a uma renovação teatral na Rússia no início do século XX iniciam-se concretamente no Teatro de Arte de Moscou, a partir das novas perspectivas lançadas por Nemiróvitch-Dântchenko e Konstantin Stanislávski.

O Teatro de Arte, principalmente por meio do trabalho realizado em seus estúdios, serviu como um grande laboratório para Stanislávski desenvolver suas pesquisas em relação ao novo modo do fazer teatral e, conseqüentemente, ao desenvolvimento do "sistema". A utilização do processo improvisacional nas investigações de Stanislávski se evidencia no seu trabalho com os *études*⁵⁴. Isto não significa que a improvisação não faça parte de todos os processos criativos desenvolvidos por Stanislávski, pois ela era vista pelo mestre russo como um instrumento de formação do ator e de exercício da sua imaginação.

⁵² CRUCIANI, Fabrizio. *Alla ricerca di un attore non progettato*. In: CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia (Org), *Civiltà Teatrale nel XX secolo*, Bologna: Il Mulino, 1986, p. 86. "...Dal mito della commedia dell'arte si estrapola, per i teatri del '900, da un lato una immagine colorata e fantasiosa, ma dall'altro, e con suggestioni più profonde, il lavoro dell'attore soggetto e non oggetto del teatro, che conquista, nuove ogni volta, possibilità espressive."

⁵³ Ibidem, p.86

⁵⁴ *Études*: exercícios de improvisação, de duração curta, sobre um determinado tema que têm a mesma estrutura de um relato ou de uma obra teatral (apresentação, nó e desenlace), e que devem conter pelo menos um acontecimento que faça modificar os objetivos que têm os personagens ao começar atuar. (SAURA, Jorge. op.cit., p. 159)

As novas perspectivas teatrais lançadas pelo Teatro de Arte, unidas à grande efervescência teatral da época, fazem surgir uma geração de grandes transformadores da arte teatral. No período entre 1908 e 1917, a vida teatral russa foi intensa ⁵⁵. Surgem neste período encenadores-pesquisadores que experimentaram e sistematizaram metodologias para o trabalho do ator e apresentaram ao mundo uma nova forma de fazer teatral. Tais experimentações marcaram a trajetória das pesquisas relacionadas ao trabalho do ator e são subsídios para as pesquisas atuais nesta área.

Cabe salientar que neste momento Vsévolod Meyerhold (1874-1942), Fiódor Komissarijevski (1875-1954), Nikolai Nikoláievitch Evréinov (1879-1953) e Konstantin Miklachévski, e pouco depois Aleksander Taírov (1885-1950) e Evguéni Bogratiónovitch Vakhtângov (1883-1922) reivindicaram novos modos de atuação e de encenação, que abolissem o realismo e devolvessem ao teatro a teatralidade esquecida. Estes encenadores, que buscavam uma nova linguagem e uma nova forma de contato entre os atores e os espectadores, dedicaram particular atenção à *Commedia Dell'Arte*, tentando colocar a sua lição teatral a serviço da teatralização do palco moderno.

No início do século XX, de fato, o entusiasmo pelo teatro das máscaras se manifesta seja como eco do romantismo alemão, do simbolismo francês e das correntes teatrais da vanguarda européia, seja no contexto do retorno ao teatro popular russo, que da *Commedia Dell'Arte* havia absorvido no passado personagens, elementos e situações. Observe-se que a obra desenvolvida por *Mir iskusstva*⁵⁶ para o conhecimento da vanguarda artística européia e nacional se acompanha e é em parte resultante da revalorização da cultura primitiva e popular. O retorno do teatro de feira vem assim imerso na atmosfera estetizante, neo-romântica e simbolista que se desenvolve na Rússia durante os dois séculos [XIX e XX] e se associa e se identifica com o amor pela *Commedia Dell'Arte*, por Veneza e pelas máscaras. No decadentismo e simbolismo russo, influenciado pela homônima corrente literária e teatral francesa, a máscara e a marionete são o símbolo do destino do homem e as técnicas da *Commedia Dell'Arte* servem para ressaltar a gritante distância entre

⁵⁵ SLONIM, Marc. op.cit., p.189.

⁵⁶ *Mir iskusstva*: “Mundo da Arte”; movimento e revista fundado por um grupo de estudantes em 1889, voltado ao estudo e à divulgação das vanguardas nacionais e estrangeiras, e também da poesia, da pintura e da arquitetura do século XVIII e dos gêneros do patrimônio nacional e popular.

sonho e realidade, interpretação que também retornaria no trabalho de muitos diretores ⁵⁷.

Nesse mesmo momento, desenvolve-se nos cabarés e círculos privados uma intensa e multiforme vida teatral. Os cabarés eram muito difundidos na época em São Petersburgo. Seus repertórios costumavam ser provocadores e proporcionavam, assim, um amplo espaço para a experimentação teatral. Vários recursos e princípios do barracão foram experimentados nos espetáculos de cabaré. Foi neste espírito dos cabarés, que em 1910, na *Casa dos Intermezos*, Meyerhold encenou *O Xale da Colombina* seguindo os princípios da *Commedia Dell'Arte* ⁵⁸.

Em diferentes estágios de suas pesquisas estes encenadores utilizaram-se do estudo da *Commedia Dell'Arte* como meio de resgatar os princípios essenciais do teatro: a improvisação, o jogo e a relação com o espectador. Assim, o retorno às origens do teatro aparece antes de tudo como um resgate das origens da técnica do ator. Nesta perspectiva a *Commedia* se coloca, como se pode observar particularmente no trabalho de Meyerhold e Taírov e na teorização de Miklachévski, como uma das mais sólidas bases da educação para a cena. Cada um destes encenadores, à sua maneira, soube resgatar estes princípios e transformá-los de acordo com as necessidades de suas experimentações.

No século XX a *Commedia Dell'Arte* frequentemente despertava o sonho de um teatro não submisso ao jugo da literatura. [...] Palavra é a língua da mente, gesto é a língua do corpo, dessa forma, o corpo novamente adquire na cultura do século XX enormes direitos [...]. Mas a *Commedia Dell'Arte* serviu também [...] para o teatro que se tornava porta-voz dos ideais sociais atuais. Ela atraía aqueles que queriam

⁵⁷ SOLIVETTI, Carla. op.cit., p.133. “Agli inizi del novecento, infatti, l’entusiasmo per il teatro delle maschere si manifesta sia come eco del romanticismo tedesco, del simbolismo francese e delle correnti teatrali d’avanguardia europee, sia nel quadro di un ritorno al teatro popolare russo che dalla commedia dell’arte aveva assorbito in passato personaggi, elementi e situazioni. Va notato infatti che l’opera svolta da *Mir iskusstva* per la conoscenza dell’avanguardia artistica europea e nazionale si accompagna, ed in parte ne è risultante, ad una rivalutazione della cultura primitiva e popolare. Il ritorno al teatro di fiera viene così rivissuto nella atmosfera estetizzante, neoromantica e simbolista che si sviluppa in Russia a cavallo dei due secoli e si associa e si identifica con l’amore per la commedia dell’arte, per Venezia e per le sue maschere. Nel decadentismo e simbolismo russo, influenzato dall’omonima corrente letteraria e teatrale francese, la maschere e la marionetta sono il simbolo del destino dell’uomo e le tecniche della commedia dell’arte servono a sottolineare la stridente distanza fra sogno e realtà, interpretazione che ritornerà a tratti anche nei lavori posteriori di molti registi....”

⁵⁸ SOLIVETTI, Carla. op.cit., p.137.

que o teatro se tornasse mais do que teatro, que tivesse um importante papel político⁵⁹.

No final de 1911, Miklaschévski e Evréinov iniciaram uma pesquisa a respeito da *Commedia Dell'Arte*, no momento em que na Rússia o interesse por este teatro era ainda resultado de um influxo cultural. Neste novo clima cultural em que a Rússia estava adentrando, as máscaras aludiam, nas novas obras poéticas, pictóricas e teatrais simbolistas, a um mundo de fantasia grotesca e de poética evasão.

Miklachévski, Evréinov, Meyerhold e Taírov, por sua vez, queriam dar ao teatro a sua autonomia expressiva e se aproximaram assim da *Commedia Dell'Arte* como a um exemplo de “puro teatro teatral”, independente da literatura, uma “escola” rigidamente profissional, de elevado valor pedagógico, na qual as máscaras – livres de qualquer nexos simbólico ou alegórico – readquirem a sua dimensão original, vitalmente e jovialmente cômica⁶⁰.

O mundo de carnaval, cataventos, carrosséis, mascaradas, típico da Rússia do início do século, é “o mundo ao avesso” do qual fala Mikhail Bakhtin, a imagem especular da angústia e do caos na Rússia nos anos pré-revolucionários. O amor pelo barracão, pelo qual se apaixonam, assim como pelo cabaré e outros gêneros menores de espetáculo, Blok, Meyerhold e outros representantes da *intelligenza* petersburguesa é “indissociavelmente conectado ao mundo das máscaras” e participa não somente do modismo, mas também daquele “mundo ao contrário”⁶¹.

A monografia escrita por Miklachévski denominada “A *Commedia Dell'Arte* e o teatro dos comediantes italianos dos séculos XVI, XVII e XVIII”, publicada em Petrogrado em 1914 -1917, juntamente com os artigos publicados na revista teatral “O Amor das Três Laranjas”, inspirou alguns dos encenadores pertencentes à

⁵⁹ SILIUNAS, Vidmantas. op.cit., p.123.

⁶⁰ SOLIVETTI, Carla. op. cit., p.114.

⁶¹ Ibidem, p.133-134. “Il mondo di carnevali, girandole, caroselli, mascherate, tipico della Russia degli inizi del secolo, è ‘il mondo alla rovescia’, di cui parla Michail Bachtin, l’immagine, speculare dell’angoscia e del caos della Russia negli anni prerivoluzionari. L’amore per il baraccone, a cui si appassionano, come al cabaret e a altri generi minori di spettacolo, Blok, Mejerchol’d e altri rappresentanti dell’*intelligencija* pietroburghese è ‘indissolubilmente connesso al mondo delle maschere’ e partecipa non solo dello stilismo dell’epoca ma anche di quel ‘mondo all’incontrario’.”

vanguarda russa. É neste mesmo período que Meyerhold, Vakhtângov e Taírov iniciam suas experimentações em relação à *Commedia*.

O trabalho de Meyerhold em seu Teatro Estúdio, inaugurado em 1913, é exemplar a este respeito. Neste estúdio, Meyerhold se propõe, em uma linha de pura experimentação, à formação de um novo ator sobre a base das técnicas cênicas da *Commedia Dell'Arte* e de outras épocas autenticamente teatrais; experimenta novas estruturas e práticas da cena, estabelecendo um teatro de pesquisa, colocando em questão a hereditariedade da dramaturgia ligada à escritura literária e ao processo de individuação do personagem como havia sido pensado por Stanislávski. Inclusive, neste estúdio Soloviov ⁶² ministrou aulas a partir do que considerava como bases técnicas da *Commedia Dell'Arte* que poderiam servir para o trabalho do ator moderno: a ausência de motivação psicológica; o perfeito conhecimento do corpo e da postura; a acrobacia e a expressividade corpórea; a habilidade de coordenar o movimento do próprio corpo com o espaço teatral e a sua ação com a dos outros intérpretes e a capacidade do ator de cumprir qualquer objetivo que se lhe apresente ⁶³.

É, inicialmente, opondo-se aos ensinamentos de Stanislávski que Meyerhold opera uma mudança radical que sugere novas direções para o teatro, combinando formas de uma extraordinária realidade teatral. “O Amor das Três Laranjas”, título de uma fábula de Gozzi, serviu como inspiração e título da revista editada por Meyerhold, na qual foram publicados ensaios sobre Gozzi e as máscaras ⁶⁴.

A commedia dell'arte ocupa um lugar proeminente em “O Amor das Três Laranjas”, não somente porque está presente no programa dos cursos teóricos e práticos, mas também porque é tema de muitos artigos críticos e histórico-reconstrutivos, e de mais da metade das peças publicadas em cada número da revista. Além disso, mesmo as críticas de livros ou espetáculos, as crônicas e as polêmicas teatrais são de um modo ou de outro ligadas ao teatro das máscaras: tudo é interpretado, considerado e criticado em relação a este teatro ⁶⁵.

⁶² Vladimir Soloviov (1887 – 1941) diretor russo associado ao estúdio de Meyerhold. Em 1915, elaborou junto a Meyerhold, uma série de dezesseis estudos e pantomimas.

⁶³ SOLIVETTI, Carla. op.cit., p.154.

⁶⁴ DALLA PALMA, Sisto. op.cit., p. XVI.

⁶⁵ SOLIVETTI, Carla. op.cit., p.164. “La commedia dell’arte occupa un posto preminente in ‘Ljubov’K trem apel’sinam’ non solo perché rientra nel programma dei corsi teorici e pratici ma anche perché è argomento di molti articoli critici e storico-ricostruttivi, nonché di più della metà delle pièces che compaiono in ogni numero della rivista. Del resto anche le recensioni di libri e spettacoli, le cronache e le polemiche teatrali sono in un modo o nell’altro legate al teatro delle maschere: tutto viene interpretato, accettato e criticato in

Ressalta-se que Miklachévski colaborou com Meyerhold neste estúdio nos anos de 1913 - 1917, como especialista das problemáticas ligadas à *Commedia Dell'Arte* e na redação da revista "O amor das três laranjas", na qual alguns de seus artigos foram publicados. A revista era uma projeção do estúdio e um meio de propaganda das novas teorias.

Foi também através do resgate da *Commedia Dell'Arte* que Meyerhold foi buscar subsídios para concretizar o fazer teatral que idealizava em relação à linguagem do grotesco. Além disso, muito lhe interessavam os personagens fixos e os recursos utilizados pelos cômicos italianos. Para ele, o trabalho do ator deveria partir do domínio do corpo, pois só a partir daí o ator estaria habilitado ao processo criativo.

Meyerhold resgatou da *Commedia Dell'Arte* a base da criação pelo improviso, o jogo cênico vivo, o ritmo seguro e rápido que exigiam preparo corporal rigoroso e que proporcionavam a expressão total do ator. As ações são o centro da encenação e por trás delas deve haver sempre arte, para que não se reduzam a mera informação ou ilustração.

O problema fundamental do teatro contemporâneo é preservar o dom da improvisação que possui o ator, sem transgredir a forma precisa e complexa que o diretor deu ao espetáculo. [...] Se a improvisação está ausente em suas atuações, significa que o ator está parado em seu desenvolvimento⁶⁶.

Meyerhold buscava através da possibilidade de fusão entre sala e cena, criar um autêntico "teatro popular", construído no espírito da *Commedia Dell'Arte*⁶⁷. Cabe salientar que o conceito de teatro popular em Meyerhold "antes da revolução deve ser compreendido na acepção de teatro-festa, teatro-espetáculo, teatro total, onde a

relazione a questo teatro".

⁶⁶ MEYERHOLD, Vsevolod. *Como odie a Stanislavski*. In: JIMÉNEZ, Sergio.(org.). *El evangelio de Stanislavski segun sus apóstolos: los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. Mexico, D.F.: Grupo Editorial Gaceta, 1990, p.89. "El problema fundamental del teatro contemporáneo es preservar el don de la improvisación que posee el actor, sin transgredir la forma precisa y complicada que el director ha conferido al espectáculo.[...] Se la improvisación está ausente en sus actuaciones, es que el actor esta estacando en su desarrollo." (MEYERHOLD apud JIMÉNEZ.1990.p.89)

⁶⁷ SOLIVETTI. Carla. op.cit., p. 172.

participação do povo é criativa e não especificamente de teatro para o povo enquanto tal”⁶⁸. Para Meyerhold, o teatro não era ilustração da vida, mas uma recriação dos acontecimentos desta.

Neste sentido os ideais de Meyerhold vão ao encontro do pensamento de Evréinov, que afirmava que o verdadeiro objetivo da arte cênica é a teatralização da vida, a liberação da teatralidade que expressa sua superioridade sobre os sentimentos reais. Para ele, era necessário reconhecer e encarnar todos os aspectos do instinto lúdico e a plenitude deste desenvolvimento constituía-se no verdadeiro sentido do teatro. Para Evréinov, nenhum espectador deveria se esquecer que está presenciando uma representação⁶⁹.

Evréinov concebeu um projeto ambicioso e grandioso que só se concretizou parcialmente no Teatro Antigo, fundado em 1908 em São Petersburgo⁷⁰. Foi na segunda fase do Teatro Antigo, período entre 1911 e 1912, quando experimentou o trabalho com autores espanhóis do século XVII (Tirso de Molina, Calderón de la Barca e outros), que Evréinov, acompanhado por Miklachévski, experimentou a *Commedia Dell’Arte*.

Adepto da improvisação, a qual classificou como “uma das formas mais satisfatórias do teatro”, fornecia aos atores o argumento e os diálogos e desejava que a cena se corporificasse a partir do processo improvisacional, ou seja, a cargo da imaginação e da disponibilidade de cada ator. Este trabalho se assemelha muito ao dos comicos *dell’arte*, que tinham como base da criação apenas o roteiro da encenação, sendo que a estruturação ficava a cargo de suas potencialidades físicas, criativas e improvisacionais a partir das sugestões deste roteiro.

O que diferenciava Evréinov dos outros diretores deste período é que ele desfrutava profundamente de seu humor e liberdade criadora, pois com suas arlequinadas personificava o espírito da alegria e do prazer. Sua filosofia, assim como sua prática teatral, era afirmativa e plena de alegria e vitalidade⁷¹. Isto nos remete a uma máxima de Meyerhold, em que ele afirmava que *criação é sempre alegria*⁷².

⁶⁸ Ibidem. p. 173.

⁶⁹ SLONIM. Marc. op.cit., p. 180.

⁷⁰ Ibidem, p.181

⁷¹ SLONIM. Marc. op.cit., p.182

⁷² RIPELLINO, Angelo Maria. *O Truque e a Alma*. São Paulo: Perspectiva. 1996, p.334.

Outro encenador russo em cujo trabalho pode-se perceber a presença de elementos da *Commedia Dell'Arte* é Taírov, que desenvolveu suas experiências cênicas no Teatro de Câmara, fundado em 1914 em São Petersburgo. O ator do Teatro de Câmara deveria possuir inúmeras habilidades que lhe possibilitassem vivenciar um processo criativo. Neste sentido, Taírov buscava um ator que dominasse o próprio corpo no mais amplo sentido. O ator deveria conhecer todos os recursos de seu corpo (psíquicos e físicos), os quais deveriam ser acionados na prática de seu estado criador. Somente assim seriam produzidas verdadeiras imagens cênicas. Também deveria ser capaz de percorrer todos os gêneros teatrais. O ator, dizia Taírov, “é um homem ideal, a quem tudo se deve se sujeitar e tudo deve ser-lhe acessível”⁷³.

Para Taírov, o teatro existia independentemente do texto, tinha valor em si. Apesar de o texto ser uma matéria-prima válida para o teatro, ele deveria ser apenas um pretexto para a criação. Taírov considerava que o essencial não era o refinamento do enredo, mas a qualidade de sua representação (afinal de que adiantaria um belo texto com atores incapazes de representá-lo). No início do Teatro de Câmara, muito se utilizou dos ensinamentos da comédia improvisada, bem como dos recursos do teatro de feira.

Optou-se aqui por apenas apresentar alguns dos encenadores russos que buscaram na *Commedia Dell'Arte* alguns princípios para impulsionar um processo de renovação teatral em sua época. Sabe-se que muitos dos resultados obtidos através destes estudos, isto é, as encenações resultantes destas pesquisas e os processos de formação do ator por eles desenvolvidos, foram e são ricas fontes de referências e inovações que se refletiram no teatro russo e mundial.

O espírito de renovação teatral deste período foi contagiante, e muitos atores e encenadores se concentraram em valorizar a força do processo improvisacional. Neste sentido, Mikhail Tchékhov afirmou que “toda a arte dramática é uma improvisação permanente”, pois para ele improvisação era sinônimo de criatividade. Improvisação era uma palavra que poderia designar a qualidade artística do trabalho do ator, talvez algo similar ao que no século XVII e XVIII se entendia como naturalidade⁷⁴.

⁷³ RIPELLINO, Angelo Maria. op.cit., p. 334.

⁷⁴ CHEJOV, Mijail. *La improvisación y el trabajo colectivo*. 1997, p.35-41 Revista Máscara, México, D.F.:

Neste caso, a improvisação passa a ser uma maneira de o ator colaborar e até mesmo recriar em conjunto com o diretor e o autor, ganhando de certa forma uma autonomia artística.

A *Commedia Dell'Arte* foi uma forma teatral modesta, despretensiosa, que sem dúvida, escondia tesouros que podiam ser preciosos para quem soubesse compreendê-los e reutilizá-los⁷⁵. Foram estes “tesouros” que instigaram muitos encenadores-pesquisadores do início do século XX em sua busca por uma renovação teatral. Uma das grandes contribuições dos atores *dell'arte* foi o estabelecimento de uma linguagem que se sobrepõe ao poder da palavra, sendo que isto se refletiu diretamente no teatro moderno.

A *Commedia Dell'Arte* serve para resolver várias tarefas no palco: de claramente estéticas até francamente ideológicas, sendo que muitas vezes essas tarefas coincidem; a arlequinada pode aguçar tanto os motivos trágicos, quanto os carnavalescos, mas ela sempre está de acordo com as buscas inovadoras⁷⁶.

Toda a grande época do teatro russo das primeiras décadas do século XX dialoga com a *Commedia*, pois busca nela inspiração para criar a possibilidade de um novo teatro, de uma nova profissionalidade do ator e busca na improvisação princípios e procedimentos eficazes para a formação do ator.

Portanto, o desejo de renovação teatral impulsionou as pesquisas de muitos encenadores russos do início do século XX, que se voltaram à busca dos princípios essenciais do fazer teatral. As pesquisas destes encenadores vão além de utilizações de novas formas e recursos de estruturação do espetáculo. Eles se preocuparam com a formação do ator, deram ao diretor teatral a característica de formador, de pedagogo, e ressaltaram que as modificações na cena estavam diretamente ligadas às metodologias do trabalho do ator.

Na pedagogia e na prática nas quais a improvisação tem espaço o trabalho do ator é pesquisar e aprender, expor-se e descobrir, num teatro no qual não está mais o ator a serviço do escritor, mas este a serviço do ator⁷⁷.

Escenologia, nº21-22, p.35 – 14, Janeiro, 1997.

⁷⁵ TAVIANI, Ferdinando. op.cit., p.18.

⁷⁶ SILIUNAS, Vidmantas. op.cit., p.124.

⁷⁷ CRUCIANI, Fabrizio. op.cit., p.87. “Nella pedagogia e nella prassi in cui l'improvvisazione ha spazio, il lavoro dell'attore è ricercare e apprendere, esporsi e scoprire, in un teatro in cui non è più l'attore al servizio

O ressurgimento da importância da improvisação no teatro é uma das fundamentais contribuições da *Commedia Dell'Arte* para a atualidade. Por meio da improvisação os renovadores da tradição teatral ocidental buscaram afastar o ator da repetição de convenções e fórmulas que haviam se deteriorado em clichês profissionais (cuja reprodução e perpetuação era característica das escolas de teatro da época) e sistematizar processos que o recolocassem em contato com os princípios essenciais de um fazer teatral autônomo e realmente criativo. Isto a define como uma das principais bases do processo criativo do ator e, conseqüentemente, do encenador, visto que, independentemente de gêneros ou estilos, ela está presente, de uma forma ou de outra, nas mais diversas metodologias do trabalho do ator.

Portanto, a *Commedia Dell'Arte* teve enorme influência no processo de formação do teatro moderno. Seu mito e a tentativa de resgate de seus princípios como instrumento de renovação teatral encontram-se na base das experimentações de diversos encenadores e pedagogos teatrais na Rússia e em outros países no início do século XX⁷⁸ e até hoje ela vem sendo uma fonte enriquecedora para o trabalho do ator, pois “se oferece como forma intemporal da representação sempre e quando o teatro necessita de uma nova forma de vida”⁷⁹.

dello scrittore, ma questi al servizio dell'attore.”

⁷⁸ Podem-se citar as pesquisas de Jacques Copeau na França e de Gordon Craig na Inglaterra em relação às máscaras

⁷⁹ BERTHOLD, Margot. op.cit., p.367.

CAPÍTULO II

VAKHTÂNGOV: A CONSOLIDAÇÃO DE UMA IDENTIDADE ARTÍSTICA

Este capítulo destina-se a apresentar a trajetória teatral de Evguêni Bogratiónovitch Vakhtângov. Optou-se por concentrar o estudo na atividade profissional de Vakhtângov. Assim, serão abordadas algumas das encenações realizadas por ele após seu envolvimento com o Teatro de Arte de Moscou⁸⁰.

Por meio da apresentação desta trajetória das encenações de Vakhtângov busca-se reconstruir e compreender o caminho por ele percorrido na consolidação de sua identidade artística como encenador. Além disso, busca-se apontar alguns dos elementos primordiais que se tornaram a base do trabalho de Vakhtângov e que acabaram evidenciados, de fato claramente, em suas últimas encenações.

Para uma adequada compreensão da prática e do pensamento teatral de Vakhtângov torna-se necessário considerar também algumas circunstâncias e relações que se mostram determinantes na construção de sua poética: o contato com os Estúdios, a relação de troca e aprendizagem com Leopold Antônovitch Sulerjítiski⁸¹ e com Stanislávski, e ainda com os elementos do pensamento teatral do início do século XX, principalmente o desejo de renovação teatral e a busca pela teatralidade.

Em sua breve, mas intensa carreira profissional – aproximadamente dez anos - Vakhtângov dedicou-se à exploração, pesquisa e experimentação do fazer teatral. Conquistou rapidamente respeito como diretor e pedagogo teatral, deixando uma marca permanente na história do teatro mundial.

⁸⁰ Para informações sobre Vakhtângov anteriores ao seu ingresso no TAM ver: SCANDOLARA, Camilo. *Os estúdios do teatro de arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX*. Dissertação de mestrado. IA, Unicamp. Campinas. SP. 2006. p.80 e SAURA, Jorge (org.). *E. Vajtângov: Teoria y práctica teatral*. Madrid: Realizacion Gráfica: Carácter S.A., 1997.

⁸¹ Leopold Antónovich Sulerjítiski (1872-1916): Principal colaborador de Stanislávski no período inicial do desenvolvimento do “sistema”. Sulerjítiski trouxe ao teatro a potência renovadora de sua rica vivência extrateatral: antes de interessar-se pelo teatro estudou artes plásticas, foi mercador, marinheiro e pintor de paredes, dentre outras atividades. Seguidor das idéias de Tolstoi, compreendia o fazer artístico como meio de instauração de uma relação humana depurada e aprofundada. Dirigiu o Primeiro Estúdio e imprimiu no período inicial das atividades deste um elevado ideal artístico, calcado em um extremo comprometimento ético dos participantes.

Figura 5: Evguéni Bogratiónovitch Vakhtângov.

Vakhtângov nasceu em 01 de fevereiro de 1883, em Vladikavkaz. Era filho de um industrial do tabaco e, em vez de dedicar-se à fábrica, como seu pai, rude e autoritário, apaixonou-se desde a infância pelo teatro ⁸².

Iniciou seus estudos na faculdade de direito em Moscou em 1905, mas em 1909 decidiu dedicar-se ao teatro. Ingressou na Escola Dramática de Aleksander

⁸² RIPELLINO, Angelo Maria.op.cit., p. 192.

Adáchev⁸³, onde ensinavam intérpretes do Teatro de Arte, e lá teve seu primeiro contato com Sulerjítiski com quem estabeleceu uma intensa relação artística. Este pedagogo tornou-se um modelo de ética e espiritualidade na vida e na arte de Vakhtângov.

Em 1911 Vakhtângov ingressou no Teatro de Arte de Moscou, como colaborador. Neste período, Konstantin Stanislávski começava a esboçar o “sistema”, procurando sustentação nos jovens atores ainda imunes aos vícios profissionais.

Juntamente com Stanislávski e Sulerjítiski, Vakhtângov participa da elaboração do projeto de criação do Primeiro Estúdio, um espaço para experimentações do fazer teatral e estudo do “sistema” vinculado ao Teatro de Arte de Arte Moscou. Em 1912, iniciam-se as atividades no Primeiro Estúdio⁸⁴ sob o comando de Stanislávski e Sulerjítiski. No início dos trabalhos, Stanislávski dedicou-se a passar aos alunos as noções fundamentais do “sistema”. Conforme ele próprio relata:

Passei a ministrar-lhes (aos participantes do Estúdio) um curso completo, uma vez que eu havia elaborado naquele período. Infelizmente eu não podia dedicar muito tempo às aulas no novo estúdio, mas Sulerjítiski trabalhava intensamente por mim, fazendo, com indicações minhas, toda sorte de exercícios de criação do estado criador, de análise do papel e composição da partitura volitiva sobre as bases da seqüência e da lógica dos sentimentos⁸⁵.

A partir de então Vakhtângov tornou-se um dos mais dedicados e consistentes defensores do “sistema” de Stanislávski. Vakhtângov participou do Primeiro Estúdio como ator e diretor e, juntamente com Sulerjítiski, manteve os ideais do “bem” e do “humano”, permanecendo próximo à visão de mundo tolstoiana e seguindo o caminho da máxima reaproximação entre verdade teatral e verdade da

⁸³ Aleksander Ivánovich Adáchev: ator do TAM de 1898 a 1913. Manteve uma escola de teatro em Moscou de 1906 a 1913.

⁸⁴ O Primeiro Estúdio foi fundado em 1912 por Stanislávski e Sulerjítiski, reunindo um grupo de jovens atores do TAM. Em 1924 tornou-se o Segundo Teatro de Arte de Moscou, que veio a ser fechado definitivamente em 1936. Para informações mais detalhadas a respeito do trabalho desenvolvido no Primeiro Estúdio ver MOLLICA, Fabio (org). *Il teatro possibile: Stanislavskij e il Primo Studio Del Teatro d'arte di Mosca*. Firenze: La casa Usher, 1989.

⁸⁵ STANISLÁVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1989, p.475.

vida ⁸⁶. Foi de Sulerjítiski que herdou sua postura ética e teatral.

[Vakhtângov] lançou-se integralmente na busca teatral, realizando nesta uma resposta às questões espirituais e a busca da satisfação de uma inexaurível fantasia. Esta foi a severa integridade da sua vida. A sua idéia teatral foi a sua idéia de vida. Percebia profundamente a natureza e a essência do teatro e não fechava os olhos à sua inevitável duplicidade. Talvez justamente por esta sua extrema, quase violenta intransigência ele criou o seu teatro; daquela justificação ética do teatro, que foi a atividade de Sulerjítiski, Vakhtângov se dirige primeiro à sua reconstrução estética e sucessivamente à social ⁸⁷.

Para Vakhtângov o teatro era um lugar onde “a verdade” poderia ser atingida e a “alma purificada das imperfeições da vida” e onde, eventualmente, o “sentido da vida” poderia ser descoberto ⁸⁸. Neste espírito de devoção à vida e ao fazer teatral, estréia *A Festa da Paz*, de Hauptmann (1862-1946), em novembro de 1913, dirigido por Vakhtângov e marcando a abertura oficial do Primeiro Estúdio. Nesta montagem Vakhtângov aplica suas investigações e descobertas sobre o “sistema” de Stanislávski e faz da encenação um experimento extremo do naturalismo. “Mesmo ele iludia-se, naquela época, de que o teatro pudesse se saciar com meras ‘revivescências’, renunciando aos sinais exteriores” ⁸⁹. De acordo com o relato de Ripellino, recolhidos em si mesmos, os intérpretes esqueceram-se dos espectadores.

Esta primeira montagem sob a direção de Vakhtângov não chegou a realizar completamente os objetivos estabelecidos para o trabalho do Primeiro Estúdio, que se propunha a explorar, a partir do “sistema”, as possibilidades criativas do ator, até então ditadas pelo diretor e pelo autor.

As críticas feitas por Sulerjítiski ao trabalho dirigiram-se principalmente ao que ele considerava ser um caráter patológico com traços de histeria na atuação. Ele

⁸⁶ RUDNITSKY, Konstantin. *Russian and Soviet Theatre: Tradition and the Avant-garde*. London: Thames & Hudson, 2000, p.53.

⁸⁷ MOLLICA, Fabio. (org). *Il teatro possibile: Stanislavskij e il Primo Studio Del Teatro d'arte di Mosca*. Firenze: La casa Usher, 1989, p.36 “Si gettò fino in fondo nelle ricerca teatrali, realizzando in queste una risposta alle questioni spirituali e la ricerca del soddisfacimento di un’inesauribile fantasia irruente. Questa fu la severa integrità della sua vita. La sua idea teatrale fu la sua idea di vita. Percepiva profondamente la natura e l’essenza del teatro e non chiudeva gli occhi sulla sua inevitabile duplicità. Forse, próprio per questa sua estrema, quase violenta intransigenza egli fondò il suo teatro; in definitiva da questa giustificazione ética del teatro, quale fu l’attività di Sulerzickij, Vachtangov si diresse prima verso la sua ricostruzione estética, sucessivamente verso quella sociale.”

⁸⁸ WORRAL, Nick. *Modernism to Realism on the soviet stage: Tairov – Vakhtangov - Okhlopkov*. New York: Cambridge University Press, 1989, p.05.

⁸⁹ RIPELLINO, Angelo Maria. op.cit., p. 200.

havia aconselhado aos alunos a exclusão dos traços de histerismo, evitando também centrar-se no “efeito dos nervos”, o foco era a emoção. Neste aspecto, a atitude busca a clareza no tratamento da emoção, uma vez que, como afirma Ripellino, os atores tinham acessos de torções e espasmos⁹⁰.

Mesmo diante destas críticas aos primeiros resultados artísticos de seu trabalho, a dedicação e empenho de Vakhtângov eram extremos. Sustentou veemente a utilização do “sistema” no Primeiro Estúdio. Seus escritos deste período demonstram um grande respeito por Stanislávski e “repetem literalmente as teorias do mestre”⁹¹.

Já em 1911 Vakhtângov expressara o desejo de estabelecer um espaço para a pesquisa e a experimentação, conforme se observa nas seguintes anotações suas deste mesmo ano nas quais esboça os princípios para um estúdio:

Quero formar um estúdio no qual se possa estudar. Onde o princípio fundamental seja aquele de alcançar tudo por si. Onde a direção seja de todos. Verificar o sistema de Stanislávski sobre si mesmo. Aceitá-lo ou refutá-lo. Corrigi-lo, completá-lo, ou tolher-lhe a mentira. Todos aqueles que entrarem no Estúdio devem amar a arte em geral e a teatral em particular. Buscar felicidade na obra de arte. Esquecer-se do público. Criar para si. Divertir-se por conta própria⁹².

Em 1913, um grupo de atores propõe a Vakhtângov a abertura de um estúdio paralelo ao estúdio do Teatro de Arte, no qual seus ideais fossem os norteadores do trabalho. Surge assim o Estúdio da Rua Mansúrov. No início a preocupação não era o que se encenar, mas descobrir meios que levassem o ator à criação, portanto já se pode perceber a inclinação aos aspectos pedagógicos do trabalho teatral a que ele se propunha. Vakhtângov começou buscando meios de ativar os processos criativos do ator, evitando o trabalho direto sobre o texto e construindo situações a partir de temas dados. Como se observa no exemplo citado por Ripellino:

...os alunos ensaiavam um *canovaccio* sobre a missão de portador de

⁹⁰ RIPELLINO, Angelo Maria. op.cit., p.200.

⁹¹ Ibidem . p.203.

⁹² MALCOVATI, Fausto (org). *Il Sistema e l'eccezione*. Pisa: Edizioni ETS, 2005, p.182. “Voglio allestire uno Studio dove si possa studiare. Dove il principio fondamentale sia quello di raggiungere tutto da soli. Dove la direzione sia di tutti. Verificare il sistema di Stanislavskij su se stessi. Accettarlo o rifiutarlo. Correggerlo, completarlo, o toglierne la menzogna. Tutti coloro che entrano nello Studio devono amare l'arte in generale e quella del teatro in particolare. Cercare la felicità nell'opera d'arte. Dimenticarsi del pubblico. Creare per sé. Divertirsi per proprio conto.”

alegria do teatro: tratava-se de três atores ambulantes... que, desejosos de pôr na vida uma jovialidade de comemoração (como é assíduo em Vakhtângov o desejo de festas!), na noite de Natal, sonham levar regozijo com seu jogo: regozijo aos desventurados, aos pobres, aos sofrendores ⁹³.

Esta experiência do trabalho sobre os *canovacci* Vakhtângov havia vivenciado no Primeiro Estúdio, com Sulerjítiski. A partir desta pesquisa de novos procedimentos pedagógicos para o trabalho com os atores do Primeiro Estúdio, a experimentação com a improvisação teve grande importância, tanto que chamou a atenção de Górkí. Este percebeu aí uma possibilidade de “renovação dos processos de criação dramática”. Neste sentido, Górkí chegou a propor a Stanislávski um processo de criação centrado nas improvisações dos atores, processo no qual caberia a ele a organização dramática do material. Esta proposta, no entanto, não se realiza, embora, segundo relatos, tenha sido bem recebida por Stanislávski ⁹⁴.

De acordo com um texto enviado por Sulerjítiski a Górkí, o processo improvisacional do Primeiro Estúdio ocorria a partir de um tema (ou conto, ou episódio de um conto), sendo que este tema podia variar de acordo com o que se pretendia atingir com o aluno. A partir daí, os alunos tinham que improvisar com suas palavras “apoiando-se no tema e não nos personagens” ⁹⁵.

Sobre este processo de improvisação realizado, Stanislávski afirmava que não “buscavam um renascimento da *Commedia Dell’Arte*, mas sim a utilização de alguns princípios deste gênero na estruturação de seus procedimentos pedagógicos” ⁹⁶.

A idéia de se montar um “espetáculo improvisado” já experienciada num curto período no Estúdio do Teatro de Arte, interessou novamente Vakhtângov, tanto que resolveu experimentar esta proposta com seus alunos no Estúdio Mansúrov, no período entre 1914 e 1915. Para o desenvolvimento desta idéia foi esboçado o seguinte plano de trabalho:

- 1- Qualquer um que o desejo propõe seu tema;
- 2- Escolhe-se o que parece melhor concebido;

⁹³ RIPELLINO, Angelo Maria. op.cit., p.207.

⁹⁴ SCANDOLARA, Camilo. *Os estúdios do teatro de arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX*. Campinas, 2006. 218 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Unicamp, p.80.

⁹⁵ MOLLICA, Fábio. op.cit., p.168.

⁹⁶ SCANDOLARA, Camilo. op.cit., p.96.

- 3- A partir do tema escolhido se compõe coletivamente um roteiro detalhado
- 4- Começam os ensaios e enquanto se desenvolvem, aqueles que o desejarem improvisarão o texto a partir do roteiro obtido;
- 5- A seleção dos elementos que durante a improvisação tiverem melhor acolhida e a eliminação de tudo o que é irrelevante permitirão fixar o texto;
- 6- Corrige-se e trabalha-se o texto para finalmente escrevê-lo de forma definitiva (sua redação pode ser solicitada a um dramaturgo);
- 7- A obra será analisada e trabalhada segundo o texto definitivo ⁹⁷.

Os ensaios começaram e o tema escolhido dentre os propostos foi o de B. Verchilov. “A noite de natal, três comediantes ambulantes visitam as pessoas e lhes levam alegria através de sua arte.” A partir desta idéia, desenhou-se a estrutura da obra em três atos, e todos os elementos que a compõem eram orientados pela seguinte premissa: “a alegria nos afasta porque não há amor entre nós” ⁹⁸.

No decorrer do processo, Vakhtângov percebeu que os atores ainda eram imaturos para desenvolver este tipo de trabalho. Abandona, então, a idéia de “espetáculo improvisação”, mas a proposta de investigar a partir da improvisação permanece em seus experimentos.

Para Vakhtângov, o desenvolvimento do trabalho com o suporte da improvisação deveria se fundamentar no tema do papel e no alcance da arte na vida, pois para ele:

A tarefa criativa da arte não consiste em introduzir-se deliberadamente na vida, através da consciência do próximo para transformá-la, mas sim em levar alegria aos homens; quer dizer em embalá-los, suscitar ilusões e sonhos que surjam como uma realidade “suprema”, de tal forma que ninguém possa entender, em última instância, onde está o sonho e onde está a mentira; onde está a ficção, a arte e a vida real ⁹⁹.

⁹⁷VAKHTÂNGOV apud ZAJAVA, Boris. Gorki – Stanislávski - *Vajtangov: um experimento de improvisación*. Revista Máscara, México, D.F.: Escenologia, nº21-22, p.30-35, Janeiro, 1997, p. 32. “1-Cualquiera que lo desee, propone su tema; 2-Se escoge el que parece mejor concebido; 3-A partir del tema escogido se compone em común un guión detallado; 4-Empiezan los ensayos y mientras se desarrollan, aquellos que lo deseen, improvisarán el texto a partir del guión obtenido; 5-La selección de los elementos que durante la improvisación tuvieron mejor acogida, y el rechazo de todo lo irrelevante permitirán fijar el texto; 6-Se corrige y trabaja el texto para finalmente escribirlo en forma definitiva (su redacción puede ser encargada a un dramaturgo); 7-La obra será analizada y trabajada según el texto definitivo.”

⁹⁸ZAJAVA, Boris. op.cit.,p.32

⁹⁹VAKHTÂNGOV apud ZAJAVA. op.cit., p. 32. “La tarea creativa del arte no consiste en introducirse deliberadamente en la vida, a través la conciencia del prójimo, para transformala, sino em aportar alegría a los hombres; es decir en acunarlos, suscitar ilusiones y sueños que surjan como una realidad ‘suprema’, de tal forma que nadie pueda entender, em última instancia, dónde está el sueño y donde la mentira; donde la ficción, el arte y la vida real.”

O trabalho a partir da improvisação contribuiu para desenvolver a fantasia dos alunos e os ensinou a analisar as obras e os papéis na perspectiva do teatro. Ao estudar como se constrói uma peça, dominaram os procedimentos necessários para a análise das obras dramáticas. E de certa forma, o método imprimiu um forte impulso na evolução dos modos de educação cênica, de acordo com o “sistema” de Stanislávski¹⁰⁰.

Este processo improvisacional, sem um texto previamente estabelecido, dava ao ator maior domínio de seu ofício e maior liberdade para a experimentação e para a criação. Neste sentido, a improvisação servia como recurso para o ator descobrir o processo criativo, colocar-se na busca daquilo que desconhecia, evitando a repetição de fórmulas de atuação. Esta ênfase na improvisação como meio para a aprendizagem e para a criação do ator caracteriza a atividade artística e pedagógica de Vakhtângov.

Quanto ao relato de suas atividades com o Estúdio Mansúrov, sabe-se que a primeira produção de Vakhtângov neste Estúdio, o espetáculo *A Fazenda dos Lânin*, de Boris Záitsev (1881-1972), foi apresentada em 1914. Este espetáculo foi realizado com recursos financeiros mínimos e os ensaios eram desenvolvidos por Vakhtângov nos intervalos de seu trabalho no Teatro de Arte e no Primeiro Estúdio.

No processo de criação de *A Fazenda dos Lânin*, Vakhtângov começou a explorar as idéias de Stanislávski com um rigor ainda maior¹⁰¹. Contudo, acabou repetindo mais uma vez a ênfase nos processos interiores, aproximando-se do naturalismo. O espetáculo não obteve sucesso, mas apesar disso os estudantes não se desencorajaram.

Segundo Zakhava¹⁰², inclusive, após a apresentação do espetáculo, Vakhtângov teria dito a seus atores: “Este espetáculo tem um sentido: o de haver unido em torno de si a um grupo de pessoas fundidas em um objetivo comum. Agora se pode e se deve começar a trabalhar sério”¹⁰³.

Tanto na encenação de *A Festa da Paz*, do Primeiro Estúdio, como em *A*

¹⁰⁰ ZAJAVA, Boris, op.cit., p.33

¹⁰¹ WORRAL, Nick. op.cit., p.87.

¹⁰² Boris Evguénievitch Zakhava (1896-1976): ator, diretor e pedagogo russo; nomeado Artista do Povo em 1967. Membro fundador do Estúdio Mansúrov. Foi um dos atores que mais vezes trabalhou sob a direção de Vakhtângov.

¹⁰³ ZAJAVA, Boris. In: SAURA, Jorge. op.cit. p.75.

Fazenda dos Lânin, do Estúdio Mansúrov, Vakhtângov partia da premissa de que o ator deveria criar para si e esquecer-se do espectador. A preocupação com a construção da vida interior no trabalho do ator é muito evidente nestes primeiros trabalhos. Como afirma Ripellino, “Um teatro, portanto, que mesmo querendo espelhar primorosamente a vida, torna-se, em essência, uma recusa do real”¹⁰⁴.

Pode-se considerar como característica central das primeiras encenações, esta ênfase na interioridade, e num estilo de atuação que buscava distanciar-se de qualquer traço de teatralidade e de convencionalidade.

Estas encenações fracassaram e foram alvo de várias críticas, inclusive por parte de Stanislávski. Entretanto, apesar do insucesso, Vakhtângov, continuou a dedicar-se às experimentações a partir do “sistema” de maneira cada vez mais aprofundada.

Neste período, inclusive, foi aconselhado pelo próprio Stanislávski a interromper suas atividades fora do Primeiro Estúdio, já que vinha sendo alvo de críticas dos que afirmavam que estaria priorizando seus projetos particulares. No entanto, ele não interrompe o trabalho com o Estúdio Mansúrov, mas passa a mantê-lo em segredo.

O trabalho desenvolvido no Estúdio da Rua Mansúrov seguia os moldes do Primeiro Estúdio, Vakhtângov esperava encontrar ali uma autonomia de pesquisa que não lhe era concedida no Primeiro Estúdio¹⁰⁵. Começou imitando Sulerjítiski em suas atitudes. Ancorado nos princípios deste, exigia que cada espetáculo fosse um “catálogo de bons exemplos, uma exposição de virtudes, uma incitação ao perdão”¹⁰⁶.

Não há maldosos ou viciosos, somente infelizes. O teatro, inspirado pelo canto do “grilo”¹⁰⁷, escavando sob o tártaro do mal, deverá descobrir no homem a inocência oculta, desenfreá-lo à misericórdia. Por isso é necessário evitar a sátira, os sobretons de desdém, a caricatura. O ator não deverá suscitar a menor abominação ou desprezo pelo personagem, representando-o em luz de fel; ao contrário, ao mostrá-lo em tintas suaves, deverá suscitar compadecimento pelas fraquezas e erros. O teatro de repousantes

¹⁰⁴ RIPELLINO, Angelo Maria. op.cit., p.204.

¹⁰⁵ Ibidem, p.204.

¹⁰⁶ Ibidem, p.205.

¹⁰⁷ Alusão de Ripellino à montagem de “O Grilo na Lareira”, realizada pelo Primeiro Estúdio sob a supervisão de Sulerjítiski. Para Ripellino, este espetáculo representa o auge do tolstoianismo nas montagens do Estúdio, e teria se caracterizado por um excessivo tom de piedade e crença na bondade humana.

sorrisos inofensivos. Tudo isso foi chamado absolvição da personagem. Ou seja: é preciso amar a imagem que se personifica, mesmo que seja a de um ladrão, de um malfeitor¹⁰⁸.

Cabe lembrar que esta perspectiva de humanização também constituiu um dos princípios de Stanislávski em relação à construção do personagem.

No mesmo intuito, para Vakhtângov, um dos pontos essenciais da educação dos atores, era de fazê-los considerar o teatro como a coisa mais importante de suas vidas¹⁰⁹. Tratava seu trabalho com um fervoroso compromisso ético e exigia que todos também o tratassem assim, criava seu teatro seguindo o princípio de uma comunidade de artistas que constituíam uma grande família, na qual a tarefa de cada um seria inseparável de sua própria existência¹¹⁰.

Assim, o objetivo era construir e experimentar possibilidades de criação a partir do “sistema” e educar os atores para o teatro, independente de gêneros e/ou estilos. Isto, de certa forma, mantinha um constante risco na estruturação das encenações, pois o foco era o trabalho com os atores e estes deviam dar novos caminhos às concepções cênicas. Conclui-se, portanto, que a busca por um novo teatro que não imitasse a vida, mas que desse vida ao teatro, foi uma constante nas pesquisas de Vakhtângov.

Em relação à sua trajetória teatral e no sentido da construção de sua identidade artística percebe-se que, na encenação de *O Dilúvio*, de Henning Berger (1872-1924), em 1915 no Primeiro Estúdio, Vakhtângov começa a apresentar modificações na construção do espetáculo. Estas modificações já aparecem na temática do texto e implicam em certo afastamento do realismo, em uma maior atenção aos aspectos externos dos personagens e na busca por uma qualidade rítmica, o que resultou em um estilo de atuação menos próximo do cotidiano¹¹¹.

Aparece nesta encenação um grande cuidado com a movimentação, o que fez com que parte da crítica da época afirmasse que o espetáculo era “excessivamente rígido e que podava a espontaneidade dos atores”. Já outra parte da crítica afirmava que a encenação superava o texto. Este espetáculo destacou Vakhtângov como diretor, além de ter apresentado um conjunto de grandes

¹⁰⁸ RIPELLINO, Angelo Maria. op.cit., p. 207.

¹⁰⁹ GORCHAKOV, Nicolai. *Vajtangov: Lecciones de Regisseur*. 2 ed. Versión Castellana: Oscar Ferrigno y Andrés Lizarraga. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editor, 1987, p.126.

¹¹⁰ Ibidem, p.11.

¹¹¹ WORRAL, Nick. op.cit., p.93.

interpretações. Como resultado, o espetáculo permaneceu por muitos anos no repertório do Primeiro Estúdio.

Nesta etapa, consolidaram-se algumas premissas, pois, para Vakhtângov, não havia fórmulas exatas, mas uma disciplinada dedicação ao fazer teatral e um enorme desejo de mudança. Esta inquietação se alia à solidez de sua formação teatral dentro do “sistema”. E este, como já foi dito, torna-se determinante no desenvolvimento de suas experimentações e pesquisas.

Neste período Vakhtângov é um encenador em busca de uma identidade. Alguém que manifesta um sentido cênico pessoal, mas que ainda está preso aos modelos de sua escola. Há um processo evidente em sua trajetória: inicia por uma imersão nos processos de Stanislávski e Sulerjitski até levá-los ao seu limite, dominá-los aprofundadamente pela prática e, depois, personalizá-los... ¹¹²

Também no Primeiro Estúdio, Vakhtângov começa a ensaiar um trabalho baseado nos tipos da *Commedia Dell'Arte*. Trata-se de *Os Laços do Interesse*, de Jacinto Benavente (1866-1954), dramaturgo e crítico espanhol. No entanto, não chega a finalizar este espetáculo. Segundo consta, devido à sobrecarga de trabalho a que seus atores estavam submetidos.

Seus escritos deste período sobre o processo criativo do ator ainda apresentam o desejo de manifestação da interioridade, apesar de já estar interessado num “estilo de explícita teatralidade” ¹¹³. O interesse de Vakhtângov pela *Commedia Dell'Arte* se consolida após ter assistido, em 1911, a encenação de Meyerhold de *O Xale da Colombina*, mas se concretizou efetivamente somente em 1922, com a encenação de *A Princesa Turandot*.

Em um de seus escritos, datado de 1916, a preocupação com o processo criativo do ator já fica claramente evidenciada:

Uma pessoa não se preocupa em revelar os traços de sua fisionomia interna. Disto se encarrega a própria natureza, as reações se realizam de forma inconsciente. Há momentos em que o homem deseja viver e com alegria descobre que pertence ao mundo dos vivos. Torna-se ativo, bom, ou os princípios do mal se revelam com inusitada força. Nestes momentos o homem está inspirado, seus olhos se iluminam e todo ele se enche de enérgicos desejos e de sede de atividade. Este é

¹¹² SCANDOLARA. Camilo. op.cit.,p. 118.

¹¹³ Ibidem, p. 119.

um momento de regozijo.
 Assim ocorre com o ator.
 Dia após dia, ensaio após ensaio, vai tomando forma o personagem que interpreta.
 Grão após grão, de forma imperceptível para o ator, vai acumulando-se em seu espírito tudo o que encontra para seu personagem.
 Mas chega o momento em que o fruto amadurece e o ator não tem que se preocupar em revelar a lógica das características da fisionomia interna e externa de seu personagem. A própria natureza artística se ocupa disto.
 Tão somente se precisa de uma festa.
 A alegria da percepção cênica.
 É preciso preencher-se de “enérgicos desejos” para revelar ou, em outras palavras, criar.
 Nestes momentos não é necessário “atuar”. Tão somente se precisa cumprir a tarefa cênica. Ser ativo no cumprimento desta tarefa ¹¹⁴.

O traço de teatralidade que se desenha e se incorpora no estilo vivencial do Primeiro Estúdio neste período torna-se precisamente um dos elementos principais da síntese que Evguéni Vakhtângov iria operar posteriormente ¹¹⁵.

Conforme aponta Scandolara, os trabalhos posteriores de Vakhtângov iriam se guiar pelos seguintes princípios:

- representação com um espírito de improvisação, isto é, fazendo com que cada espetáculo fosse um evento único e não uma reprodução de formas cristalizadas;
- os atores trabalhassem com espírito festivo, mesmo em situações densas;
- o ator se colocasse nas circunstâncias da obra e tornasse organicamente suas as necessidades do personagem, ou seja, que fosse ele mesmo dentro das circunstâncias dadas ¹¹⁶.

¹¹⁴ VAKHTÂNGOV. In: SAURA, Jorge. op.cit., p.86-87. “... Una persona no se preocupa por desvelar los rasgos de su fisionomia interna. De eso se encarga la propia naturaleza, las reacciones se llevan a cabo de forma inconsciente. Hay momentos em que el hombre desea vivir y com alegria percibe su pertenencia al mundo de los vivos. Se vuelve activo, bueno, o los principios del mal se revelan com inusitada fuerza. En esos momentos el hombre está inspirado, sus ojos se iluminan y todo él se llena de enérgicos deseos y sed de actividad. Ese es um momento de regocijo. Así ocurre com el actor. Día atrás día, ensayo trás ensayo, va tomando forma el personaje que interpreta. Grano trás grano, de forma imperceptible para el actor, va acumulándose em su espíritu todo lo que encuentra para su personaje. Mas llega el momento em que el fruto madura y el actor no há de preocuparse pro desvelar la lógica de los rasgos de la fisionomía interna y externa de su personaje. La própria naturaleza artística se ocupa de ello. Tan solo se precisa um fiesta. La alegria de la percepción escénica. Es preciso llenarse de “enérgicos deseos” para desvelar o, em otras plabras, crear. En esos momentos no se necesita “actuar”. Tan solo se necesita cumplir la tarea escénica. Se neceita ser activo em el cumplimiento de esa tarea.”

¹¹⁵ GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski, Meierhold e Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.118.

¹¹⁶ SCANDOLARA, Camilo. op.cit., p. 125-126.

Entre 1914 e 1915, Evguéni Vakhtângov dedicou-se a experimentar a improvisação como vinha discutindo com Stanislávski e Górkí, abandonando por certo tempo o texto escrito e utilizando-se da “improvisação como geradora do espetáculo” ¹¹⁷.

Vakhtângov disse a seus atores que este seria um excelente exercício, já que a obra surgiria do próprio trabalho dos atores, a partir de suas impressões pessoais. Assim, o ator não só comporia o papel, mas também passaria a ser o criador da obra. Buscava fazer com que os atores não se esquecessem que no teatro tanto as soluções dos meios quanto das formas devem ser teatrais. Tudo deveria ser resolvido artisticamente, mas com a verdade da vida.

Para alcançar este ideal, o ator deveria ter toda a liberdade para determinar por si mesmo o que é a personagem à qual ele estaria dando vida, sendo que tudo o que fosse inútil deveria ser descartado. Para Vakhtângov, os métodos de direção e atuação podem ser aprendidos, porém, as formas devem ser criadas, inventadas, e devem ser convincentes para quem as cria. Assim como no trabalho dos cômicos *dell'arte*, o problema não era o “que” utilizar, mas o “como” utilizar, pois a criação última sempre estaria nas mãos do ator.

Como o próprio Vakhtângov afirma:

Um dia já não se escreverão obras [...] O ator estará formado de tal maneira que se poderá dizer a ele antes de entrar em cena seu papel, seu passado, suas relações com os que o rodeiam e poderá fazê-los: os sentimentos, as emoções, as palavras lhe chegarão espontaneamente. Aí estará a verdadeira *Commedia Dell'Arte*. O ideal. Mas a *Commedia Dell'Arte* sempre foi convencional. Até agora, nenhum comediante arriscou-se a apresentar-se sem um autor, sem um texto decorado que necessariamente implica em um papel convencional, atuar um papel de caráter como uma improvisação ¹¹⁸.

Este trabalho com a improvisação serviu como meio para estimular o imaginário dos atores e os ensinou a analisar as obras e os personagens em uma perspectiva teatral. Os estudos a partir da improvisação para criar a peça acabaram

¹¹⁷ ZAJAVA, Boris. op.cit., p.30.

¹¹⁸ VAKHTÂNGOV apud ZAJAVA, Boris. Op.cit., p.32. “Un dia ya no se escribirán obras [...] El actor estará formado de tal manera que se le podrá decir, antes de salir al escenario su papel, su pasado, sus relaciones com los que lo rodean, y podrá hacerlo: los sentimientos, las emociones, las palabras le llegarán espontáneamente. Ahí estará la verdadera *commedia dell'arte*. Lo ideal. Pero la *commedia dell'arte* siempre fue convencional. Hasta ahora, ningún comediante se há arriesgado a presentarse sin un autor, sin un texto aprendido que necesariamente implica un papel convencional de carácter como una improvisación.”

influenciando a evolução do método de educação cênica de acordo com o “sistema” de Stanislávski.

Após a morte de Sulerjístki, em 1916, Vakhtângov fica dois anos sem realizar nenhum novo espetáculo no Primeiro Estúdio. Este período serviu de aprofundamento em suas atividades pedagógicas e, por meio disto, percebeu e apontou o que considerava serem “algumas fragilidades no “sistema”. Vakhtângov discordava da ênfase dada à imaginação pelos discípulos de Stanislávski, pois para ele esta deveria conduzir o ator a relacionar-se adequadamente com as convenções de acordo com o que era exigido do texto¹¹⁹.

Somente em 1918 Vakhtângov volta a exibir uma nova encenação: *Rosmersholm*, de Ibsen¹²⁰, no Primeiro Estúdio. O primeiro espetáculo realizado após a morte de Sulerjístki. Nesta encenação Vakhtângov conduz-se à exploração dos limites extremos do realismo psicológico, evita a teatralidade e busca uma identificação integral do ator com o personagem, sem recursos externos¹²¹.

Como já citado, os trabalhos realizados por Vakhtângov nos Estúdios demonstram uma sede de renovação e experimentação, que pode ser observada, por exemplo, no fato de suas pesquisas nos diferentes estúdios seguirem rumos distintos, mesmo que sempre mantendo como base os conhecimentos adquiridos com seus mestres.

Ainda em 1918 estréia a primeira versão de *O Milagre de Santo Antônio*, de Maeterlinck¹²², no Estúdio Mansúrov, primeira obra que encena por completo com este Estúdio após o fracasso de *A fazenda dos Lânin*.

Neste mesmo ano, por indicação de Stanislávski, Vakhtângov toma a frente do Estúdio Habima, pois este o considerava como um de seus principais discípulos. Nesta época, Vakhtângov era uma figura já firmada no meio teatral russo.

De acordo com Guinsburg, no Estúdio Habima Vakhtângov reforça o seu trabalho em função do coletivo, sem distinções, fazendo com que reinasse a autodisciplina e que não houvesse violações ou transgressões das normas¹²³.

¹¹⁹ SCANDOLARA, Camilo. op.cit., p. 120.

¹²⁰ Henrik Johan Ibsen (1828-1906) dramaturgo norueguês, um dos principais expoentes do teatro realista moderno.

¹²¹ RIPELLINO, Angelo Maria. op.cit., p.219.

¹²² Maurice Maeterlinck (1862-1949) dramaturgo e ensaísta belga de língua francesa; principal expoente do teatro simbolista.

¹²³ GUINSBURG, Jacó. op.cit., p.206

Também aqui, mantinham-se os ensinamentos éticos e morais de Sulerjítiski,

Como se pode notar até aqui, Vakhtângov foi um encenador de extrema devoção ao teatro. Consta que ele não recusava nenhuma proposta que lhe pudesse proporcionar o aprendizado e a experimentação teatral. Por conta disso, sabe-se que em 1918, apesar de sua saúde estar cada vez mais debilitada, estava participando de aproximadamente dez organizações, dentre as quais podem ser destacadas: Primeiro Estúdio, Segundo Estúdio, Estúdio Vakhtângov, Estúdio Habima, Teatro Popular Proletkult, Teatro de Arte e Estúdio Hunst dentre outros.

Em todos estes espaços Vakhtângov ressalta sempre a necessidade de “liberdade” do ator e da necessidade de uma nova relação deste com o texto. Por fim, aponta que

o ator deveria analisar e assimilar unicamente o texto de seu interlocutor e criar junto com ele seu personagem no palco. Isto porque, quando o ator tiver educado todos os seus meios de expressão, surgirá a liberdade. O ator deverá ser um improvisador absoluto¹²⁴.

Além disso, outro elemento fundamental no trabalho do ator e que irá influenciar diretamente na encenação é a plasticidade. A plasticidade deveria surgir quase que inconscientemente, já que o ator estaria preparado para comunicar-se plenamente por meio de seu corpo. A respeito do trabalho do ator e da plasticidade Vakhtângov coloca:

O ator necessita inculcar-se aplicada e conscientemente o hábito de ser plástico, para depois de muito tempo fazer aparecer inconscientemente a plasticidade em sua forma de portar o figurino, na força de suas palavras, na capacidade de transformação física de sua expressão facial, na capacidade de dividir de forma racional a energia por seus músculos, na capacidade para incorporar qualquer coisa ao gesto, à voz, ao ritmo vocal, aos sentimentos¹²⁵.

¹²⁴ VAKHTÂNGOV apud SAURA, Jorge. op. cit., p.147. “El actor debería analizar y asimilar únicamente el texto de su interlocutor y crear junto con él su personaje en el escenario. Esto es el ideal. Cuando el actor hayar educado todos sus médios de expresión, surgirá la libertad. El actor há de ser um improvisador absoluto...”

¹²⁵ SAURA, Jorge. op. cit., p. 147. “El actor necesita *inculcarse* aplicada y conscientemente la costumbre de ser plástico, para después de mucho tiempo, hacer aparecer inconscientemente la plasticidad en su forma de llevar el traje, en la fuerza de sus plavras, en la capacidad de transformación física de su expresión facial, en la capacidad para repertir de forma racional la energia por sus musculus, en la capacidad para incorporar cualquier cosa al gesto, la voz, lo ritmo vocal, los sentimientos.”

O trabalho com a improvisação e a busca por meios que gerassem plasticidade no trabalho do ator até chegar à teatralidade tão almejada vão ficando cada vez mais evidentes nas encenações de Vakhtângov. Enfim, dos primeiros trabalhos até o amadurecimento, pode-se perceber que, no exercício da encenação, Vakhtângov busca estabelecer a improvisação como princípio composicional e exige a plasticidade ao trabalho do ator. Tudo isso a serviço de uma nova teatralidade.

Em 1919 a atmosfera tensa que tomava conta do Estúdio Mansúrov há alguns anos agrava-se durante a internação de Vakhtângov, isto começa a provocar um colapso na estrutura, a disciplina e a qualidade artística decaem, os conflitos internos manifestam-se abertamente, a administração torna-se desorganizada. Após algumas tentativas de manter o Estúdio, ele acaba desestruturando-se completamente. Vakhtângov permanece com cinco atores do antigo elenco do Estúdio Mansúrov, os quais o acompanham em um novo trabalho, agora no Segundo Estúdio do Teatro de Arte¹²⁶, onde passa a dirigir um novo espetáculo a convite de Stanislávski¹²⁷. Mas por problemas de saúde Vakhtângov teve que se afastar e a encenação foi concluída por Mikhail Tchékhev.

Ainda entre os anos 10 e 20, pode-se abordar outro aspecto do trabalho de Vakhtângov: sua reflexão a respeito das relações da criação teatral com o contexto social. Acreditava então, que a revolução de 1917 teria realmente produzido as novas possibilidades de renovação artística.

Inicialmente, o clima da revolução despertou em Vakhtângov certa hesitação. Quando questionado por um de seus alunos se não seria o caso de adotar dentro do Estúdio um discurso político, ele responde:

Se nos colocarmos no trabalho estou seguro de que esqueceremos de qualquer política. A política acontece independentemente de nós. Se acontecer algo importante será necessário falar sobre isto. Não se pode impedi-lo artificialmente. Só sei que justamente agora é necessário trabalhar mais e melhor. É necessário preparar o nosso espetáculo. Agora podemos fazê-lo melhor do que antes porque agora haverá grande necessidade de teatro e nós não devemos deixar este momento escapar¹²⁸.

¹²⁶ O Segundo Estúdio foi idealizado por Mchediélov com o auxílio de Stanislávski e fundado 1916.

¹²⁷ A obra que estavam ensaiando era *Ivan, o Tolo*, de Tolstói.

¹²⁸ VAKHTÂNGOV apud MALCOVATI. op.cit., p.33. “Si ci mettiamo al lavoro sono sicuro che dimenticheremo ogni política. La política avviene indipendentemente da noi. Se succede qualche grosso avvenimento lo

Para Meyerhold, “Vakhtângov, havia compreendido que a revolução não significa destruição, que a revolução consiste antes de tudo em criar, que em efeito a revolução é antes de qualquer coisa criação” ¹²⁹.

Em um artigo de 1919, intitulado “O que se solicita ao artista”, Vakhtângov escreve: “A revolução exige teatralidade!”

A esta época pertence a reflexão, feita do ponto de vista do intérprete do bufão de “Noites de Reis”, de que o realismo psicológico tem um limite que, uma vez chegado a ele, o ator não tem mais remédio que buscar outras vias mais “teatrais”, se quer aumentar seu grau de comunicação com o espectador ¹³⁰.

Esta teatralidade à qual Vakhtângov se refere relaciona-se diretamente ao contato com o espectador. Neste sentido, faz renascer da própria História a vida da tradição teatral e a transforma de acordo com as necessidades do momento.

Neste mesmo artigo Vakhtângov reforça a necessidade de relação do artista com o povo, em momentos históricos como este:

A linha vermelha da revolução dividiu o mundo em o “velho” e o “novo” (...) Se o artista deseja criar o “novo”, criar depois da revolução, então ele tem que criar junto com o povo. Não para ele, nem em seu nome, nem separado dele, mas junto com ele. Para criar o novo e para obter a vitória, o artista precisa consolidar o chão de Anteus. O povo, ele é este chão (...) E de que povo nós falamos? Todos nós somos o povo. Nós falamos do povo que é o criador da revolução¹³¹.

stesso bisognerà parlarne. Non si può imperdilo artificiosamente. So solo che proprio ora bisogna lavorare di più e meglio. Bisogna preparare il nostro spettacolo. Ora possiamo farlo meglio di prima poiché proprio ora ci sarà gran bisogno di teatro e noi non dobbiamo lasciarci sfuggire questo momento.”

¹²⁹ MEYERHOLD, Vsevolod. *Textos Teóricos*. v.I. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972, p.211. “Vajhtangov, que era un hombre dotado de gran inteligencia y energia, había comprendido que la revolución no significa destrucción, que la revolución consiste ante todo en crear, que en efecto la revolución es antes que cualquier cosa creación.”

¹³⁰ SAURA, Jorge. op.cit., p.143. “A esta época pertenece la reflexión, hecha desde el punto de vista del intérprete del bufón de *Noche de Epifanía*, de que el realismo psicológico tiene um limite y que, uma vez llegado a él, el actor no tiene más remedio que buscar otras vias más ‘teatrales’ si quiere aumentar su grado de comunicación com el espectador”.

¹³¹ VAKHTÂNGOV apud RUDNITSKY, Konstantin. op.cit., p. 52. “The red line of Revolution divided the world into the ‘old’ and the ‘new’... If the artist wants to create the ‘new’, to create after the revolution has arrived, then he must create ‘together’ with the people. Neither for them, nor on their behalf, not apart from them, but together with them. In order to create the new and to obtain victory, the artist needs to firm the ground of Anteus. The people - they are this ground.... And of what people do we speak? All of us are poeople. We speak of the people who are the creators of the revolution”.

Nos escritos de Vakhtângov de 1919 é evidente o desejo de criar um teatro para o povo. A partir da leitura da obra de Romain Rolland, “Le Théâtre du Peuple”, traduzido e publicado em Moscou neste mesmo ano, Vakhtângov parece ter esclarecido e encontrado um ponto de apoio para suas inquietações. Ele demonstra grande entusiasmo com a obra, afirmando que se tratava de um livro sobre o qual poderia se escrever outro. Dizia tratar-se de um livro simples, modesto, mas vital, no qual percebia as batidas do coração do autor e toda sua nobre generosidade. A partir de suas leituras desta obra, Vakhtângov passa a acreditar que para gerar uma renovação era necessário ter fé no povo e em sua força criativa.

Somente o povo cria, somente ele possui a força criativa e o germe da criatividade futura. O Artista incorre em um grave pecado contra a própria vida não alcançando esta força e não buscando este germe. A alma do artista deve ir ao encontro da alma do povo, e se o artista colherá no povo a palavra da sua alma, este encontro produzirá uma criação verdadeiramente popular, ou seja verdadeiramente bela. Na voz do povo, na qual ressoa o secular sedimento dos cristais da sua alma, nesta ressonância preciosa de riquezas de sentimentos humanos acumulados nos séculos, vividos realmente pelo povo, neste oceano rico de sabedoria popular, onde cada um que tenha visto o sol deixou uma parte imortal de si mesmo, aquela parte que leva em si e graças a qual nasceu para o sol, aqui na voz do povo, o artista deve atingir o fogo vivo para chegar ao céu. Se o artista foi escolhido para levar a centelha da Imortalidade, volta agora os olhos da sua alma ao povo, pois aquilo que nasce do povo é imortal. Mas agora o povo cria novas formas de vida. Cria-as através da Revolução porque não há nenhum outro meio para gritar ao mundo a Injustiça ¹³².

De acordo com Saura, apesar de apoiar as novas condições de vida surgidas com a Revolução, Vakhtângov em nenhum momento chegou a fazer um teatro

¹³² MALCOVATI, Fausto. op.cit., p. 328-329. “Solo il popolo crea, solo lui possiede la forza creativa e il germe della creatività futura. L’artista compirebbe un grave peccato contro la propria vita non attingendo a questa forza e non cercando questo germe. L’anima dell’artista deve andare incontro all’anima del popolo, e se l’artista coglierà nel popolo la parola della sua anima, quest’incontro produrrà una creazione veramente popolare, ossia veramente bella. Nella voce del popolo, dove risuona il secolare sedimento dei cristalli della sua anima, in questa risonanza preziosa di ricchezze di umani sentimenti accumulatisi nei secoli, vissuti realmente dal popolo, in questo oceano ricco di saggezza popolare, dove chiunque abbia visto il sole ha lasciato una parte immortale di se stesso, quella parte che porta in sé e grazie alla quale è nato per vedere il sole, qui nella voce del popolo, l’artista deve attingere il fuoco vivo per raggiungere il cielo. Se l’artista è stato scelto per portare la scintilla dell’Immortalità, rivolga allora gli occhi della sua anima al popolo, poiché ciò che nasce dal popolo è immortale. Ma ora il popolo crea nuove forme di vita. Le crea attraverso la Rivoluzione perché non há nessun altro mezzo per gridare al mondo l’Ingiustizia”.

político direto, um teatro militante; nem mesmo sua participação no Estúdio do Proletkult o levou ao teatro de agitação ¹³³.

Refletindo sobre a natureza de uma arte diretamente dirigida ao povo, Vakhtângov buscou intensivamente novas formas teatrais que pudessem ter uma influência melhor pronunciada e mais ativa sobre a platéia. Além disso, durante estes anos buscou também aplicar as experiências de Meyerhold que, nas palavras de Vakhtângov, “deu os caminhos para o teatro do futuro”.

O novo programa de Vakhtângov foi expresso na prática por sua aspiração em dar à arte contornos mais precisos sem perder sua “verdade da vida do espírito humano” e sem romper com Stanislávski. Disto surge o interesse particular de Vakhtângov pelo grotesco, pelo cômico e pelo trágico. Daqui também surge sua capacidade de transformar e aplicar, a sua própria maneira, formas teatrais que haviam sido experimentadas por Meyerhold. E, finalmente, daqui surge o sistema imagético particular de Vakhtângov que tomou forma em seu trabalho posterior à Revolução. Cada produção de Vakhtângov deste período concretiza um importante princípio ¹³⁴. Neste período, inicia-se um processo de resgate da teatralidade.

Em 1920 é criado um Estúdio no Teatro de Arte para que Vakhtângov pudesse desenvolver seus experimentos. Inicialmente denominado Terceiro Estúdio do Teatro de Arte, em 1926 tornar-se-á Teatro Vakhtângov.

O trabalho de Vakhtângov no Terceiro Estúdio foi muito intenso. Apesar de ser um teatro pequeno, para poucas pessoas, diferente do que ele idealizava, é neste espaço que seus ideais teatrais começam a fortificar-se e personalizar-se cada vez mais. Neste espaço é que se consolidam alguns princípios, os quais além de sintetizar o percurso artístico, transformam os modos de trabalho teatral: do ator e da encenação.

No trabalho com este Estúdio, além da rígida disciplina, da precisão, da limpeza e do silêncio (que para Vakhtângov eram elementos fundamentais para possibilitar que o trabalho cênico fosse artístico), exigia que seus alunos ampliassem cada vez mais seus conhecimentos em literatura, pintura e história do teatro. No trabalho desenvolvido no Terceiro Estúdio era evidente o compromisso que Vakhtângov assumia com o futuro da arte teatral, a sua busca por criar um novo

¹³³ SAURA, Jorge. op. cit., p.143.

¹³⁴ RUDNITSKY, Konstantin. op. cit., p.53

teatro em harmonia com a época¹³⁵.

Esta inquietação caracteriza o trabalho de Vakhtângov nos diversos estúdios com os quais trabalhava na época. Pode-se citar a exemplo disto sua última realização com o Estúdio Mansúrov: *O Casamento*, de Anton Tchékhov (1860-1904), apresentado em 1920. Para Vakhtângov, a Revolução havia imposto uma nova abordagem das obras de Tchékhov e era necessário compreender suas obras como um ataque ao comportamento pequeno-burguês.

Podemos perceber que, a partir desta encenação, ele continua aprofundando suas pesquisas em relação ao “sistema”, mas abandona as formas de estruturação utilizadas pelo Teatro de Arte. Neste sentido, há uma grande transformação nas concepções de Vakhtângov, que passa a buscar avidamente o retorno da teatralidade, que para ele era imprescindível ao teatro.

Alguns dos procedimentos utilizados nos laboratórios de construção de *O Casamento* se aproximavam muito dos da *Commedia Dell’Arte*. Dentre eles destacam-se a liberdade de improvisar, o jogo constante entre os atores e a utilização do espaço cênico, o que, de certa forma, já vinha sendo experimentado também em encenações anteriores, porém com objetivos distintos.

O artista passa também a dar uma importância cada vez maior à produção da ilusão, compreendendo que esta se vinculava diretamente à imaginação e que, portanto, era um elemento inerente à criação artística. Dizia Vakhtângov: “O principal na arte é a ilusão! E vamos tratar de criar essa ilusão!”¹³⁶.

Esta citação demonstra a afirmação da necessidade de teatralidade que começa a aparecer claramente nos processos criativos e nas reflexões de Vakhtângov. Nem o ator nem o espectador poderiam esquecer que estavam no teatro, que tudo era representação: “O teatro fatia da vida deveria morrer”¹³⁷.

Nesta versão de *O Casamento*, Vakhtângov apresenta personagens com poucas características de seres humanos, os movimentos são expandidos, gerando uma plástica não habitual. Aparecem figuras monstruosas, caricaturas plenas de vulgaridade, egoísmo, invejas e rancores; tudo o que na obra de Tchékhov estava presente, mas não evidente...

Logo no início da primeira cena os personagens já se apresentavam de forma

¹³⁵ GORCHACOV, N. op. cit., p.41.

¹³⁶ Ibidem, p.97.

¹³⁷ VAKHTÂNGOV apud WORRAL, Nick. op.cit., p. 78.

marionetizada e estabeleciam um jogo entre si e o público.

A partir desse momento já estavam criadas as regras de jogo que Vakhtângov propunha aos espectadores: não se tratavam de seres humanos retratados pela aguda observação de um autor e um diretor, mas sim de impiedosas caricaturas que mostravam abertamente o lado mais mesquinho de cada um deles. As roupas e a maquiagem faziam pensar mais em marionetes de um *guignol* de feira do que em pessoas. Inclusive quando falavam as frases pareciam ter um valor diferente do que teriam em uma representação habitual da obra ¹³⁸.

Zakhava afirma que Vakhtângov conduziu os atores a encontrar características de marionetes em seus personagens. Buscava revelar o que havia de morto no vivo e com isso transformava a comicidade inicial em algo assustador. Este comportamento marionetizado será uma imagem recorrente em seus últimos espetáculos.

Vakhtângov tinha a tendência a enfatizar as forças que impedem o homem de ser bom e isto o levou ao conceito de dois mundos, o das almas vivas e o das marionetes mortas, que colocou em cada uma das suas representações ¹³⁹.

Portanto, esta encenação já apresenta nas cenas o estabelecimento dos contrastes entre tragicidade e comicidade, vida e morte, que também irão caracterizar as últimas encenações de Vakhtângov.

Percebe-se que a encenação gera um tipo de estranhamento, pois as formas estilizadas de apresentação dos personagens e o jogo dos atores, que ora davam a eles características de marionetes, ora de seres humanos, proporcionavam ao público perceber as emoções de forma exagerada, como no grotesco, na fantasia ou nas bufonarias, em uma maneira particularmente expressiva apropriada para a cena, dentro do marco de suas convenções ¹⁴⁰.

Neste período (1920) Vakhtângov estava desenvolvendo uma teoria do

¹³⁸ SAURA, Jorge. op. cit., p. 291. “A partir de ese momento ya estaban creadas las reglas del juego que Vajtângov proponía a los espectadores: no se trata de seres humanos retratados por la aguda observación de un autor y un director, sino de despiadadas caricaturas que nuestran abiertamente el lado más mezquino de cada uno de ellos. El traje y el maquillaje hacían pensar más en marionetas de un guñol de feria que en personas. Incluso cuando hablaban, suas frases parecían tener un valor diferente al que tenían en representaciones habituales de la obra”.

¹³⁹ SLONIM, Marc. op. cit., p.56.

¹⁴⁰ Ibidem, p.229.

grotesco influenciado pelos espetáculos de Meyerhold *A Mulher Estrangeira, O Xale de Colombina, Arlequim o Destruidor de Casamentos* (este último influenciaria claramente a encenação de *A Princesa Turandot*)¹⁴¹.

Esta influência das obras de Meyerhold, principalmente por meio do potencial de renovação da linguagem teatral que vislumbrava nelas, pode ser observada em registros desta época:

Penso em Meyerhold. Que diretor tão genial! O maior entre todos os do presente e do passado. Cada uma de suas encenações é um novo tipo de teatro. Cada uma de suas encenações poderia gerar uma nova corrente¹⁴².

Vakhtângov salienta o pioneirismo de Meyerhold em relação à renovação da estruturação e organização do espetáculo e da articulação de meios que expressavam a teatralidade. Além disso, para Vakhtângov, Meyerhold possuía uma grande e necessária preocupação com a plasticidade e o ritmo. Preocupação esta que teria formulado antes mesmo que Stanislávski.

Fatos que também atestam a relevância da influência de Meyerhold nos últimos anos de vida de Vakhtângov são o seu notoriamente crescente interesse pelo teatralismo e pelo grotesco e a recorrente citação de Meyerhold como exemplo a ser seguido no que se refere aos recursos da encenação¹⁴³.

Em seu diário de 1921, escreve:

O teatro tradicional deve morrer. Já não fazem falta os atores “característicos”. Todos os que têm capacidade para o característico irão sentir a tensão trágica que tem todo o papel característico (inclusive os cômicos) e fazer presente seu lado grotesco. O grotesco é trágico e cômico¹⁴⁴.

Cada vez mais se pode, por este estudo, perceber a intensa dedicação de

¹⁴¹ WORRAL, Nick. op. cit., p.77

¹⁴² VAKHTÂNGOV in SAURA, Jorge. op. cit., p.254. “Pienso en Meyerhold. !Qué director tan genial, el más grande entre todos los presentes y pasados! Cada una de sus puestas en escena es un Nuevo tipo de teatro. Cada una de sus puestas en escena podría dar lugar a una nova corriente”.

¹⁴³ RIPELLINO, Angelo M. op. cit., p.227

¹⁴⁴ VAKHTÂNGOV in SAURA, Jorge. op. cit., p.254. “El teatro tradicional debe morir. Ya no hacen falta los actores ‘característicos’. Todos los que tienen capacidad para lo característico han de sentir la tensión trágica que tiene todo papel característico (incluso los cômicos) y hacer presente su lado grotesco. El grotesco es trágico y cômico”.

Vakhtângov em buscar princípios e elementos que pudessem evidenciar a tão buscada teatralidade.

Em relação às metodologias de trabalho que vinha desenvolvendo, Vakhtângov também passa por uma transformação neste período:

Começa a desenvolver o que ele mesmo denominava “sistema do estupor”, para diferenciá-lo do sistema da vivência, formulado por Stanislávski e do sistema da representação, característico do teatro tradicional, ao qual Stanislávski se opunha. O sistema do estupor pretendia ser uma superação daquele criado por Stanislávski, chegar mais longe do que ele; um ator não deveria simplesmente modificar seu objetivo por que este se encontrava com um fato inesperado que lhe impedia de alcançá-lo, um “acontecimento” como dizia o fundador do Teatro de Arte, mas devia assombrar-se, ficar estupefato frente circunstâncias dadas absolutamente inesperadas e começar a comportar-se a partir de um estado de extrema agitação ¹⁴⁵.

Como meio de experimentação destas buscas, estréia, em 1921, a segunda versão de *O Milagre de Santo Antônio*, que marca a abertura oficial do Terceiro Estúdio. A encenação apresenta uma utilização da sátira e do grotesco como elementos de personificação do mundo burguês. Neste processo, Vakhtângov fazia com que os atores atuassem em circunstâncias dadas extremamente difíceis, eles se viam obrigados a partir de estados de ânimos extremamente intensos ¹⁴⁶.

Nesta encenação Vakhtângov acentua sua pesquisa em relação ao desenho da ação, explorando as possibilidades de tempo-ritmo. Segundo Scandolara “este espetáculo caracteriza-se por equilibrar a preocupação com a justificação interior da ação com a de sua precisa e extracoditidiana plasticidade” ¹⁴⁷.

...Cada ator dava uma moldagem escultural para seu corpo que melhor expressasse seus sentimentos em movimentos e em um ritmo preciso. As vinte pessoas em cena tinham que expressar sentimentos de raiva, incômodo, impaciência, curiosidade, etc., em poses definidas, ações precisas e por meio do corpo inteiro. Era importante não somente sentir esta ou aquela emoção, mas expressá-la em uma

¹⁴⁵ SAURA, Jorge. op. cit., p.250. “Comienza a desarrollar lo que él mismo llamaba ‘sistema del estupor’, para diferenciarlo del sistema de la vivencia, formulado por Stanislavsky y el sistema de la representación, próprio del teatro tradicional, al que Stanislavsky se oponía. El sistema del estupor pretendía ser una superación del creado por Stanislavsky, llegar más lejos que él; un actor no debía simplemente cambiar su objetivo porque se encontraba con un acontecimiento inesperado que le impedía alcanzarle, um ‘suceso’ como decía el fundador del Teatro de Arte, sino que debía asombrarse, quedarse estupefacto ante unas circunstancias dadas absolutamente inesperadas y comenzar a comportarse desde um estado de extrema excitación”.

¹⁴⁶ SAURA, Jorge. op. cit., p. 250

¹⁴⁷ SCANDOLARA, Camilo. op. cit., p. 134

forma definida com coerência composicional com as pessoas próximas e da maneira harmoniosa com o grupo ¹⁴⁸.

Esta encenação, assim como a de *O Casamento*, caracteriza-se por ridicularizar o comportamento pequeno-burguês, destacando o lado grotesco e irreal dos seres humanos.

Neste mesmo ano estréia no Primeiro Estúdio, também sob a direção de Vakhtângov, *Erick XIV*. Esta encenação torna-se o ponto de mudança das características do Primeiro Estúdio e confirma o afastamento de Vakhtângov das perspectivas realistas.

Nikolai Zógraf¹⁴⁹ afirma que em *Erick XIV* “Vakhtângov criou um novo mundo teatral, bastante afastado da verossimilhança realista da descrição, um mundo não cotidiano” ¹⁵⁰. Isto se deu devido à utilização, mais uma vez, de figuras (personagens) que se utilizavam de formas expansivas e emoções exageradas, numa abordagem teatralizante com traços expressionistas.

Portanto, esta encenação é uma experimentação da fusão de formas extremamente teatrais com o conteúdo dramático (arte da vivência). Segundo Vakhtângov, tratava-se de uma tentativa de iniciar com este estúdio um novo período de buscas de formas teatrais renovadas, uma experiência que se dirigiria a encontrar um efetivo contato com a nova época surgida com a revolução¹⁵¹.

De acordo com Márkov a encenação refletia o clima da época:

... é impossível separar esta encenação da Moscou da época, dos prédios destruídos, bandeiras vermelhas, cartazes nas ruas, os destacamentos do Exército Vermelho em marcha, luzes cruzando o céu noturno sobre o Kremlin, automóveis solitários cortando as ruas e rumores voando de casa em casa ¹⁵².

¹⁴⁸ WORRAL, Nick. op. cit., p.111. “Each actor was given a concrete, sculptural moulding for his body wich best expressed his feelings in movement and in a precise rhythm. The twenty people on stage had to express feelings of anger, displeasure, grief, impatience, curiosity, etc., in definite poses, positive gestures e by means of their entire bodies. It was important not only to feel this or that emotion, but to express it in a defined form wich cohered compositionally with the adjacent person and which blended harmoniously with the group”

¹⁴⁹ Nikolai Zógraf - crítico teatral

¹⁵⁰ ZÓGRAF apud RUDNITSKI, Konstantin. op. cit., .p.53

¹⁵¹ SAURA, Jorge. op. cit., p.259

¹⁵² RUDNITSKI, Konstantin. op. cit., .p.53. “... it is impossible to separate [this production] from Moscow of the period, from destroyed buildings, red flags, street posters, Red arms detachments on the march, searchlights stabbing the night sky above the Kremlin, solitary automobiles cutting through the streets and rumours flying from flat to flat”.

O jogo de contrastes que se evidenciava nesta encenação em todos os elementos do espetáculo (luz e sombra, tragédia e comédia, dinâmico e estático), rendeu a Vakhtângov o título de “mestre dos contrastes”, “um pintor mestre do claro-escuro”, como Nikolai Vólkov¹⁵³ o denominou num artigo publicado após sua morte¹⁵⁴.

Nesta época, Vakhtângov perseguia o ideal de ter um teatro de formas acentuadamente expressivas ao invés de um teatro de figuras reais¹⁵⁵. As encenações de *O Casamento*, *Erick XIV* e *O Milagre de Santo Antônio* (2ª versão) indicam claramente esta mudança em sua trajetória artística que irá se acentuar na encenação de *O Dibbuk* e se afirmar definitivamente em *A Princesa Turandot*.

O Dibbuk, de Sch.An-Ski (1863-1920), escritor judeu russo, foi apresentado pelo Estúdio Habima em 1922. Durante o processo de criação deste espetáculo a saúde de Vakhtângov começava a ficar muito debilitada e entre idas e vindas de internações ele investia todas suas forças na conclusão de seus projetos. A preparação do espetáculo exigiu um longo trabalho, de quase três anos, mais de duzentos ensaios, além de prolongados exercícios de dança, ginástica e impostação. Este espetáculo acabou fazendo uma longa temporada pela Europa.

O espetáculo foi encenado em língua hebraica, que Vakhtângov não compreendia, mas isso não o impediu de trabalhar cada situação, cada ação com profunda atenção. Para ele, se cada ação do ator estivesse precisa e com a devida intenção, até mesmo o público que não dominasse a língua hebraica iria compreendê-la. Portanto, o ator deveria ser capaz de atingir o espectador e conduzi-lo ao universo da obra por meio da materialidade de sua voz e de suas ações. As ações e todos os demais elementos deste espetáculo eram estilizados, indicando uma forte e evidente influência do expressionismo.

Em relação ao clima da encenação Aleksander Kúgel escreveu:

Havia algo opressivo, como se a tampa de um caixão estivesse constantemente pressionando você. Não havia nenhum único personagem cujo prazer de uma gargalhada chegasse até você, no qual o espírito livre pudesse permanecer. O destino, terrível e implacável, movia-se através de toda a peça, ouvia-se constantemente

¹⁵³ Nikolai Vólkov (1894-1965) – crítico teatral e dramaturgo.

¹⁵⁴ VÓLKOV apud RUDNITSKI, Konstantin. op. cit., p.54.

¹⁵⁵ SLONIM, Marc. op. cit., p.228.

o seu passo de ferro, ouvia-se sua respiração ¹⁵⁶.

Portanto, a encenação de *O Dibbuk* reforça a presença de características que vinham se afirmando como eixo temático e poético das últimas encenações de Vakhtângov: a progressiva teatralização dos espetáculos; as influências expressionistas, gerando uma representação não realista e o acentuado jogo de contrastes, apresentado como uma tradução imagética do conflito da experiência humana.

Em suas conversas com seus alunos nesses anos Vakhtângov explicitava constantemente seu desejo de um teatro no qual forma e conteúdo se harmonizassem como em um acorde musical ¹⁵⁷. O ator deveria resgatar a alegria de viver para poder desenvolver o verdadeiro fazer teatral, independentemente do gênero a ser encenado. Este seu desejo acaba realizando-se plenamente em 1922, com a estréia *A Princesa Turandot* ¹⁵⁸, de Carlo Gozzi, no Terceiro Estúdio. Pode-se dizer que nesta montagem Vakhtângov buscou realizar todos os seus ideais em relação ao fazer teatral. Foi um exemplo de teatralidade e de alegria, aos moldes da *Commedia Dell'Arte*.

Em 29 de maio de 1922 Vakhtângov morre, sem poder ter assistido o grande triunfo de sua encenação de *A Princesa Turandot*.

Portanto, o trabalho de Vakhtângov nos estúdios foi de intensa busca, revisitando os verdadeiros princípios teatrais numa busca desenfreada pela concretização de uma teatralidade renovada. Seguiu os passos de Meyerhold no que se refere ao teatro de feira, ao resgate da *Commedia Dell'Arte* e evidenciou alguns princípios e ideais desses estilos teatrais, sem jamais abandonar os procedimentos do “sistema”, trazendo um novo perfil à cena teatral russa.

A herança de Vakhtângov está diretamente ligada à formação do ator, ao desenvolvimento de uma pedagogia que possibilitasse ao ator o domínio dos processos criativos e a manipulação adequada destes.

¹⁵⁶ RUDNITSKI, Konstantin. op. cit., p.53. “There is something oppressive, as if the lid of a coffin constantly presses down on you. There isn’t a simple character from whom the joy of laughter would reach you, on which a shaken spirit could rest. Fate, terrifying and implacable, moves throughout the whole play, you endlessly hear its iron step, hear its breathing”.

¹⁵⁷ WORRAL, Nick. op. cit., p.78

¹⁵⁸ Esta encenação será abordada no próximo capítulo.

... Uma das grandes lições de Vakhtângov foi certamente esta: um diretor, por mais genial que seja não pode trabalhar sobre textos e sobre teorias sem homens, não pode crescer artisticamente se não em estreito contato com um grupo que ele estimula e enriquece e do qual por sua vez recebe estímulos e enriquecimento, um grupo com o qual cotidianamente confrontar-se, com o qual refletir sobre o próprio tempo, sobre o próprio trabalho. O grupo se torna a oficina na qual a cada dia são fundidos e remodelados os resultados do trabalho do dia precedente, torna-se o ponto de confluência entre a corrente impetuosa da época que pressiona, modifica, esfacela e o desenho criativo do artista que tende à absoluta concentração em si. Vakhtângov sempre aceitou este confronto, buscou-o com ânsia até o último dia: com seu Estúdio divide o crescimento, a manutenção, a verificação de uma sintonia (a seu ver indispensável, ainda que difícil de alcançar) com a própria época inquieta¹⁵⁹.

As concepções dramáticas de Vakhtângov e seu estilo definiram-se ou fixaram-se, principalmente, no período de 1920-1922, por meio das encenações de *Erick XIV*, *O Milagre de Santo Antônio*, *O Dibbuk* e *A Princesa Turandot*, considerada sua obra-prima. Essas quatro encenações constituíram uma tentativa, se não de síntese entre “naturalidade” e “teatralidade”, ao menos de superação orgânica do Teatro de Arte¹⁶⁰.

A última encenação de Vakhtângov, *A Princesa Turandot*, pode ser vista como uma síntese de todas as pesquisas realizadas por ele. Apesar de se tratar de uma montagem feita no início do século XX, suas propostas inquietantes ainda se apresentam como uma rica fonte de estudos. O resgate das fontes da teatralidade visando à renovação da arte teatral, por exemplo, tornou-se um procedimento recorrente ao longo do século XX e que ainda hoje mantém sua vitalidade.

Ao longo de suas experimentações podem-se destacar elementos que vão se tornando uma constante nos processos de construção de suas encenações, tais como a improvisação, a plasticidade, a “imaginação” e a relação com o espectador. Estes são compreendidos como elementos fundamentais nos processos criativos do

¹⁵⁹ MALCOVATI, Fausto. op. cit., p.32-33. “... una delle grandi lezioni di Vachtangov ai posteri fu certamente questa: un regista, per geniale che sia, non può lavorare sui testi e sulle teorie senza uomini, non può crescere artisticamente se non in stretto contatto con un gruppo che egli stimola e arricchisce e da cui a sua volta riceve stimoli e arricchimento, un gruppo con cui quotidianamente confrontarsi, con cui riflettere sul proprio tempo, sul proprio lavoro. Il gruppo diventa l’officina dove ogni giorno vengono fusi e riplasmati i risultati del lavoro del giorno precedente, diventa il punto di confluenza tra la corrente impetuosa dell’epoca che preme, modifica, sfaccia e il disegno creativo dell’artista che tenderebbe all’assoluta concretizzazione in sé. Vachtangov accettò sempre questo confronto, lo cercò con ansia fino all’ultimo giorno: con il suo Studio condivise la crescita, la maturazione, la verifica di una sintonia (a suo parere indispensabile anche se difficile da trovare) con il proprio tempo inquieto”.

¹⁶⁰ GUINSBURG, Jacó. op. cit., p.211

ator e capazes de transformar diretamente o modo de concretizar a encenação.

CAPÍTULO III

A PRINCESA TURANDOT: A CONSOLIDAÇÃO DO IDEAL ARTÍSTICO

Este capítulo tem por objetivo abordar a encenação de *A Princesa Turandot* buscando apontar os modos de construção do espetáculo e nuances da pedagogia teatral de Vakhtângov, principalmente no que se refere à utilização da improvisação como recurso do trabalho de criação. Com este fim, serão apresentadas descrições de algumas das cenas do espetáculo e de alguns procedimentos utilizados por Vakhtângov em seu processo de criação. Busca-se, ainda, demonstrar que na elaboração desta encenação específica, Vakhtângov utiliza-se da confluência de vários procedimentos presentes no fazer teatral da época e dá a estes um tratamento personalizado com maestria.

Optou-se aqui em utilizar como referências para estruturação do texto os relatos dos alunos e colaboradores de Vakhtângov no Terceiro Estúdio contidos nas obras de Gortchacov¹⁶¹ e Saura¹⁶² e, principalmente, de estudiosos teatrais contemporâneos tais como: Worral¹⁶³, Malcovati¹⁶⁴ e Rudnitsky¹⁶⁵.

1. O encontro com o texto

Como explicitado no capítulo anterior, era desejo de Vakhtângov elaborar um espetáculo que pudesse dar ao teatro seu próprio “realismo”, sua própria verdade, demonstrando que o “teatro não é a vida”, o que se concretizou na citada encenação de *A Princesa Turandot*, de Carlo Gozzi, no Terceiro Estúdio do Teatro de Arte em 1922, sua mais ambiciosa montagem.

Inicialmente, a busca por uma peça adequada ao seu propósito havia começado quando Vakhtângov voltara sua atenção para uma versão da lenda de A

¹⁶¹ GORCHAKOV, Nikolai. *Vajtangov: lecciones de regisseur*; 2º ed. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1987.

¹⁶² SAURA, Jorge (org.). *E. Vajtângov: Teoria y práctica teatral*. Madrid: Realizacion Gráfica: Carácter S.A., 1997.

¹⁶³ WORRAL, Nick. *Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov, Vakhtangov, Okhlopkov*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

¹⁶⁴ MALCOTAVI, Fausto. (org.). *Il Sistema e l'eccezione*. Pisa: Edizioni ETS, 2005.

¹⁶⁵ RUDNITSKY, Konstantin. *Russian and Soviet Theatre - tradition and the Avant-garde*. London: Thames & Hudson, 1988.

Princesa Turandot, escrita por Schiller¹⁶⁶. Uma cena desta lenda havia sido encenada por uma jovem estudante em 1920. Vakhtângov achou a proposta da cena interessante, bem como o tema que esta abordava e desejava montar algo deste estilo para incluir no repertório do teatro.

Os planos de Vakhtângov eram, inicialmente, remanescentes de encenações pré-revolucionárias da peça realizadas por Fiódor Komissariévsky no Teatro Nezlobin em 1912 e de Max Reinhardt no Deutsches Theater em 1911. Komissariévsky afirma ter empregado os recursos da *Commedia Dell'Arte*, já que os personagens “improvisavam seus papéis, falavam diretamente para a platéia, cantavam e dançavam, realizavam movimentos acrobáticos, e atuavam, utilizando o termo posterior de Meyerhold, de maneira ‘biomecânica’”.

A menção a Meyerhold sugere o que era provavelmente a mais importante influência na encenação de Vakhtângov. Ele havia certamente lido a publicação de Meyerhold denominada *O Amor das Três Laranjas* (título de uma obra de Gozzi) que havia sido realizada em Petrogrado antes da revolução, na qual Meyerhold, Soloviov, Bondi e outros expuseram seu trabalho experimental em aulas de atuação baseadas na comédia de máscaras. Mas uma influência mais direta é traçável em relação à encenação de Meyerhold de *Arlequim o Destruidor de Casamentos* de V.N.Soloviov, realizada em Petersburgo e Terioki em 1911 e 1912. Segundo N.Vólkov, quando a apresentação foi realizada na casa de F. Sologub, todos os participantes vestiam casacos de jantar ou sobretudos, aos quais foram acrescentados alguns itens tais como: uma máscara, sinos, bastão do arlequim, etc, quase exatamente como Vakhtângov utilizou posteriormente. Símonov sugere que outra importante influência foi Stanislávski, com quem Vakhtângov teve algumas importantes conversas por volta dessa época sobre a natureza do “grotesco” na arte teatral¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Friedrich Schiller (Johann Christoph Friedrich von Schiller), 1759 – 1805. Filósofo, dramaturgo e poeta alemão. Em 1801 (a data não é exata, há referências que datam de 1803), Schiller criou uma adaptação da obra *A Princesa Turandot*. Essa adaptação influenciou a ópera *Turandot* composta no período de 1919 e 1920 por Giacomo Puccini (1858 – 1924).

¹⁶⁷ WORRAL, Nick. op.cit., p.129. “Vakhtangov’s own plans were, initially, reminiscent of pre-revolutionary productions of the play staged by Fyodor Komissarzhevsky at the Nezlobin Theatre in 1912 and Max Reinhardt’s production at the Deutsches Theater in 1911. Komissarzhevsky speaks of having employed the devices of *commedia dell’arte*, as the characters ‘improvised their parts, talked to the audience, sang and danced, produced acrobatic tricks, and played, to use the latest term of Meyerhold, in the biomechanical manner’. Mention of Meyerhold, suggests what was probably the most important influence on Vakhtangov’s production. He had certainly read Meyerhold’s publication called *The Love of Three Oranges* (named after Gozzi’s work) which had been published in Petrograd before the revolution, in which Meyerhold, Solovoyov, Bondi and others expounded on their experimental work in acting classes based on the comedy of masks. But an even more direct influence is traceable to Meyerhold’s production of V.N. Solovoyov’s *Harlequin the Marriage Broker*, which Meyerhold had staged in Petersburg and Terioki in 1911 and 1912. According to N. Volkov, when a performance was staged in the house of F. Sologub, all the participants wore dinner jackets, dresscoats and ball gowns, to which certain items had been added, such as a mask, bells, Harlequin’s baton, etc., almost exactly as Vakhtangov employed in this later instance. Simonov suggests that another important influence was Stanislavsky, with whom Vakhtangov had some important conversations around this time on the nature of ‘the grotesque’ in theatrical art”.

Vakhtângov confiou a Iúri Zavádski e Ksénia Kotlubai o trabalho preparatório deste novo empreendimento. No decorrer deste processo, como parte dos ensaios, o elenco buscou peças e balés com referências a contos fantásticos e utilizou as máscaras tradicionais da *Commedia Dell'Arte* para auxiliar na elaboração dos personagens que faziam parte da referida lenda¹⁶⁸.

Entretanto, Vakhtângov afastou-se dos ensaios, por problemas de saúde. Quando retornou, ficou insatisfeito com a abordagem do trabalho e, como permanecia o desejo de trabalhar a partir deste tema, começou a procurar por outra versão da lenda. Chegou, então, a uma versão escrita por Gozzi. Para Vakhtângov, esta versão correspondia às suas buscas, inclusive com relação ao que viria ser a “platéia do futuro”. Ele via neste texto algo que se ligava ao otimismo amor à vida que, entendia, os russos dividiam com os italianos. No entanto, tal otimismo não se refletia no contexto russo daquele momento.

Em nossa maneira de sentir a vida - dizia Vakhtângov - temos muitos pontos em comum com os italianos. Por exemplo, um otimismo inesgotável e o amor à vida. Parece-me que os russos, assim como os italianos, apreciam o humor acima de tudo. Os russos, como os italianos, são ingênuos, sinceros, bons e crédulos por natureza¹⁶⁹.

A idéia em relação à encenação da obra de Gozzi era a de criar uma atitude contemporânea em relação à fábula da cruel princesa Turandot. Ele elaborava a montagem do texto “não como fora escrito, mas com uma postura atual, com ironia em relação a seu conteúdo”¹⁷⁰.

De algum modo, o argumento do texto parecia ser inadequado para a sociedade russa da época, fortemente politizada, recém saída de uma guerra civil e com sérios problemas de abastecimento. No entanto, Vakhtângov utilizou-se da obra de Gozzi como um meio de trazer à tona um otimismo esquecido. O povo russo vivia o momento posterior a uma revolução e se confrontava com problemas diários, portanto era evidente certo contraste com o que o texto de Gozzi propunha, “mas

¹⁶⁸ WORRAL, Nick. op.cit., p. 128.

¹⁶⁹ VAKHTÂNGOV apud GORCHAKOV, N. op.cit., p.124. “En nuestra manera de sentir la vida tenemos muchos puntos comunes con los italianos. Por ejemplo, un optimismo inagotable y el amor a la vida. Me parece que los rusos, al igual que los italianos, aprecian el humor por encima de todo. Los rusos, como los italianos, son ingênuos, sinceros, buenos y confiados por naturaleza”.

¹⁷⁰ ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.155.

Vakhtângov soube captar a necessidade de ‘festa’ que tinha a sociedade russa, não para evadir-se dos problemas, mas para enfrentá-los com fortaleza moral”¹⁷¹.

O grande apelo da obra de Gozzi, para Vakhtângov, estava no fato de poder ser vista como pertencente a uma tradição popular, o “teatro da improvisação”, que havia nascido nas ruas da Itália. Para tanto, Vakhtângov passa a aprofundar seus estudos em relação à *Commedia Dell’Arte* e também a investigar como seria possível recriar a paixão que inspirara os atores daquela época e trazê-la para as circunstâncias do presente¹⁷².

O texto do autor italiano é uma reelaboração de uma antiga lenda persa, à qual foram acrescentadas quatro máscaras da *Commedia Dell’Arte*. Além disso, o enredo não tem muitas complicações e é de fácil entendimento. Seu argumento, resumidamente, é o seguinte:

Turandot, uma bela e cruel princesa chinesa colocou a prova seus numerosos pretendentes propondo-lhes que respondessem três enigmas; aquele que conseguisse fazê-lo casaria com ela, mas aquele que falhasse em um só seria decapitado. O príncipe Calaf, que está incógnito em Pequim, aceita a prova e, ao contrário de seus predecessores, consegue resolver os três enigmas, mas Turandot não quer cumprir o pacto e então Calaf propõe a ela outra prova: se Turandot acertar quem é ele, poderá fazer com que lhe cortem a cabeça, mas se não o conseguir, deverá casar-se; depois de muitas peripécias Turandot descobre a identidade de Calaf, mas, vencida pelo amor, se casa com o príncipe¹⁷³.

Como já foi dito, neste momento em que se iniciava o processo de elaboração de *A Princesa Turandot*, a Rússia estava em uma nova fase. O povo russo estava lutando para levantar o país das ruínas causadas pela guerra civil. Diante disso, pedia-se que a arte e a literatura respondessem a essas novas exigências. E Vakhtângov queria mostrar ao público o que ainda estava por vir, queria dar-lhes o sonho. “Durante sua trajetória artística, Vakhtângov sempre

¹⁷¹ SAURA, Jorge. op.cit., p. 314.

¹⁷² WORRAL, Nick. op.cit., p. 129.

¹⁷³ SAURA, Jorge. op. cit., p.314. “Turandot una bella y cruel princesa china ha puesto a prueba a sus numerosos pretendentes proponiéndoles resolver três enigmas; el que consiga hacerlo se casará con ella, pero que falle uno solo será decapitado: el príncipe Calaf, que se halla em Pekín de incógnito, acepta la prueba y, al contrario que sus predecesores, logra resolver os tres enigmas, pero la terca Turandot no quiere cumplir el pacto y entonces Calaf le propone a ella outra prueba: si acierta Turandot quien es él, podrá hacer que le corten la cabeza, pero si no lo consigue, deberá casarse; después de muchas peripecias, Turandot descubre la identidad de Calaf, pero vencida por el amor, se casa con el príncipe”.

buscou uma arte que respondesse às necessidades do novo espectador e que estivesse à altura do que entendia ser uma vida nova, revolucionária”¹⁷⁴.

Portanto, a idéia de encenar *Turandot* era, para Vakhtângov, uma oportunidade de devolver ao povo russo a alegria de viver, de mostrar as peripécias dos homens para que o bem triunfasse sobre o mal, as peripécias da luta para o futuro¹⁷⁵. O “conto de fadas” de Gozzi, ingênuo e despretensioso, deu a Vakhtângov a oportunidade de criação de um trabalho único, cujo tema fundamental era a alegria e o prazer da criatividade¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Ibidem, p.132.

¹⁷⁵ GORCHACOV, N.op. cit., p.31.

¹⁷⁶ RUDNITSKY, Konstantin. op.cit., p.53.

2. Perspectivas para a ambientação da ação

As perspectivas idealizadas por Vakhtângov em relação *A Princesa Turandot* necessitavam de uma ambientação que possibilitasse o jogo do ator com todos os elementos que compõem a cena. O caráter lúdico, festivo e teatralizante que Vakhtângov almejava para a encenação, deveria também fundamentar a criação dos demais elementos do espetáculo.

No primeiro contato com a obra de Gozzi, Vakhtângov imaginou uma luz forte sobre a sala, pensou a abertura do espetáculo sendo um desfile de atores vestidos elegantemente e acompanhados de uma alegre marcha¹⁷⁷. Isto acabou, realmente, se concretizando no espetáculo. Também pretendia que a ação fosse dispersa em áreas separadas do auditório para que, inesperadamente, o espectador pudesse ver-se capturado pelo mundo fantástico da antiga China¹⁷⁸.

Estes desejos de Vakhtângov em relação à ambientação da encenação acabaram, de certa forma, se concretizando na cenografia concebida por Ignáti Ignátievitch Nivínski, a qual foi fundamental para o desenvolvimento do jogo dos atores e para a condução do imaginário do espectador.

Logo no primeiro encontro com Nivínski, Vakhtângov manifestou o desejo de ter um céu azul sobre todo o cenário, ou ainda sobre toda a sala. Vakhtângov queria a China à qual o texto se referia vista através do espírito italiano¹⁷⁹. Este céu azul possibilitaria aos atores e aos espectadores a sensação de liberdade que estava sempre presente nas encenações dos comédicos italianos realizadas ao ar livre. Além disso, imaginava uma sucessão instantânea de quadros aos olhos dos espectadores.

Nivínski, espantado com a imaginação de Vakhtângov e com o desafio que este lhe havia proposto em relação à montagem do cenário, solicitou que ele enumerasse alguns dos elementos os quais fossem extremamente necessários. Vakhtângov responde: “Graça, leveza, elegância, próprias do atores da comédia italiana. A decoração não deve atrapalhar; somente o mínimo necessário para situar a ação...”¹⁸⁰. Assim, os elementos cenográficos deviam ser extraordinariamente

¹⁷⁷ KNÉBEL, Maria. *Poética de la Pedagogia Teatral*. México D.F.: Siglo Veinteuno, 1991, p.112.

¹⁷⁸ GORCHACOV, N. op.cit., p.129.

¹⁷⁹ Ibidem, p.128.

¹⁸⁰ VAKHTÂNGOV apud GORCHACOV, N. op.cit., p. 129. “Graça, liviandad, elegância, propia de los actores

ágeis, dinâmicos e coloridos.

Nivínski questionou Vakhtângov a respeito do intuito em relação à encenação de *Turandot*, afirmando que o espetáculo se tornaria “uma grande mescla” e Vakhtângov responde: “ - Hoje tudo está mesclado, na vida e na arte. Enquanto se cristaliza uma forma nova concreta, temos o direito de buscar no passado tudo aquilo que nos convém”. Esta afirmação de Vakhtângov nos reafirma a contemporaneidade da encenação e os indícios de que estava se estabelecendo uma nova arte teatral, em consonância com movimentos estéticos que despontavam em várias partes do mundo.

A cenografia elaborada por Nivínski compreendia uma plataforma em declive na qual se acumulavam fragmentos de muros, acortinados, vãos de portas arrebitados, balcões e pilastras ¹⁸¹.

Figura 6: Esboço de Ignáti I. Nivínski da cenografia do IV Quadro (não realizado) ¹⁸².

de la comedia italiana. Los decorados no deben estorbar, justo el mínimo necesario para ubicar la acción”.

¹⁸¹ RIPELLINO, Angelo Maria. op.cit., p.108.

¹⁸² MALCOVATI, Fausto. op.cit., p. 271.

Figura 7: Esboço de Ignáti I. Nivínski da cenografia ¹⁸³.

Os esboços da cenografia nos revelam uma expressividade das formas empregadas, distanciando-se das ambientações tradicionais, o que já sugere agilidade e movimento.

¹⁸³ GORCHACOV, N. op.cit., p. 137.

Figura 8: Esboço de Ignáti I. Nivínski da cenografia do VII Quadro ¹⁸⁴.

A utilização de sobreposições dos elementos que compunham o cenário, e o caráter sugestivo, alusivo e não-realista das ambientações viria a possibilitar as mudanças de locais sugeridas na obra e necessárias para o desenvolvimento da ação do espetáculo.

A platéia deveria ser envolvida no jogo e observar a conversão de tecidos e objetos em “brilhante cetim” e “rico veludo”, testemunhando o que os atores faziam em frente aos seus olhos como se fosse um jogo de charadas. A platéia era encorajada a “sonhar” o cenário, assim uma vara torcida e um arco curvo serviam como um palácio. [...] Quase todos os objetos eram feitos de papel ou quinquilharias¹⁸⁵.

¹⁸⁴ MALCOVATI, Fausto. op.cit., p. 271.

¹⁸⁵ WORRAL, Nick. op.cit., p. 131. “The audience was to be let into the secret, and observe the conversion of rags and oddments into ‘glittering satin’ and ‘rich velvet’, by witnessing the actors don them before their eyes as if it were a game of charades. The audience was to be encouraged to ‘dream’ the scenery into existence, so that a twisted pole and a curving arch could serve as a palace [...]. Nearly all the properties were made of paper or odds and ends of cardboard”.

Figura 9: Esboço de Ignáti I. Nivínski da cenografia do Ato I ¹⁸⁶.

A resignificação dos objetos e do espaço proporcionava que o imaginário dos atores e, conseqüentemente, dos espectadores fosse ativado, o que, de certa forma, já se opunha à “convencionalidade” de algumas formas teatrais da época.

¹⁸⁶ MALCOVATI, Fausto. op.cit., p. 271.

Figura 10: Os *zanni* preparam o cenário ¹⁸⁷.

As mudanças de cenário que ocorriam no decorrer da encenação eram feitas por um grupo de “ajudantes de palco”, os *zanni*. Cabia a eles, entre um ato e outro, com muita agilidade, adaptar, reformular e acrescentar novos elementos de forma precisa, estabelecendo a ambientação necessária para as cenas que seriam desenvolvidas. Neste sentido, a integração entre os *zanni* e a cenografia era intensa. Pois a partir do contato deles com o cenário é que se preparava a ambientação para cada cena, dos aposentos da princesa às ruas de Pequim. Os efeitos eram produzidos e indicados aos olhos do espectador.

Entusiasmado com o projeto da encenação, Vakhtângov enumerava tudo o que pretendia construir:

¹⁸⁷GORCHACOV, N. op.cit., p. 139.

Utilizaremos fraques e vestidos de baile, será maravilhoso! E sobre eles somente os mais típicos acessórios chineses, o mais romântico para cada personagem. Calaf usará uma capa, um turbante e uma espada. [...] Utilizaremos máscaras quase tradicionais da comédia italiana. Justificarão o jogo cênico, se é que chegaremos a fazer os atores improvisarem ¹⁸⁸.

O espírito improvisacional que Vakhtângov idealizava para a encenação, deveria ser levado aos figurinos e aos objetos. Tanto que, no espetáculo, barbas seriam feitas de toalhas e escovas de roupa; chapéus de baldes, conchas, guardanapos e muitos outros materiais¹⁸⁹. Esta proposta de utilização dos objetos com funções diferentes das habituais caracterizava todos os segmentos da encenação.

Em relação aos figurinos, os atores estariam vestidos com roupas de festa, como Vakhtângov havia desejado. Os atores usariam ternos e as atrizes, vestidos de noite. Era assim que eles se apresentariam ao público no início da encenação, mas logo que entrassem no cenário começariam a se transformar passo a passo, sob a observação atenta dos espectadores.

Por todo o cenário pretendia-se que houvessem pedaços de tecidos espalhados, os quais, a partir do contato dos atores, iriam se transformar em capas, turbantes, véus e outros acessórios, que serviriam para ajudar na caracterização de cada personagem da obra.

¹⁸⁸GORCHACOV, N. op.cit., p.140. “!Será maravilloso! Fracs y vestidos de baile, y por encima sus trajes chinos, solamente los accesorios más típicos, lo más romántico para cada personaje. Kalaf llevará una capa, un turbante, una espada. [...] Utilizaremos máscaras casi tradicionales de la comedia italiana. Justificarán el juego escénico si es que llegamos a hacer improvisar a los actores.”

¹⁸⁹WORRAL,Nick. op.cit., p.130.

Figura 11: O. Brason como Altoum ¹⁹⁰.

Os anfitriões desta encenação, os quatro atores mascarados, seriam os únicos que desde o início estariam devidamente caracterizados, obedecendo às características essenciais dos figurinos e dos acessórios de cada uma das máscaras tradicionais.

¹⁹⁰ MALCOVATI, Fausto. op.cit., p. 265.

Figura 12: Cenografia do Ato I ¹⁹¹.

A cenografia era parte fundamental e integrante da encenação. A mescla de materiais e objetos utilizados na cenografia era ousada e contrastante. Por exemplo, o que indicava o trono era uma cadeira simples, do estilo mais comum e utilitário. Do mesmo modo, todos os recursos usados eram evidentemente artificiais. Assim, uma lua de papel indicaria que havia anoitecido e daria o tom romântico ou melancólico de determinada cena; uma placa poderia indicar que a ação acontecia em Pequim.

Consoante a todas estas experimentações, a música do espetáculo também deveria ter um caráter improvisacional. Após um período de pesquisa e experimentação de possibilidades, caracterizado pela presença de um pianista que acompanhava os ensaios e ritmava as cenas com músicas de repertório, Vakhtângov passou a trabalhar com a música composta especialmente para esta encenação por N. I. Sizóvich e A. A. Kozlónski. Formou-se, então, uma pequena e alegre orquestra, com os próprios alunos do estúdio. Estes tocavam papéis, buzinas, apitos, chocalhos, pentes e outros objetos, bem no espírito que desejava

¹⁹¹ MALCOVATI, Fausto. op.cit., p. 269.

Vakhtângov, com ironia e temas que se repetiam continuamente.

A esse respeito, Gortchacov afirma que “a música em todas as suas formas era parte integrante das realizações cênicas de Vakhtângov, pois ele jamais a considerou como ilustração de uma obra e gostava de saturar por meio dela certos episódios de suas encenações”¹⁹².

Por fim, cabe salientar que os elementos que constituíam a encenação obedeceram ao mesmo princípio do trabalho dos atores: a improvisação, gerando um jogo original e provocando efetivamente a imaginação do ator e do espectador. E assim deveria erguer-se a encenação, neste ambiente repleto de formas e cores, semelhante à construção de brinquedos, feitos por mãos ingênuas como se fossem de crianças.

¹⁹² GORCHAVOV, N. op.cit., p.163.

3. O Trabalho com os atores: dos ideais à estruturação

No trabalho com os atores do Terceiro Estúdio para a encenação de *A Princesa Turandot*, Vakhtângov manteve suas buscas em relação ao trabalho do ator. Neste sentido, o artista coloca a prova seus conhecimentos; acrescenta novas perspectivas; e inicia uma busca constante da metodologia adequada para esta encenação. Para ele, o trabalho sobre a obra de Gozzi serviria como uma oportunidade de síntese de suas experiências. Além disso, desejava uma encenação na qual o ator fosse um criador e tivesse domínio de suas habilidades em relação ao outro, em relação ao espaço e em relação ao espectador. De modo geral, pretendia realizar um espetáculo criativo e repleto de alegria.

O trabalho que se desenvolveu no processo de construção de *Turandot*, ao que parece, só poderia ser feito com esses atores e neste momento, pois Vakhtângov e os alunos do Terceiro Estúdio haviam adquirido uma afinidade teatral harmoniosa e todos estavam sedentos e dispostos a uma renovação teatral, bem como se colocavam disponíveis para a experimentação.

No princípio do trabalho com os atores, Vakhtângov partiu para a busca de um novo teatro através do “sistema” e seus fundamentos, resultado de sua vivência com Stanislávski e no Primeiro Estúdio. Descobriu que podia personalizar os princípios do “sistema” e comprovou a universalidade das propostas de Stanislávski.

Uma das principais descobertas de Vakhtângov, afirmou Tovstonógov, está justamente na aplicação de seu estudo a respeito do “sistema” em obras de diferentes estilos e gêneros. Vakhtângov foi o primeiro que experimentou separar o método de Stanislávski da estética do TAM.

Eis então que Vakhtângov e seus alunos criam *A Princesa Turandot*, na qual mostram na prática que as leis do comportamento orgânico do ator em cena descobertas por seu mestre Stanislávski podem ser aplicadas a qualquer movimento estético. Vakhtângov percebeu as possibilidades potenciais da utilização da nova metodologia nas obras, em gêneros diferentes aos empregados pelo Teatro de Arte¹⁹³.

No processo de construção de um trabalho criativo Vakhtângov sabia manejar

¹⁹³ TOVSTONÓGOV, G. *Descobertas de Vakhtângov*. s/d. p. 555. (Artigo em russo, traduzido, para fins exclusivamente didáticos, por Nair D’Agostini)

perfeitamente o estabelecimento da complexa relação entre o ator e o diretor. Através dos relatos dos atores que trabalharam com ele, percebe-se que ele conduzia os atores ao seu objetivo com muita precaução. Assim, os atores nunca se sentiam forçados a realizarem os desejos do diretor, mas apropriavam-se, de certa forma, de sua concepção cênica e sentiam-na como se fosse deles. Neste sentido, a capacidade de orientação dos atores por parte de Vakhtângov era notável.

... A teoria vakhtangoviana sobre o ator se orienta sobre um aprofundamento dos níveis psicológicos da criação artística: o consciente, ele afirma em uma nota de 1917, não cria nada. É o inconsciente que cria. Somente o inconsciente tem condições de selecionar o material psicológico necessário à criação do personagem. O consciente, o racional, determinam somente a exterioridade, não a energia interior. Esta vem por si, se o subconsciente for precisamente estimulado. É por isto que Vakhtângov dirige o próprio trabalho de diretor-pedagogo a um enriquecimento e um estímulo do inconsciente, é por isto que nos ensaios de um espetáculo os seus atores podiam por um longo tempo não tocar no texto ou utilizá-lo somente como ponto de partida. Compreender, interiorizar e depois ir ao palco: improvisar de modo controlado, ou seja, sobre o esboço delineado pelo autor. Só assim o ator pode ser totalmente contemporâneo na interpretação do personagem, independentemente da época a que este pertença: ele saberá imprimir-lhe a marca da sua própria personalidade, da própria sensibilidade de homem (não de ator) do seu tempo¹⁹⁴.

Provavelmente, esta habilidade deva-se ao fato de Vakhtângov ser também um ator e, portanto, conhecer por meio da experiência as especificidades e os problemas do processo criativo do ator.

Vakhtângov, que era um excelente ator, revelou-se não como um diretor, mas sim como um ator-diretor. Pensava como um ator. Qualquer forma teatral que explicasse, explicava-a sempre como uma forma de atuação. [...] Tinha uma fantasia viva e intensa, contida

¹⁹⁴ MALCOVATI, Fausto. op.cit., p.20. “... La teoria vachtangoviana sul’attore si orienta su un aprofondimento dei livelli psicologici della creazione artistica: il conscio, egli afferma in una nota del 1917, non crea niente. È l’inconscio che crea. È solo l’inconscio che è in grado di scegliere il materiale psicologico necessario alla creazione del personaggio. Il conscio, il razionale determinano solo l’esteriorità, non l’energia interiore. Quella viene da sé, se il subconscio è giustamente sollecitato. Ecco perché Vachtangov dirige il próprio lavoro di regista-pedagogo verso un arricchimento e uno stimolo dell’inconscio, ecco perché alle prove di uno spettacolo i suoi attori possono per lungo tempo non toccare il testo o utilizzarlo solo come punto di partenza. Capire, interiorizzare e poi salire sul palcoscenico: improvvisare in modo controllato, ossia sul canovaccio segnato dall’autore. Solo così l’attore può essere totalmente contemporaneo nell’interpretazione del personaggio, a qualunque época esso appartenga: egli saprà imprimere il segno della própria personalità, della própria sensibilità di uomo (non di attore) del suo tempo.”

unicamente pelo sentido da medida do ator ¹⁹⁵.

Isto se refletia no modo de utilização dos procedimentos de direção, fazendo dele um diretor sensível que possuía uma percepção especial em relação ao trabalho do ator, sabia conduzi-lo muito bem, quase que imperceptivelmente. A respeito desta relação do diretor e do ator Vakhtângov afirmava:

O mais importante para o diretor é sua capacidade para chegar ao espírito do ator, ou seja, como encontrar o que é necessário. Ao ator não faz falta explicar-lhe muito o texto, mas sim mostrar-lhe de forma imperceptível, o caminho prático para realizar sua tarefa cênica. [...] Deve-se fazê-lo ver com meios simples e elementares como cumprir esta tarefa. Na maioria dos casos fica claro que o ator não entende frases tais como não sentir o objetivo, não entender a tarefa organicamente, partir das palavras, estar longe da ação transversal, estar tenso, etc... ¹⁹⁶.

O que caracterizava Vakhtângov era a enorme paixão com que conduzia o trabalho, esta impressão era comum a todos os alunos que acompanhavam seus ensaios. Todos absorviam as impressões produzidas pelo ensaio, exercitavam sua agudeza visual e seu ouvido (interno e externo) analisavam os exemplos propostos, participavam ativamente. Interessava a ele o processo, e não o seu resultado; tinha uma alegria criativa em cada ensaio, em cada aula ou busca. Portanto, “neste período Vakhtângov era, antes de tudo, um pedagogo” ¹⁹⁷.

Metodologicamente, os ensaios começaram com uma espécie de discussão coletiva a respeito da proposta do projeto de encenação. Nesta conversa Vakhtângov enumerou os princípios que se propunha a colocar como base do trabalho: improvisação, jogo e sinceridade nos sentimentos, humor e simpatia com respeito ao espectador. Tudo que “Vakhtângov expunha neste processo estava sempre ligado diretamente com a vida, inspirado em uma idéia progressista,

¹⁹⁵ VOLKOV. In: SAURA, Jorge. op.cit., p.387. “Vajtangov, que era un excelente actor, se revelo en adelante no como un director, sino como un actor-director. Pensaba como un actor. Buscaba como un actor. Cualquier forma teatral que discurríese, la discurría siempre como una forma de actuacion. [...] Tenía una fantasia viva e intensa, contenida unicamente por el sentido de la medida del actor”.

¹⁹⁶ VAJTANGOV. In: SAURA, Jorge. op.cit., p.145-146. “Lo mas importante para um director es su capacidad para llegar al espiritu del actor, es decir, como encontrar lo que es necesario. Al actor no hace falta desentrarle mucho el texto, sino mostrar-le de forma imperceptible para él, el camino practico para realizar su tarea escénica.[...] Hay que hacerle ver, con médios sencillos y elementales como cumplir con esa tarea. En la mayoría de los casos esta claro que el actor no entiende frases tales como no sentir el objetivo, no entender la tarea organicamente, partir de las palabras, estar lejos de la accion transversal, estar tenso, etc”.

¹⁹⁷ ZAVÁDSKI. In: SAURA, Jorge. op.cit., p.99.

encarnada por ele de maneira distinta em cada obra analisada”¹⁹⁸.

Vakhtângov pontuou os princípios que moveriam o processo de criação e a encenação de *A Princesa Turandot*:

Improvisar é estar em contato com os espectadores
Sinceridade de paixões qualquer que seja a forma
Haverá passagens líricas
Humor!Humor! Mas em dado momento deverá cessar, e ceder lugar a
alguns minutos de drama, e se conseguirmos de tragédia...
Domínio absoluto do jogo cênico: a voz, a dicção, os movimentos
devem ser impecáveis¹⁹⁹.

Para a realização deste ideal em relação à encenação, era necessário ter meios apropriados para a concretização do universo da obra. Por isso, Vakhtângov recorreu ao estudo da tradição teatral italiana, resgatou o jogo e a improvisação que moviam os cômicos *dell'arte* e, por meio deste estudo, buscou meios de cada vez mais teatralizar o teatro. Vakhtângov buscou na improvisação as leis, o método, para a formação dos atores - o homem novo para o novo teatro da nova sociedade.

Nestes ensaios, Vakhtângov falava da comédia italiana com tanto entusiasmo que os que o escutavam pareciam assistir a uma das representações mediante apenas o poder de sua fantasia, sendo transportados para a Itália, para a praça de uma pequena cidade onde se representava, ao ar livre, os contos de Gozzi²⁰⁰.

O que Vakhtângov admirava nos atores da comédia italiana era o fato deles se portarem como homens absolutamente iguais aos espectadores, separados somente por uma corda estendida em uma praça. De acordo com Vakhtângov, o maior dos milagres da arte se sucedia diante dos olhos: a transformação do homem em artista. Todas as demais magias também aconteciam diante dos olhos: os cenários apareciam e desapareciam, exibiam-se com muita habilidade os truques mais extraordinários, e se trocava de roupa e de máscaras diante do público²⁰¹.

Era como se a imaginação do espectador fosse construída a cada elemento que se colocava em cena, a cada novo acessório, a cada movimento ou sugestão de

¹⁹⁸GORCHACOV, N. op.cit., p.127.

¹⁹⁹VAKHTÂNGOV apud GORCHACOV, N. op.cit., p.123. “Improvisar es estar en contacto con los espectadores. Sinceridad de pasiones cualquiera sea la forma. Habrá pasajes líricos...! Humor! Humor!... Pero en un momento dado debe cesar, y ceder el lugar a algunos minutos de drama, y si podemos, de tragédia... Dominio absoluto del juego escénico: la voz, la dicción, los movimientos deben ser impecables....”.

²⁰⁰GORCHACOV, N. op.cit., p. 124.

²⁰¹Ibidem, p. 124.

cenário, e tudo isso se dava por meio do jogo dos atores com os elementos que compõem o fazer teatral. Estas perspectivas iam diretamente ao encontro das buscas de Vakhtângov neste momento, para ele era necessário aproximar ator e espectador, pois era desta comunhão que se daria o “verdadeiro” ato teatral.

Com a *Commedia Dell’Arte* “o ator tornou-se um artista, um criador e não meramente um executor” ²⁰² e era isso que Vakhtângov buscava em seu teatro, o ator criador, pronto para o jogo, para relacionar-se com os elementos do espetáculo, sempre pronto para a criação. Tudo isso aliado à consciência da importância do coletivo, pois o conjunto deveria estar em constante processo de troca e para isto cada ator deveria desenvolver dentro de si uma sensibilidade aos impulsos criadores dos outros.

Quando o ator desenvolve a habilidade para improvisar e descobre dentro de si esta inesgotável fonte que brota com cada nova improvisação, desfrutará de um sentimento de liberdade até então desconhecido e isto lhe proporcionará um rico estado interior ²⁰³.

A grande regra que fazia parte do processo era a de que não bastava observar a vida e reproduzi-la em cena: era necessário encontrar uma forma adequada, uma forma teatral. Isto é, “encontrar a forma teatral para um conteúdo dado, em uma determinada época histórica, com um determinado grupo de colaboradores” ²⁰⁴.

O princípio da composição foi pré-determinado pelo procedimento instituído por Vakhtângov desde o início: os atores não deveriam simplesmente interpretar o conto de Gozzi, eles deveriam mostrar como interpretam este conto. Durante a apresentação, cada participante deveria constantemente “estar no personagem” e então “sair do personagem” novamente. Deste modo, conduziriam um jogo complexo e alegre com o personagem, demonstrando simultaneamente a técnica de transformação, o prazer da metamorfose e a habilidade de olhar para o herói com ironia, com certo distanciamento, ou seja, deveriam expressar “uma atitude em

²⁰² BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, p.144.

²⁰³ CHEJOV, Mijail. op.cit., p.36 “...tan pronto como en un actor se desarrolla la habilidad para improvisar, y descubre dentro de si esse inagotable manantial que brota con cada nueva improvisación, disfrutará un sentimiento de *libertad* hasta aquí desconocido para él, y se sentirá mucho más rico interiormente”.

²⁰⁴ MALCOVATI, Fausto. op.cit., p..21

relação ao personagem”²⁰⁵.

Este tipo de atitude provoca um distanciamento não só para o ator, mas também para quem o assistia, desenvolvendo assim, um olhar crítico ao fazer teatral de ambos os lados.

No decorrer do processo de criação Vakhtângov e os atores do Estúdio decidiram manter a encenação o mais próximo possível do texto de Gozzi, a improvisação ficaria a cargo das máscaras e seria o instrumento principal na criação da encenação. No entanto, a improvisação não dominava a dramaturgia do espetáculo.

A improvisação do texto era um problema aberto. Permaneceu a decisão de seguir ao máximo o texto de Gozzi e é abandonada a idéia de renovar, por exemplo, o texto das adivinhações, transformando-o em um jogo de perguntas de atualidades cuja solução envolveria também o público (“mas por quê?”, perguntou-se Vakhtângov, distrair o público do jogo dos atores, para depois vermo-nos obrigados a restabelecer sua concentração?) permaneceu válida somente a proposta de substituir a terceira charada de Gozzi pela de Schiller, mais simples para um público não italiano. E as máscaras? O espaço de sua improvisação foi reduzido, controlado, eliminando qualquer efeito fácil. Vakhtângov acreditava que a contemporaneidade deveria ser buscada não pelas falas e intervenções improvisadas, mas na forma do espetáculo²⁰⁶.

No trabalho com o texto, cabia ao ator, transformá-lo em um aparente roteiro, apropriar-se dele, jogar com ele, torná-lo imprevisível. Isto deveria estar aliado ao controle da movimentação, das ações, estabelecendo um conjunto de ritmo, movimento e agilidade²⁰⁷.

De modo geral, Vakhtângov utiliza nesta encenação os motivos apresentados pelo texto de Gozzi. No entanto, insere tais motivos na vida contemporânea,

²⁰⁵ RUDNITSKY, Konstantin. op.cit., p. 53.

²⁰⁶ MALCOVATI, Fausto. op.cit., p.77. “L’improvvisazione del testo era un problema aperto. Ferma restando la decisione di seguire al massimo il testo di Gozzi e caduta l’idea di rinnovare, per esempio, il testo degli indovinelli, trasformandoli in quiz di attualità la cui soluzione avrebbe coinvolto anche il pubblico (ma perché, si domando Vachtangov, distogliere il pubblico dal gioco degli attori, per essere poi costretti a ricrearne la concentrazione?), rimase valida la sola proposta di sostituire il terzo indovinello di Gozzi con quello di Schiller, più semplice per un pubblico non italiano. E le maschere? Lo spazio della loro improvvisazione venne ridotto, controllato, eliminando ogni facile effetto. Vachtangov riteneva che non nelle battute e negli interventi estemporanei andasse ricercata la contemporaneità, ma nella forma dello spettacolo”.

²⁰⁷ Ibidem, p.72.

deixando transparecer de modo preciso – e por meio da atuação - a atualidade e a ironia de seu humor.

Particularmente, faz uso de princípios da arte popular apoiado em sua capacidade de observação dos fatos da vida. Diante dos fatos, comporta-se de modo a provocar ambigüidades: ao elevar e rebaixar simultaneamente as formas e temas; também simultaneamente as afirma e ridiculariza. Com isto, ele enfatiza a profunda dialética deste método e aplica o sistema da ambivalência na forma de observar a vida. Esta dialética penetra na resolução da direção do espetáculo, em sua idéia, no superobjetivo, e em todos os elementos cênicos, desde os meios da *mise en scene* e aspectos cenográficos, até o trabalho do ator. Com essa proposta arquitetônica do espetáculo, Vakhtângov criou a impressão extraordinária de uma arte livre²⁰⁸.

Percebe-se que, por meio do estudo da *Commedia Dell'Arte*, Vakhtângov aproximava-se cada vez mais da teatralidade. Neste caso, o resgate da *Commedia Dell'Arte* não consistia apenas em repetir formas ou humores, mas em buscar conhecimentos e tradições que pudessem servir de base para a renovação da arte teatral. Para tanto, era “necessário despertar a natureza humana, assim ela mostraria o seu verdadeiro potencial”²⁰⁹ e os atores estariam prontos para entregarem-se à criação. Nesta busca pelo estado improvisacional adequado do ator é que estavam concentrados os princípios necessários para o estabelecimento da condição criativa no trabalho do ator.

...o tema fundamental da direção de *Turandot* era, então, a teatralidade do teatro. Exortando o ator a sair freqüentemente dos contornos da personagem, a indicar a própria autonomia do papel e a recusa de identificar-se com ele, Vakhtângov propunha-se a desnudar os maquinismos, os truques, as cordas: o avesso do espetáculo²¹⁰.

Dentro desta proposta, as regras do jogo ficavam estabelecidas: os atores eram sempre os atores e entravam e saíam do personagem; o artifício deste trânsito não era escondido, mas se convertia no elemento estético fundamental do

²⁰⁸ SMIRNOVA. N.I. *Evgeni Bagrationovith Vakhtângov: Turandot* - M.: Znaie, 1982-56C.- (Novoe V Jisni, Tekhnike). Sep,<Iskusstvo>; nº11. Moscou. (Artigo em russo, traduzido, para fins exclusivamente didáticos, por Nair D'Agostini), p.01.

²⁰⁹ SILIUNAS, Vidmantas. op.cit., p.114.

²¹⁰ RIPELLINO, Angelo Maria. op. cit., p. 227.

espetáculo. Vakhtângov cria uma metalinguagem não só na construção do trabalho dos atores, mas na relação destes com os elementos que compunham o fazer teatral.

Os atores não se escondem na ação profunda. A relação com o personagem é livre, estabelecida de forma precária, quase como em uma brincadeira e, de repente, torna-se intensa, séria, até dramática. Em todos os personagens permanece um elemento de instabilidade, inacabamento. Nenhum dos personagens constitui-se como um caráter terminado, cada um é somente reflexo passageiro. Vakhtângov solicitava aos atores entrega total no jogo. Desejava que os atores jogassem entre si, com os personagens que representavam, com o espaço, com os elementos que compunham a encenação e com o público²¹¹.

Vakhtângov afirmava que tanto no teatro como na vida, o sentimento é o mesmo, mas os meios e as capacidades de transmitir este sentimento é que são diferentes, pois no teatro exigem-se meios que não os cotidianos de execução de uma ação. Para isto é necessário ter a noção de ritmo e de plasticidade precisa da ação, pois esses são alguns dos meios que podem levar ao ator à construção das ações diferenciadas das do cotidiano.

No decorrer do processo de criação, os exemplos que propunha aos atores visavam gerar um domínio de si mesmos que lhes permitisse, por exemplo, passar rapidamente de uma situação para outra oposta prendendo a atenção dos espectadores. Neste processo, Vakhtângov continuava desenvolvendo suas idéias sobre a necessidade de fundir as exigências do ator e do diretor de cena com as buscas sempre novas de uma solução para o cenário, utilizando a transformação dos acessórios habituais. “Os desejos de Vakhtângov não somente eram justos quanto às particularidades do trabalho do ator e do diretor, mas também se percebia um pensamento vivo, criador, revolucionário, que se expressava com toda força”²¹².

Como caminho para chegar à forma final do espetáculo, Vakhtângov explorou com os atores inúmeros estudos cênicos e, por meio destes, criou uma estrutura que explicitava uma aplicação singular do jogo do ator. Os atores deveriam interpretar os

²¹¹ SMIRNOVA, N.I. *Evgeni Bagrationovitch Vakhtângov: Turandot como um leve suspiro*. - L.:Iskusstvo, 1987.-248C., 16L.IL., PORTR. (Jisn' v Iskusstve (vida na arte)). p. 211. (artigo em russo, traduzido, para fins exclusivamente didáticos, por Nair D'Agostini)

²¹² GORCHACOV, N. op.cit., 132.

cômicos italianos encenando *Turandot* ²¹³. Este jogo proposto permitia um distanciamento da história e os atores teriam, assim, condições de extrapolar continuamente o limite de seus papéis e ao mesmo tempo ironizarem a si mesmos ²¹⁴.

No trabalho realizado com os atores nestes estudos cênicos, Vakhtângov concentrava-se nos princípios que compunham a improvisação e a estruturação das cenas acontecia de forma “quase que natural”, já que todos envolvidos no processo tinham enorme conhecimento da obra. Além disso, os caminhos aos quais Vakhtângov conduzia seus atores eram amplos, o espaço de criação dos atores em relação ao personagem e à obra era fundamental e tinha como apoio essencial o “sistema”.

Os jovens discípulos de Vakhtângov trabalhavam de acordo com o sistema ainda que seu código estético fosse hostil ao empregado pelo TAM nas obras de Tchekhov e Górkí, improvisavam, saíam das circunstâncias dadas pelo texto, trocavam suas réplicas por outras sem relação com o argumento do conto de Gozzi, conversavam com os espectadores ²¹⁵.

Estes procedimentos apontam para as modernas concepções de teatralidade, desnudando de modo metalingüístico o próprio fazer teatral. Sendo assim, esta encenação torna-se realmente referência para a percepção das renovações teatrais neste contexto.

Um dos procedimentos usados, freqüentemente, por Vakhtângov em seus processos de direção era colocar-se em jogo com os atores. Certa vez, num dos ensaios, colocou-se como sendo o Conde Carlo Gozzi. E a partir daí o “jogo ensaio” havia começado. Os alunos do estúdio deveriam desenvolver uma improvisação coletiva a partir do texto. Tratava-se, portanto, de fazer com que o ator se aproximasse da obra a ser encenada por meio da ação. O reconhecimento da análise da obra por parte de Vakhtângov só se dava por meio da ação. Assim, a ação se convertia na base do trabalho do ator e do diretor.

²¹³ SOBOLIOV in SAURA, Jorge. op.cit., p.327.

²¹⁴ RIPELLINO, Angelo Maria. op.cit., p.209.

²¹⁵ SAURA, Jorge. op.cit., p.377. “Los jóvenes discípulos de Vajtangov trabajaban de acuerdo al sistema aunque su código estético era hostil al empleado por el TAM nas obras de Tckecov e Gorki; improvisavan, se salían das circunstancias dadas por el texto, cambiaban sus replicas por otras sin relación con el argumento del cuento de Gozzi, conversaban con los espectadores”.

Vakhtângov conduzia os atores para que imaginassem a si mesmos viajando de cidade em cidade em carros cobertos e, quando atuando, a terem tal controle de seu temperamento, que pudessem passar da paixão para a contemplação em um instante. Já os atores que não estavam envolvidos na produção, mas que assistiam aos ensaios deveriam imaginar que eram uma típica platéia italiana e responder de acordo, manifestando fervorosa e ruidosamente sua aprovação ou sua insatisfação²¹⁶. "Todas estas situações nas quais Vakhtângov colocou os atores destacaram as características teatrais e tornaram expressivas as mais simples ações dos personagens"²¹⁷.

Entretanto persistia a indagação de que linha seguir, por quais meios buscar a prontidão para o processo improvisacional que proporcionasse a relação com o público de forma alegre e perspicaz:

Vakhtângov propôs um novo tema: a coragem frente ao fiasco, a prontidão frente à vaia, o hábito do risco. Segundo Vakhtângov, a condição do verdadeiro sucesso do improvisador está justamente em saber suportar com força um insucesso, saber dar várias falas no vazio para conseguir a risada na décima primeira, saber "perder a face" e não perder a segurança em si, energia. Aqui está o objetivo: enfrentar a desaprovação, o aborrecimento do público, a *bagarre*. Os alunos, intérpretes das máscaras, foram mantidos em cena por horas e horas defronte aos companheiros com a obrigação de fazer qualquer esforço para diverti-los, entretê-los, dizendo tolices, anedotas até à náusea, à exasperação²¹⁸.

Isto quer dizer que o fracasso poderia existir, mas jamais deveria ser abandonada a tentativa de acertar, como se tudo fizesse parte do jogo proposto. Evidencia-se aqui um dos princípios da improvisação, o jogo dentro do jogo, quer dizer, que tudo o que ocorre em cena, até mesmo a "falha" deve ser aproveitado em favor do ator, proporcionando-lhe a capacidade de lidar com novos fatos, que não os explicitados na obra.

²¹⁶ WORRAL, Nick. op.cit., p.130.

²¹⁷ SIMONOV apud RUDNITSKY, op.cit., p.55.

²¹⁸ MALCOVATI, Fausto. op.cit., p. 73. "Vachtangov propose un nuovo tema: il coraggio di fronte al 'fiasco', la prontezza di fronte ai fischi, l'abitudine al rischio. Secondo Vachtangov la condizione del vero successo dell'improvvisatore sta proprio nel saper sopportare con forza un insuccesso, saper dire dieci battute a vuoto per strappare la risata all'undicesima, saper 'perdere la faccia' e non perdere sicurezza in sé, energia. Ecco il compito: affrontare la disapprovazione, la noia del pubblico, la *bagarre*. Gli allievi, interpreti delle maschere, furono tenuti in scena per ore e ore di fronte ai compagni con l'obbligo di fare ogni sforzo per divertirli, intrattenerli, dicendo battute, sciocchezze, barllette, fino alla nausea, fino all'esasperazione".

Todas estas considerações até aqui expostas articulam um modo de leitura do trabalho empreendido por Vakhtângov, dos seus ideais ao trabalho com os atores e este início de estruturação do espetáculo. Pode-se ver o aprofundamento da relação ator/diretor e o surgimento de modos de aliar as várias faces do estudo: o trabalho e a pesquisa com o texto; a recuperação dos aspectos da *Commedia Dell'Arte*; a busca pela teatralidade que nasce do trabalho do ator, em jogo com as várias instâncias da relação com o outro ator, com a obra estudada e com o espectador.

3.1 Detalhamentos: o trabalho com as máscaras, com os *zanni* e indicações aos atores

Neste momento do trabalho, opta-se por apontar os procedimentos utilizados por Vakhtângov no que se refere ao trabalho com os atores que iriam fazer os personagens-tipos mascarados. Cabe comentar que, no trabalho com as máscaras, a colaboração do regente italiano da orquestra do circo de Moscou foi de muita importância, pois ajudou os atores a encontrar o humor e o temperamento dos cômicos *dell'arte*.

Assim como acontecia com os atores da *Commedia* e com os grandes *clowns*, estes atores deviam possuir qualidades de acrobatas, malabaristas e ter um grande domínio de suas habilidades físicas e vocais, além disso, deveriam sempre manter a vivacidade do jogo e capturar a atenção da platéia, fosse falando, dançando, cantando ou realizando manobras acrobáticas. Deviam ter capacidade de apresentar *lazzi* improvisados. Um desses *lazzi*, por exemplo, consistia em Tartaglia comer os botões de sua roupa como se fosse uma delícia. Tudo deveria ser leve e belo e também profundo em conteúdo²¹⁹.

Para Vakhtângov as máscaras deveriam ser infinitamente engenhosas em relação às situações, aos *lazzi* e ao manejo de objetos e deveriam ter capacidade de apresentar a réplica rapidamente. Os *lazzi* tinham um papel visual na encenação, isto é, exigiam precisão e expansão do desenho da ação no espaço, muitas vezes, dispensavam elementos reais. Eram construídos por meio da mímica, gerando momentos apoiados na plasticidade.

²¹⁹ WORRAL, Nick. op.cit., p.131.

Estes *lazzi* eram executados, principalmente, pelas máscaras, que, além disso, participavam da quase totalidade das cenas do espetáculo. Neste sentido, os alunos que representariam as quatro máscaras estavam aturdidos com a complexidade da tarefa que lhes competia. Assim, Vakhtângov dedicou boa parte do processo aos ensaios com os atores que fariam os mascarados. Ele buscou individuar os traços distintivos de cada máscara, ressaltar elementos que lhes permitissem estabelecer relações com os demais e justificar sua presença nas cenas. Para ele, embora os papéis das máscaras lhes dessem cargos hierárquicos (Tartaglia – grande chanceler; Briguela – comandante da guarda; Pantaleão – secretário do Imperador; Trufaldino – chefe dos eunucos), estes títulos não eram suficientes para justificar sua presença em todas as cenas. Eles deveriam mostrar que eram conhecedores da trama a ser encenada e poderiam opinar e participar constantemente das cenas. Neste ponto, Vakhtângov apresentou aos alunos sua visão de cada um dos personagens mascarados:

Não acredito que se possa discernir o traço distintivo do caráter de cada um. Parece-me que Briguela como todo funcionário excessivamente cuidadoso, seja um pouco mais estúpido que os outros. A domesticação produz espíritos mesquinhos! E que Pantaleão seja mais *sábio* e Trufaldino mais frívolo, já que assume a direção do harém. Mas que traço encontrar no chanceler Tartaglia, não o sei. Nunca tive relação com chanceleres, e não sei em que eles se distinguem dos outros homens ²²⁰.

Para ele era evidente que as quatro máscaras têm traços de caráter humanos que lhes são comuns. Os atores que representam os mascarados em uma companhia deveriam imprimir-lhes um caráter vivaz e sociável, já que têm como grande tarefa estabelecer o contato com os espectadores. Além disso, deveriam ter um humor diversificado, elegante e gracioso a sua maneira e não inoportuno. Deveriam possuir também uma riqueza inesgotável de palavras espirituosas, uma aptidão para o canto e a dança e engenhosidade para fazer brincadeiras.

Vakhtângov continuava apontando as características e possibilidades das

²²⁰ VAKHTÂNGOV apud GORCHACOV, N. op.cit., p.159. “No pienso que se pueda discernir el razgo distintivo del carater de cada uno. Me parece bien que Brighela como todo funcionário excesivamente celoso, sea un poco más estúpido que los outros. La domesticación produce espíritus mezquinos! Y que Pantalone sea más *sábio* y Trufaldino más frívolo, ya que asume la dirección del harém. Pero que razgo encontrar en el canceller Tartaglia, no lo sé. No tuve nunca relación con cancelleres, y no sé en qué se distinguen de los otros hombres”.

máscaras italianas:

Sabem reencarnar-se em qualquer personagem, ou, para dizer mais exatamente, captar os traços de caráter próprios de qualquer personagem, qualquer profissão, e expressar com grande sentido da verdade os matizes de um sentimento [...] Devem saber dançar e cantar perfeitamente, tocar qualquer instrumento, imitar todos os sotaques de idiomas estrangeiros e de dialetos locais e os defeitos da fala: sabem gaguejar, engolir as palavras, falar precipitadamente, etc, etc ²²¹.

Após enumerar estas características das máscaras, Vakhtângov sugere o caminho que os atores mascarados deveriam percorrer, pois já haviam fracassado numa tentativa anterior:

Quando começaram a interpretar suas cenas pela primeira vez as haviam imaginado *antes*. Não nego o papel do pensamento, da invenção, da fantasia; mas não se prepara uma improvisação (e isto é justamente o que necessitamos). Deve-se atuar. É necessária uma ação: inteligente, boba, ingênua, simples, complicada, pouco importa, mas uma AÇÃO. Improvisar uma ação sobre um tema dado não é fácil. Diante mim estão Tartaglia e Pantaleão. Proponho-lhes uma ação. Tartaglia lê um livro e Pantaleão deve despi-lo, tirar-lhe tudo o que pode, mas sem deixar que o outro perceba. Naturalmente, este não perceber tem um valor puramente convencional, que Tartaglia deve dissimular em relação aos espectadores. Suponhamos que está totalmente cativado pelo seu livro. Naturalmente não é nem um bandido nem um ladrão. É seu amigo, mas está tomado pela convicção de que caso se tire de um homem toda a roupa supérflua, ter-se-á o paraíso sobre a terra. Pantaleão, sempre com sua idéia, adquirira certa perfeição em sua habilidade para liberar a seus amigos e a seus vizinhos de toda essa roupa supérflua. Este é o tema da ação. Peço-lhes que a realizem imediatamente. Compreendem, naturalmente, que podem dizer um ao outro, tudo o que quiserem... A adaptação consiste em que vocês sejam um com o outro, o mais amáveis e refinados possível ²²².

²²¹ VAKHTÂNGOV apud GORCHACOV, N. op.cit., p.160. “Sabem reencarnarse en cualquier personaje, o, para hablar más exactamente, agarrar al vuelo los rasgos de carácter propios de cualquier personaje, cualquier profesión y expresar con gran sentido de la verdad, los matices de un sentimiento. [...] Deben saber bailar y cantar a la perfección, ejecutar cualquier instrumento, imitar todos los acentos de idiomas extranjeros y dialectos locales y los defectos de hablar: saben tartamudear, tragarse las palabras, hablar precipitadamente, etc, etc”.

²²² Ibidem, p.170-171. “Cuando comenzaron a interpretar sus escenas por primera vez, las habían imaginado *antes*. No niego el rol del pensamiento, de la invención, de la fantasía; pero una improvisación no se prepara (y eso es justamente lo que necesitamos). Hay que actuar. Es necesaria una acción: inteligente, tonta, ingenua, simple, complicada, importa poco, pero una ACCIÓN. Improvisar una acción sobre un tema dado no es fácil. He aquí delante mío, a Tartaglia y Pantalone. Les propongo una acción. Tartaglia lee un libro, y Pantalone debe desvestirlo, sacarle todo lo que puede; pero tratando de que el otro no se dé cuenta. Naturalmente, que el no darse cuenta tiene un valor puramente convencional, y que Tartaglia debe disimular con respecto a los espectadores. Suponemos que está totalmente cautivado por su libro. Naturalmente, no es ni un bandido ni un ladrón. Es su amigo, pero está poseído por la convicción de que si se le saca a un hombre toda la ropa superflua, se tendrá el paraíso sobre la tierra. Pantalone, siempre con su idea, ha adquirido cierta

Certa vez, Vakhtângov interrompeu a improvisação de Tartaglia e Pantaleão e ressaltou:

Como viram a execução precisa de uma ação simples é indispensável, mas as adaptações podem ser as mais imprevistas [...] Vocês atuaram partindo *de si mesmos*, mas se esconderam atrás de uma maneira particular de falar. Em nenhuma parte está dito que o sábio secretário do imperador Altoum, Pantaleão, deforme suas palavras, fale uma linguagem vulgar e seja, às vezes, de uma doçura excessiva. Em nenhuma parte está dito que o grande chanceler Tartaglia gagueje. Estas adaptações são quase contraditórias com suas funções. É por isso que lhes concedo estes *dialetos*, mas lhes peço que trabalhem para aperfeiçoá-los que os utilizem somente com bom gosto e com a mais perfeita elegância ²²³.

Esta paródia dos defeitos de linguagem observados cotidianamente também constitui uma das particularidades das máscaras da *Commedia Dell'Arte*. Estas improvisações, nas quais os atores encontraram uma linguagem específica para suas máscaras, serviram para que eles comesçassem a dar uma idéia do caráter de seus personagens, o que até então não havia acontecido.

Vakhtângov ressaltou novamente os elementos que formam o jogo das máscaras:

... Execução precisa de uma ação simples, com plena liberdade de escolha das adaptações necessárias para colocar essa ação em cena. Depois vêm os traços característicos do personagem: sua maneira de falar, seu andar, certos aspectos de seu caráter: avareza, facilidade de enamoramento, desconfiança. Deve-se atuar dentro do limites característicos ²²⁴.

perfección en su habilidad para liberar a sus amigos y a a sus vecinos, de toda esa ropa superflua. Ese es el tema de la acción. Les pido que la realicen inmediatamente. Comprenden, naturalmente, que pueden decirse, el uno al outro todo lo que les parezca... La adaptación consiste en que ustedes sean, el uno com respecto al outro, lo más amable y refinados posible”.

²²³ VAKHTÂNGOV apud GORCHACOV, N. op.cit., p.172. “Como han visto la ejecución precisa una acción simple, es indispensable, pero las adaptaciones pueden ser de lo más imprevistas. [...] Ustedes han actuado partiendo de si mismos pero se han escondido detrás de una manera particular de hablar. En ninguna parte está dicho que el sabio secretario del emperador Altun, Pantalone, deforme sus palabras, hable um lenguaje vulgar y sea, a veces, de una dulzura excesiva. En ninguna parte está dicho que el gran canceller Tartaglia, tartamudee. Es por eso, que les concedo esos dialectos, pero les ruego trabajar para perfeccionarlos y utilizarlos únicamente com buen gusto y la más perfecta elegancia”.

²²⁴ Ibidem, p.173. “... Ejecución precisa de una acción simple, com plena libertad de elección de las adaptaciones necesarias para poner esa acción em escena. Luego vienen los rasgos característicos de los personajes: su manera de hablar, su andar, ciertos aspectos de su caráter: avaricia, facilidad de

Além disso, uma das virtudes cênicas das máscaras italianas é a ingênua fé cênica do ator no que faz e no por que o faz. “O ator atua por si mesmo e não por intermédio de um personagem da obra. Uma máscara é sempre *eu* dentro de *circunstâncias propostas*”²²⁵.

Neste sentido, Vakhtângov dizia: “... aprecio em cena o ator de jogo expressivo e sincero, que atua segundo as circunstâncias indicadas pelo autor, e que representa um caráter humano notadamente definido”²²⁶. Solicitava que o ator atuasse e vivesse na cena somente aquilo que era indispensável.

Todo este processo de trabalho foi acompanhado pelos outros alunos do Estúdio, os quais deveriam estar atentos de uma maneira ou de outra ao trabalho comum, e saber levar para si mesmos as lições expostas para os outros, o que proporcionaria o crescimento do coletivo.

De modo geral, o trabalho com as máscaras da *Commedia* foi muito importante para a realização e o sucesso do espetáculo. No início houve problemas em relação à inventividade improvisacional, mas gradualmente as “máscaras” começaram a assumir certas características – a tradicional gagueira de Tartaglia, um Pantaleão que falava com sotaque da Rússia provinciana, um Briguella que era um trêmulo glutão de mente simples, um Trufaldino piadista e travesso²²⁷.

As “máscaras” partiram das características determinadas e estruturadas pelos cômicos *dell'arte*, mas o ator estava livre para improvisar com estes elementos e dar sua particular “interpretação” a cada máscara. Na elaboração destes personagens-tipos não se utilizaram da máscara propriamente dita, usavam maquiagens e próteses nos narizes, obedecendo aos padrões da *Commedia*.

Como podemos observar na fotografia que segue através da caracterização do personagem-tipo “mascarado”.

enamoramiento, desconfianza. Hay que actuar dentro del marco característico”.

²²⁵ VAKHTÂNGOV apud GORCHACOV. op.cit., p.173. “... Actúo por mi mismo y no por intermedio de un personaje de la obra. Una máscara, es siempre yo dentro de circunstancias propuestas...”

²²⁶ Ibidem, op.cit., p. 31.

²²⁷ WORRAL, Nick. op.cit., p.131.

Figura 13: Tartaglia.

Entretanto, a verdadeira personificação destas máscaras se dava por meio do jogo, da movimentação e da expansão das atitudes que cada “personagem” deveria possuir. Vakhtângov conseguiu por meio dos recursos da própria *Commedia* torná-la atual.

A partir do domínio do jogo e da improvisação cada ator passou a apropriar-se das características da máscara com a qual trabalhava. Isto proporcionou a construção e o alcance de uma organicidade no trabalho, ou seja, no processo de improvisação e criação unia-se a estilização, a preocupação com a plasticidade não naturalista da ação, com sua precisa justificação.

As quatro máscaras uniam a cena e o espectador, comentavam os

acontecimentos do conto de Gozzi, “discutiam temas da vida cotidiana e sobre os últimos acontecimentos políticos e artísticos (por isso Vakhtângov pensava que era preciso renovar *Turandot* a cada apresentação, em relação aos acontecimentos recentes)”²²⁸. Participavam efetivamente das cenas e tinham a liberdade de entrar e sair das situações da encenação. Ficava também a cargo delas ordenar as trocas de cenário aos *zanni* e realizar os comentários das cenas.

O trabalho desenvolvido com as máscaras foi muito mais complexo. Além do objetivo comum a todos “atuar a improvisação”, as máscaras tinham no espetáculo um espaço de verdadeira improvisação, de relação direta com o público; deviam manter viva a mediação entre Gozzi e o Estúdio, entre o século XVIII e o ano de 1922 [...] ²²⁹.

Evidencia-se neste jogo realizado pelos mascarados mais uma das inovações desta encenação de Vakhtângov apontadas por Tovstonógov: a quebra da quarta parede. Isto proporcionava que a encenação e o público desfrutassem do mesmo espaço, sem uma separação, tornando, a todos, parte do mesmo jogo, ou melhor, todos celebravam juntos as nuances do processo teatral.

O caráter de comunicação com o auditório – sem a “quarta parede” - constituía realmente o teatro de representação, mas os atores existiram no espetáculo pelas leis do teatro da vivência, pelo processo de atuação da metodologia de Stanislávski da qual nada foi violado ²³⁰.

Os *zanni*, que foram escolhidos no início dos ensaios, mas só começaram a trabalhar quando a estrutura havia sido definida, também tinham um importante papel no espetáculo no que se referia ao jogo com o cenário e com as “máscaras”.

A proposta era de que os *zanni* deveriam ser “invisíveis” em qualquer coisa que fizessem no palco. Eles deveriam aprender a se apresentar como se estivessem ausentes, sem atuar ou parecendo não dar qualquer atenção ao que ocorria em sua volta.

Por exemplo, quando levavam para Calaf um retrato de Turandot, ou davam a

²²⁸ SAURA, Jorge. op.cit., p.374.

²²⁹ MALCOVATI, Fausto. op.cit., p.73. “Con le maschere il lavoro fu molto più complesso. Intanto, accanto al compito comune a tutti di ‘recitare l’improvvisazione’, le maschere avevano davvero nello spettacolo uno spazio di reale improvvisazione, di rapporto diretto col pubblico; dovevano mantenere viva la mediazione tra Gozzi e lo Studio, fra il Settecento e l’anno 1920...”

²³⁰ TOVSTONÓGOV, G. op.cit., p.555.

Adelma um punhal para que ela se matasse, estas ações deveriam ser feitas sem qualquer emoção. Tirando os sapatos de Calaf, modificando o cenário, carregando as cabeças dos pretendentes fracassados ou enxugando as lágrimas de Barach quando estava sendo torturado, tudo deveria ser executado no mesmo estilo não emocional. As ações eram coordenadas com a música especialmente composta.

Embora não devessem revelar qualquer emoção, deveriam dar a impressão de um grupo de pessoas apaixonadas pelo teatro e pelo seu trabalho. Assim como Adelma, eles também deveriam estar secretamente apaixonados por algum membro do elenco, pois assim chegariam à felicidade de entregar para a heroína ou para o herói um par de óculos ou desfazer uma marca da capa. Contudo estas ações deveriam ser realizadas sem nenhuma demonstração de sentimento, sem traço de um sorriso ²³¹. “O andamento dançante com que cumpriam estas modificações incrementava a leveza efêmera, a mobilidade do jogo” ²³².

As situações que Vakhtângov sugeria para seus atores possibilitavam um jogo mais amplo e livre do que o sugerido pelo texto de Gozzi. A exemplo disto pode-se citar a sugestão de Vakhtângov para Orochko, que fazia Adelma, de que além de imaginar a si mesma como mulher do diretor da trupe e amante do protagonista masculino, também deveria imaginar-se calçando chinelos muito grandes, os quais a fizessem tropeçar e escorregar no palco.

Além disso, ela deveria acentuar um tom trágico em sua personagem, que sempre levava um punhal numa das mãos. Já para a atriz que fazia Zelima, solicitou que se imaginasse como um membro preguiçoso da trupe, que não queria atuar, fato que ela não devia tentar esconder do público (constantemente deveria mostrar sinais de querer deitar-se) ²³³. Zavádski deveria mostrar, ao mesmo tempo, Calaf e o primeiro enamorado italiano, que deveria representar com gestos vaidosos e afetados.

Todos estes recursos possibilitavam aos atores um distanciamento do personagem e serviam para encontrar uma abordagem irônica e crítica. Permitiam, também, ampliar a possibilidade de jogo e improvisação. Tal abordagem irônica se confirmava pelo modo exagerado e crítico como os atores usavam suas referências pessoais e se relacionavam com a realidade direta. De acordo com a concepção de

²³¹ WORRAL, Nick. op.cit., p. 132.

²³² RIPELLINO, Angelo Maria. op.cit., p. 216.

²³³ WORRAL, Nick. op.cit., p.130.

Vakhtângov, a ironia não mina a autêntica verdade de sentimentos, mas, pelo contrário, torna-a mais proeminente, enfatiza-a e intensifica-a, restaurando o frescor original do velho e tocante conto de fadas.

Daí provém a ressonância natural da ironia. Esta ironia no tratamento cênico nos dá a possibilidade de ver a “cozinha do teatro” ver todos os segredos da mecânica capaz de transformar o tablado em uma rua de Pequim, em sala de audiências, na alcova da princesa, em uma sala de tortura e em um templo²³⁴.

A partir do texto de Gozzi, a improvisação era proposta como princípio de criação da encenação, era ágil, consciente da obra a ser encenada, e possibilitava ao ator a inventividade na criação de suas ações, agindo nas circunstâncias e situações propostas pelo texto, mas ao mesmo tempo livre para criar e reinventar. Havia, portanto, um jogo permanente entre a obra, o ator e o encenador.

A essa busca constante pelo estabelecimento do jogo e da improvisação adequados para cada situação da obra, Vakhtângov unia uma extrema exigência com seus atores, solicitando que a cada ensaio criassem o estado de ânimo adequado para que o jogo e a alegria pudessem contagiar cada uma das pessoas presentes na sala.

²³⁴ SOBOLIOV. In: SAURA, Jorge. op.cit., p.328. “De ahí proviene la resonancia natural de la ironia. Esta ironia en el tratamiento escénico nos da la posibilidad de ver la ‘cocina del teatro’; ver todos los secretos de la mecanica capaz de transformar el tablado en una calle de Pekín, en una sala de audiencias, en la alcoba de la princesa, en una sala de torturas y en un templo”.

3.2 Aspectos da ordenação das cenas e de novas assimilações estéticas

Prosseguindo esta abordagem da relação com os atores até a estruturação das cenas, busca-se, aqui, ressaltar e exemplificar elementos da estruturação da encenação resultantes do processo de improvisação a partir das situações da obra de Gozzi e, neste ínterim, perceber como se evidencia o jogo de contrastes entre o trágico e o cômico.

Há que se destacar que as informações e descrições das cenas que se seguem foram obtidas por meio do confronto do texto de Gozzi com a remontagem da encenação de *A Princesa Turandot* feita por Rubem Símonov. Após o estudo de ambos os registros, pude verificar certas nuances de interesse para a investigação aqui proposta.

Em algumas cenas, evidencia-se uma abordagem que se aproxima do realismo psicológico, como, por exemplo, na segunda cena do quarto ato, na qual Turandot está com Zelima e Adelma, e na nona cena quando Adelma está nos aposentos do príncipe Calaf. No entanto, esse psicologismo, essa seriedade, logo é envolvido pela bufonaria teatral ²³⁵.

A exemplo disto, na nona cena do quarto ato, Adelma dirige-se aos aposentos de Calaf, furtivamente, para tentar convencê-lo a desistir de Turandot e fugir com ela, libertando-a da sua situação de servidão. Adelma revela ser uma princesa que todos julgavam morta e tenta convencer Calaf da monstruosidade das intenções de Turandot.

Intercalam-se na cena apartes nos quais Adelma demonstra sua paixão por Calaf e a angústia que isso lhe causa. No entanto, Calaf não se submete às artimanhas de Adelma e declara que prefere a morte a abdicar de seu amor por Turandot.

²³⁵ SMIRNOVA, N. I. *Evgeni Bagrationovitch Vakhtângov: Turandot*. 1982-56c.nº 11. Moscou. (Artigo em russo, traduzido, para fins exclusivamente didáticos, por Nair D'Agostini).

Figura 14: Cena noturna. Calaf e Adelma²³⁶.

Inicialmente a encenação induz um tom dramático na cena, fazendo com que a entrada de Adelma, que se esconde com seu manto, seja acompanhada por uma música tensa. No entanto, no desenvolvimento da cena, o seu conteúdo trágico e a densidade dos diálogos são constantemente intercalados por uma movimentação exagerada de desenho espacial expansivo. Em diversos momentos da cena os atores assumem poses, o que acaba por gerar um distanciamento do que está sendo dito. Além disso, Calaf declara tão veementemente seu amor por Turandot que acaba se tornado uma caricatura de si mesmo.

Na seqüência é apresentada a cena do encontro entre Calaf e Turandot na qual ela zomba do príncipe e o expulsa, o que gera um novo contraste trágico.

Diante disto, revela-se uma interessante particularidade em conformidade com o natural: quanto mais detalhadamente, mais pormenorizadamente é afirmada a seriedade trágica, tanto mais fortemente os procedimentos cômicos estudados realizam o descenso da tonicidade trágica ²³⁷. As cenas de tensão eram

²³⁶ GORCHAKOV, N. op.cit., p.133.

²³⁷ SMIRNOVA, N.I. *Turandot*. op. cit., p.56.

intercaladas por cenas de ironia e comicidade, podendo até mesmo haver na mesma cena uma mescla de tudo isso, o que proporcionava nas cenas trágicas um alívio da tensão e um distanciamento.

Um outro exemplo, seguindo a situação da obra de Gozzi, é a cena em que Calaf arranca a faca e tenta suicidar-se. Isto serve de motivo para um ímpeto sincero de Turandot, que desvia sua mão e declara a ele o seu amor, o que leva a um êxito final e a uma conclusão feliz. No entanto, Vakhtângov resolve a tensão trágica não desenvolvida na fábula por meio da redução cômica. Assim, nas mãos de Calaf a faca se revela como um mero cortador de papel.

A imagem que se segue apresenta o momento do impulso de Turandot para a retirada da faca das mãos de Calaf.

Figura 15: Encontro de Calaf e Turandot.

Este tipo de resolução cênica aparece muitas vezes. A cena em que ocorre o reconhecimento trágico de Adelma também acaba resultando em uma tentativa de suicídio e, novamente, aparece à utilização cômica da faca. Dando seqüência à fábula, Calaf salva a Adelma retirando a faca falsa de sua mão. Assim, esse elemento cômico torna-se mais eficaz e teatralmente atrativo.

Abaixo segue a imagem da cena em que Calaf retira a faca das mãos de Adelma.

Figura 16: Cena das adivinhações ²³⁸.

O psicologismo inicialmente proposto nestas cenas converte-se em representação aberta, em um jogo alegre, e o heroísmo torna-se travessura ²³⁹.

Após esta exemplificação de algumas situações desenvolvidas na encenação, opta-se por apresentar uma outra referência utilizada na concepção que, somada às considerações já relatadas, contribui com a intenção de aproximação deste estudo a esta experiência singular da encenação *A Princesa Turandot*.

A encenação do conto de Gozzi não se fixou apenas no modelo do “teatro de convenção”; “jogo dentro do jogo”, “jogo dentro do teatro”, mas ressaltou ainda a fantasia da obra e do fazer teatral, estabelecendo uma troca constante com o espectador e fazendo aguçar-se neste a imaginação.

De fato, isto se aproximava das idéias manifestadas por Meyerhold na época, pois, para Meyerhold, quando se deixasse de adormecer a imaginação do espectador ela se desenvolveria e a arte tornar-se-ia mais requintada. Além disso,

²³⁸ MALCOVATI, Fausto. op.cit., p. 267.

²³⁹ SMIRNOVA, N.I. op.cit., p.58

Vakhtângov também passou a considerar as pesquisas sobre o grotesco, desenvolvidas por Meyerhold, segundo o qual:

A arte do grotesco está baseada numa luta entre o conteúdo e a forma. O grotesco não opera apenas no alto ou no baixo, mas confunde os contrastes, criando deliberadamente contradições agudas. [...] O grotesco aprofunda a vida cotidiana até que ela pare de representar somente o que é comum. O grotesco une em síntese, a essência de contrários e induz o espectador a tentar resolver o enigma do incompreensível. [...] Por meio do grotesco obriga-se constantemente o espectador a manter um duplo comportamento para a ação cênica, que passa por mudanças súbitas e abruptas. No grotesco uma coisa é essencial: a tendência constante do artista de transportar o espectador de um plano recentemente alcançado para outro totalmente inesperado

240

Na encenação de *A Princesa Turandot* percebe-se claramente o emprego dos princípios apresentados por Meyerhold em sua definição do grotesco, pois Vakhtângov expõe os contrários, joga constantemente com o trágico e o cômico, brinca com o amor e a morte, reafirmando mais uma vez o jogo dos contrastes. Assim, tira o espectador da passividade, estimula todos os seus sentidos e o faz refletir e reagir diante das situações da vida através do teatro.

Segundo os relatos que serviram de base a esta escrita²⁴¹, o último ensaio que contou com a presença de Vakhtângov foi bastante rigoroso e longo. Vakhtângov passou a lapidar cada detalhe da encenação. Apesar de sua saúde estar totalmente debilitada, não deixava, quando necessário fosse, de mostrar a algum ator o movimento adequado ou a sua colocação em cena e acompanhou diretamente o posicionamento de luz, levando os focos de um lugar a outro do palco. Entre o trabalho de uma cena e de outra dizia a algum ator que podia descansar por alguns minutos, mas “era difícil saber se o dizia seriamente ou com sua característica ironia que nem nesses momentos lhe abandonava”²⁴².

Este foi um ensaio marcante, no qual Vakhtângov quis deixar todos os detalhes trabalhados, tentando se aproximar ao máximo de tudo que havia idealizado para *Turandot*. Como numa obra do acaso, este ensaio acabou por

²⁴⁰ MEYERHOLD apud BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. op.cit., p.156.

²⁴¹ GORCHAKOV, Nikolai. *Vajtangov: lecciones de regisseur*; 2º ed. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1987. SAURA, Jorge (org.). *E. Vajtangov: Teoria y práctica teatral*. Madrid: Realizacion Gráfica: Carácter S.A., 1997.

²⁴² SAURA, Jorge. op.cit., p. 314.

tornar-se a despedida de Vakhtângov do Terceiro Estúdio.

Às quatro horas da madrugada todos pensavam que o ensaio havia terminado. Alguns dos atores se preparavam para buscar um lugar no próprio edifício para dormir e outros se dispunham a sair às ruas geladas a caminho de casa. Mas Vakhtângov ordenou a todos que retomassem a obra desde o início, uma passada sem interrupções. Quando acabou o ensaio, pediu a todos que lhe deixassem sozinho no teatro e alguns dos membros do estúdio que se encaminhavam para a saída puderam ouvir como o diretor num lugar afastado, gritava várias vezes por causa da dor...²⁴³.

Os ensaios foram conduzidos com tal vigor que se tornava inspiração aos atores, dada a enorme inventividade e energia física demonstrada pelo encenador, mesmo diante de uma visível fragilidade física, ocasionada pela doença. Finalizando esta experiência pode-se constatar que Vakhtângov demonstrou uma fantasia criadora e afirmou a teatralidade necessária a um espetáculo²⁴⁴.

Percebe-se que os princípios recorrentes em toda a encenação são a improvisação, o grotesco e a teatralidade encontrada, principalmente, no resgate de alguns aspectos da tradição teatral da *Commedia Dell'Arte*. Vakhtângov estilizou a própria *Commedia* e acabou mostrando à Rússia uma “velha nova” forma de se fazer teatro. Pode-se aqui dizer, portanto, que foi através da imaginação e da improvisação que a encenação de *Turandot* alcançou o público e o seduziu.

²⁴³ Ibidem, p.314. “A las cuatro de la madrugada todos pensaban que el ensayo había terminado, algunos de los actores se preparaban para buscar un sitio en el propio edificio donde quedarse a dormir y otros se disponían a salir a las heladas calles camino de su casa. Pero Vajtângov ordenó a todos comenzar la obra desde el principio, un pase sin interrupciones. Cuando acabó el ensayo, pidió a todos que le dejaran solo en el teatro y alguno de los miembros del Estúdio, camino de la salida pudo oír como su director, en un alejado rincón, gritaba varias veces a causa del dolor”.

²⁴⁴ SLONIM, Marc. op.cit., p.228.

3.3 *Turandot*: o encontro com o público e com crítica

No ensaio geral de 27 de fevereiro de 1922 estavam presentes K. Stanislávski, Nemiróvitch-Dântchenko, e todos os alunos do Teatro de Arte e dos Estúdios. Este ensaio não contou com a presença de Vakhtângov, o texto que segue foi elaborado por ele, com o intuito de expor alguns dos objetivos da encenação e foi lido por Zavádski, minutos antes da apresentação:

Caríssimos professores, velhos e jovens companheiros! Vós deveis crer em mim quando digo que a forma do espetáculo atual é a única possível para o Terceiro Estúdio. Esta fórmula não é somente válida para a fábula da *Turandot*, mas para todas as fábulas de Gozzi. Para Gozzi nós buscávamos uma forma que refletisse as atuais tendências do Terceiro Estúdio. Tal forma solicitava não somente a exposição da trama da fábula, mas também alguns procedimentos cênicos que talvez o público não note, mas que são absolutamente necessários para a escola do ator. Cada texto é somente o pretexto para organizar por seis meses, no Estúdio, aulas especiais necessárias para aquela forma determinada. Estamos somente no início. Não temos ainda a possibilidade de pedir a atenção do público para espetáculos feitos por atores excepcionais, porque ainda não se desenvolveram atores deste tipo. Para formar-se um grande ator são necessários anos. Nós selecionamos as pessoas, buscamos as leis cênicas, assimilamos tudo aquilo que nos dá Konstantin Sergueiévitch e nem mesmo ousamos pensar em um espetáculo teatral. Até que não cheguemos a formar a companhia com atores educados segundo o sistema de nosso laboratório, mostraremos somente trabalhos de laboratório. [...] Agora me permitam apresentar-vos os intérpretes: Mansúrova interpreta o papel da princesa Turandot. Concluiu este ano a escola do Estúdio, e esta é sua estréia em público. Nunca atuou antes. O papel do príncipe Calaf está confiado a Zavádski. Já atuou em *O Milagre de Santo Antônio*. Adelma, rival de Turandot, é Orochko. Também atua pela primeira vez, se não considerarmos os personagens interpretados na escola. Zelima amiga de Turandot é Révizova, aluna do terceiro curso da nossa escola. [...] A orquestra é composta por elementos do Estúdio. Contratar uma orquestra teria sido caro e inútil. Temos todos os objetos necessários, até mesmo o pentinho. A forma do espetáculo não necessita de música séria, mesmo porque N. I. Sizóvich e A. A. Kozlóvski compuseram esta música de modo que estivesse em harmonia com o resto. Podemos vos garantir que a orquestra é afinada. Não garantimos, contudo, o resto. A nosso convite, Osorgin²⁴⁵ traduziu o texto. As cenografias foram construídas pelos alunos do Estúdio, sob orientação do artista Ignáti Nivínski, auxiliado por Podólski. Os vestidos, de tecidos simples doados ao Estúdio pelo governo, são obra de Lamánova²⁴⁶ ...²⁴⁷.

²⁴⁵ Mikhail Osorgin (pseudônimo de Mikhail Andreevitch, 1878-1943) conhecido escritor, pouco depois da colaboração com o Estúdio de Vakhtângov emigrou e se estabeleceu em Paris.

²⁴⁶ N. P. Lamánova (1861-1941) foi uma famosa criadora de moda e fiel colaboradora de Stanislávski, de quem a partir de 1901 foi freqüentemente apreciadíssima figurinista.

²⁴⁷ MALCOVATI, Fausto. op.cit., p.311-313. “Carissimi insegnanti, vecchi e giovani compagni! Voi dovete credermi quando vi dico che la forma dello spettacolo odiermo è l’única possibilibe per il Terzo studio.

O texto continuava descrivendo alguns detalhes do que o público iria assistir e citando cada uma das pessoas que participaram deste processo de trabalho.

Figura 17: As máscaras anunciam o começo do espetáculo ²⁴⁸.

Após a leitura deste texto, os jovens atores entram ao som de uma animada marcha, como num desfile, vestidos com roupas de festa e fraques, confiantes, sorridentes. Tartaglia, representado por Rémizov, resmungava com voz infantil

Questa forma non è valida soltanto per la favola della *Turandot*, ma per tutte le favole di Gozzi. Per Gozzi noi cercavamo una forma che richiedeva non soltanto il racconto della trama della favola, ma anche alcuni procedimenti scenici che forse il pubblico non noterà, ma che sono assolutamente necessari per la scuola dell'attore. Ogni testo è solo un pretesto per organizzare per sei mesi, allo Studio, lezioni speciali necessarie per quella data forma. Siamo solo all'inizio. Non abbiamo ancora la possibilità di richiamare l'attenzione del pubblico su spettacoli recitati da attori eccezionali, perché attori di questo tipo non sono ancora venuti fuori. Per diventare grandi attori ci vogliono anni. Noi selezioniamo le persone, cerchiamo le leggi sceniche, assimiliamo tutto ciò che ci dà Konstantin Sergeevic e non osiamo nemmeno pensare ad uno spettacolo teatrale. Finché non riusciremo a formare delle compagnie con attori educati secondo il sistema del nostro laboratorio, mostreremo soltanto lavori di laboratori.[...] Ora permettetemi di presentarmi gli interpreti: la Mansurova interpreta la parte della principessa Turandot. Ha finito quest'anno la scuola dello Studio, è al suo debutto in pubblico. La parte del principe Calaf è affidata a Zavadskij. Ha già recitato in *Il Miracolo di Sant'Antonio*. Adelma, rivale di Turandot, è la Orocko. Anche lei recita per la prima volta, se non si considerano i personaggi interpretati a scuola. Zelima, amica di Turandot, è la Remizova, allieva del terzo corso della nostra scuola.[...] L'orchestra è composta di elementi dello Studio. Allestire un'altra orchestra sarebbe stato caro e inutile. Abbiamo tutti gli oggetti, perfino il pettinino. La forma dello spettacolo non necessita di musica seria, anche perché N. I. Sizovyj e A. A. Kozlovskij hanno composto questa musica in modo che fosse in armonia con il resto. Vi possiamo garantire che l'orchestra è regolare. Non garantiamo però per il resto. Su nostro invito ci ha tradotto il testo Osorgin. Le scenografie sono state costruite e cucite dalle allieve dello Studio, sotto la guida dell'artista Ignatij Nivinskij aiutato da Podol'skij. I vestiti - di stoffa semplice donata allo studio dal governo - sono opera della Lamanova..."

²⁴⁸ GORCHACOV, N. op.cit., p. 134.

apresentando os atores e comentando a respeito dos humores das personagens que iriam representar.

Figura 18: Desfile de todos os participantes ²⁴⁹.

Para exemplificar o caráter lúdico e fantasioso proposto no espetáculo, transcreve-se abaixo a descrição de Saura da cena inicial:

O espetáculo começava com um anúncio do que seria a estética de toda a encenação: em frente à cortina fechada quatro máscaras (Briguela, Trufaldino, Tartaglia e Pantaleão) faziam uma breve introdução da companhia apresentando, com uma pronúncia deliberadamente incorreta, um por um dos atores que interpretavam cada personagem; depois a cortina subia em tempo de valsa e em frente ao espectador aparecia um palco quase completamente coberto por grandes pedaços de tecido que os atores pegavam e agitavam como se um forte vento entrasse desde o espaço das poltronas, um dos atores cortava o vento com uma espada de papel, outros começavam a dançar, posicionavam os tecidos como elementos cenográficos que sugeriam diferentes lugares da ação. Por fim Trufaldino interrompia a aparente desordem e gritava:

MAESTRO! ESTAMOS PRONTOS! E uma estranha orquestra começava a tocar, formada por parte dos atores, intérpretes de assovios, tubos, guizos, pratos, caçarolas, panelas e pentes que acompanhavam uma ingênua canção, composta especialmente para a montagem e que situava o espectador em uma China fabulosa,

²⁴⁹ GORCHACOV, N. op.cit., p.134.

estabelecendo um diálogo direto com o público. Depois disso, os atores, vestidos de fraques e trajes de noite, começavam a vestir-se frente ao público: sobre suas roupas contemporâneas colocavam elementos que lhes transformariam no personagem: toalhas, bigodes, capas, túnicas e barbas; as máscaras eram pintadas com maquiagem diretamente sobre o rosto²⁵⁰.

A partir desta descrição percebe-se a criatividade exercida sobre a obra de Gozzi e a alegria que tinha como objetivo simultaneamente exaltar e ironizar o fazer teatral.

Portanto, o início da peça era apresentado de forma quase que didática e a transformação dos atores nos personagens acontecia na frente da platéia, o que já deixava claro que tudo o que aconteceria a partir daí era uma ilusão da qual o público estava sendo convidado a participar, a ir ao encontro da Pequim descrita por Gozzi, mas na forma fantasiosa e moderna concebida por Vakhtângov e pelos atores do Terceiro Estúdio.

²⁵⁰ SAURA, Jorge. op.cit., p.315. “El espectáculo comenzaba con un anuncio de lo que iba a ser la estética de toda la puesta en escena: ante el telón cerrado, las cuatro “máscaras” (Briguella, Turfaldino, Tartaglia y Pantaleón) hacían una breve introducción de la compañía presentando, con pronunciación deliberadamente incorrecta, uno por uno a los actores que interpretarían cada personaje; después el telón subía a tempo de vals y ante el espectador se ofrecía un escenario cubierto casi por completo por grandes trozos de lienzo que los actores tomaban en sus manos y agitaban como si un fuerte viento entrase desde el pátio de butacas, uno de los actores hendía ese viento con una espada de cartón, otros comenzaban a bailar, disponían las telas como elementos escenográficos que sugerían diferentes lugares de acción. Por fin, Trufaldino interrumpía el aparente desorden y gritaba: -!Maestro!!!Estamos listos! Y comenzaba a tocar una extraña orquesta, formada por parte de los actores, intérpretes de silbatos, caramillos, cascabeles, platos, cacerolas y peines que acompañaban una ingenua canción, compuesta especialmente para el montaje y que situaba al espectador en una fabulosa China, estableciendo un diálogo de tú a tú con el público. Tras ello los actores, ataviados con frac y las atrices con trajes de noche, comenzaban a ‘vestirse’ ante el público: sobre sus ropas contemporáneas se colocaban los elementos que les transformarían en el personaje: toallas, cordones de zapatos, cortinas, colchas, madejas de lana se convertían en turbantes, bigotes, capas, túnicas y barbas; los anteojos se pintaban con maquillaje directamente sobre el rostro”.

Figura 19: Os atores se vestindo ²⁵¹.

Quando os atores completavam sua mudança de figurinos, o palco era “transformado na China” com a ajuda de cortinas de tecido colorido que, em rápidos golpes, “vestiam” o cenário. Os *zanni* estendiam um lençol brilhante revelando a grande inscrição “Pequim”. No entanto, no meio de Pequim permanecia uma cadeira comum, contrastando ao aspecto fantasioso da transformação. Este tipo de justaposição da fantasia com o lugar comum permeava toda a partitura do espetáculo – argumento, encenação, texto. Pode-se inclusive, citar como exemplo: o príncipe Calaf usava um turbante feito de toalha; em lugar da barba Timur amarrava um cachecol; os músicos tocavam em pentes e papéis de cigarros e os mascarados ironizavam o atraso de algumas de pessoas do público ²⁵².

As pessoas que chegavam atrasadas eram acompanhadas pelas “máscaras” até seus respectivos lugares. Além disso, no decorrer do espetáculo, estes mascarados comentavam as cenas; intrometiam-se nos momentos de tensão; dialogavam de improviso na boca de cena durante os intervalos; resumiam as cenas que haviam sido apresentadas; tentavam revelar as possíveis reviravoltas;

²⁵¹ GORCHACOV, N. op.cit., p. 143.

²⁵² RUDNITSKY, Konstantin. op.cit., p.53.

chamavam a atenção dos atores e comentavam suas interpretações.

Uma das interferências deste tipo, por exemplo, se dava quando Briguela se dirigia ao intérprete de Calaf: “Zavádski, não sofra tão desesperadamente ou acabará inundando de lágrimas a cena” ²⁵³. O que, neste caso específico, era um instrumento de paródia ao teatro psicológico.

De modo geral, Vakhtângov sugeria que não se desperdiçasse nenhuma oportunidade de aproximar a obra de Gozzi às situações do momento e aos novos espetáculos dos teatros de Moscou, e tudo isso ficava a cargo destes mascarados: “farpas contra a crítica, sátiras do burocratismo e dos governantes ocidentais, escravas parodiando as danças de Isadora Duncan” ²⁵⁴.

Em determinado momento da encenação, quando todos (atores e espectadores) estavam envolvidos na ilusão da cena, os mascarados Trufaldino e Briguela, ordenavam a mudança do ambiente cênico. Outro exemplo desta transformação se dá quando “Trufaldino bate palmas e ordena aos ajudantes do proscênio para transformar a rua em uma sala de estar. Briguela aparece gritando para que baixem a cortina, e assim os procedimentos teatrais são expostos para o público. Enquanto a cortina era fechada eles apresentavam uma série de *lazzi*” ²⁵⁵.

Tudo na encenação é esboçado, como se fossem contornos de um desenho feito pelas mãos de uma criança. Os atores brincam nesta encenação com a mesma crença que uma criança coloca no seu imaginário fantasioso. Este esboço apresenta-se como princípio poético do espetáculo ²⁵⁶.

Todos que estavam presentes foram convidados a submergir “num mar de cores, formas, movimentos truques e brincadeiras”, estabelecendo uma comunhão com o público ²⁵⁷. Conforme os materiais consultados, esta encenação surpreendeu a todos que a assistiam.

A encenação de *A Princesa Turandot* foi concebida e executada como uma celebração, demonstrando a própria alegria do jogo teatral e levou toda esta alegria à platéia, por isso é impossível separá-la do conceito de “teatralidade festiva” ²⁵⁸. Esta grande “brincadeira” que parecia ser a encenação de *A Princesa Turandot*

²⁵³ RIPELLINO, Angelo Maria. op. cit., p.216.

²⁵⁴ Ibidem, p.218.

²⁵⁵ Ibidem, p.215.

²⁵⁶ SMIRNOVA, N. I. op.cit., p.222

²⁵⁷ BORBA FILHO, Hermilo. *História do Espetáculo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968, p.260.

²⁵⁸ RUDNISTKY, Konstantin. op.cit., p. 53.

possibilitava a improvisação com todos os elementos que compunham o fazer teatral, deixando todos os que participavam livres para o jogo.

O segundo ato²⁵⁹ começava com Adelma declarando seu amor por Calaf. Tartaglia e Pantaleão tentam, disfarçadamente, descobrir o nome de Calaf pedindo seu autógrafo. O pai de Calaf, Timur, entra – um velho homem com uma barba de toalha. Barach explica para o confuso velho porque o nome de seu filho deve permanecer secreto atirando-se sobre ele como um tigre, colocando a mão sobre a sua boca e o ameaçando com um punhal. Segue-se a prisão de Barach e de sua esposa Schirina, seguida por uma cena na qual Timur e Barach eram torturados na tentativa de descobrir o nome de Calaf. Sob o balcão de Turandot havia um declive no palco, que supostamente conduzia a um calabouço. Este “poço” estava ocupado por quatro carrascos. A cena era feita com lamparina que brilhava sobre uma pilha de ouro com a qual os torturadores tentavam subornar Barach e Timur. A tortura de Timur consistia nele ser decapitado várias vezes em rápida sucessão. Os carrascos usavam sacos com buracos para as pernas e braços. Dois usavam máscaras de esgrima, um deles com uma faixa de tecido preto em torno da máscara para sugerir que não tinha um olho, enquanto as faces dos outros estavam cobertas com papel preto. Todos tinham os braços nus e cada um tinha uma marca distintiva – um havia sido picado no nariz por uma abelha, outro tinha dor de dente e um usava luvas de boxe. As ordens de Turandot do balcão eram seguidas por quinze segundos de torturas, depois conversas casuais entre as mulheres, depois mais quinze segundos de tortura. Isto era acompanhado por uma cacofonia de choros, barulhos e selvagens urros de dor, e Barach executava uma dança macabra quando chegava a sua vez. Após cada decapitação, Timur esperava calmamente pela próxima. Os urros eram acompanhados por efeitos sonoros – a queda de potes e panelas, e, quando tudo parava, Timur retirava um pedaço de pão de seu bolso e o mastigava até o fim. Barach era torturado de todas as maneiras possíveis, incluindo ser suspenso no balcão por uma corda colocada em suas axilas, que o sustentava nos momentos de tortura e permitia que ele corresse no mesmo lugar após cada decapitação, antes de relaxar. Os piores momentos eram aqueles nos quais os carrascos descansavam de seu aterrorizante trabalho num clima de indiferença casual²⁶⁰.

²⁵⁹ Esta descrição que Worral afirma ser do segundo ato, na obra de Gozzi e na remontagem da encenação feita por Rubem Símonov, acontece na segunda cena do quarto ato.

²⁶⁰ WORRAL, Nick. op. cit., p.136. “The second act began with Adelma’s declaration of her love for Kalaf. Tartaglia and Pantalone then attempted, unsubtly, to discover Kalaf’s name by asking for his autograph. Kalaf’s father, Timur, then entered - an old man in rags with a towel beard. Barach explained to the confused old man why his son’s name needed to remain secret by throwing himself at him like a tiger, clapping a hand across his mouth and threatening him with a dagger. There followed the arrest of Barach and his wife Schirina, followed by a scene in which Timur and Barach were tortured in an attempt to discover Kalaf’s name. Below Turandot’s balcony there was a dip in the stage, supposedly leading to a dungeon. This ‘well’ was filled by four executioners. The scene was lit with lamplight which shone on a heap of gold with which the torturers sought to bribe Timur and Barach. Timur’s torture consisted of his being beheaded several times in quick succession. The executioners wore sacks with holes cut in them for arms and legs. Two wore fencing masks, one of them with a rag of dark ribbon around the mask to suggest that he had an eye missing, while the faces of the others were covered with black paper. All had bare arms and each had a distinguishing mark -

Nesta descrição percebe-se a forma cômica com que os mascarados introduzem e ironizam a cena de teor trágico. Conclui-se também, através da repetição da ação, dos acessórios utilizados em um lugar não habitual, e do modo caricato e irônico no desenvolvimento das ações dos personagens, o efeito de distanciamento. Além, disso a cena apresenta o contraste entre o trágico e o cômico, evidenciando a característica do grotesco.

Como em outras encenações de Vakhtângov, em *Turandot* o tema da morte também aparece, mas de forma quase irônica. A visão da morte suaviza-se com a não seriedade da ambientação cênica estabelecida pela direção. Vakhtângov levava o expressionismo da morte e da vida, do festivo e do funesto até as últimas conseqüências e sobrepassava estes limites com sua força de gênio teatral ²⁶¹.

Os *zanni* faziam sua própria seqüência de pantomima depois do segundo ato, quando antecipavam em mímica o curso dos acontecimentos que viriam.

one had been stung on the nose by a bee, one had toothache and one wore boxing gloves. Turandot's order from the balcony was followed by fifteen-second bouts of torture, then casual conversation between the women, then another fifteen seconds of torture. This was accompanied by a cacophony of cries, noises and savage yells of pain, as Barach performed a *dance macabre* when his turn came. After each beheading, Timur waited calmly for the next one. The yelling was accompanied by sound effects - the striking of pots and pans, then, when everything stopped, Timur took a piece of bread out of his pocket and chewed it thoughtfully. Barach was tortured in every possible way, including being suspended from the balcony by a rope which ran under his armpits, supporting him during moments of torture and permitting him to run on the spot after each decapitation, before relaxing. The worst moments were those during which the executioners rested from their frightful labours in a mood of casual indifference”.

²⁶¹ SILIUNAS, Vidmantas. (Prof^o)Disciplina: Tendências Estéticas do Teatro Russo no séculoXX, Programa de de Pós Graduação em Língua, Literatura e Cultura Russa, FFLCH-USP. 2º semestre. 2005.

Figura 20: Pantomima dos Zanni.

Todavia, esta pantomima era encenada de maneira a enganar deliberadamente a platéia antevendo um trágico final, envolvendo as mortes de Calaf, Adelma e Zelima e o triunfo da “má” Turandot. A platéia era levada, assim, ao caminho da tragédia somente para ser confrontada com a “peripécia” de um desenlace cômico quando a peça acabava com o casamento feliz de Calaf e Turandot ²⁶².

²⁶² WORRAL, Nick. op. cit., p.136.

Figura 21: As bodas de Turandot e Calaf ²⁶³.

Certamente, não era a primeira vez que se utilizava nos palcos moscovitas o recurso de não esconder o jogo atoral ou dirigir-se diretamente ao público, pois Taírov, Meyerhold e outros diretores o haviam feito, mas isto sempre havia permanecido como um recurso formal no espetáculo²⁶⁴. Já na encenação de *A Princesa Turandot* este procedimento passa a ser a base, o fundamento da encenação, sem o qual não era possível entender a obra. Em Vakhtângov este princípio interpretativo não era um mero recurso técnico, mas uma maneira de expressar a essência, o conteúdo da obra a partir das ações físicas ou uma forma de expressar o ponto de vista do ator sobre o que estava ocorrendo em cena²⁶⁵.

²⁶³ MALCOVATI, Fausto. op.cit., p. 268.

²⁶⁴ SAURA, Jorge. op.cit., p.316.

²⁶⁵ Ibidem, p.318.

No final, “os atores já sem maquiagem, ao som de uma valsa (modulada, não mais com ímpeto alegre, mas com aflito lirismo), despediam-se do público, todos de mãos dadas. Depois, melancólicos, exaustos, de má vontade, desvaneciam por uma fresta do pano de boca...”²⁶⁶.

Figura 22: Agradecimento final ao público²⁶⁷.

Consta que o trabalho nesta cena final dos agradecimentos dos atores diante do público foi exaustivo. Vakhtângov exigia que os atores agradecessem ao público como num desfile militar, solenes e severos. De maneira elegante e variada. Ele solicitava que os atores saudassem o público com dignidade, respeitando a si mesmos tanto quanto os espectadores. Não deveriam de forma alguma demonstrar cansaço. Deveriam ter disposição, demonstrando que, se necessário fosse, repetiriam mais dez vezes, com a mesma paixão e sempre bem dispostos. Esta saudação final foi ensaiada inúmeras vezes. Isto porque Vakhtângov, de forma ríspida e exigente, trabalhou cuidadosamente cada um dos detalhes, buscava o ritmo e a plasticidade de cada um dos movimentos, e exigia que cada nova retomada se caracterizasse pela perfeição e pela celebração ao fazer teatral.

²⁶⁶ RIPELLINO, Angelo Maria. op.cit., p. 219.

²⁶⁷ MALCOVATI, Fausto. op.cit., p. 268.

Aleksei Popov²⁶⁸ salienta que

...quem conheceu Vakhtângov, reconhecerá no prólogo e no epílogo da encenação de *A Princesa Turandot*, as características do próprio caráter do encenador. Ele gostava das trocas, das passagens da alegria para a tristeza. Como ator sempre se sentia triste quando se separava do público²⁶⁹.

Nota-se também aí a personalidade, a originalidade, a experiência de Vakhtângov que vão formando a individualidade do artista e de sua obra.

Era como se a beleza festiva do alegre espetáculo refutasse a realidade cotidiana de Moscou no início da década de 1920, ainda gelada, escura e, por vezes, faminta. A encenação deliciou a Stanislávski, Nemiróvitch-Dântchenko, Katchálov²⁷⁰ e Lunatchárski²⁷¹, que expressaram suas opiniões em escritos uma vez que Vakhtângov não pôde comparecer à estréia. Stanislávski estava completamente entusiasmado e orgulhoso, tanto que entre um ato e outro encontrava um jeito de informar Vakhtângov do sucesso de sua encenação. Para eles, era mais do que chegada à hora de se fazer algo assim. A aprovação dos “grandes homens” do teatro da época e o êxito de público que o espetáculo teve durante toda sua temporada, fez com que, pouco a pouco, a crítica especializada modificasse sua opinião²⁷².

²⁶⁸ Aleksei Dmítrievich Popov (1892-1961) colaborador do TAM desde 1912, trabalhou no Primeiro Estúdio desde sua fundação até 1918, quando decidiu organizar um estúdio em Kostrom, na província, que funcionou até 1923. Após voltar para Moscou, trabalhou com o Terceiro Estúdio até 1930 e, posteriormente, em outros teatros da capital como diretor. Publicou suas memórias entre 1959 e 1960 na revista “Teatr”, o que colaborou com o processo de reabilitação do primeiro Estúdio por parte da historiografia soviética.

²⁶⁹ POPOV apud KNÉBEL, op.cit., 113. “... Quien conoció a Vajtangov, recordará que en este prólogo y epílogo se refleja una de las características de su carácter. A él le gustaban los câmbios: pasaba de la broma a la tristeza. Como actor siempre se sentia triste cuando se separaba del público...”

²⁷⁰ Vassíli Ivánovitch Katchálov (1875-1948) um dos maiores atores dramáticos russos do século XX. Ingressou no TAM em 1900, representou na companhia importantes papéis, dentre os quais Hamlet na montagem de Craig – Stanislávski.

²⁷¹ Anatóli Vassílievitch Lunatchárski (1875-1933) dramaturgo, crítico literário e político russo. Antes da Revolução Russa foi crítico de arte e jornalista. Depois da Revolução, foi nomeado comissário de instrução para o Comissariado Popular para a Instrução Pública, de 1917 a 1929. Foi um dos fundadores do movimento artístico proletário ‘Proletkult’. Fomentou o “Outubro Teatral”, artistas e revolucionários, protegeu artistas e os teatros acadêmicos. Melhorou o nível de alfabetização da população e salvou vários prédios históricos da destruição.

²⁷² RUDNITSKY, Konstantin. op.cit., p.55.

3.4 Considerações sobre a crítica ao espetáculo

A “modernidade de *A Princesa Turandot* se dava na alegria de viver, na tensão da vontade e do desejo, no radiante ‘jogo de paixões’ que vibrava a cada entrada em cena de Turandot, a cada brincadeira de Tartaglia, na paixão de Adelma, no tormento de Calaf e na astúcia de Skirina” ²⁷³. Pode-se dizer que em nenhum lugar o conceito de “espírito festivo” do teatro e a idéia de que uma performance teatral é uma celebração esteve tão evidente quanto na produção de *A Princesa Turandot*. ²⁷⁴

A encenação foi uma celebração da criativa e improvisatória arte do ator. Uma manifestação de tremendo otimismo num mundo revolucionário onde a fome, o frio e a ameaça da guerra eram uma constante. A encenação respondeu a uma necessidade por um sentimento de elevação social e correspondeu às perspectivas imaginativas de um país em caminho de algo excitante, novo e ao mesmo tempo incerto e misterioso ²⁷⁵.

Em verdade,

Em cada uma das encenações de Vakhtângov havia uma harmoniosa fusão do muito bonito, muito profundo, muito suave, muito matematicamente inteligente e humanamente verdadeiro. Ele acreditava... que para o artesanato imaginativo do teatro, não havia limites artísticos que não pudessem ser ultrapassados sem resultar em algum benefício para o aventureiro ²⁷⁶.

Isto pode ser compreendido como um indício de que a encenação de *A Princesa Turandot* soube satisfazer as necessidades teatrais urgentes daquele momento. Vakhtângov buscou devolver ao teatro a teatralidade esquecida, mas jamais abandonou os princípios de sua formação e seus ideais artísticos. Soube através do antigo teatro, renovar, revolucionar a forma de encenação e apontar as

²⁷³ GUSMAN in SAURA, Jorge. op.cit., p. 324.

²⁷⁴ WORRAL, Nick. op.cit., p. 128.

²⁷⁵ Ibidem, p.127 . “The production was a celebration of the creative, improvisatory art of the actor, a manifestation of tremendous optimism in a revolutionary world where starvation, hunger, cold and the threat of war were the norm. It answered a need for a feeling of social uplift and corresponded to the imaginative perspectives of a land on the brink of something exciting, new and, at the same time, uncertain and mysterious”.

²⁷⁶ TCHEKHOV, Mikhail apud WORRAL, Nick. op.cit., p.78. “For each of Vakhtangov’s productions was a harmonious blend of the very beautiful, very deep, very light, very mathematically clever and humanly true. He believed... that for the imaginative craftsman of the theatre, there were no artistic boundaries that could not be crossed without some benefit to the adventurer”.

bases do teatro do futuro.

No entanto, inicialmente, as críticas em relação ao espetáculo não foram favoráveis. “A razão disto era o conservadorismo dos críticos, que estavam acostumados a assistir as produções de forma tradicional apresentadas pelo TAM. Para os críticos moscovitas a virada formal e conceitual trazida por Vakhtângov foi demasiado brusca”²⁷⁷. Mas, aos poucos, a encenação passa a seduzir aos críticos e aos espectadores do teatro russo. Isto fez com que o espetáculo permanecesse durante muito tempo em cartaz. Quando o espetáculo se apresentou no Odeon, em 1929, um crítico escreveu:

A época certa da morte de Carlo Gozzi é desconhecida. Pode ser inclusive que ainda esteja vivo. Se for assim nós lhe aconselharíamos que pegasse o metrô se dirigisse até a estação de Odeon e visse que maravilhosa representação de sua obra mostrou ao público francês uma companhia russa.²⁷⁸

Por fim, entende-se aqui que o público aceitou *A Princesa Turandot* porque o conteúdo e a forma eram harmônicos e os meios eram modernos e teatrais. Esta encenação apresentou à sociedade russa uma nova tendência teatral, que Vakhtângov denominou de realismo fantástico²⁷⁹.

Devido ao elevado nível técnico e artístico de sua realização, pode-se considerar que em *A Princesa Turandot* os ideais de Vakhtângov em relação ao trabalho do ator e à encenação aproximam-se muito de sua precisa concretização. Nesta encenação ele funde todo o seu conhecimento anterior com novos procedimentos desenvolvidos na busca por uma forma teatral renovada.

Ainda, finalmente, na encenação da *A Princesa Turandot*, Vakhtângov resgatou a essência do trabalho do ator através da *Commedia Dell'Arte* e isso se deu por meio da retomada de seus princípios e não, simplesmente, da sua forma. Este espetáculo é um dos símbolos do teatro russo, uma referência no teatro mundial, um exemplo em que forma e conteúdo foram perfeitamente colocados em harmonia, além disso, uma verdadeira comemoração do fazer teatral.

De fato, muitos dos meios colocados em cena em espetáculos anteriores

²⁷⁷ SAURA, Jorge. op.cit., p.333.

²⁷⁸ Ibidem, p.333

²⁷⁹ SOBOLIOV in SAURA, Jorge. op.cit., p.346.

estavam evidentes na *Turandot*, tais como: "o jogo de contrastes que une as vivências líricas e dramáticas com faíscas de humor às vezes agudo, às vezes amável". Segundo Soboliov, "*A princesa Turandot* era um espetáculo vivo, agudo e totalmente teatral"²⁸⁰.

Apesar de muitos críticos e estudiosos tentarem definir a encenação de *A Princesa Turandot* em um único gênero ou estilo, parece mais adequado não tentar encaixá-la nos limites de definição de determinadas poéticas, a não ser aquele que a história do teatro russo definiu como "estilo Turandot". Este se concretizou a partir da mescla de vários estilos e gêneros, gerada por um encenador que estabeleceu uma metodologia de elaboração inigualável, inovadora, sem, no entanto, em momento algum, negar a tradição teatral, mas atualizando-a, repensando-a e transformando-a de acordo com as necessidades do momento.

A encenação de Vakhtângov sobreviveu ao seu criador por muitas décadas. Foi apresentada mais de mil vezes, remontada por Rubem Símonov em 1963²⁸¹ e até hoje é preservada no repertório do teatro. A remontagem feita por Símonov utiliza-se de todas as situações da obra de Gozzi e das inserções feitas por Vakhtângov no processo de montagem do espetáculo.

No entanto, as experimentações de Vakhtângov ocorreram no que Cruciani²⁸² define como "sua grande e profunda obra teatral": os Estúdios. Neste espaço, as escolas às quais se dedicou com uma paixão e uma inteligência criativa ímpares, a criação teatral se projetou não sobre o espetáculo, mas sobre o trabalho do teatro, sobre o processo criativo dos atores²⁸³.

De fato, algumas das encenações realizadas por Vakhtângov foram verdadeiros marcos na história do teatro russo, mas Vakhtângov foi antes de tudo um pedagogo, desenvolveu para cada encenação uma maneira particular de trabalho com os atores, experimentando e dando a eles uma autonomia criativa. Assim, Vakhtângov apresenta uma visão inovadora da direção teatral, na qual o diretor é um formador e, os resultados destas buscas conjuntas com o ator é que constituem a inovação da encenação.

²⁸⁰ SOBOLIOV in SAURA, Jorge. op.cit., p.325.

²⁸¹ Em relação a esta data, há divergência entre os autores pesquisados. Rudnitsky data a remontagem de 1971.

²⁸² CRUCIANI. Fabrizio. op.cit. p.83

²⁸³ Ibidem, p..86

БОЛЬШОЙ ТЕАТР
Московская Государственная Академическая Студия
И М Е Н И
ЕВГ. ВАХТАНГОВА
(бывшая третья студия Московского Худож. Академ. театра)

Понедельник 8-го июня
во второй раз
Карла Гоцци

ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ

Сюжет и либретто Карла Гоцци, перевод с итальянского М. А. Дмитриева.

Действующие лица:

Алгун, китайский император	О. Н. Басов	Нитальон, секретарь Алгуна	Р. Н. Симоненко и Л. Ф. Шурин
Турандот, китайская принцесса	Ц. Л. Мансурова	Тарталья, Великий Канцлер	Б. В. Щукин
Его дочь		Труффальдино, начальник слуг	А. И. Горюнов
Аселя, татарская княжна	А. А. Орочко	Зрениа Турандот	О. Ф. Глазунов и Л. М. Дубин
Рабыня Турандот	А. Ф. Мильнер	Бригелла, начальница стражи	В. В. Шурин, Л. И. Шурин, Л. И. Шурин
Зелюха, рабыня Турандот	В. К. Ладов	Мудрецы, члены Диаса	Л. И. Шурин, Л. И. Шурин, Л. И. Шурин
Скариня, мать Зелюхи	Б. Е. Захаря	Рабыня Турандот	Л. И. Шурин, Л. И. Шурин, Л. И. Шурин
Тимур, Астраханский царь	Л. М. Шохметов	Слуга Просениума	Л. И. Шурин, Л. И. Шурин, Л. И. Шурин
Казиф, его сын			Л. И. Шурин, Л. И. Шурин, Л. И. Шурин
Барах, под именем Гассана	В. В. Балюков		Л. И. Шурин, Л. И. Шурин, Л. И. Шурин
Воспитатель Казифа	Н. Я. Маронин		Л. И. Шурин, Л. И. Шурин, Л. И. Шурин
Низама			Л. И. Шурин, Л. И. Шурин, Л. И. Шурин

Постановка ЕВГ. ВАХТАНГОВА

Музыка Н. М. Савона и А. Д. Козловского	Художник И. М. Липинский
Режиссеры: М. Д. Потлудый	Дамские платья Н. П. Липинской
Ю. А. Завидский	Мужские головные уборы Н. С. Алексеевой
Б. Е. Захаря	

Начало в 8½ час. вечера.
Во время действия вход в зрительный зал не допускается
Билеты продаются в кассе театра от 11 до 3 ч. дня и с 6 до 9 ч. веч.
Администратор **Г. В. Гаврилов.**

ЦЕНЫ МЕСТАМ ОТ 3 Р. ДО 50 К.

Figura 23: Cartaz de A Princesa Turandot, 1922.²⁸⁴

²⁸⁴ RUDNITSKY, Konstantin. op.cit., p.55.

A HERANÇA DE VAKHTÂNGOV PARA A CENA CONTEMPORÂNEA

Hoje em dia existe o mito de que alguém pode autocriar-se, um estranho mito de autismo que é surpreendente. É essencial ter um ponto de referência com o qual medir-se e ao qual voltar para refletir.²⁸⁵

Ao contrário de muitos dos encenadores/pesquisadores russos que revolucionaram o fazer teatral no início do século passado, Vakhtângov deixou pouquíssimos relatos de suas experiências teatrais. O que se tem disponíveis são cartas, diários, artigos esparsos e relatos de suas conversas com os atores que trabalharam com ele em diferentes montagens e Estúdios e, também de alguns críticos da época. Há ainda, como apoio, o trabalho de pesquisadores do teatro contemporâneo a respeito das contribuições de Vakhtângov para a cena teatral.

No entanto, o conjunto desses materiais não é suficiente para oferecer uma sistematização de suas experiências. Cabe ressaltar que em língua portuguesa há pouco material disponível.

Os primeiros anos após a revolução, quando o teatro russo foi repentinamente confrontado com uma nova realidade social e uma nova, e irreconhecivelmente transformada, platéia, foram anos das mais interessantes explorações, especulações, inovações e experimentações, e também do mais intenso debate entre diretores teatrais. É, portanto, impossível compreender a arte de cada um destes diretores individualmente, isoladamente dos outros. Cada um deles – Stanislávski, Meyerhold, Vakhtângov, Taírov, Eisenstein, Mikhail Tchékhov - só pode ser compreendido adequadamente em relação com os demais, tendo em mente a intensidade de suas atrações e repulsões mútuas²⁸⁶.

Além disso, a importância de uma abordagem a respeito de Vakhtângov se dá também por se tratar de um dos pesquisadores que mostrou a versatilidade do

²⁸⁵ BARBA, Eugenio. *Barcos de Piedras e Islas Flotantes*. In. REVISTA Máscara. Ano 04. n° 19-20 - outubro de 1995. p. 22.

²⁸⁶ RUDNISTSKY, Konstantin. op.cit. p. 7-8 “The first years after the Revolution, when the Russian theatre was suddenly confronted by a new social reality and a new, unrecognizably transformed audience, were years of the most interesting exploration, speculation, innovation and experimentation, and also the most intense debate among theatrical directors. It is therefore quite impossible to comprehend the art of each of these directors individually, in isolation from the others. Each of them – Stanislavsky, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, Eisenstein, Mikhail Chekhov – can only be fully understood in relation to the rest, keeping constantly in mind the intensity of their mutual attractions and repulsions”.

“sistema” de Stanislávski e ainda do conhecimento das manifestações populares teatrais.

...é também um lugar comum na crítica soviética sobre Vakhtângov afirmar que ele representa um importante ponto de intersecção entre dois extremos artísticos que sempre estiveram em oposição, representados pelo “realismo” de Stanislávski por um lado e pela escala do “teatro convencionalizado”, representado por Meyerhold, por outro. Na realidade, mesmo sendo crítico tanto em relação aos métodos de Stanislávski quanto aos de Meyerhold em vários estágios da sua vida, seu desenvolvimento como artista trouxe Vakhtângov mais próximo a Meyerhold... ²⁸⁷.

De acordo com Worrall, Bertolt Brecht afirmava que:

...Vakhtângov era um “ponto de encontro” entre Stanislávski e Meyerhold, alguém que abarcava os outros dois como elementos contraditórios, mas que era, ao mesmo tempo, livre. Esta proximidade entre Stanislávski e Meyerhold não era oficialmente reconhecida na época, pelo contrário, era definida como uma irreconciliável oposição entre “realismo” e “formalismo” que teve terríveis conseqüências tanto para Stanislávski quanto para Meyerhold ²⁸⁸.

Já para Tovstonógov, Vakhtângov foi um elo entre Stanislávski e Brecht, os quais muitas vezes são apresentados como opostos.

...O verdadeiro fundador da tendência que denominamos brechtiana foi Vakhtângov. Ele é como uma ponte de união entre Stanislávski e Brecht, que são considerados como opostos, idéia que para mim é um profundo erro, causador de um grande dano para o teatro atual. O método de Stanislávski engloba a Brecht e a muitas outras teorias surgidas no teatro mais moderno.

²⁸⁹

²⁸⁷ WORRAL, Nick. op.cit., p. 76. “... It is also a commonplace in soviet criticism of Vakhtangov to say that he represents an important point of intersection between two artistic extremes which have always been at odds with each other, represented by the ‘realism’ of Stanislavsky at one end of the scale and the ‘conventionalised theatre’ represented by Meyerhold at the other. In actual fact, whilst being critical both of the methods of Stanislavsky and Meyerhold at various stages of his life, his development as an artist brought Vakhtângov closer to Meyerhold.”

²⁸⁸ Ibidem, p.78. “Vakhtângov was this ‘meeting point’ between Stanislavsky and Meyerhold - someone who embraced the other two as contradictory elements but who was, himself, at the same time the freest. This proximity was certainly not officially recognized at the time but, instead, was defined as an irreconcilable opposition between ‘realism’ and ‘formalism’ which had terrible consequences for both Stansilavsky and Meyerhold.”

²⁸⁹ In SAURA, Jorge. op. cit., p.380. “... el verdadero fundador dela tendencia que hoy llamamos brechtiana fue Vajtângov. Es como um puente de unión entre Stanislavsky y Brecht, a los que se considera opuestos, idea que para mi es um profundo error, causante de um gran dano al teatro actual. El método de Stanislavsky engloba a Brecht y a muchas outras teorías surgidas en el teatro más moderno”.

Nesta perspectiva, Worral afirma que Vakhtângov foi o mediador dos procedimentos do “sistema” de Stanislávski com as descobertas de Meyerhold, pois ambos os encenadores foram uma rica fonte de referência nos processos de encenação de Vakhtângov.

Apesar das comparações em relação às influências recebidas e às apropriações realizadas por Vakhtângov para o desenvolvimento de seus procedimentos na elaboração de suas encenações, percebe-se no desenvolvimento de seu trabalho um estilo único. Este se utiliza das experimentações e metodologias de seus mestres e colegas de profissão bem como da reformulação de muitas delas por meio do exercício prático do teatro. Um fazer teatral que não se limita a apenas um estilo ou gênero, mas que se utiliza da mescla de diferentes vertentes para a concretização de seus ideais artísticos.

O período em que este estudo concentrou-se, mais precisamente entre os anos de 1920 e 1922, foi extremamente fértil e inovador nas encenações de Vakhtângov, tanto que muitos dos procedimentos utilizados na encenação de *A Princesa Turandot* são referências nos modos de utilização do “sistema” de Stanislávski e da inserção de elementos da *Commedia Dell’Arte* no processo criativo do ator.

Na origem do teatro contemporâneo encontramos o mito da *Commedia dell’Arte* [...]. Na *Commedia dell’Arte* se procura um teatro no qual o material de trabalho não é pré-definido, mas variável e no qual a aquisição de capacidade procede conjuntamente com o desenvolvimento (recuperação) de novas formas e possibilidades para a existência do teatro. Também isto é parte, e não secundária, do definir-se do conceito de improvisação; o mito da *Commedia dell’Arte* torna-se neste sentido, na pedagogia do teatro, uma extremização necessária para estabelecer autonomamente o trabalho criativo do ator e ao mesmo tempo uma recuperação da tradição como nascimento “originário” do teatro. E percorre a reflexão sobre o teatro e a prática dos grandes inovadores em uma ainda não suficientemente enfatizada correlação e interação; se torna o mito filogenético da formação do teatro (e, portanto, a possibilidade demonstrável de um novo teatro) ²⁹⁰.

²⁹⁰ CRUCIANI, Fabrizio. Op.cit., p.84-85. “Alle origini del teatro contemporaneo troviamo il mito della Commedia dell’arte. [...] Nella Commedia dell’arte si cerca un teatro in cui il materiale di lavoro non è predefinito ma variabile e in cui l’acquisizione di capacità procede di pari passo con il seguire (recuperare) nuove forme e possibilita per l’esistenza del teatro. Anche questo è parte, e non secondaria, del definirsi del concetto di improvvisazione; il mito della Commedia dell’arte diventa, in questo senso, nella pedagogia di teatro, una estremizzazione necessaria per fondare in autonomia il lavoro creativo dell’attore e al tempo stesso un recupero della tradizione come nascita ‘originaria’ del teatro. E percorre la riflessione sul teatro e la prassi dei grandi innovatori in una non mai abbattanza sottolineata correlazione e interazione; diventa il mito filogenético del formarsi del teatro (e quindi la possibilità dimostrabile di un nuovo teatro)...”.

Neste sentido, as descobertas realizadas por Vakhtângov, principalmente no que concerne à fusão de tradição e inovação em sua prática artística e pedagógica, já antecedem alguns dos procedimentos que caracterizariam grande parte do teatro das décadas seguintes e, de certo modo, já começam a compor as bases do fazer teatral contemporâneo. Vakhtângov chega a esta particular formulação por meio do resgate da tradição teatral dos cômicos *dell'arte* e do teatro popular e da transformação desta por meio do seu confronto e/ou da sua adaptação de acordo com as propostas do “sistema”.

Esta “tradição” que se estabeleceu por meio, principalmente, das encenações realizadas por Vakhtângov nos dois últimos anos de sua vida, encontrou eco, ainda que parcial, nas obras de alguns artistas que haviam trabalhado com ele. Neste sentido, após a morte de Vakhtângov e na tentativa de manter vivas as suas descobertas, seus alunos Boris Zakhava e Yuri Zavádski tentaram dar continuidade aos processos de experimentação iniciados no Teatro Vakhtângov, mas “ficaram muito mais próximos do realismo dominante do que do espírito aventureiro das encenações pós-revolucionárias de seu mentor” ²⁹¹.

Rubem Símonov e seu filho Evguéni também tentaram dar continuidade ao trabalho de Vakhtângov, principalmente no que se refere à administração do Teatro Vakhtângov. Apesar de Rubem Símonov ter se consolidado como um reconhecido “herdeiro da tradição vakhtangoviana como ator e pedagogo” ²⁹², parte da crítica afirma que suas encenações não possuíam uma vitalidade criativa equivalente à do seu mestre.

Na maior parte das vezes as concepções de Rubem Símonov se limitaram a modular o princípio vakhtangoviano da teatralidade festiva, em tons de uma mais humilde comicidade brilhante [...] quando não a privilegiar renovadas versões cênicas de sucessos do repertório do Teatro Vakhtângov ²⁹³.

²⁹¹ WORRAL, Nick. op.cit., p.79

²⁹² LENZI, Massimo. *Il Novecento Russo: stili e sistemi*. In. ALONGE, Roberto; BONINO, Guido Davico (org.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo: Avanguardie e utopie del teatro*. Il Novecento; v.3. Torino: Giulio Einaudi, 2001. p.154.

²⁹³ Ibidem, p.176. “Piú spesso le concezioni registiche di Ruben Simonov si limitarono a modulare il principio vachtangoviano della ‘teatralità festente’ su toni di piú umile comicità ‘brillante’ [...] quando non a fornire rinnovate versioni sceniche di trascorsi capisaldi del repertorio del Teatrim. Vachtangova”.

Como exemplo, pode-se citar a remontagem feita em 1963, de *A Princesa Turandot* que “desde então se afirmou como a reconstrução do plano original de Vakhtângov atuado por várias gerações de atores” ²⁹⁴ mas que, no entanto, de acordo com Worral, “ainda que fiel aos métodos formais da original, tinha pouco em comum com seu espírito original” ²⁹⁵.

Contudo, o que cabe observar aqui é que a encenação de *A Princesa Turandot* de Vakhtângov serviu como modelo de procedimentos de encenação durante muito tempo. E que, se em alguns casos esta “inspiração” funcionou como um desafio para a criação de encenações que se aproximassem da vivacidade da de Vakhtângov, em muitos outros não passou de uma imitação dos sinais exteriores de teatralidade festiva da referida encenação, resultando em tentativas de reprodução (com diferentes graus de êxito) do que ficou conhecido como “estilo Turandot”.

Como exemplo, pode-se citar a encenação de *Hamlet*, feita por Akímov no Teatro Vakhtângov em 1932, em que, apesar de até certa medida ser um espetáculo ingênuo, o diretor aplicou a variante irônica vakhtangoviana, sugerindo aos atores que atuassem, em vez de seus personagens, comediantes da época de Shakespeare representando *Hamlet* ²⁹⁶. Outra encenação que utilizou a “teatralidade festiva do estilo Turandot”, foi *Muito Barulho por Nada*, encenada em 1936, no Teatro Vakhtângov, sob a direção de Rapoport, no elenco estavam Mansúrova e Símonov e “o espetáculo era uma popular bufonaria farsesca” ²⁹⁷.

Dentre os encenadores que se utilizaram das descobertas de Vakhtângov, talvez Aleksei Popov ²⁹⁸ “seja o mais próximo em espírito” ²⁹⁹.

²⁹⁴ Ibidem, p.154.

²⁹⁵ WORRAL, Nick. op.cit., p.80

²⁹⁶ LENZI, Massimo. op.cit., p.152.

²⁹⁷ Ibidem, p.154.

²⁹⁸ Aleksei Popov encenou seu primeiro espetáculo no Estúdio Mansúrov, de Vakhtângov, em 1916, antes de fundar seu próprio ‘Estúdio Vakhtângov’ em Kostroma. Lá encenou versões de peças que Vakhtângov havia dirigido anteriormente, tais como *O Dilúvio* de Henning Berger e uma versão de *O Grilo na Lareira*, de Dickens, texto no qual Vakhtângov havia representado Takleton no Primeiro Estúdio do TAM. Popov também encenou uma sessão de “miniaturas” de Tchékhov, exatamente como Vakhtângov havia feito entre 1915 e 1917. Popov retornou a Moscou em 1923 e se tornou um dos diretores daquele que anteriormente havia sido o Estúdio de Vakhtângov e que havia sido incorporado pelo TAM como seu Terceiro Estúdio. Ele permaneceu no Terceiro Estúdio (que se tornou Teatro Vakhtângov em 1926) até 1930, quando se mudou para o Teatro da Revolução. Dirigiu o Teatro do Exército vermelho de 1935 até sua morte em 1961. WORRAL, Nick. Op.cit., p.79-80

²⁹⁹ Ibidem, p.79-80

O espírito de Vakhtângov estava bastante vivo em suas encenações de três peças de Prosper Mérimée (1924) e em *Virineya* de Lidya Seifullina [...]. As encenações de Popov de *O Apartamento de Zoya*, de Bulgakov, *Razlom*, de Boris Lavrenyov e *Conspiração de Sentimentos*, de Olesha, estiveram dentre as mais importantes da década de 1920 e ele continuou a invocar a atmosfera maravilhosamente inventiva e celebratória da vida de seu mentor em excelentes encenações de Shakespeare durante a década de 30...³⁰⁰.

Muitos dos princípios apresentados em *A Princesa Turandot*, foram resgatados e renomeados por encenadores contemporâneos de Vakhtângov. Desta forma, percebe-se que desde o processo até a concretização da encenação, Vakhtângov já apresentava procedimentos que no teatro da atualidade estão incorporados como fundamentos da encenação, dentre eles, a quebra da quarta parede, o distanciamento e, é claro, uma cumplicidade de descobertas e criação entre os atores e o diretor que influencia diretamente na relação com o público. Esses elementos são explicitados na encenação de *A Princesa Turandot*, na qual aparecem interligados, como se um fosse consequência do outro.

Comparando o caráter da relação entre o palco e a platéia em Meyerhold e em Stanislávski, Vakhtângov dizia que o primeiro criava “uma encenação tal que o espectador não esquece nem por um momento que está no teatro”, enquanto que o segundo tratava de que “o espectador esqueça que está no teatro”. Neste “esquecer” encontra-se uma das leis fundamentais do teatro da vivência. [...]

Vakhtângov destruiu esta “quarta parede”. E, sem dúvida, apesar de rechaçar este princípio de Stanislávski, não se converteu em um seguidor de Meyerhold. Buscou um contato de natureza diferente e o encontrou em um espetáculo que arrasta o espectador ao terreno do ator, quer dizer, faz do espectador um participante do jogo conduzido pelos atores³⁰¹.

³⁰⁰ WORRAL, Nick. op.cit., p. 80. “The Vakhtangov spirit was very much alive in his productions of three plays by Prosper Mérimée (1924) and in *Virineya* by Lidya Seifullina [...] Popov’s productions of Bulgakov’s *Zoya’s Apartment*, of Boris Lavrenyov’s *The Break-up* (*Razlom*) and of Olesha’s *Conspiracy of feelings* were among the most significant of the 1920s and he continued to invoke the marvelously inventive and life-celebratory mood of his mentor in fine productions of Shakespeare during the 1930s”.

³⁰¹ TOVSTONÓGOV in SAURA, Jorge. op.cit., p.374. “Comparando el carácter de la relación entre el escenario y la sala en Meyerhold y en Stanislavsky, Vajtángov decía que le primero creaba ‘una escenificación tal que el espectador no olvida ni por un momento que está en el teatro’, mientras que el segundo trataba de que ‘el espectador olvide que está en el teatro’. En este ‘olvido’ se halla una de las leyes fundamentales del teatro de la vivencia. [...] Vajtángov destruyó esta ‘cuarta pared’. Y sin embargo, a pesar de rechazar este principio de Stanislavsky, no se convirtió en un seguidor de Meyerhold. Buscó un contacto de naturaleza diferente y lo encontró en un espectáculo que arrastra al espectador al terreno del actor, es decir, hace del espectador un participante en el juego conducido por los actores”.

Neste sentido, a quebra da quarta parede por Vakhtângov se dá por “introduzir o espectador no meio dos atores”, por fazer com que o espectador participe do jogo conduzido pelos atores³⁰².

Vakhtângov deu um grande passo adiante quando demonstrou, não somente na teoria como também na prática, que a verdade não se destrói pelo fato de contar com um ambiente convencional, nem tampouco porque o ator interprete ajustando-se a normas diferentes das que estabelece a quarta-parede³⁰³.

Isto acaba por estabelecer no trabalho do ator uma forma de distanciamento da personagem/obra, o que é evidenciado pela encenação. O jogo é aberto, festivo mesclado de ilusão e seriedade, possibilitando a atualização do espetáculo a cada apresentação. Neste processo de distanciamento, apresentado pelos atores em *A Princesa Turandot* de Vakhtângov, pode-se perceber uma antecipação de elementos que, anos depois, iriam fundamentar as propostas teatrais de Bertolt Brecht.

A inventividade empregada no processo de elaboração de *A princesa Turandot* faz com que os procedimentos nela utilizados permaneçam atuais. A relação que Vakhtângov estabeleceu entre a obra e a encenação apresenta características que vão diretamente ao encontro do tratamento do texto no teatro contemporâneo, já que neste último

... o diretor assume um papel extremamente importante: ele se empenha em expressar uma problemática moderna a partir de um texto antigo. Poderíamos dizer que o espetáculo, através do diretor, pensa e assume uma posição em relação ao texto. É verdade que toda direção sempre e necessariamente, interpreta o texto, mas no presente caso trata-se de fazer derivar do diretor e não do autor a intenção geral do espetáculo³⁰⁴.

Esta relação com o texto é herança do movimento de vanguarda que ocorreu no início do século XX, “o fundamental do teatro de vanguarda não consiste tão só

³⁰² TOVSTONOGOV, G. Op.cit., p. 554. (Artigo em russo, traduzido, para fins exclusivamente didáticos, por Nair D’Agostini).

³⁰³ TOVSTONÓGOV in SAURA, Jorge. op.cit, p.362. “Vajtângov dio un gran paso adelante cuando demonstro, no solo em la teoría sino em la práctica también, que la verdad no se destruye por el hecho de contar con un ambiente convecional, ni tampoco porque el actor interprete ajustándose a normas diferentes de las que establece la “cuarta pared”.

³⁰⁴ BORNHEIM, Gerd. A. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva. 1975. p.22.

em recusar por estas ou aquelas razões, preceitos tradicionais”³⁰⁵, mas de atualizá-los à necessidade do momento dando ao “teatro uma função viva, atual”, aproximando-se cada vez mais das inquietações do espectador.

Outro fator que cabe ressaltar nos processos de criação de Vakhtângov é a importância do aspecto coletivo do trabalho teatral. Este aspecto, que nasce dentre as inovações resgatadas da tradição teatral popular, vem ao encontro do teatro da atualidade ao propor que todos os envolvidos participem ativamente da criação da encenação e ao ressaltar que todos os elementos que compõem o espetáculo têm igual importância durante o processo.

Na Rússia, essas experiências em relação ao coletivo desenvolveram-se, principalmente, nos Estúdios vinculados ao Teatro de Arte de Moscou, sob a coordenação do próprio Stanislávski; e são verdadeiros exemplos de exploração das efervescentes descobertas em relação à arte do ator. O foco principal destes Estúdios não era apenas a estruturação de espetáculos, mas a busca de novas possibilidades no trabalho do ator e a investigação de novos procedimentos relacionados à encenação.

Os Estúdios nasceram da necessidade de buscar soluções para problemas profissionais contingentes [...] Uma nova visão de teatro ainda não muito bem-definida mas evocada das múltiplas perguntas artísticas e espirituais começava a manifestar-se na forma de “escolas”, de “estúdios”, de “laboratórios” e não apenas na forma de espetáculos.³⁰⁶

O fundamento do trabalho realizado nos Estúdios que surgiram junto ao Teatro de Arte de Moscou, era fazer com que os atores percebessem, conscientemente, suas possibilidades expressivas, frequentemente inexploradas, e colocá-los, assim, “em condição de transformar-se de intérpretes-executores em criadores”³⁰⁷.

O trabalho desenvolvido nestes Estúdios, por Stanislávski, Sulerjtístki, Vakhtângov e tantos outros, serviu de referência a novos coletivos teatrais que se espalharam pelo mundo inteiro no decorrer do século XX, como o *Vieux Colombier* de Jacques Copeau, o *Living Theatre* de Julian Beck e Judith Malina, o *Odin Teatret*

³⁰⁵ BORNHEIM, Gerd. op.cit., p.23.

³⁰⁶ BARBA, Eugenio. A Canoa de Papel: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994, p.156.

³⁰⁷ MARINIS, Marco De. *In Cerca del attore: un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni Editore, 2000, p.140.

coordenado por Eugenio Barba, o *Teatro Laboratório* de Jerzy Grotowski e muitos outros.

Estes novos encenadores/pesquisadores e coletivos teatrais que surgiram buscaram como modelos encenadores do início do século XX e tinham e têm como principal meta a exploração das metodologias da arte do ator e de princípios da encenação. Desta forma, a arte do ator passa a ser explorada de diversas fontes, tais como: a *Commedia Dell'Arte*, o “sistema” de Stanislávski, princípios da biomecânica de Meyerhold, e de outros pesquisadores teatrais de diversas nacionalidades, unindo estes conhecimentos a outros tantos, não somente os de ordem teatral.

Alguns destes novos pesquisadores, como Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, atualizaram e renomearam muitos dos procedimentos desenvolvidos pelos encenadores russos. As preocupações e buscas destes encenadores não se distanciam daquelas da época de Stanislávski e Vakhtângov, mas se utilizam das fontes já descobertas por eles como ponto de partida e aprofundamento da arte do ator. E é justamente isto que reafirma a relevância do trabalho dos pesquisadores russos aqui citados.

Stanislávski lançou os princípios de uma arte teatral universal. Ele mesmo vivenciou parte de seus desdobramentos por meio das descobertas de alguns de seus alunos, como Vakhtângov, Meyerhold e Mikhail Tchéchov. No entanto, é evidente que a apropriação de suas descobertas pelo teatro contemporâneo deve se dar numa perspectiva que priorize uma reconsideração dos princípios por ele afirmados em confronto com as circunstâncias atuais, e não por uma tentativa de reprodução acrítica dos procedimentos por ele utilizados. Pois, “a repetição não faz sentido, é a morte do teatro”³⁰⁸.

Pode haver alguma dúvida de que os parâmetros para medir o comportamento psicofísico de um ser humano nas condições da cena são substancialmente diferentes daqueles de há quase meio século? E se isto é assim, é assim também como se deve completar o que se vê com o que se sabe e poder resolver o inacabado da Técnica das Ações Físicas Fundamentais com tudo o que não podia saber Stanislávski. O mais importante produziu o russo; o ponto de partida é sua obra, o ponto de chegada está escrito no futuro do teatro.³⁰⁹

³⁰⁸ BARBA, op.cit., p. 128.

³⁰⁹ EINES, Jorge. *Alegato em favor del actor*. Madrid: Editorial Fundamentos. 1985. p.23-24. “... puede haber

Estes princípios afirmados por Stanislávski e seus mais dedicados alunos (dentre os quais se destaca Vakhtângov), principalmente no que se refere à valorização do ator e à investigação aprofundada de seus processos de criação, fundamentam o trabalho de muitos encenadores/pesquisadores da atualidade. No trabalho destes, o ator passa a ser fonte do processo de criação e elaboração da encenação, utilizando-se para isto de todas as suas experiências, vivenciais e artísticas, adaptando-as e reelaborando-as em função da estruturação do espetáculo.

A partir desta perspectiva, a improvisação aparece como um dos pontos fundamentais do processo criativo do ator.

O trabalho a partir da improvisação supõe a abertura do material em relação ao indivíduo, fazendo-o encontrar a causalidade dentro da cena, no espaço do jogo e não na construção lingüística e nas raízes dramatúrgicas.³¹⁰

Neste sentido o papel da improvisação se expandiu e passa a ganhar grande importância nos processos criativos do trabalho do ator.

A improvisação, como estágio do processo criativo, é busca daquilo que não se conhece, um modo de substituir repetição por criatividade, de criar-se uma tradição própria. Nos dicionários, improvisação é ligada à falta de técnica ou de preparação, ou mesmo à facilidade de execução; no teatro (ou melhor, na prática pedagógica) do século XX é ligada ao adestramento à criatividade, ao trabalho e ao processo criativo. E chega a mudar a direção do teatro.³¹¹

A utilização da improvisação como um dos fundamentos do fazer teatral, faz

alguna duda de que los parámetros para medir el comportamiento psicofísico de un ser humano em las condiciones de la escena son substancialmente diferentes después de casi médio siglo? Y si esto es así, es así también como hay que completar lo que se vê con lo que se sabe y poder resolver lo inacabado de la TAFF, con todo lo que no podía saber Stanislávski. Lo más importante lo produjo el ruso, el punto de partida es su obra y el punto de llegada está inscrito en el futuro del teatro”.

³¹⁰ EINES, Jorge. Op. cit., p.110. “El trabajo a partir de la improvisación supone la apertura del material hacia el individuo, instándolo a encontrar la casualidad dentro de la escena, en el espacio de juego y no en la construcción lingüística o en las raíces dramatúrgicas.”

³¹¹ CRUCIANI, Fabrizio. Op.cit., p.84. “L’improvvisazione, come stadio del processo creativo, è ricerca di cio che non si conosce, un modo di sostituire ripetizione con creatività, di crearsi una propria tradizione. Nei dizionari improvvisazione è legata alla mancanza di tecnica o di preparazione, oppure a facilità di esecuzione; nel teatro (o meglio nella pratica pedagógica) del ‘900 è legata all’addestramento alla creatività, al lavoro e al processo creativo. E arriva a mutare la direzione del teatro...”.

com que as metodologias e as técnicas do trabalho do ator se ampliem continuamente e não se fechem em si mesmas. A improvisação lança meios de abertura da arte teatral, mantendo assim a possibilidade de relação com o contexto e vitalização constante do que é pesquisado e apresentado.

Cabe lembrar que este processo improvisacional do ator serviu como base para a articulação de diferentes manifestações artísticas utilizadas na encenação de *A Princesa Turandot*, e que se apresenta como característica marcante na composição do teatro da atualidade.

...todas as partes que integram o teatro devem ser concebidas como constituindo um todo perfeitamente unitário; desde o texto [quando houver] até o público, nenhum dos elementos vale por si mesmo, eles só adquirem sentidos dentro de sua relação de reciprocidade.³¹²

Desta maneira a possibilidade de abertura da cena teatral e o contato com o espectador tornam-se também meios de valorização do fazer teatral e de troca com os espectadores.

Neste sentido, pode-se afirmar que Vakhtângov prenuncia em seu espetáculo alguns aspectos do teatro contemporâneo, já que baseia seu processo de criação na apropriação de diferentes metodologias e linguagens artísticas, visando não à repetição, mas à transformação das mesmas por meio de uma síntese de elementos aparentemente díspares.

Princípios e procedimentos similares aos utilizados por Vakhtângov em suas encenações são claramente verificáveis no trabalho de encenadores contemporâneos como Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine³¹³, Giorgio Strehler e outros. Estes encenadores buscaram em seus grupos uma renovação do teatro baseada na tradição teatral. Assim, em algumas de suas encenações identifica-se a confluência de diversas linguagens teatrais que se manifesta tanto na atuação quanto na dramaturgia do espetáculo.

³¹² BORNHEIM, Gerd. Op.cit., p.32.

³¹³ MNOUCHKINE, Ariane. *El Arte del Presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*. Argentina: ATUEL. 2007, p.07. Ariane Mnouchkine (1939): Nasceu na França, em maio de 1939. Estudou em Oxford em Sorbonne. Formou-se na École Internationale Jacques Lecoq e em 1963, junto com companheiros do ATEP (Association Théâtre des Etudiants de Paris), fundou o Théâtre du Soleil. Mnouchkine permanece até hoje a frente de sua companhia, localizada em uma fábrica abandonada, a *Le Cartoucherie*. O trabalho no Théâtre du Soleil tem como principal característica o processo colaborativo, bem como a utilização das máscaras neutras e expressivas em quase todos os processos de montagem.

Como exemplo, pode ser citado o espetáculo *Andersen's Dream*, do Odin Teatret, sob a direção de Eugenio Barba, que teve como ponto de partida para sua estruturação dramática os contos de Hans Christian Andersen e as improvisações dos atores. Este espetáculo apresenta claras influências da *Commedia dell'Arte*, não apenas devido à utilização das máscaras, mas principalmente devido ao espírito festivo da representação, à virtuosidade dos atores e à postura crítica e irônica em relação a determinados aspectos da condição humana. Além disso, o espetáculo estrutura-se de modo que as cenas têm uma relativa independência umas em relação às outras, gerando a possibilidade de criação de diversos eixos narrativos simultâneos.

Tive a oportunidade de assistir a este espetáculo no período em que esta pesquisa estava sendo desenvolvida, e considero que ele aproxima-se das perspectivas teatrais lançadas por Vakhtângov em diversos sentidos. Assim como em *Turandot*, percebe-se nos atores a ludicidade e o prazer colocados no ato da representação. A estruturação da encenação também remete aos procedimentos utilizados por Vakhtângov, já que funde livremente elementos de diversas manifestações teatrais, transformando-os em função do confronto com as circunstâncias da atualidade e com os objetivos aos quais o espetáculo se propõe. Além disso, o fato de uma das bases da estruturação dramática residir nos processos criativos dos atores e na manifestação explícita da relação dialética entre o ator e situação por ele representada e do espetáculo propor uma relação de jogo aberta com o espectador também permitem aproximações com a poética vakhtangoviana.

O sonho de Andersen se materializou por meio do trabalho dos atores, filtrado várias vezes por seu [de Barba] cérebro, por seus pensamentos conscientes e inconscientes. O espetáculo é de Eugenio Barba no sentido de que nasce de matizados confrontos com sua própria visão de mundo, sua fantasia e sua filosofia de vida. Mas cada um dos atores brota do fundamento humano e profissional do grupo, e por sua vez, de cada ator brota um pequeno mundo que sobrepassa o teatro. Ou talvez somente seja teatro de outra maneira.³¹⁴

³¹⁴ ANTON, Jorgen. *En el principio era...* In: *El sueño de Andersen*. Programa do Espectáculo. Holtesbro: Nordisk Teaterlaboratorium, 2004, p.39. “*El sueño de Andersen* se ha materializado a través del trabajo de los actores, filtrado varias veces por su cerebro, por sus pensamientos conscientes e inconscientes. El espectáculo es de Eugenio Barba en el sentido que nace de abigarrados forcejeos con su propia visión del mundo, su fantasía y su filosofía de vida. Pero cada uno de los actores brota del fundamento humano y profesional del grupo, y a su vez, de cada actor brota un pequeño mundo que sobrepasa al teatro. O quizás solo sea teatro de otra manera”.

Tudo o que foi apresentado até aqui, faz com que se comprove a potencialidade do diálogo entre as propostas teatrais de Vakhtângov e o teatro da atualidade. O estudo destas propostas abre um amplo campo de relações com a cena contemporânea, que não se limita às realizações de um número restrito de encenadores, mas se relaciona a um movimento de busca da renovação teatral por meio da compreensão e da reinterpretação da tradição. Esta tendência, que caracterizou em grande medida a modernidade teatral, ainda se mantém válida e é objeto de crescente interesse artístico e acadêmico. A experimentação contínua dos princípios expostos, realizada por diversas gerações de artistas e pesquisadores teatrais, pode ser compreendida como uma das bases formativas do teatro contemporâneo, que se caracteriza como uma arte de muitas referências e que foge a qualquer possibilidade de enquadramento em noções puras de gênero e estilo.

BIBLIOGRAFIA

Sobre história, teoria e estética teatral

ANTON, Jorgen. *En el principio era...* In. *El sueño de Andersen*. Programa do Espetáculo. Holtesbro: Nordisk Teaterlaboratorium, 2004

ALBERA, François. Eisenstein e o construtivismo russo. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ALONGE, Roberto; BONINO, Guido Davico (org.). Storia del teatro moderno e contemporaneo: Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento; v.3. Torino: Giulio Einaudi, 2001.

ASLAN, Odette. O ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BARBA, Eugênio SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

_____. A Canoa de Papel. São Paulo: HUCITEC. 1994.

_____. *Barcos de Piedras E Islas Flotantes*. In. REVISTA Máscara. Ano 04. n° 19-20 -outubro de 1995. p. 22.

BENTLEY, Eric. A experiência viva no teatro. Trad.Álvaro Cabral. 2ªEdição. Zahar Editores. Rio de Janeiro.

BERGSON, H. O Riso: Ensaio sobre a significação do Cômico. Jorge Zahar Edotor.Rio de Janeiro. 2001.

BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BORNHEIM.Gerd. A. O Sentido e a Máscara. São Paulo.Ed Perspectiva, 1975.

CARLSON, Marvin. Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

COLOMBA, Sergio. La costruzione del nuovo attore. In: ALONGE, Roberto e BONINO, Guido (org.). *Storia del teatro moderno e contemporâneo; volume terzo*. Torino: Giulio Einaudi, 2001.

CRUCIANI, Fabrizio. *Il "luogo dei possibili"*. In: GUCCINI, Gerardo; VALENTI, Cristina (Org.). Tecniche delle rappresentazione e storiografia: materiali della sesta sessione dell'ISTA. Milano: Biblioteca Universale Synergon, 1992, p. 46-53.

_____. Alla ricerca di un attore non progettato. In: CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTE, Clelia (Org), *Civiltà Teatrale nel XX secolo*, Bologna: Il Mulino, 1986.

_____; FALLETTI, Clelia (org). Civiltà teatrale nel XX secolo. Bologna: Il Mulino, 1986

FIGUEIREDO, Vera. Autoritarismo e Eros. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FRANK, Joseph. Pelo Prisma Russo: Ensaios sobre Literatura e Cultura. Editora EDUSP. São Paulo. 1992.

FRAIS, Javier. História Del Teatro. Buenos Aires: Coleção Oro, 1944.

GUCCINI, Gerardo e VALENTI, Cristina (org). Tecniche della rappresentazione e Storiografia. Milano: Biblioteca Universale Synergon, 1992.

HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUGO, Victor. Do Grotesco e do Sublime. Tradução e notas de Célia Berrettini. Editora Perspectiva. São Paulo. 2002.

MACGOWAN, Kenneth; MELNITZ, Willian. The Living Stage: a history of the world theater. Englewood Cliffs, n.i: Prentice-Hall, Inc.

MARINIS, Marco de. In cerca dell'attore: um bilancio del Novecento teatrale. Roma: Bulzoni Editore, 2000.

MNOUCKINE, Ariane. El Arte del Presente: conversaciones con Fabienne Pascaud. Buenos Aires: Atuel: Montevideo: Trilce, 2007.

OLIVA, César; MONREAL, Francisco Torres. História Básica Del Arte Escénico. 3. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

Revista Máscara, ano 4, n° 19-20. México, D.F.: Escenologia, 1994-1995.

ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUIZ, Roberto. *As cem mais famosas peças teatrais*. São Paulo: Tecnoprint (Ediouro), 1987. Apêndice, 363-378.

RUFFINI, Franco. Teatro e boxe: l'atleta del cuore nella scena del Novecento. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 1994.

SCHINO, Mirella. Teorici, registi e pedagoghi. In: ALONGE, Roberto; BONINO, Guido Davico (org.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo: Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*; v.3. Torino: Giulio Einaudi editore, 2001.

SCHNAIDERMAN, Boris. Projeções: Rússia/ Brasil/ Itália. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PRADIER, Jean-Marie. *Verso um'estetica della stimolazione*. In: GUCCINI, Gerardo; VALENTI, Cristina (Org.). *Tecniche delle rappresentazione e storiografia: materiali della sesta sessione dell'ISTA*. Milano: Biblioteca Universale Synergon, 1992, p. 149-165

PROPP, Vladimir. Comicidade e Riso. Trad.Aurora Bernardini e Homero Freitas.Editora Ática. SP.

ZARRILLI, Phillip B. Acting (re)considered: theories and practices. London: Routledge, 1995.

Sobre Vakhtângov

GORCHAKOV, Nikolai. Vajtangov: lecciones de regisseur; 2º ed. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1987.

IVANOV, Vladislav. The poetics of metamorphoses in Vakhtangov's theatre. In: Editions Rumeur des Ages et Maison de Polichinelle. France, 1993

MALCOTAVI, Fausto. (org).Il Sistema e l'eccezione.Pisa:Edizioni ETS, 2005

SAURA, Jorge (org.). E. Vajtângov: Teoria y práctica teatral. Madrid: Realizacion Gráfica:Carácter S.A., 1997.

SMIRNOVA.N.I. Evgeni Bagrationovitch Vakhtângov – Turandot - M.: Znaie, 1982.- 56C(Novoe V Jisni, Nauke, Tekhnikse.Sep , Iskusstvo.; n°11.Moscou.Trad:NairD'Agostini.

_____.Princesa Turandot como um leve suspiro. L.:Iskusstvo, 1987. – 248 C., 16 L. IL., Portr (Jisn'Iskusstve (Vida na arte)) Trad:NairD'Agostini.

Sobre Teatro Russo

EVREINOV, Nicolás.El Teatro en la Vida.Ediciones Leviatan.Buenso Aires. Argentina.

FERRO, Marc. A revolução russa de 1917. 2 ed. Tradução Maria Resende. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOROVSKY, Victor e LEACH, Robert (org). A history of Russian Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

CAVALIERE, Arlete. O Inspetor Geral de Gogol/Meyerhold. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé (org). Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental. São Paulo: Humanitas, 2005.

CHEJOV, Mijail. La improvisación y el trabajo colectivo. 1997, p.35-41 Revista Máscara, México, D.F.:Escenologia, nº21-22,p.35 – 14, Janeiro, 1997.

VAKHTÂNGOVapud ZAJAVA, Boris. Gorki - Stanislavski – Vajtangov: um experimento de improvisación. Revista Máscara, México, D.F.:Escenologia, nº21-22,p.30 - 35, Janeiro, 1997

CHEKHOV, Michael. Para o ator. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHEVREL, Claudine Armiard. Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917). Paris: Editions du CNPS, 1979.

COLE, Toby. Actuacion. México: Editorial Diana, 1983.

CONRADO, Aldomar (org.). O teatro de Meyerhold. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

D'AGOSTINI, Nair. O Método de Análise Ativa de K.Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor ator. São Paulo, 2007. 251 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

EINES, Jorge. Alegato em favor del actor. Madri: Editorial Fundamentos,1985.

GUINSBURG, Jacó. Stanislavski, Meierhold e Cia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou; 2º ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JIMENEZ, Sergio. El Evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote. México: Editorial Gaceta, 1990.

KNÉBEL, Maria. El último Stanislavski- Análisis activo de la obra y el papel. Madrid: Fundamentos,1999.

_____. Poética de la pedagogia teatral. México D.F.: Siglo veintuno, 1991.

MALCOVATI, Fausto. Stanislavskij: vita, opere e metodo. 4 ed. Roma: Laterza, 2004.

MEYERHOLD, Vsevolod. Como odie a Stanislavski.In: JIMÉNEZ, Sergio.(org.). El evangelio de Stanislavski segun sus apóstolos: los apócrifos, la reforma, los falsos y Judas Iscariote. Mexico, D.F.:Grupo Editorial Gaceta, 1990.

_____. Comunicacion- textos teóricos. Vol. 01 e 02. Tradução de J.Delgado,

M.Anos, R.Vicente, V. Cazcarra e J.L.Bello. Madrid: Alberto Editor.1972.

MOLLICA, Fabio (org). Il teatro possibile: Stanislavskij e il Primo studio Del Teatro d'arte di Mosca. Firenze: La Casa Usher, 1989.

PICO-VALLIN, Béatrice. A Cena em Ensaios. São Paulo: Perspectiva. 2008.

_____. Meyerhold - Les voies de la création théâtrale.17.Paris:éditions di centre National de La Recherche Scientifique.1990.

RIPELLINO, Angelo Maria. O truque e a alma. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RUFFINI, Franco Stanislavskij: Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé. Roma: Laterza, 2003.

RUDNITSKY, Konstantin. Russian and Soviet Theatre- tradition and the Avant-garde. London: Thames& Hudson, 1988.

SCANDOLARA, Camilo. Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX. Campinas, 2006. 185 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

SERRANO, Raúl. Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para uma teoria pedagógica. Buenos Aires: Atuel, 2004.

STANISLAVSKY, Constantin. El arte escénico. 10 ed. Madrid: siglo veintiuno, 1985.

_____. El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal, 1981.

_____. El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnacion. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

_____.El Arte Escénico. Siglo Veintiuno Editores. Espanha. 1985.

_____. Minha vida na arte. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. Trabajos teatrales: Correspondencia. Buenos Aires: Quetzal, 1986.

SLONIM, Marc. El Teatro Ruso del império a los Soviets. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1965.

TAKEDA, Cristiane Layher. O cotidiano de uma lenda: Cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TOPORKOV, V.O. Stanislavsky dirige. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.

_____. Stanislavskij alle prove: gli ultimi anni. A cura di Fausto Malcovatti. Milano: Ubulibri, 1991.

TOVSTONÓGOV, Gueorgui. La Profécion de director de escena. La haban. Editorial Arte y Literatura. 1980.

WORRAL, Nick. Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov, Vakhtangov, Okhlopkov. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

ZAJAVA. Boris. "Gorki-Stanislavski- Vajtangov un experimento de improvisación" in Revista Máscara: La improvisación. Editada por Escenología. A.C. México. 1997.

Sobre *Commedia dell'arte*

ARAGAO. Maria Lucia. *A Commedia dell'Arte*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/proin>>. Acesso em :15 jun.2007.

ATTOLINI, Giovanni. Teatro e Spettacolo nel Rinascimento. Editori Laterza. Roma. 2000.

BAKHTIN, Mickhail. A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. Editora Universidade de Brasília. Brasília- HUCITEC. São Paulo. 4ª edição. 1999.

CARRERRA. André; OLIVEIRA. Valéria Maria. *A noção de Teatro de Grupo apartir das matrizes teatrais da Commedia dell'arte e do Naturalismo*. p.07. Disponível em: <http://www.simproitajai.org.br>. Acesso em 05 mai 2008.

CASTRO, Alice Viveiro. O Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no Mundo. Família Bastos Editora. Rio de Janeiro. 2006.

D'AMICO. Silvio. *La commedia dell'arte: Le Machere*. Disponível em: <http://www.digilander.libero.it/free_time_1836/commediaarte.htm>. Acesso em 02 agos. 2007.

FO, Dario. Manual Mínimo do Ator. Editora SENAC. São Paulo. 1998.

GOZZI, Carlo. A Princesa Turandot. s/d.

MARITI. Luciano. (org) Alle Origini del Teatro Moderno: La commedia dell'arte. Bulzoni Editore. Pontedera. 1976.

MIC. Constant. La commedia dell'arte. Librairie Thèatrale. Paris. 1980.

MIKLASEVSKIJ, Konstantin . La Commedia Dell'Arte: o il teatro dei comedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII. Venezia: Marsilio Editore, 1981.

PAGANI, Maria Pia. I mestieri di Pantalone: la fortuna della maschera tra Venezia e la Russia. Venezia: Angelo Colla Editore, 2007.

PORTICH, Ana. A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII : da *Commedia dell'Arte* ao Paradoxo sobre o Comediante. São Paulo: Perspectiva.2008.

Revista Máscara, ano 4, n° 21-22. México, D.F.: Escenologia, 1996.

RUDLIN, John.Commedia dell'arte:an actor's handbook.New York.1994.

SILIUNAS, Vidmantas.Comédia Dell'Arte no Teatro do Século XX. In *Teatro do Século XX*.Moscou:Indrik, 2003, p.120.Trad: Edécio Américo.

SCALA. Flaminio. Il Teatro Delle Favole Rappresentative. Ferruccio Marotti(org).Edizioni Il Polifilo.Milano-Italy.1976.

_____.A Loucura de Isabella e outras comédias da *commedia dell'arte*.Or.Trad. e notas:Roberta Barni. FAPESP/ Iluminuras. São Paulo. 2003.

SEVCENKO, Nicolau. O Renascimento. 17.ed. São Paulo: Atual, 1994.

SOLIVETTI, Carla. *La Commedia dell'Arte in Russia e Konstantin Miklasevskij*. In: MIKLASEVSKIJ, Konstantin. *La Commedia Dell'Arte:o il teatro dei comedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*.Venezia:Marsilio Editore, 1981.

TAVIANI, Ferdinando. Once puntos para entender la improvisación en la Commedia Dell'Arte. Revista Máscara, México, D.F.: Escenologia, n°21-22, p. 4 – 24, Janeiro, 1997.

TESSARI, Roberto. Commedia dell'arte:La maschera e l'ombra.Mursia.

VENEZIANO, Neide. A Cena de Dario Fo:O exercício da Imaginação. São Paulo: Códex,

Sites

Grupo Moitara <http://grupo.moitara.sites.uol.com.br/commedia.htm>>

Vídeo

A Princesa Turandot. Direção de Ruben Simonov no Teatro Vakhtangov. Produção de Gosteleradio, URSS, 1971.

ANEXOS

Ilustração 24

Ilustração 25: Calaf decifra os enigmas de Turandot. ³¹⁵

³¹⁵ GORCHAKOV, N.op.cit.p.130.

Ilustração 26: Prisão de Calaf. ³¹⁶

³¹⁶ GORCHAKOV, N.op.cit.p.131.

Ilustração 27: Reencontro de Calaf e Timur.³¹⁷

³¹⁷ Gorchakov, N.op.cit.p.128.

Ilustração 28: Os sábios.³¹⁸

³¹⁸ GORCHAKOV, N.op.cit.p.142.

Ilustração 29: Adelma e Zelima tentam descobrir o nome do príncipe. ³¹⁹

³¹⁹ GORCHAKOV, N.op.cit.p.132.

Ilustração 30 : Schirina e Calaf (cena noturna).³²⁰

³²⁰ GORCHAKOV, N.op.cit.p.133.

Ilustração 31: As escravas de Turandot. ³²¹

³²¹ GORCHAKOV, N.op.cit.p.135.

Ilustração 32: Esboços de Ignáti Nivínski para os figurinos do Príncipe Calaf. ³²²

³²² SAURA, Jorge. op.cit., p.297.

Ilustração 33: Esboços de Ignáti Nivínski para os figurinos de um dos sábios (encima, à esquerda), de Zelima (encima, à direita) e de Barach³²³.

³²³SAURA, Jorge. op.cit.p.298.

Ilustração 34: Mansúrova no papel da Princesa Turandot. ³²⁴

³²⁴ MALCOVATI. Fausto.op.cit.,p. 265.