

ANDRÉIA ELISETE BARROS SILVA

VAKHTANGOV EM BUSCA DA TEATRALIDADE

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Lúcia Levy Candeias

CAMPINAS
2008

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA

BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Silva, Andréia Elisete Barros
Si38v – Vakhtangov em busca da teatralidade / Andréia Elisete Barros Silva
Campinas, SP: [s.n.], 2008

Orientador: Prof^a Dr^a Maria Lúcia Levy Candeias
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes

1. Vakhtangov. 2. Teatralidade. 3. Vanguarda Russa. I. Candeias,
Maria Lúcia Levy. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Vakhtangov in search of the theatricalization.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Vakhtangov ; theatricalization ; Russian Vanguard.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Levy Candeias.

Prof^a. Dr^a. Sara Pereira Lopes.

Prof^a. Dr^a. Elena Vássina.

Prof^a. Dr^a. Neyde Veneziano.

Prof. Dr. Jorge Anthonio Silva.

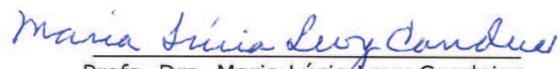
Data da Defesa: 20-08-2008

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

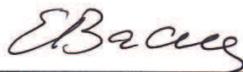
**Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Andréia Elisete Barros Silva - RA 047982 como parte dos requisitos para
a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Profa. Dra. Maria Lúcia Levy Candéias
Presidente/Orientadora



Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Membro Titular



Profa. Dra. Elena Vássina
Membro Titular

Dedico...

Ao Joaquim, meu pai, que aos 88 anos, sempre quer “mais” da vida.

Ao Cláudio Mendel, meu companheiro de todas as horas.

À Eletra, minha filha, pela “precisão” em seu projeto de vida.

E à Maria Lúcia Candeias, orientadora e, acima de tudo, uma ótima parceira.

Agradeço...

Tarefa difícil. A conclusão desse trabalho só foi possível graças à ajuda dos amigos, dos familiares, dos parceiros artísticos e dos colegas jornalistas.

Agradeço a todos que contribuíram.

Agradeço especialmente...

À Elena Vássina, pelo incentivo, paciência e “dureza” quando precisei.

A Sara Pereira Lopes, pelo incentivo, por estar sempre “pronta” e pela banca de qualificação.

Ao José Simões de Almeida Junior, pelas dicas e banca de qualificação.

Ao Jorge Anthonio e Silva, por simplesmente confiar.

À Neyde Veneziano pela disponibilidade sempre.

Ao professor Vidmantas Silyunas que, com certeza, sem saber, me despertou a Vakhtangov.

Ao saudoso Hamilton Saraiva e ao (tão) saudoso Rubens Brito.

Aos professores do Instituto de Artes da Unicamp, especialmente Renato Ferracini, por estar sempre à disposição.

À Maria Thaís Lima Santos, sempre pronta a ajudar.

Ao Cacá Carvalho, ator verdadeiro, e Roberto Bacci que, somente à primeira vista, abriu as futuras portas.

À Nydia Natali, pelos “olhos mais bonitos do mundo” e pela amizade e “chefia” há mais de 20 anos.

Às minhas três irmãs “Marias”: Elisabete, Bernadete e Margarete, sempre prontas a me ouvir e contribuir. E para minha outra irmã, que não é Maria e nem tem o mesmo DNA: Lucélia de Souza.

Aos que contribuíram para as traduções: meus amigos Joselani Soares e José Eduardo Costas, minha sobrinha Ana Luiza Silva Cipriano e, em especial, ao meu poliglota cunhado Flávio Galdieri.

Ao elenco de Édipo Rei e de Toda Nudez Será Castigada, especialmente Ana Cristina Freitas, Vander Palma e Wallace Puosso, pelos “bate-papos” nos finais de semana, e Edson Gory e Raphael, por serem “marcantes”.

Ao meu colega de trabalho e de me “ouvir” Carlos Alberto Silva (Carlinhos).

À Fernanda Vinhas, por me ajudar nas “artes gráficas”, e a sua colaboradora Claudia Boalento de Medeiros (Claudinha), pela sua força e seu sorriso de “Monalisa”.

Aos meus queridos sobrinhos, especialmente Rafael Cipriano, por estar sempre cobrando, à Carlota Ferreira, pela sua autêntica “teatralidade”, e Leandra Souza, pela massagem.

Aos meus colegas do departamento de Jornalismo da Prefeitura de Jacareí, não destacarei nenhum nome em especial, para não ser injusta. À Beth Brait Alvim, pela emergente correção.

Ao Marcelo Andrade, pela paciência nos “socorros” gráficos

Resumo

Vakhtangov em busca da teatralidade tem como objeto de estudo os meios de formação de cena e as propostas para o trabalho do ator nos últimos trabalhos desenvolvidos pelo encenador russo, nos anos de 1920-1922, e suas contribuições para o teatro contemporâneo.

Durante esse período, foram analisadas as propostas de recriação de conceitos, já estabelecidos por grandes diretores de sua época, principalmente Stanislávski e Meyerhold, e as diferentes linguagens utilizadas para as suas mais importantes encenações: O Dibuk, A Princesa Turandot, Eric XIV e O Milagre de Santo Antonio.

Identificamos na sua formação e na sua prática como encenador que essas montagens o conduziram à maturidade artística, além de uma efetiva contribuição para o teatro moderno, influenciando grandes nomes da cena teatral de vanguarda, como Grotowski e Eugenio Barba.

A abordagem em sua busca pela teatralidade se constituiu, fundamentalmente, pela análise de seus escritos durante as montagens ou de depoimentos de artistas que trabalharam com Vakhtangov, alguns ainda inéditos no Brasil.

No decorrer de sua curta trajetória artística, no qual o encenador desenvolveu uma intensa atividade nos estúdios teatrais, principalmente no período pós-revolução de 1917, procurou-se observar os conceitos da teatralidade enfatizados por Vakhtangov em suas últimas montagens e que o permitiram entrar para a história do teatro da Vanguarda Russa.

Palavras-chave: Vakhtangov, Teatralidade, Vanguarda Russa

Abstract

Vakhtangov in search of the theatricalization takes as an object of study the ways of formation of scene and the proposals for the work of the actor in the last works developed by the Russian director, in the years of 1920-1922, and his contributions for the contemporary theater.

During this period, there were analysed the proposals of re-creation of concepts, already established by great directors of his time, principally Stanislávski and Meyerhold, and the different languages when the most important stagings were used for his: *The Dيبuk*, *The Princess Turandot*, *Eric XIV* and *O Saint's Miracle Antonio*.

We identify in his formation and in his practice like director that these assemblies drove it to the artistic maturity, besides an effective contribution for the modern theater, influencing great names of the theatrical scene of vanguard, like Grotowski and Eugenio Barba.

The approach in his search for the theatricalism was constituted, fundamentally, by the analysis of his written ones during the assemblies or of artists who worked with Vakhtangov, someone still unpublished in Brazil.

In the course of his short artistic trajectory, in which the director developed an intense activity in the theatrical studios, principally in the period powders-revolutions of 1917, there were tried to observe the concepts of the theatricalism emphasized by Vakhtangov in his last assemblies and what allowed it to enter for the history of the theater of the Russian Vanguard.

Keywords: Vakhtangov, Theatricalization, Russian Vanguard

ÍNDICE

Introdução	12
Capítulo 1 - A intensa e curta carreira de Vakhtangov	
1.1 – O sono do vencedor	17
1.2 – A opressão paterna.....	20
1.3 – O início profissional	23
1.4 – O encontro com Súler.....	24
1.5 – A primeira percepção de mudança	27
1.6 – O Terceiro Estúdio	30
1.7 – Vakhtangov e o TAM.....	33
Capítulo 2 – Vakhtangov em busca da teatralidade	
2.1 – Introdução.....	39
2.2 – As primeiras buscas de uma poética.....	43
2.3 – Época de crises	51
2.4 – Dibuk e o “teatralismo” do gesto.....	55
2.5 – A busca dos próprios conceitos	62
Capítulo 3 – A teatralidade de Vakhtangov e sua contribuição no século XX	
3.1 – À frente do mestre	76
3.2 – A imobilidade da teatralidade.....	83
3.3 – A teatralidade popular.....	86
3.4 – A síntese de Vakhtangov	94
Conclusão	98
Bibliografia	102
Anexos	
Cronologia	107
Fotos	110

1 – Introdução

A primeira vez que tive contato com o teatro russo foi em 1980, aos 17 anos, quando resolvi participar de um grupo de teatro estudantil. Fui à biblioteca pública da minha cidade, São José dos Campos, e expliquei para a bibliotecária que precisava ler “alguma coisa” sobre teatro, pois havia decidido ser atriz. Ela me olhou e disse com muita naturalidade: “Você vai ter que ler Stanislávski”. Achei o nome bastante complicado e perguntei, no auge dos meus 17 anos, quem era esse “senhor”. A resposta foi fulminante: “É um diretor de teatro russo e se você quer realmente ser atriz vai ter que estudar o teatro russo”. Nunca mais encontrei com essa bibliotecária; soube, pouco tempo depois, que ela havia se aposentado. Foi uma pena, gostaria de agradecer a ela pela fundamental indicação.

Claro que, na época, pouco entendi dos livros de Stanislávski. Mas foi o suficiente para continuar no caminho do teatro e também me interessar em estudar o teatro russo. E, durante todos esses anos, o meu trabalho como atriz ou diretora foi norteado pelos livros desse encenador, principalmente Minha Vida na Arte. Mais tarde me interessei por vários outros encenadores, como Grotowski, Brecht, Piscator, Meyerhold, Artaud, Antoine, Eugenio Barba, Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa, Celso Nunes, entre outros profissionais, que contribuíram de forma efetiva para a arte teatral.

Mas sempre busquei no teatro russo a base para o meu trabalho artístico. Com a intenção de me aprofundar nos estudos do teatro russo, em 2004, me inscrevi como aluna especial em dois cursos de pós-graduação na USP: Meyerhold,

O Encenador Pedagogo, com a professora doutora Maria Thaís Lima Santos, no primeiro semestre daquele ano, pela Escola de Comunicação e Artes (ECA), e Tendências Estéticas do Teatro Russo no século XX: Tradição e contemporaneidade, com o professor visitante Vidmantas Silyunas, no segundo semestre, pelo Departamento de Pós Graduação de Literatura e Cultura Russa.

Participar dessas duas disciplinas foi fundamental para tomar a decisão de que queria continuar os meus estudos e pesquisas sobre o teatro russo, embora ainda não soubesse o que gostaria de abordar em uma pesquisa mais aprofundada. Na disciplina do professor Silyunas, tive a oportunidade de conhecer o trabalho de encenadores russos do início do século pouco estudados no Brasil, e também de outros, da atualidade. Durante as aulas, foram apresentados vídeos de encenações, por meio dos quais foi possível relacionar os projetos artísticos dos encenadores com a tradição teatral russa.

E assim me deparei, pela primeira vez, com o trabalho do encenador Vakhtangov. Diante de tantos outros encenadores, Vakhtangov tomou lugar de destaque naquilo que denomino de mestre verdadeiro, no qual busquei características que acrescentassem algo à minha formação e com o qual encontrei identidade artística e poética.

Fui em busca de uma bibliografia para poder me aprofundar na pesquisa sobre esse encenador. Infelizmente desta vez não encontrei nem uma bibliotecária que me desse algum indício, alguma fonte, e muito menos alguma literatura em português sobre Vakhtangov. A maioria dos livros, e até artigos, que discute, especificamente,

sobre o trabalho do encenador foi encontrada no exterior: Itália, Espanha, México e Rússia, e assim mesmo, graças ao empenho de amigos que moravam ou se encontravam nesses países.

Quando tomei a decisão de iniciar o processo de formação acadêmica, por meio do programa de mestrado, constatei que as idéias e, principalmente, as inquietações desse encenador, haviam permanecido como objeto de estudo no meu trabalho artístico.

Essa constatação foi ainda mais forte quando, no início de 2005, um grupo de jovens atores me convidou para dirigir a tragédia grega Édipo Rei, de Sófocles. Durante o processo de ensaio, principalmente para a criação das cenas do coro, me lembrei da segunda montagem de Vakhtangov, em 1921, para O Milagre de Santo Antonio, de Maeterlinck, no qual o encenador, já influenciado pelo expressionismo, trabalhou os personagens dos burgueses, de forma grotesca, como um grande coro.

Segundo Angelo Maria Ripellino, os burgueses agiam em “multidão”, embora estivessem caracterizados de forma singular, como “uma única personagem de muitas cabeças”. Para conseguir esse resultado, Vakhtangov trabalhou os movimentos de cada um em um “tempo-ritmo comum” e os atores se posicionavam frontalmente, um ao lado do outro, “como que diante de um fotógrafo”.¹

Fiquei instigada em buscar a precisão de um coro “frontal” e passei a pesquisar técnicas que pudessem contribuir na criação dessas cenas, sem perder a individualidade de cada integrante, já que todos os personagens, inclusive Édipo,

1 RIPELLINO, Ângelo Maria. O Truque e a Alma. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.237.

deveriam sair da “multidão” para as suas cenas individuais. Mas não há uma receita para uma criação poética, e sim experimentações que podem ser utilizadas e adaptadas de acordo com a sua realidade e o “material” disponível.

Não foi possível chegar à precisão de Vakhtangov, mas foi um ponto de partida para, sempre junto com os atores, pesquisar e propor cenas instigantes, objetivas e de impacto estético. O coro de burgueses deu lugar a um coro de gangues, semelhante às gangues que sempre andam em grupos, principalmente nas grandes cidades. E o “tempo-ritmo comum” foi possível graças à percussão corporal, criada por um músico consagrado na cidade.

Durante esse processo particular, fiquei imaginando Vakhtangov no início do século XX na busca por uma estética própria e que, para isso, deixa de lado o diretor “todo poderoso” para uma mudança de paradigma de sua função, o de diretor-pedagogo, ou seja, aquele que, segundo o pesquisador e professor da Universidade de Bolonha, Marco de Marinis, “lança mão da maiêutica, obtendo um conceito geral a partir de análises individuais”.²

É claro que Vakhtangov não foi o único a propor essa mudança Stanislávski, Meyerhold, Copeau e Brecht também aderiram a essa transformação e influenciaram uma geração de diretores em todo o mundo. Mas, para o meu trabalho artístico, o “grande desconhecido” Vakhtangov, por meio de suas experimentações criativas, suas buscas e inquietações, tem contribuído para aprofundar minhas pesquisas e possibilidades do fazer teatral.

2 Público (s.d.), “Marco de Marinis – Itália”.Página consultada a 15 de março de 2008, <<http://artebagaco.vilabol.uol.com.br/bazar/teatro/marinis.htm>>

Além disso, processa-se uma identificação entre esta pesquisadora e Vakhtangov, no que diz respeito à intensidade de sua dedicação ao teatro, disciplina, não tão radicais quanto as de Vakhtangov, mas sobretudo como adepta do silêncio no camarim e nos “corredores” do teatro, e quanto à busca de uma “síntese” entre as propostas defendidas por Stanislávski e Meyerhold. Essa “identificação” faz parte de um processo, cujos conteúdos venho buscando e os quais pretendo aprofundar em minha trajetória prática e teórica na direção de um trabalho efetivo como atriz e diretora.

Por isso, a escolha de Vakhtangov como objeto de pesquisa para desenvolvimento da presente dissertação de mestrado. No primeiro momento, a intenção como foco de estudo era o simbolismo na Vanguarda Russa, por meio especificamente da segunda montagem de O Milagre de Santo Antonio. Mas, em função do pouco material encontrado sobre esse trabalho do encenador, busquei desenvolver a teatralidade, ou melhor, a busca pela teatralidade nas últimas montagens do encenador, cujo tema já apontava uma “ligação” com os meus trabalhos práticos e com as disciplinas que cursei durante o mestrado na Unicamp.

O presente trabalho é dividido em três etapas. A primeira fase aborda um pouco da trajetória do encenador, que, embora curta - ele morreu aos 39 anos-, foi intensa e ainda não muito conhecida, pois muitos de seus escritos não foram publicados na Rússia e nem em outros países e, muito menos, no Brasil. Na segunda etapa, foi abordada a sua busca pela teatralidade, priorizando os seus últimos dois anos de vida (1920-22), quando suas atividades teatrais foram mais intensas e suas encenações

marcaram a história do teatro russo, principalmente A Princesa Turandot, de Carlo Gozzi. E, por último, uma análise de suas contribuições para o teatro do século XX e sua influência sobre diretores do teatro contemporâneo, como J. Grotowski e Eugenio Barba.

Capítulo 1: a intensa e curta carreira de Vakhtangov

1.1. O sono do vencedor

O ensaio geral de A Princesa Turandot, de Carlo Gozzi, foi realizado em 27 de fevereiro de 1922, no recém-criado Terceiro Estúdio, sem a presença do diretor Vakhtangov. Não muito longe dali, em sua casa, estava o encenador esgotado, com febre alta e muito doente. Havia se passado muitas noites de intenso trabalho para que o espetáculo fosse apresentado com toda a perfeição, a mesma que o diretor buscou em sua curta carreira.

Enquanto Vakhtangov “em seu leito, delirava de febre e já apresentava alucinações”, a platéia que assistia ao ensaio geral, composta por todos os membros do Teatro de Arte de Moscou, tendo à frente os fundadores do TAM Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko, não se continha de emoção ao término de cada um dos três atos, “aplaudindo freneticamente”.³

Ao final do primeiro ato, Stanislávski, emocionado e radiante com o sucesso da peça, telefonou para o “discípulo” para parabenizá-lo. No intervalo do segundo

3

RIPELLINO, Ângelo Maria. O Truque e a Alma. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.237.

para o terceiro ato, foi pessoalmente à casa de Vakhtangov para informar sobre o andamento do espetáculo.

Ao final do espetáculo, a emoção tomou conta da platéia e do elenco. Stanislávski mais uma vez telefonou para o encenador, que já não pôde atender a ligação:

Transmiti, eu vos peço, que os veteranos do Teatro de Arte ficaram encantados. (...) Estou orgulhoso de um aluno deste porte, se é que ele é meu aluno. Dizei-lhe que se envolva nas cobertas como numa toga e que durma o sono do vencedor”.⁴

As últimas palavras do mestre caíram como uma luva diante do estado de saúde de seu aluno. Vakhtangov não chegou a ver a sua última obra em cena e, muito menos, conheceu o seu sucesso “aclamada como uma das mais encantadoras criações do teatro do século XX”⁵. A partir deste dia, o encenador teve alguns meses de vida e, em 29 de maio daquele ano, “dormiu” o sono do vencedor para sempre.

A carreira de Vakhtangov se resumiu em pouco mais de uma década: morreu aos 39 anos, num período de plena maturidade artística. Mas sua curta existência não o impediu de viver cada momento de forma intensa no teatro e, sobretudo, para o teatro. A busca por recriar conceitos, já estabelecidos por grandes diretores de sua época, as dúvidas e inquietações entre as criações de Stanislávski e Meyerhold e a

4 STANISLAVSKI, K., 1922, apud RIPELLINO, Ângelo Maria. 1996, p.247.

5 GASSNER, John. Mestres do Teatro II. Tradução e Organização Alberto Guzik e J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.221.

dedicação fanática à arte, fizeram de Vakhtangov um dos mais importantes nomes da Vanguarda Russa, influenciando encenadores do mundo todo, assim como seus mestres.

Vakhtangov era um profundo conhecedor do “sistema” de Stanislávski e “foi um dos responsáveis pelo seu desenvolvimento” e recriação:

Junto com Stanislávski, Sulerjítski e os demais participantes da experiência dos estúdios, (Vakhtangov) aprofunda pontos somente esboçados e propõe desafios e caminhos. Não via os estúdios com os quais trabalhava como escolas tradicionais nas quais se devesse reproduzir uma fórmula bem sucedida, mas como coletivos reunidos por um ideal artístico. (...) Para ele a forma do espetáculo era uma resultante da concretização da idéia da obra por meio do jogo dos atores.⁶

Sua curta carreira foi marcada por importantes e significativas realizações, seja como ator, como encenador ou pedagogo. Como encenador assinou perto de duas dezenas de obras, entre elas O Dibuk, melodrama de An-Sky, A Princesa Turandot, de Carlo Gozzi, Erik XIV, de Strindberg, e Tchudo (O Milagre de Santo Antônio), de Maeterlinck. Essas obras, incluindo a segunda versão de O Milagre de Santo Antônio, marcaram o rompimento do encenador com o naturalismo e a sua influência pelas idéias expressionistas e simbolistas.

6 SCANDOLARA, Camilo (2006), “Os estúdios do teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX”, Dissertação de Mestrado. Campinas:Unicamp,p.140.

Formado junto a Stanislávski e fiel seguidor do “sistema” de seu mestre, abandonou paulatinamente o psicologismo ao perceber seus limites, para incorporar instrumentos expressivos de formalização teatral e utilizar-se do grotesco e do expressionismo⁷.

Foram poucas as encenações em vida, mas estas “figuram no rol dos grandes triunfos do teatro soviético” e sua influência, “inferior apenas a de Stanislávski, tem sido a mais consistentemente frutuosa”.⁸

Participou ativamente da criação dos estúdios teatrais e contribuiu com a formação de vários encenadores e atores que se tornaram célebres nas artes cênicas russa, como foi o caso de Mikhail Tchékhov, intérprete de Erik XIV, cuja atuação foi considerada “uma das mais importantes criações do ator no teatro”.⁹

1.2 A opressão paterna

levguêni Bogratiónovitch Vakhtangov nasceu a 1º. de fevereiro de 1883 em Vladikavkaz, interior da Rússia, ano no qual o pensador e ativista G. Plekhánov (1857-1918) fundou o primeiro grupo marxista da Rússia, Emancipação do Trabalho, embrião do Partido Operário Social-democrata.

7 Tradução da autora: Formado junto a Stanislavski y ferviente seguidor del “sistema” de su maestro, abandonó paulatinamente el psicologismo al percibir sus limites, para incorporar instrumentos expresivos de formalización teatral e servirse del grotesco y el expresionismo. HORMIGÓN, Juan Antonio. El gran desconocido in SAURA, Jorge. E. Vajtángov: Teoria y práctica teatral. Madrid:Publicaciones de La Asociación de Directores de Escena de Espana, 1997, p.6.

8 Idem, 1996,p.221.

9 RIPELLINO, Ângelo Maria.Idem, 1996, p.238.

Os ideais marxistas estavam bem distantes da família do encenador. Vakhtangov era filho de um tradicional e rico fabricante de tabaco e, desde criança, fora preparado para assumir a empresa do pai autoritário e rude.

Vakhtangov não teve uma infância feliz. A figura do pai, seu caráter anti-social e tirano exerceram uma forte influência na vida do futuro diretor e pedagogo durante muitos anos. A história de sua infância é uma história de constantes desavenças, discussões, medos e silêncios que ficaram registrados em uma série de pequenos relatos escritos por Vakhtangov no período escolar.¹⁰

Mas, como o mestre Stanislávski, ainda criança, apaixonou-se pelo teatro: acompanhava as representações dos burlões ambulantes da província e organizava representações de amadores. Ainda jovem e estudante, Vakhtangov montou várias peças com seus colegas de escola, entre elas O Urso e O Pedido de Casamento, ambas de Tchékhov. Nessas montagens, a futura esposa do diretor, Nadiezhda Mijáilovna interpretou, respectivamente, os papéis da viúva Popova e de Natalia Stepánovna.

Já nessa época, de acordo com Saura, o diretor apontava sua preocupação e cuidado com os “pequenos detalhes” de uma encenação, que marcariam suas

10 Tradução da autora: Vajtángov no tuvo una infancia feliz. La figura del padre, su carácter insociable y déspota ejercieron una fuerte influencia sobre la vida del futuro director y pedagogo durante bastantes años. La historia de su infancia es una historia de constantes desavenencias, discusiones, miedos y silêncios que han quedado registrados em una serie de pequeños relatos escritos por Vajtángov en sus años escolares. SAURA, Jorge. E. Vajtángov: Teoria y práctica teatral. Madrid:Publicaciones de La Asociación de Directores de Escena de Espana, 1997,p.11.

futuras montagens. Paralelamente à atividade teatral, passou a organizar encontros, nos quais eram realizadas leituras de textos de Gorki, Kuprin, Tolstói, Nietzsche, Schopenhauer, Marx e de textos do periódico Iskra (A Centelha), editado por Lênin, junto com Plekhánov, quando estavam na Alemanha. O periódico era enviado clandestinamente para a Rússia e, posteriormente, foi considerado a “fagulha” inicial para a Revolução de 1917.

Desses encontros, o encenador organizou um grupo de estudos que recebeu o nome de “Arzamas”, em homenagem a Gorki, que estava exilado na cidade de mesmo nome, na Rússia, sob vigilância policial. Os encontros do grupo eram realizados de forma “clandestina”, na casa de colegas da escola, cujos pais acreditavam que os filhos estavam estudando.

Em 1903, após uma forte crise com o pai e graças à intervenção de um tio, ingressou no departamento de Ciências Naturais da Faculdade de Física e Matemática da Universidade de Moscou. Dois anos depois passou para a Faculdade de Direito, onde permaneceu até 1911. Em outubro de 1905, casou-se com Nadiezhda, em Moscou, em uma cerimônia simples e sem o conhecimento do pai.

Ainda como estudante de direito, passou a freqüentar o Teatro de Arte de Moscou (TAM) e o Mali e a participar de espetáculos amadores dramáticos, como uma forma de entrever a opressão paterna.

A relação problemática com o pai foi tema das primeiras encenações realizadas pelo diretor antes de ingressar no TAM, como A Festa da Paz, de Gerard Hauptmann, cujo tema girava em torno das “complexas relações do ‘inferno’ familiar e que durante muito

tempo estavam imersas”.¹¹

Ao contrário de seu mestre Stanislávski, Vakhtangov não utilizava pseudônimo para desenvolver suas atividades teatrais, o que causou o rompimento definitivo na relação entre pai e filho em 1906.

1.3 O início profissional

Embora já estivesse em Moscou Vakhtangov foi chamado por seus antigos colegas de Vladikavkaz para dirigir espetáculos no Círculo Dramático, uma companhia “semi-profissional” criada com o objetivo de realizar encenações teatrais durante o período das férias de verão. No verão de 1909, foram encenadas cinco obras, entre elas, Zínochka, de Niedolin, As Portas do Reino, de Hamsun e Tio Vânia, de Tchékhov. Durante o processo de montagem das peças, o diretor fez uma série de anotações em relação às normas de disciplina durante os ensaios e, principalmente quanto às interpretações e movimentações dos atores. Nessas anotações, segundo Saura, o encenador já apresenta um “minucioso plano de trabalho de direção” sem ao menos ter participado de nenhuma experiência profissional e nem ter freqüentado uma escola de teatro.

Em 1909, Vakhtangov foi admitido pela Escola Dramática de Alieksandr Adáchev, onde conheceu Leopold Sulerjítski, fiel colaborador de Stanislávski. Nessa escola, onde ensinavam intérpretes do Teatro de Arte de Moscou, o jovem ator passou a ser conhecido por sua dedicação e ousadia.

11 Tradução da autora: (...) el de las complejas relaciones em el “infierno” familiar em que durante cho tiempo estuvo inmerso. Idem, ibidem.

No final do ano de 1910, Vakhtangov pediu à Sulerjítiski para acompanhá-lo como “ajudante” em uma viagem a Paris, onde iria dirigir O Pássaro Azul, de Maeterlinck. Era a primeira vez que o diretor saía de seu país. Em Paris, conheceu o dramaturgo belga e não gostou muito dos atores franceses, que “ensaiavam de maneira atrasada”.¹²

Na realidade, a viagem serviu mais para conhecer a capital francesa, já que pouco assistia aos ensaios da montagem, voltando a Moscou antes mesmo da estréia do espetáculo.

Ao voltar de Paris, em 1911, o encenador foi expulso da Faculdade de Direito de Moscou por falta de pagamento do curso - o rompimento com o pai acarretara uma série de dificuldades financeiras na carreira do diretor. Nesse mesmo ano, entrou para o TAM como sotrudnik (colaborador). “Eram os dias em que Stanislávski começava a ensaiar o “sistema”, procurando sustento nos jovens, ainda imunes aos vícios profissionais e capazes de enfervorar-se.”¹³

1.4 O encontro com Súler

Segundo Ângelo Maria Ripellino, não é possível compreender o caminho trilhado por Vakhtangov sem mencionar Sulerjítiski, carinhosamente chamado de Súler e admirado por todos os que freqüentavam o Teatro de Arte, incluindo V. Meyerhold e Tolstói.

12 Tradução da autora: Los actores ensayan de manera provinciana.VAKHTANGOV, 1911, apud Saura, Jorge. Idem,1997,p.29.

13 RIPELLINO, Ângelo Maria, O Truque e a Alma.São Paulo: Perspectiva, 1996, p.193.

Sulerjitski exerceu uma grande influência na formação do futuro diretor; mantiveram não apenas uma relação de professor e aluno, e sim uma estreita amizade (...)¹⁴

Pintor, bailarino, escritor, cantor e diretor, Sulerjitski (1872-1916) dedicou-se ao Teatro de Arte de Moscou até a sua morte e foi um fiel colaborador de Stanislávski, tendo desempenhado papel decisivo na condução dos trabalhos da famosa montagem de Hamlet, de Shakespeare, com Gordon Graig. Vakhtangov elaborou junto com Stanislávski e Sulerjitski o projeto do Primeiro Estúdio e participou das atividades desde a sua fundação. Em uma carta datada de julho de 1912 para Nemiróvitch-Dântchenko, Stanislávski explica a necessidade da criação do Primeiro Estúdio e cita Vakhtangov:

Estou muito sensibilizado e agradecido ao senhor e ao teatro por confiarem em mim desta vez e por ajudarem-me a fazer algo sem o qual, em minha opinião veemente, o teatro ficaria estagnado e morreria. Algum de nós sabe o que devemos fazer agora, em qual direção conduzir os atores e quais peças apresentar? São tempos duros e difíceis. Devemos experimentar e experimentar novamente. (...) Se não surgir nada desses experimentos, significa que estou muito velho e que é hora de me aposentar e dar lugar para outra pessoa. (...) Do que precisamos e o que devemos fazer

14 Tradução da autora: Sulerzhitsky ejerció una gran influencia em la formación del futuro director; mantuvieron no solo una relación de professor y alumno, sino una estrecha amistad (...) Idem, ibidem, p.27.

nesse lugar: (...) Colaboradores antigos e novos – Vakhtangov e, talvez, alguém que queira expandir seu conhecimento. (...) ¹⁵

Nessa carta, Stanislávski deixa muito clara a necessidade de formar novos diretores e descobrir novas possibilidades de encenação para o “nosso” teatro. E, para isto, segundo o próprio Stanislávski, as duas pessoas que mais conheciam seu “sistema” eram Sulerjítski e Vakhtangov.

A convivência com Sulerjítski, considerado uma pessoa polêmica e radical na pesquisa do “sistema” num momento em que muitos não acreditavam na eficácia das experimentações, influenciou na busca de Vakhtangov pelo teatro da verdade e a dedicação extrema ao estúdio, que funcionava como escola e laboratório, a partir de 1912.

Junto com jovens atores, como R. Boleslávski, M. Tchékhov, entre outros, Vakhtangov seguia à risca os ensinamentos dos mestres russos e aplicava em suas pesquisas como ator a verdade cênica, apoiada na escola naturalista.

O encenador era tão fanático e radical em seus estudos e comportamento que os próprios colegas o criticavam dentro do estúdio. Segundo M. Tchékhov, o primeiro estúdio era “uma assembléia de crentes na religião de Stanislávski.” ¹⁶

Para Vakhtangov, não existia outra maneira do fazer teatral e suas anotações desta época revelam um exagerado respeito por Stanislávski e repetem as teorias do mestre.

15 STANISLAVSKI, K., 1912, apud TAKEDA, Cristiane Layher. O cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.343-344.

16 TCHEKHOV, M. apud Ripellino, Ângelo Maria. Idem, 1996, p.195.

Os preceitos do primeiro estúdio foram manifestados na encenação de “Festa da Paz”,¹⁷ de Hauptmann, de 1913, com concepção totalmente naturalista e renúncia total dos atores por sinais exteriores. Na concepção de Vakhtangov, os atores deveriam estar “recolhidos em si mesmos” e o público deveria ser considerado “seres mortos”. Isto teria conduzido os atores a um “comportamento cênico próximo à histeria”.¹⁸

Os atores que participaram desta montagem falam de um Vakhtangov exigente até beirar a crueldade para conseguir a atmosfera e os estados de ânimo requeridos pela obra. Segundo ele, qualquer estado de ânimo, por extremo que parecesse, podia ser “vivido” pelo ator, buscando em sua memória afetiva estados de ânimo semelhantes aos do personagem.¹⁹

O próprio Stanislávski, ao assistir ao ensaio, criticou o excesso de naturalismo.

1.5 A primeira percepção de mudança

Em função do fracasso da montagem e das críticas recebidas até pelo próprio mestre, Vakhtangov começa a questionar o seu próprio método de trabalho, mas ainda sem romper com as “revivescências”. O mais interessante é que a primeira percepção de mudança acontece quando o encenador está no palco, atuando na montagem

17 Vakhtangov já havia encenado este texto em 1904 com o Círculo Dramático de Vladikavkaz.

18 Idem, ibidem, 1996, p.200.

19 Tradução da autora: *Los actores que participaron en este montaje hablan de un Vajtángov exigente hasta casi rayar en la crueldad para conseguir las atmosferas y los estados de ánimo requeridos por la obra. Según él, cualquier estado de ánimo, por extremo que parezca, podía ser “vivido” por el actor, buscando en su memoria afectiva estados de ánimo semejantes a los del personaje.* Idem, 1997, p.54.

de *The Cricket on the Hearth* (O Grilo na Lareira), de Charles Dickens, adaptado e dirigido por Boris Schuschkévitch, em 1914.

Como o próprio Stanislávski assinala em *Minha Vida na Arte*, se *A Gaivota* foi uma espécie de certidão de nascimento do estilo característico do Teatro de Arte, pode-se dizer que *The Cricket on the Hearth* (...) exerceu função idêntica, com respeito à definição estética do Primeiro Estúdio.²⁰

Nessa montagem, Vakhtangov representou Tackleton, o dono da oficina de brinquedos. Era o primeiro ano de guerra e enquanto nas ruas o povo russo enfrentava a morte, em cena os atores representavam um espetáculo totalmente influenciado pelas teorias humanitárias de Sulerjítiski.

Penetrem no coração de Dickens, escancarai-o e assim poderão escancarar o coração do público. Apenas nesse sentido vale a pena e é necessário colocar em cena *Il grillo del focolare*. Para as pessoas é difícil viver, é necessário, então, lhes oferecer uma jóia pura. (...) A finalidade da arte é forçar os homens a se respeitarem, a adoçar o coração e a tornar nobres os sentimentos.²¹

20 GUINSBURG, J. Stanislávski, Meierhold & Cia. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.115.

21 Tradução da autora: *Penetrate nel cuore di Dickens, spalancatelo, e vi si spalancherà così il cuore del pubblico. Solo in questo senso vale la pena, ed è necessario, mettere in scena Il grillo del focolare. Per la gente è difficile vivere, bisogna quindi offrirle una gioia pura. (...) Il fine dell'arte è costringere gli uomini a rispettarci, ad addolcire il cuore e a nobilitare i sentimenti.* (SULERJÍTSKI apud Vakhtangov in Evgenij B.

Vakhtangov construiu uma interpretação baseada nas aparências, com o olho esquerdo semifechado, a voz emperrava e os movimentos corporais eram feitos em solavancos. Segundo Ângelo Maria Ripellino, Vakhtangov contradiz as próprias convicções naturalistas, com a construção dessa personagem.

A fábula foi um sucesso e, no meio de todo o elenco, o Tackleton de Vakhtangov foi considerada a única personagem contundente e verdadeira.

“Pela veemência grotesca e o destaque visual, esta figura coloca-se ao lado do Argan e do Krutitski, de Stanislávski.”²²

Na verdade, a peça assinala, no Primeiro Estúdio, um passo rumo a um tratamento “teatralizante” do material dramático, sob diversos aspectos: no texto, pela introdução de um “leitor” ou “comentador”, interpretado pelo próprio Sulerjítzki; na direção, pela infusão de um toque de “cenismo”, para utilizar o termo de Vakhtangov, que se refletiu no jogo teatral dos objetos, (...) no desempenho de Mikhail Tchékhov, e sobretudo no de Vakhtangov, que sob a máscara de um boneco mecânico fazia vibrar um coração humano; e no cenário (...)²³

Vakhtangov, Il sistema e l'eccezione – Taccuini, lettere, diari. Organização Fausto Malcovati, Itália: Edizioni ETS., 2004, p.134-136.)

22 Idem, ibidem, 1996, p.202.

23 Idem, 2001, p.117.

Como veremos adiante, esse trabalho também contribuiu para o conceito da “teatralidade” e para a valorização do gesto do ator, que o encenador começará a enfatizar nas próximas montagens.

1.6 Terceiro Estúdio

Depois da montagem de Dickens e apesar do início dos questionamentos, Vakhtangov continua o trabalho no primeiro estúdio e dá aulas de interpretação na Escola de Teatro de Sofia Khalyutina, atividade que manteve até 1915.

Mas, ao mesmo tempo, queria colocar em prática seus estudos e experimentos naturalistas em outro estúdio que não fosse o de Stanislávski, e com autonomia. Foi convidado por um grupo de jovens atores, que havia formado o Estúdio Mansurov, para dirigir um espetáculo. Em 1920, esse estúdio se tornaria o Terceiro Estúdio e o futuro Teatro Vakhtangov.

Ávidos por cultura, solícitos por um teatro ético, desdenhosos do cabotinage, os catecúmenos desta assembléia estudantil almejavam aproximar-se dos “mistérios” de Stanislávski através de seu profeta Vakhtangov.²⁴

O grupo de alunos e Vakhtangov optam por montar “A Fazenda dos Lânin”, de Boris Zaitzev. Os ensaios eram realizados pelo encenador nos intervalos do

24 Idem, 1996,p.204.

trabalho com o Primeiro Estúdio e com o TAM. Estreou em março de 1914 e resultou num “verdadeiro fracasso”.

(...) devido fundamentalmente aos atores, carentes de experiências e acostumados a ensaiar em pequenos locais, não eram capazes de projetar a voz para a sala; nem as palavras e nem a energia do ator conseguiram “passar a emoção”.²⁵

A excessiva preocupação dos atores com seus processos interiores a despeito do espectador resultou em um espetáculo que, “mesmo querendo espelhar primorosamente a vida, tornava-se, em essência, uma recusa do real, um teatro de fugitivos.”²⁶

Após a apresentação, Vakhtangov reuniu todos os atores no camarim e, de forma “alegre”, “como se havia conseguido uma vitória”, assumiu o fracasso da montagem.

“Este espetáculo tem um sentido, disse Vakhtangov, é de ter unido ao meu redor um grupo de pessoas diferentes com um objetivo comum. Agora se pode e se deve começar a trabalhar a sério.”²⁷

25 Tradução da autora: (...) *debido fundamentalmente a que los actors, carentes de experiencia y acostumbrados a ensayar en habitaciones pequeñas, no eran capaces de proyectar su voz hacia la sala; ni las palabras ni la energia actoral consiguieron “pasar la bateria”*. Idem, 1997, p.71-72.

26 Idem, 1996, p.204.

27 Tradução da autora: “*Este espectáculo tiene un sentido – dijo Vajtángov – el de haber unido em torno suyo a um grupo de personas fundidas em um objetivo común. Ahora se puede y se debe empezar a trabajar em serio.*” VAKHTANGOV apud Zajava, Boris in Saura, Jorge, op.cit., p.75.

Neste estúdio, localizado na rua Mansurov, Vakhtangov aplicou toda sua prepotência de professor, exigindo silêncio absoluto e uma disciplina obsessiva. Atrasos, ausências e grosserias eram punidos de forma dura.

De acordo com Ripellino, foi desta forma que surgiu o conceito de studínost (estudeidade), integral dedicação ao estúdio, modéstia, renúncia às simulações do profissionalismo e respeito mútuo.

Estas idéias passarão para grupos teatrais semelhantes de outras regiões eslavas: na Reduta, de Osterwa e Limanowski, em Varsóvia (1919) e no Umelecké Studio (Estúdio artístico), de Vladimir Gamza em Praga (1926), que não casualmente inseriu em seu repertório a novela de Dickens.²⁸

Vakhtangov estava totalmente influenciado por Sulerjítiski, que exigia que cada espetáculo fosse um bom exemplo de virtudes e uma aclamação ao perdão. Dentro desta proposta, o encenador realizou a primeira montagem de Tchudo (O Milagre de Santo Antônio), de Maeterlinck, no qual novamente aplicou os processos interiores do ator.

1.7 Vakhtangov e o TAM

Uma conversa entre dois homens de teatro, ocorrida em 22 de junho de 1897 e que durou dezoito horas, “revolucionou a história do teatro ocidental”.²⁹ O encontro foi entre Konstantin Stanislávski e Vladimir Nemiróvitch-Dântchenko, que deu início à fundação do Teatro de Arte de Moscou (TAM) e que tornou-se referência para a atividade teatral do século XX.

(...) não só porque em suas realizações encontram-se as raízes de procedimentos artísticos que vigoram ainda hoje, mas também porque o debate sobre o fazer teatral promovido inicialmente por seus fundadores tocou de tal forma a essência do trabalho cênico que continuamos a procurar as respostas para as mesmas questões discutidas há mais de cem anos.³⁰

O TAM foi um marco para o desenvolvimento teatral do século XX e de lá surgiram alguns dos grandes nomes da cena moderna que, até hoje, são referências para a pesquisa e o aprofundamento dos estudos das linguagens das artes cênicas.

Além disto, foi através do TAM que se aprofundou o “conceito moderno do encenador”, que surgiu na segunda metade do século XIX³¹, e que passa a ser o responsável por criar uma unidade cênica.

29 TAKEDA, Cristiane Layher. O cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.19.

30 Idem, 2003, p.19.

31 Nota da autora: O surgimento da figura do encenador deve-se, principalmente, ao resultado da revolução tecnológica, com a descoberta dos recursos da iluminação elétrica. REIS FILHO, Daniel Aarão.

É importante ressaltar que André Antoine (1859-1943), do Théâtre-Libre em Paris, é considerado o primeiro encenador no sentido moderno atribuído à palavra, já que, segundo Jean-Jacques Roubine, o nome do diretor “constitui a primeira assinatura que a história do espetáculo teatral registrou”. Além disso, Antoine também foi o primeiro a “sistematizar suas concepções” e a teorizar a arte da encenação.³²

Além de Antoine, a inauguração em Berlim da Freie Bühne de Otto Brahm (1856-1912), “em seu empenho para recriar em cena”, também foi responsável pela criação de uma nova realidade cênica.³³ Mas foi o Duque de Meiningen (1826-1914), por meio de suas turnês por toda a Europa, o responsável pela “irradiação” do conceito moderno de encenador. Considerado também como um dos primeiros representantes da encenação moderna, os espetáculos do Duque de Meiningen serviram de modelo para várias companhias teatrais, dentre as quais o Teatro de Arte de Moscou. A companhia do duque passou por Moscou em 1890, sete anos antes da fundação do TAM.

As revoluções russas e o socialismo soviético. Coleção Revoluções do século XX/direção de Emília Viotti da Costa. São Paulo: Editora Unesp, 2003, pp.11-15, explica que também no final do século XIX, as transformações das estruturas políticas e econômicas na Europa afetaram a sociedade mundial, principalmente no que diz respeito à cultura. As potências da Europa _França, Inglaterra e Alemanha_ sofriam uma forte depressão econômica e precisavam de investimentos externos para assegurar o retorno do capital. Dessa forma, as fronteiras entre os países diminuíram e com o capital de investimentos estrangeiros, injetados na década de 1870, a Rússia começou a montar suas primeiras indústrias. Dessa “Revolução Industrial” no país nasceria uma nova classe, o proletariado. ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral, 1880-1980.* Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p.19, afirma que (...)até 1840, existia uma verdadeira fronteira, ao mesmo tempo geográfica e política, separando o chamado *bom gosto, um gosto* especificamente francês, da estética shakesperiana, a partir dos anos 1860 as teorias e práticas teatrais não podem mais ficar circunscritas dentro dos limites geográficos, nem ser adequadamente explicadas por uma tradição nacional. A constatação aplica-se ao *Naturalismo*(...) Trata-se de um fenômeno de difusão que não seria correto considerar restrito aos produtores, às obras. Ele é, na verdade, uma consequência de uma divulgação análoga de teorias, pesquisas e práticas.

32 ROUBINE, Jean-Jacques. Idem, 1998, pp. 23-24.

33 GUINSBURG, J. Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.15.

(...) os Meiningers tornaram-se famosos internacionalmente pela escrupulosa encenação de um repertório centrado na história, pelo modo de compor a participação individual e coletiva dos intérpretes e pelas técnicas cênicas.³⁴

Influenciados pelas técnicas do duque, cujo “realismo histórico e mesmo etnográfico fazia de cada peça uma obra significativa de reconstituição ambiental e de cada montagem uma execução cuidadosamente planejada pelo diretor-encenador”³⁵, os fundadores do TAM colocam em prática, entre outros conceitos, os ensaios, incomuns para a época, mas que transformam o fazer teatral. Por meio de ensaios, além da autenticidade das montagens do TAM, a verdade cênica passa a ser um dos principais eixos das encenações.

Além disto, Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko passam a exigir também dos atores uma postura ética. “Ao virtuosismo da estética em cena, entretanto, Stanislávski e Dântchenko ligaram uma não menos exigente ética dos bastidores.”

36

Stanislávski passa a ser admirado por jovens artistas que almejavam trabalhar ao lado do mestre. Vakhtangov foi um desses jovens atores e, por sua dedicação e fama de aluno exemplar, foi admitido no TAM como ator e colaborador.

34 GUINSBURG, J. Idem, p.17.

35 GUINSBURG, J. Idem, ibidem.

36 GUINSBURG, J, opus cit., p.39.

Uma de suas primeiras atuações no Teatro de Arte é como assistente de direção na montagem de Mozart e Salieri, de Púchkin, na qual Stanislávski desempenhou o papel de Salieri.

Já por seu trabalho nessa montagem, Vakhtangov passa a adquirir a confiança e admiração do mestre. Pela postura profissional e ética e também pela proximidade com Sulerjítiski, começa a ter um importante papel no desenvolvimento do “sistema”. O encenador seguia as regras impostas dentro do TAM com desenvoltura, mesmo porque durante a fase em que atuou no teatro amador, como já vimos anteriormente, Vakhtangov já exigia normas de disciplina interna entre os atores. O encenador se adaptou tão bem à disciplina exigida pelos fundadores do TAM, que ficou conhecido como um aluno “arrogante”, já que não perdoava nem os colegas durante os ensaios e até nos corredores do teatro. O silêncio absoluto redigia como uma espécie de ideário do diretor, que não suportava nem as brincadeiras dos colegas.

Vakhtangov construiu seu teatro no princípio de que era uma grande família e o trabalho de cada membro dessa família era inseparavelmente ligado com a vida dele também fora do teatro.³⁷

37 Tradução da autora: *Vakhtangov built his theatre on the principle that it was one big family and that the work of each member was inseparably bound up with his life outside the theatre, too.* GORCHAKOV, Nikolai. *The Vakhtangov School of Stage Art*. Translated from The Russian by G. Ivanov-Mumjiev. Moscow: Foreign Languages Publishing House, [s.d.], p.7.

Mas não é somente em relação à disciplina que Vakhtangov se adaptaria no Teatro de Arte: ensaiar até a exaustão era um de seus lemas. O perfeccionismo do encenador, uma de suas “qualidades” e que fazia parte de sua forte personalidade, contribuía de forma efetiva em seus espetáculos, nos quais os “detalhes” eram fundamentais para a qualidade da encenação.

Para conseguir a perfeição de uma cena, o encenador repetia e trabalhava cada gesto, ritmo, fala, até encontrar a precisão necessária para a harmonia e perfeição cênica do exercício proposto e, geralmente, utilizado no espetáculo.

Aqui pode-se estabelecer uma analogia com as línguas russa, francesa e portuguesa. Ao se estudar a língua russa é interessante verificar a influência do francês em palavras utilizadas para alguns conceitos da arte de representar. Em francês, a palavra ensaio é répéter, em russo repetisiá (Репети́ция), e em português ensaiar nada mais é do que “repetir” as cenas e sempre em busca da perfeição.

A disciplina e os ensaios seguidos por Vakhtangov estão diretamente ligados às propostas dos fundadores do TAM e, por conseguinte, à trajetória do Teatro de Arte. E isso ficará patente, ao ingressar no TAM, em 1911. Após ser entrevistado por Dântchenko, ele garante sua vaga no Teatro de Arte. Em março, foi apresentado para Stanislávski e, por volta de agosto, já estava sendo preparado pelo diretor para conduzir exercícios baseados no “sistema” junto aos jovens atores.

Ainda no início de 1911, Vakhtangov se tornara responsável em preparar um repertório de peças para uma turnê a ser realizada em maio daquele ano. Esse trabalho contava com jovens atores como Serafima Birman e Lídia Deykun, que,

junto com outros alunos, formariam o núcleo do Primeiro Estúdio. Sua trajetória no TAM, no entanto, está mais ligada ao trabalho de diretor e professor; como ator, limitou-se a pequenos papéis.

Em 1916, formou-se o Segundo Estúdio do TAM sob a direção de Mchdeliélov, no qual Vakhtangov também passa a trabalhar, ministrando aulas de interpretação. E, após a morte de Sulerjítiski, também em 1916, os trabalhos do Primeiro Estúdio ficam sob sua responsabilidade. Após a revolução, começam a surgir vários estúdios teatrais e Vakhtangov passa a atuar, simultaneamente, em nove estúdios, sempre conciliando seus trabalhos com o TAM. Mesmo com problemas de saúde, que haviam dado seus primeiros sinais em 1914, e suas sucessivas internações, Vakhtangov acompanhava o trabalho dos estúdios.

Como incentivador dos estúdios, Vakhtangov assume um papel 'histórico' somente no período pós-revolução, e isto não apenas pelos seus resultados como diretor, mas também porque a grande crise do Teatro da Arte nos anos 1918-1924 colocou todos os estúdios (e o Primeiro e o Terceiro eram ligados ao nome de Vakhtangov) em uma situação de grande importância no cenário teatral.³⁸

38 Tradução da autora: *Come animatore di Studi, Vachtangov assunse un ruolo 'storico' solo in período postrivoluzionario, e questo non solo per lê sue sempre più riuscite prove di regista, ma anche perché la grande crisi del Teatro d'Arte negli anni 1918-1924 pose tutti gli Studi (e il Primo e il Terzo erano legati al nome di Vachtangov) in una situazione di particolare rilevanza.* Idem, 2004,p.36.

A carreira de Vakhtangov foi intensa, sobretudo como colaborador de Stanislávski. Os conceitos do encenador estavam diretamente ligados ao mestre, ao amigo Súler e, claro, ao TAM. Além disso, a sua aproximação à Meyerhold “caminhou paralela à adoção de fórmulas de estranhamento em suas últimas encenações”.³⁹ Vakhtangov, assim como muitos encenadores do período, não formulou um método ou um sistema de representação como é reconhecido em Stanislávski. Mas sua autenticidade no sentido de criar seus próprios conceitos e buscar uma poética própria no fazer teatral fez com que o encenador conquistasse um lugar próprio no palco da Vanguarda Russa e imprimisse uma marca no teatro do século XX. “Vakhtangov exemplifica como poucos o rigor de seus planejamentos cênicos, a tenacidade e o empenho junto à versatilidade exploradora de suas atitudes.”⁴⁰

Capítulo 2: Vakhtangov em busca da teatralidade

2.1 Introdução

O conceito de teatralidade na Rússia está diretamente ligado às várias transformações pelas quais o teatro passou no início do século XX naquele país. Uma das transformações começa nos primeiros anos do século XX, quando “a dramaturgia de Antón Tchékhov e as encenações do Teatro de Arte de Moscou

39 Tradução da autora: (...) *camino paralela a la adopción de fórmulas de extrañamiento em sus últimas puestas em escena*. Idem, 1997, p.6.

40 Tradução da autora: *Vajtángov ejemplifica como pocos el rigor de sus planteamientos escénicos, la tenacidad em el empeno junto a la versatilidad explorativa de sus actitudes*. Idem, ibidem, 1997, p.6.

(TAM), sob a direção de Konstantin Stanislávski, elevaram a arte dramática a uma das formas mais inovadoras e mais significativas da Rússia”.⁴¹

No entanto, uma das mais significativas transformações no cenário cultural russo, no início do século XX, foi o advento da escola simbolista. O surgimento do “novo drama” e de uma “escritura dramática inovadora exige outras modulações cênicas” e balançou o cenário teatral da época, liderado por K. Stanislávski e seu Teatro de Arte de Moscou.⁴²

Segundo Marvin Carlson, o simbolismo desempenhou um papel muito mais importante na Rússia comparados à teoria dramática da Inglaterra e Estados Unidos, “tanto diretamente quanto como estímulo para uma posterior teoria anti-realista do teatro”.⁴³

O simbolismo é considerado “um dos principais responsáveis pela renovação cultural por que passou a Rússia entre 1890 e 1910”, períodos que antecedem e que sucedem a Revolução de 1905.⁴⁴

A determinação de assumir e explorar os recursos da teatralidade, a recusa da camisa-de-força da representação ilusionista, da qual o naturalismo é apenas uma ponta levada às últimas conseqüências, afirmam-se nos principais centros do teatro

41 CAVALIERE, Arlete e VÁSSINA, Elena. O Simbolismo no Teatro Russo nos inícios do século XX: Faces e Contrafaces. In: *Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.107.

42 Idem, 2005, p.107.

43 CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, pp.304-305.

44 FREITAS DE ANDRADE, Homero. Breves Noções sobre o Simbolismo na Rússia. In: *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.148.

européu, com Appia na Suíça, Craig em Londres, Behrens e Max Reinhardt na Alemanha, Meyerhold em Moscou.⁴⁵

O dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949)⁴⁶, assim como outros autores simbolistas, influenciou uma geração de encenadores russos, já que a nova dramaturgia impunha outras necessidades no fazer teatral e exigia “dos atores a adaptação dos seus meios técnicos e expressivos”.⁴⁷

Nasce então o Teatro-Estúdio da rua Povarskaia, em 1905, fundado e subvencionado por K. Stanislávski e sob a coordenação de V. Meyerhold (1875-1940), que saíra do TAM em 1902 e já havia montado *A Intrusa*, de autoria de Maeterlinck, em 1903, com relativo sucesso.

Meyerhold inicia os ensaios de *A Morte de Tintagiles*, do dramaturgo belga, cuja montagem não chegou a estrear, mas o processo de estudos e o ensaio geral se constituíram “numa data-chave não apenas para a biografia do artista, mas para o teatro russo e europeu”.⁴⁸

45 ROUBINE, Jean-Jacques. 1998, p.20.

46 Nota da autora: Em 1900, o ensaio de autoria do dramaturgo belga, *Le Tragique quotidien*, de 1894, é publicado em russo e uma edição das obras dele, em seis volumes, é editada também na Rússia em 1903 e 1909. PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea*. Tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Organização Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Folhetim Ensaios Teatro do Pequeno Gesto Letra e Imagem, 2006, p.9. – ressalta que “É Maeterlinck quem, na Rússia, abre a cena aos novos caminhos buscados pelos simbolistas daquele país. (...) A dramaturgia de Maeterlinck traz uma mudança de perspectiva fundamental, ela indaga sobre o estado do teatro, coloca-o em crise, propondo-se não a imitar o visível, mas a tornar visível, a dar a ver o irrepresentável, o indescritível”.

47 LIMA SANTOS, Maria Thaís (2002), “O Encenador como Pedagogo”, Tese de Doutorado. São Paulo: USP, p.12.

48 PICON-VALLIN, Béatrice. *Idem*, 2006, p.10.

A experiência do Teatro-Estúdio teve um grande alcance nas “idéias na arte cênica moderna”, já que a linguagem do simbolismo passou a ser utilizada nos palcos russos e, para isto, era necessário utilizar “tudo quanto ela propunha como sugestão, mistério, poesia”, iniciando assim a época da “estilização” e do “esteticismo do teatro teatral russo”.⁴⁹

Não entendo por ‘estilização’ a reprodução exata do estilo de uma determinada época ou acontecimento, como faz o fotógrafo em suas fotos. Para mim, o conceito de estilização está indissoluvelmente ligado à idéia de convenção, de generalização e de símbolo. ‘Estilizar’ uma época ou um fato significa dar, através de todos os meios de expressão, a síntese interior dessa época ou desse fato, reproduzir os traços específicos ocultos de uma obra de arte.⁵⁰

A crescente afirmação nas artes cênicas do conceito de “teatralidade”, no qual as artes tendiam para a “valorização dos elementos puramente estéticos: a forma, a cor, a linha”, influenciou o trabalho de Vakhtangov que, “nos anos em que reina o simbolismo na Rússia”, fascinou-se pelos “mecanismos da Commedia dell’Arte, por fantoches e marionetes do “balagan” com seus movimentos desarticulados e pantomimas estilizadas”.⁵¹

49 GUINSBURG, J. Stanislávski, Meierhold & Cia. São Paulo:EditoraPerspectiva,2001,p.30.
50 MEYERHOLD, V.apud Lima Santos, Maria Thaís, op.cit. p.35.
51 CAVALIERE, Arlete, VÁSSINA, Elena, op.cit.pp.114-135.

O fascínio pelo “esteticismo” e a atuação marcante nos Teatros-Estúdios, que tiveram uma intensa proliferação, principalmente na Rússia pós-revolução, revelaram o talento do jovem diretor Vakhtangov, que “permaneceu como uma memória viva e um valiosíssimo exemplo para os diretores soviéticos”.⁵²

2.2 As primeiras buscas de uma poética

No verão de 1914 o Teatro de Arte de Moscou viaja para Petrogrado⁵³ com o espetáculo O Pensamento de Leonid Andréyev, no qual Vakhtangov interpretava o personagem Kraft. Segundo Jorge Saura, a obra “parecia” ter sido escolhida de “propósito” pelo momento de guerra vivido pela Rússia e pelos países europeus. O personagem principal da peça doutor Krézhentsev acreditava que o bem e o mal eram valores relativos e, portanto o assassinato de seu melhor amigo era justificável, “assim como a destruição de todo o planeta”.⁵⁴

A obra provocou uma reflexão ao jovem diretor que, ao voltar a Moscou, sentiu a necessidade de encontrar outro texto para ser montado pelo Primeiro Estúdio, ainda em cartaz com O Grilo na Lareira, e que também pudesse discutir sobre a catástrofe vivida naquele momento pelo ser humano. Vakhtangov lembrou de

52 GASSNER, John. Mestres do Teatro II. Tradução e organização Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, p.221.

53 Nota da autora: Em 1914, a cidade de São Petersburgo mudou de nome para Petrogrado, pois o sufixo “burgo” é de origem alemã e, na época, a Rússia estava em guerra com a Alemanha. Após a Revolução Russa, a cidade foi renomeada para Leningrado, nome que permaneceu até 1991, quando foi restaurado o original.

54 SAURA, Jorge. E. Vajtángov: Teoría y práctica teatral. Madrid: Publicaciones de La Asociación de Directores de Escena de Espana, 1997, p.81.

O *Dilúvio* do autor sueco Henning Berger, cujo texto Stanislávski havia recusado montar em 1908 no Teatro de Arte de Moscou.

O texto de Berger apresenta personagens de várias classes sociais, reunidos em um bar, no sul da Califórnia, e que, ameaçados pela iminência de morte devido ao rompimento de uma represa e a anunciada inundação da cidade, abandonam sua mesquinhez e solidarizam-se de maneira fraterna. No terceiro ato, ao receberem a notícia de que a ameaça era falsa, os personagens retomam seu comportamento habitual.

Totalmente influenciado pelo “sulerismo”, Vakhtangov exigia que “cada espetáculo fosse um catálogo de bons exemplos, um manar de virtudes, uma incitação ao perdão”.⁵⁵ Apesar das fortes influências da “revivescência” e de Sulerjitski, o encenador russo, com essa montagem, começa a distanciar-se, “pelo menos em parte, do realismo fotográfico, do naturalismo impregnado nas obras dirigidas por Stanislávski”.⁵⁶

O cinismo do terceiro ato é mantido por Vakhtangov contradizendo as teorias humanistas do Estúdio. E, no segundo ato, foi incluída uma cena, criada durante o processo de ensaio, na qual todos os personagens esperavam a morte, que ficou conhecida como “cadeia vakhtangoviana”:

(...) durante um ensaio deste ato, Vakhtangov se sentou
ao piano e começou a tocar uma música lenta (...)

55 RIPELLINO, Ângelo Maria. O Truque e a Alma. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, p.207.

56 SAURA, Jorge, op. cit, p.82

depois começou a cantá-la, depois os atores se uniram e todos de mãos dadas começaram a cantar em círculo, como se tratasse de um estranho ritual, que mais tarde foi incorporado ao espetáculo. Em vários momentos da ação os atores se sentavam em cadeiras sem tocar os pés no chão e alguns deles subiam na mesa ou na cadeira, não como algo premeditado, mas sim como algo inconsciente, fruto do temor que a água começasse a entrar no bar a qualquer momento.⁵⁷

A estréia foi um sucesso e vários críticos consideraram o espetáculo superior ao texto, já que o autor havia “ampliado artificialmente um conflito que poderia ser resolvido com rapidez”, mas que isso contribuiu para que o diretor pudesse criar uma “atmosfera quase irreal” para os conflitos existentes na obra.⁵⁸

Entre os anos de 1914 e 1915, os atores do Estúdio da rua Mansurov, sob orientação de Vakhtangov, abandonam o texto escrito e começam a trabalhar com a improvisação. Na realidade, essa experimentação havia sido sugerida pelo dramaturgo M. Gorki (1868-1936), em 1912, em uma carta dirigida à Stanislávski, para os atores do Estúdio do Teatro de Arte. A sugestão foi aceita, mas durou pouco tempo, em função das “preocupações ligadas à encenação de obras já escritas”.⁵⁹

57 Tradução da autora: (...)durante um ensayo de este acto, Vajtángov se sento al piano y comenzó a tocar una melodía lenta (...)después comenzó a cantarla, después se le unieron los actores y cogidos de la mano empezaron a cantar em círculo, como si se tratase de un extraño ritual que más tarde fue incorporado al espectáculo. Em vários momentos de la acción los actores se sentaban em las sillas sin que sus pies tocasen em suelo, o alguno de ellos se subia a uma mesa o silla, no como algo premeditado, sino como algo inconsciente, fruto del temor a que el água comenezase a entrar em el bar em cualquier momento. SAURA, Jorge. Idem, ibidem, p.82.

58 SAURA, Jorge. Idem, p.82.

59 ZAJAVA, Boris. “Gorki-Stanislavski-Vajtangov um experimento de improvisación” in Revista Máscara: La improvisación. Editada por Escenología. A.C.México, 1997.

“A idéia de montar um espetáculo improvisado havia aparentemente ancorado no espírito de Vakhtangov”⁶⁰, que decide trabalhar esse processo com seus alunos após participar de um “experimento de improvisação”, no qual os alunos do Primeiro Estúdio, sob a direção de Sulerjítiski, “havia se retirado por certo período no campo”⁶¹ e viviam “introduzidos” em personagens.⁶²

Ao voltar a Moscou, o encenador diz aos alunos:

Não montarei obras com vocês, isso os distrai. As improvisações substituirão a obra. Vamos trabalhar. Daremos um espetáculo-improvisação. É um excelente exercício: convidaremos o público, vocês não sabem como atuar, mas sabem o que atuar. Comporemos a obra nós mesmos. Pensem nisso.⁶³

60 ZAJAVA, Boris. Idem.

61 Nota da autora: Stanislávski havia comprado terras na costa do Mar Negro na Criméia, na cidade de Evpatória, onde os alunos do Primeiro Estúdio, sob orientação de Sulerjítiski, passavam o verão para se aprofundar no “sistema”. STANISLÁVSKI, K. *Minha Vida na Arte*. Tradução de Paulo de Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p.478, diz que “Os próprios integrantes do grupo carregavam e lavravam as pedras para a construção dos edifícios de função pública, levantavam provisoriamente as paredes (...). Toda a comunidade de homens primitivos andava seminua e naturalmente bronzeada do sol. Sulerjítiski (...) estabelecia um regime severo. Cada pupilo do Estúdio tinha a sua obrigação social: um era cozinheiro, o outro cocheiro (...)” RIPELLINO, Ângelo Maria, op.cit., p.198 explica que “Súler sonhou adquirir uma propriedade campestre nas proximidades de Moscou (...) e ali construir um teatro para o Primeiro Estúdio e um hotel para o público. Os espectadores deveriam chegar antecipadamente e prepararem-se para o mistério do espetáculo, passeando pelo parque, procurando alívio para a correria do dia, harmonizando-se com os jovens intérpretes. Era preciso integrar as representações com o trabalho físico (...). Este projeto não foi efetivado, mas em compensação Stanislávski comprou nas estepes da Criméia (...) um terreno onde Súler dispôs, como já havia feito nos campos dos *dukhobori* no Canadá, venda de alimentos, ferramentas (...) Observando uma disciplina severa, (os atores) levantavam-se ao nascer do sol, (...) e, no espírito do primitivismo em moda, fingiam serem índios, (...) No anseio de extirpar do teatro o embuste e os clichês do ofício, o Primeiro Estúdio apostou todo seu jogo na “revivescência”.

62 ZAJAVA, Boris. Idem, ibidem.

63 Tradução da autora: No montaré obras com ustedes, eso los distrae. Las improvisaciones substituirán la obra. Vamos a trabajar. Daremos un espectáculo-improvisación. Es un excelente ejercicio: invitaremos al público, ustedes no saben como actuar, pero saben qué actuar. Compondremos la obra nosotros mismos. Piensen em eso. VAKHTANGOV apud ZAJAVA, Boris, op.cit.

Segundo Boris Zajava, discípulo de Vakhtangov, assim nasce uma experiência que teria como propósito verificar na “prática” uma idéia de Gorki, que queria criar uma obra na qual “os próprios atores improvisariam o texto”.

Uma das justificativas de Gorki para a montagem de um “espetáculo-improvisação” era de que “a maioria dos atores não elabora representações subjetivas e a tarefa (...) era a de encontrar o seu eu”, já que nas obras prontas os atores utilizavam “palavras, imagens e representações de outros”.⁶⁴

O processo não resultou em espetáculo, pois o encenador percebeu que os atores “eram demasiados imaturos” para concluir o trabalho, mas “contribuiu para desenvolver a fantasia dos alunos e os ensinou a analisar as obras e os papéis na perspectiva do teatro”.⁶⁵

Além disso, para Zajava, o processo teve conseqüências “de ordem pedagógica” e imprimiu um “forte impulso à evolução do método de educação cênica de acordo com o sistema de Stanislávski”. Além de ter sido importante para os atores, o processo de trabalho contribuiu de forma significativa nas “experimentações” e na busca de Vakhtangov, que, na época, elaborou um roteiro para uma pantomima de marionetes, com o tema “a arte e a vida”. Essa encenação contaria com os personagens Arlequim, Pierrô e Colombina e se passaria em “várias ocasiões do plano da vida real e da representação teatral e vice-versa”.⁶⁶

64 GORKI, M. apud ZAJAVA, Boris. Idem.

65 ZAJAVA, Boris. Idem, ibidem.

66 SAURA, Jorge. Idem, p.104.

Em suas anotações no roteiro encontra-se a seguinte frase: “Não sei onde começa a arte e nem onde começa a vida”.⁶⁷

Esse tema estava diretamente ligado com um dos improvisos realizados pelos atores, no qual em uma noite de Natal, três comediantes visitam as pessoas e lhes levam “alegria através de sua arte”:

Vimos como essa improvisação se fundamentará (...) no alcance da arte na vida. A tarefa criativa da arte não consiste em introduzir-se deliberadamente na vida, através da consciência do próximo, para transformá-la, sem “proporcionar alegria aos homens”; (...) 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 realidade; onde há verdade e onde há mentira; onde há ficção, arte e vida real.⁶⁸

O tema e esse processo de trabalho serão explorados por Vakhtangov, futuramente, na montagem de A Princesa Turandot que, “no ápice da guerra civil” (...), o encenador russo soube “extrair do canovaccio de Gozzi um ardente espetáculo,

67 VAKHTANGOV apud ZAJAVA, Boris. Op.cit.

68 Tradução da autora: Vemos como esta improvisación se fundamentará (...) no alcance da arte na vida. La tarea creativa del arte no consiste em introducirse deliberadamente em la vida, a través de la conciencia del prójimo, para transformala, sino em “aportar alegría a los hombres”; (...)suscitar ilusiones y suemos que surjan como una realidad “suprema”, de tal forma que nadie pueda entender, em última instancia, dónde está el sueño y dónde la realidad; donde la verdad y donde la mentira; donde la ficción, el arte e la vida real. ZAJAVA, Boris. Op.cit.

cuja desenfreada incoerência refletia o impulso, a excitação criativa, o delírio da época”.⁶⁹

Mas o interesse em trabalhar com a Commedia dell’Arte e as inquietações entre o “real e imaginário” iniciaram, segundo Jorge Saura, em 1911, quando o encenador assistiu ao espetáculo A Barraca de Feira, dirigido por Meyerhold e de autoria do poeta simbolista russo Alexander Blok (1880-1921). A estréia de Barraca “provocou um imenso escândalo teatral – tão inovadora era sua estética”, criando uma nova linguagem teatral - “a do teatro de convenção”.⁷⁰

A partir daí Meierhold chega ao teatro da “convenção consciente”, onde a rampa é abolida e o palco desce ao nível da orquestra, onde o espectador é considerado, juntamente com o autor, o encenador e o ator, o quarto criador do espetáculo, embora o faça desmistificado, consciente em todo momento de que o ator representa, assim como este não esquece por um só instante que está compondo um quadro no palco e, como o pintor ou o escultor, dispondo plástica e ritmicamente no espaço cênico a sua tela ou as linhas e as massas da corporificação teatral expressiva e significativa.⁷¹

69 RIPELLINO, Ângelo Maria. O Truque e a Alma. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, p.192.

70 VÁSSINA, Elena. “Rússia, início do século XX: fundadores do teatro moderno” in Revista Moringa. Teatro e Dança. João Pessoa: Ed. UFPA, 2006, n 1, p.55-64.

71 GUINSBURG, J. Stanislávski, Meierhold & Cia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p.62.

A encenação, que durava 35 minutos e poderia ser apresentada em praça pública, “foi um primeiro passo decisivo da aproximação do teatro profissional com o popular e, ao mesmo tempo, um rompimento com a longa tradição mimética de arte dramática, um início da época de vanguardas estéticas”.⁷²

A busca de Vakhtangov por um “tipo de teatro diferente” ao realismo-naturalismo do Teatro de Arte de Moscou passa a ser constante em suas atividades pedagógicas e em seus trabalhos de direção.

O encenador se “incomodava profundamente com o excessivo papel que se dava a imaginação no método de trabalho de Stanislávski”, o que poderia levar o ator a uma “alucinação”.⁷³

Os olhos do ator, quando ele se encontra em cena, devem ver tudo: lâmpadas, refletores, a maquiagem de outros atores, etc; tudo tal como é a realidade, e o mesmo ocorrem no que se referem aos ouvidos. É impossível ver um bosque de árvores autênticas em lugar de um bosque pintado, isso é uma alucinação. Um dos olhos sadios deve proporcionar ao ator a visão do cenário autêntico e dos bastidores autênticos. Mas o ator deve relacionar-se com esse cenário não como o cenário exige, mas sim como exige a obra.⁷⁴

72 VÁSSINA, Elena, op.cit.

73 SAURA, Jorge. Idem, p.103.

74 Tradução da autora: Los ojos del actor, cuando se encuentra em el escerio, han de verlo todo: lámparas, reflectores, el maquillaje de otros actores, etc; todo tal y como es em la realidad, y lo mismo ocurre em lo referente al oído. Es imposible ver um bosque de árboles autênticos em lugar de um bosque pintado, eso es uma alucinación. Unos ojos sanos han de proporcionar al actor la visión del decorado autêntico y de los bastidores autênticos. Pero el actor há de relacionarse com esse decorado no como el decorado em si exige, sino como se exige em la obra. VAKHTANGOV apud SAURA, Jorge, op.cit., p.103.

Esse conceito do encenador, “nesse momento teórico”, levará a “formulação do teatro da convenção”, que também será colocado em prática mais tarde com A Princesa Turandot, onde “o cenário, os focos e as paisagens pintadas não serão obstáculos, mas sim um estímulo para a criação de um realismo cênico, diferente do cotidiano”.⁷⁵

2.3 Época de crises

Após a montagem de O Dilúvio, o encenador russo vive um período de, conforme definição de Saura, “aparente inatividade”. Além das incertezas em relação ao fazer teatral, a partir de 1915 começam a aparecer os sintomas da doença (câncer no abdômen) e que o levaria a internação por longos períodos até a sua prematura morte, em 1922.

No verão de 1915, o encenador faz sua última viagem a Evpatória, pois a partir desse período seria constante a sua permanência em sanatórios e hospitais.

Em dezembro de 1916, morre, em decorrência de uma nefrite, seu mestre, amigo e “defensor” Sulerjítiski. Dias antes da morte de Súler, Vakhtangov foi convidado pelo amigo para montar uma adaptação de um dos contos de Natal de Charles Dickens, mas o projeto nunca foi colocado em prática.

Em março de 1917, ele foi obrigado a interromper os ensaios da primeira montagem de O Milagre de Santo Antônio, de Maeterlinck, para ser internado

na cidade de Krukovo, onde, no dia 10 de abril⁷⁶, conheceu o poeta Alexander Block, que passara a admirar profundamente, e a mãe dele.

No período de 1918-1919, Vakhtangov vive uma de suas crises profissionais e a situação no Estúdio Mansurov estava complicada em função das longas ausências do encenador, das disputas internas e da falta de qualidade dos espetáculos, culminado com a saída de 12 atores.

Ainda internado, ele escreve cartas ao “Conselho”, aos “membros” e aos “colaboradores” do estúdio. Em uma das cartas ele diz que o estúdio é o “supremo objetivo” de sua vida, se culpa pela rígida disciplina imposta aos atores, lembra que ficará na história de todos e ressalta que ainda começará a “criar”.

(...) Porque a luz que vós, por mérito meu, levais agora fora daqui, para outros grupos, fui eu quem vos trouxe. Eu a trouxe generosamente, talvez com precipitação. (...) Porque, não há dúvida, é inegável que eu deixo a mim mesmo em vós: nos livros de vossas vidas, mais longas do que a minha, ficarão páginas escritas por mim. Não é possível arrancá-las, seja qual for o andamento que irão tomar os dias de cada um. (...) Ainda não me revelei. O que fiz nada mais é do que a preparação. Falta agora bem pouco para começar a criar, e...de repente começo a sentir que tudo perece”.⁷⁷

76 Nota da autora: O encontro foi registrado no diário de Vakhtangov in Evgenij B. Vachtangov, *Il sistema e l'eccezione – Taccuini, lettere, diari*. Organização Fausto Malcovati, Itália: Edizioni ETS., 2004, p.116.

77 VAKHTANGOV apud RIPELLINO, Ângelo Maria, op.cit., pp. 213-214.

Nesses anos, o encenador já aponta suas contradições: a fidelidade ao mestre Stanislávski⁷⁸ e a admiração por Meyerhold, que anteriormente havia criticado.

Sua segurança inicial nas teorias do “sistema”, sua ansiedade por um teatro limitado a uma edificante resenha de personagens puríssimos, (...) foram esmorecendo gradativamente. Embora fizesse de tudo para afastar as tentações e para apagar as dúvidas, o demônio do teatralismo não cessava de infernizá-lo.⁷⁹

Além de todas essas crises, corria a Revolução e junto com ela, as incertezas, o frio e a fome. Até então, Vakhtangov havia se mantido indiferente à revolução, até pela filosofia aplicada ao estúdio. Mas durante uma tarde, após uma batalha nas ruas de Moscou, sua atenção foi atraída por um operário que consertava os fios do bonde:

Impressionaram-no, sobretudo as mãos, a segurança com que aquelas mãos operavam, como se encordoassem de novo um

78 Nota da autora: É importante ressaltar que mesmo na fase de dúvidas, nesse período, o “sistema” de Stanislávski é criticado por vários artigos assinados por representantes do teatro russo e, Vakhtangov, ainda internado, sai em defesa do mestre com o artigo “Aos que escrevem sobre o ‘Sistema’ de Stanislávski”, publicado em 1919, na revista de número 14 “O Mensageiro Teatral”. O artigo, traduzido do manuscrito de Vakhtangov, pode ser encontrado in SAURA, Jorge, op.cit., pp.186-189. No artigo, Vakhtangov ressalta que não havia “uma só palavra imprensa das descobertas de Stanislávski, tanto no que se refere aos seus princípios artísticos em geral como ao teatro em particular”, e por isto, esses “críticos” não conheciam o “sistema” do diretor. Ele responde a crítica do encenador Fiódor Komissarjévski (1875-1954), que dizia que Stanislávski “negava a fantasia criativa” : “Stanislávski considera a fantasia como a ‘segunda natureza do ator’ e todo o seu ‘sistema’ de educação do ator está construído precisamente para desenvolver a fantasia criativa”. Também critica o artigo de M. Tchékhov e se diz “decepcionado” com as palavras do amigo que se dispôs a fazer, em apenas “2 ou 3 páginas”(…), “uma completa e pormenorizada exposição do ‘sistema’ de Stanislávski”: “Penso que uma completa e pormenorizada exposição pode ser feita somente por quem criou esse sistema”.

79 RIPELLINO, Ângelo Maria. Idem, p.211.

instrumento destruído e, através do ressaltado visual, através do involuntário “teatralismo” do gesto compreendeu a essência da revolução, como o triunfo de mãos operárias.⁸⁰

Segundo Ripellino, se a revolução não tivesse ocorrido, Vakhtangov permaneceria sendo um “(inquieta) epígono” do Teatro de Arte: “Mas o Outubro levou-o, mesmo que atravessando retornos, reconsiderações, incertezas, a um radical reexame dos próprios princípios”.⁸¹

A “ânsia de teatralidade” fica mais evidente na carreira do encenador a partir de 1919-1920. Nesse período, entre outros trabalhos, Vakhtangov já havia iniciado o processo de montagem de *O Dibuk* e, além disto, novos atores, vindos de outros estúdios, seriam os responsáveis pelo “renascimento” do Estúdio Mansurov.

Junto com a “ânsia de teatralidade” o encenador atualiza a essência do texto, para que o espetáculo mostre “algumas aspirações da época e expresse os sabores e rancores dos dias em que é encenado”.⁸²

Essa “consonância” com a Revolução de Outubro que, segundo Ripellino, é consenso da alma e não adesão ideológica ficará presente de forma significativa na segunda versão de *O Milagre de Santo Antonio*, de Maeterlinck.

80 RIPELLINO, Ângelo Maria. Idem, p.212.

81 Idem, ibidem, p.222.

82 RIPELLINO, Ângelo Maria. Idem, p.223

2.4 Dibuk e o “teatralismo” do gesto

Em 1917, ano das “provações” da guerra civil em Moscou e, ao mesmo tempo, “da fermentação vanguardista nas artes e nas letras” , um grupo de jovens, inspirado pelo professor de hebraico, Naum Zemach, forma o grupo Habima, com o objetivo de difundir os ideais e a língua hebraica.

Zemach pede ajuda a Stanislávski para a montagem de espetáculos em hebraico, e este indica Vakhtangov para a tarefa. O grupo passa a ser composto por alunos de Zemach e por atores de outros grupos, sendo que alguns, inclusive, já haviam trabalhado com Vakhtangov.

As condições para fazer parte do estúdio eram duras: renúncia de matrimônio por cinco anos, fidelidade ao estúdio e renúncia em freqüentar lugares públicos ou cafés.

Após alguns meses de ensaio, no dia 8 de outubro de 1918, o estúdio se apresenta ao público com uma primeira amostra, composta por quatro peças de um ato, traduzidas em hebraico antigo: A Irmã mais Velha de Sholom Ash, Fogo! de L.Peretz , Sol de I. Kaznelson e A Peste de I.Berkovitch. Vakhtangov não conhecia o hebraico antigo e, portanto, o “trabalho dos alunos era confiado à autenticidade das emoções”.⁸⁴

83 GUINSBURG, J. Stanislávski, Meyerhold & Cia. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.201.

84 Tradução da autora: (...) il lavoro con gli allievi era dunque interamente affidato all'autenticità delle emozioni. MALCOVATI, Fausto (Organização). Evgenij B. Vachtangov, Il sistema e l'eccezione – Taccuini, lettere, diari. Itália: Edizioni ETS., 2004, p.80

A platéia não compreendia o que estava acontecendo no palco e exclamava, a todo o momento, “não compreendo” para exigir dos atores “não uma enunciação mais clara do texto, mas sim uma maior transparência das emoções”.⁸⁵

Para fazer-se entender por um público que falava russo ou no máximo yiddish (língua de origem hebraica), não podiam contar com a musicalidade dos sons, frequentemente ásperos e roucos, com consoantes muito sonorizadas e entonações de salmos.⁸⁶

Foi então que o encenador lembrou que, durante uma de suas internações, havia conhecido um israelita que lhe ensinara algumas palavras em hebraico. No entanto, o que mais o impressionara no seu vizinho de leito no hospital havia sido os “gestos” que ele utilizava para rezar e com os quais podia entender o significado das orações. Da mesma forma que o encenador compreendeu a “essência” da Revolução, por meio do “teatralismo do gesto” das mãos do operário que consertava os fios do bonde.

O “teatralismo” do gesto foi fundamental para a montagem de uma das mais importantes obras da carreira do encenador russo: o melodrama *O Dibuk*, de An-Sky, encenado totalmente em hebraico.

85 Tradução da autora: (...) esclamare dalla platea: “Non capisco”, per richiamare l’attore non a una più chiara enunciazione del testo, ma a una più trasparente resa dell’emozione. Idem, p.80.

86 Tradução da autora: Per farsi capire da un pubblico che parlava russo o al massimo yiddish non potevano contare che sulla musicalità dei suoni, spesso aspri e rauchi, com consonanti molto sonorizzate e intonazioni samodianti. Idem, ibidem, p.81.

(...) entre as quatro grandes encenações que inscreveram seu nome, ao lado de Meierhold, Evreinov e Taírov, na primeira linha dos renovadores da estética teatral russa e contemporânea, encontra-se *O Dibuk*.⁸⁷

O diretor mergulhou no estudo da bíblia para fazer analogias com a situação vivida naquele momento na Rússia. O trabalho sobre *O Dibuk* realiza-se em dois tempos: entre 1918-1919 e depois de uma longa pausa devido à doença de Vakhtangov em 1920-21. Foram três anos de processo de montagem, “mais de 200 ensaios, além de prolongados exercícios de dança, ginástica, impostação, etc, e a feliz conjugação entre Vakhtangov, na mais fecunda fase de sua carreira artística, e o entusiasmo do grupo de jovens”.⁸⁸

Dibuk, que significa alma penada, conta a história de amor dos jovens Lea e Hanã, cuja união foi selada desde o nascimento, pelos pais de ambos e pelos “Céus”. No entanto, o rico pai de Lea busca um bom partido para a sua filha, apesar do compromisso que assumiu com o pai de Hanã, e chega a anunciar na sinagoga o casamento dela com um rico mercador. Com a notícia, Hanã tenta obter “ducados” por meios proibidos, cabalísticos, e morre, apossando-se, porém, como alma penada (*dibuk*) do corpo de sua amada. Lea é conduzida à presença de um poderoso rabi, que consegue exorcizar o espírito. Mas ela quer Hanã, que saiu de seu corpo, mas está pronto para entrar em sua alma. Lea, como esposa e viúva,

87 GUINSBURG, J. Idem, 2001, p.211.

88 GUINSBURG, J., op.cit.p.210.

rompe o círculo mágico feito pelo rabi para protegê-la do dibuk, e alcança a sombra luminosa de Hanã, caindo morta em seguida.

O melodrama de An-Ski forneceu a Vakhtangov oportunidade para uma encenação repleta de engenhosos expedientes. A história de um tímido amor de Lea e Hanã acresceu-se de temas subalternos, de referências sociais, dilatando-se em vasto apólogo sobre pobres e ricos, sobre a injustiça da ordem humana [.....] Ele insistiu, acima de tudo, na estratégia das mãos. Pretendia significar, através da estilização do gesto, a essência étnica da obra. Assumiu como tema melódico desta pintura gestual um detalhe que observara no hebreu seu companheiro de quarto: a oscilação das palmas levantadas para o ar e estendidas em direções contrárias.⁸⁹

O encenador contou com a importante colaboração do pintor construtivista hebreu Natan Altman (1889-1970), já que Marc Chagall (1887-1985) havia declinado do convite feito pelo Habima por não estar “familiarizado” com o trabalho de Vakhtangov. Quando Altman chegou, o diretor já havia criado o primeiro ato do espetáculo, mas ao se deparar com as propostas, como define Ripellino, dos “cenários enviesados de sabor cubista” e dos desenhos dos figurinos e dos personagens feitos pelo pintor, ele recomeçou tudo de novo tendo como base essas pinturas.

Vakhtangov não conhecia o hebraico, a vida cotidiana dos pequenos vilarejos, os costumes, as lendas, as superstições, ou seja, tudo aquilo sobre o que o texto era construído. (...) o texto tinha uma dimensão estática e trágico-heróica. Os personagens que eu havia representado em meus esboços eram contorcidos e despedaçados, como as árvores nascidas em um terreno árido e estéril. (...) Os movimentos, os gestos eram densos e tempestuosos. Tendia as formas ao máximo grau expressivo. Tais formas, sozinhas, deviam agir no espectador, uma vez que as palavras pronunciadas pelos atores em hebraico antigo eram incompreensíveis (...) Quando apresentei as minhas propostas (...) Vakhtangov recomeçou tudo do início tendo como base os meus esboços (...) O trabalho continuou com um clima de excitação extraordinária.⁹⁰

Para a montagem desse espetáculo, Vakhtangov retomou o trabalho de improvisação, que será utilizado também em processos de outras encenações, valorizou o ritual, que havia iniciado em O Dilúvio e a composição entre o preto e o branco.

90 Tradução da autora: Vachtangov non conosceva l'ebraico, la vita quotidiana dei piccoli villaggi, gli usi, le leggende, le superstizioni, cioè tutto ciò su cui era costruito il testo. (...) il testo aveva una dimensione statica e tragico-eroica. I personaggi il testo avevo rappresentato nei miei schizzi erano contorti e spezzati, come alberi nati su un terreno arido, sterile. (...) I movimenti, i gesti erano densi, tempestosi. Tendevo a forme al massimo grado espressive. Tali forme, da sole, dovevano agire sullo spettatore, poiché le parole pronunciate dagli attori in antico ebraico, erano incomprensibili (...) Quando presentai i miei schizzi (...) há ricominciato tutto da capo, tenendo come base i miei schizzi. Il lavoro continuò in un clima di eccitazione straordinaria. ALTMAN, Natan apud ETKIND, M, Moskva, 1971, p.68 in Evgenij B. Vachtangov, Il sistema e l'eccezione – Taccuini, lettere, diari. Organizaçao Fausto Malcovati, Itàlia: Edizioni ETS., 2004, pp.84-85.

A música passa a ter uma importância determinante, “integrada à ação, remodelava a estrutura dramática inserindo a palavra em um espaço sonoro contínuo”⁹¹ , e os gestos, de maneira geral, faziam parte da busca de uma “forma” que ele procurou utilizar em seus últimos espetáculos:

(...) cancelado cada resíduo do cotidiano, o gesto vem seccionado e construído com precisão geométrica, as partes do corpo (colo, mãos, braços) vêm isoladas para dar a cada uma a sua relevância e sua expressão autônoma. Alguns momentos as formas têm solenidade, amplitude, ritmo lento, às vezes violência, ruptura, às vezes fixação atônita.⁹²

Uma das cenas mais famosas criada por Vakhtangov no segundo ato foi o “baile dos esfarrapados”, no qual mendigos faziam parte da “rica” festa de casamento de Lea. Foi dado amplo espaço à improvisação, cada mendicante deveria escolher a sua própria enfermidade (manco, cego, corcunda), imaginar uma própria história, contar a biografia do personagem. O encenador entrava na “atmosfera do texto” através de leituras pessoais ou pedia aos alunos que contassem “lendas e histórias de suas famílias” e os ensaios começavam depois de três ou quatro horas de histórias.⁹³

91 Tradução da autora: (...)integrata all'azione,remodellava la struttura drammaturgica inserendo la parola in uno spazio sonoro continuo. Idem, 2004,p.88.

92 Tradução da autora: (...)cancelatto ogni resíduo di quotidianità, il gesto viene sezionato e costruito com geometria precisione, vengono isolate le parti del corpo (colli, mani, braccia), per dare a ognuna la sua rilevanza e la sua espressione autonoma. Le ‘forme’ non sono univoche: talora c’è solennità, ampiezza, ritmo lento, talora violenza, rottura, talora attonita fissità. Op.cit.p.88.

93 Idem,2004,p.81.

E o que há de mais próximo aos expressionistas do que o baile dos pobres, tramado com férvida fantasia coreográfica (...) Vakhtangov deu acabamento, uma por uma, às figuras do macabro carnaval (...) Queria que este baile de pés pesados expressasse frêmitos de revolta contra o absurdo das desproporções sociais.⁹⁴

O “acabamento” dos atores foi detalhado pelo diretor, “buscando uma síntese entre vivência e expressão”⁹⁵, transformando, por exemplo, duas atrizes Hanna Rovina (Lea) e Miriam Elias (Hanã) em uma das mais “vivas” interpretações já vistas no teatro russo. Trabalhou o “mundo interior” até alcançar “formas eloqüentes” proporcionando aos atores o encontro da “essência do papel” tanto de maneira individual como em conjunto.

Para atingir efeitos como esse, em que a posse demoníaca, o fervor místico, a loucura amorosa criavam tensões verbalmente intraduzíveis, valeu-se, no desempenho, da “solidificação emocional”, pela qual a imobilidade é apenas exterior, enquanto “no interior a ação e a experiência nada perdem de seu dinamismo”.⁹⁶

94 RIPELLINO, Ângelo Maria, op.cit., p.245.

95 GUINSBURG, J. Idem, pp.215-216.

96 GUINSBURG, J. Idem, ibidem, p.216.

Em *O Dibuk*, por meio dos recursos utilizados por Vakhtangov, como a técnica da improvisação, foi possível colocar em prática o conceito, que também fazia parte do “espírito” dos encenadores de sua geração, que o teatro tem a sua própria “verdade”, o seu próprio “realismo” e de que “o teatro não é vida”. Ao final da encenação, o público parece que “acorda de um sonho”, de um “êxtase” da “incoerência e da irracionalidade não da vida neste mundo, mas de uma vida entre dois mundos”.⁹⁷

Após assistir ao espetáculo, o diretor russo Evrêinov (1879-1953) disse que Vakhtangov “ficaria” no Estúdio Habima como um “dibuk”.

2.5 A busca dos próprios conceitos

A partir do final de 1920 até 1922, ano de sua morte prematura, há uma mudança radical na “forma” do fazer teatral de Vakhtangov, tanto no que se refere ao trabalho de direção como ao de pedagogo. Em 1921, realiza as montagens de Erik XIV, de Strindberg, O Milagre de Santo Antônio (Tchudo), de Maeterlinck, e O Pedido de Casamento, de A. Tchekhov. Os dois últimos são segundas versões de espetáculos que o encenador já havia montado de maneira “tradicional”, mas que decide remontar ressaltando o lado “grotesco” e “irreal” dos personagens.

Vakhtangov também inicia a montagem, no Primeiro Estúdio, de O Arcanjo Miguel de Nadiezhda Bromley, que não chegou a estrear, e A Princesa Turandot de Carlo Gozzi, com os atores do Terceiro Estúdio. E até o dia 13 de fevereiro de 1922, 14 dias antes da estréia de *Turandot*, que ele não chegou a assistir em função da

gravidade da doença, trabalhou como ator em *O Dilúvio*.

Segundo o professor russo Vidmantas Silyunas, Vakhtangov passa a valorizar o esteticismo, “a arte transformada e a quebra da vida, uma vida transformada”, e cria figuras cênicas que não existiam na realidade, mas que tinham mais realidade que a própria vida, porque a “condensavam”.⁹⁸

O encenador deixa de lado a minuciosa preparação e coloca em cena a “visão subjetiva” que o personagem tem do mundo ao seu redor. Segundo Saura, esse novo olhar em cena transforma os espetáculos do jovem diretor em poéticas cruéis e, “quase sempre grotescas” comparados às pinturas “negras” do espanhol Goya (1746-1828), na qual a temática, geralmente, girava em torno da luta entre a vida e a morte, “tanto física como moral”.⁹⁹

É óbvio que, nesse momento, essa luta também está diretamente ligada com a própria vida do encenador, que já havia passado por várias internações e cirurgias sem resultado prático e sua doença continuava avançando, apesar de todos os esforços dos médicos na época.

A atitude de Vakhtangov passa a ser radical não somente em cena, mas também em sua metodologia e em seus escritos, nos quais critica todos os diretores russos e até seus ídolos e mestres não escapam da ira do encenador.

98 Silyunas, Vidmantas. “*Tendências estéticas do Teatro Russo no século XX*” – Depto. de Pós-graduação de Literatura Russa/ USP, 2004.

99 SAURA, Jorge. E. Vajtángov: Teoría y práctica teatral. Madrid: Publicaciones de La Asociación de Directores de Escena de España, 1997, p.249.

No dia 26 de março de 1921, quando estava internado no Sanatório de Ognissanti, em seu diário, encontra-se “Anotações sobre o mestre”¹⁰⁰ :

Estou pensando em Meyerhold. Que diretor genial, o maior de todos os tempos. Cada uma de suas encenações é um novo teatro. Cada uma de suas encenações poderia dar vida a uma tendência inteira. Naturalmente Stanislávski como diretor é inferior a Meyerhold. Stanislávski não tem personalidade. Todas as encenações de Stanislávski são banais. O primeiro período de encenações de Stanislávski é uma imitação de Meininger. O segundo, isto é, o teatro de Tchekhov (o princípio do Meininger transferido na essência interior dos personagens- revivescências), ainda isto, é naturalismo.¹⁰¹

Nessa mesma anotação, após glorificar Meyerhold, Vakhtangov ressalta que, embora genial, o encenador não conhece o ator “por nada e não sabe despertar no ator a emoção, o ritmo e a teatralidade necessária”. Já Stanislávski conhece perfeitamente o ator da “cabeça aos pés, fora e dentro, na mente e no espírito e é absolutamente um mestre nas imagens e nas soluções inesperadas dos personagens”.

100 Nota da autora: Todas as citações subseqüentes de Vakhtangov foram extraídas do texto mencionado in Evgenij B. Vachtangov, Il sistema e l’eccezione – Taccuini, lettere, diari. Organização Fausto Malcovati, Itália: Edizioni ETS., 2004, pp.330-335.

101 Tradução da autora: Sto pensando a Mejerchol’d. Che regista geniale, il più grande di tutti i tempi. Ogni sua messa in scena è un nuovo teatro. Ogni sua messa in scena potrebbe dar vita a un’intera corrente. Naturalmente Stanislavskij, come regista, è inferiore a Mejerchol. Stanislavskij non há personalità. Tutte le messe in scena di Stanislavskij sono banali. Il primo período delle messe in scena di Stanislavskij è un’imitazione dei Meininger. Il secondo, cioè il teatro di Cechov (il principio dei Meininger transferito nell’essenza interiore dei personaggi-riviviscenza), anche questo, è naturalismo.

De acordo com Ripellino, essas reflexões “extremas” de Vakhtangov mostram que o diretor buscava “associar com cuidadosa dosagem” das idéias estéticas de Stanislávski e Meyerhold; e “aspira juntar, para um festim de paz final, as duas doutrinas que irrigam o teatro moderno”. Ele pesquisa e reflete sobre os trabalhos de Stanislávski e de Meyerhold, tentando identificar as contradições, mas, ao mesmo tempo, seleciona aquilo que lhe interessa para a sua própria criação. A esta síntese dá o nome de “realismo fantástico”, e “encontra seus modelos na direção meyerholdiana de Balagántchik, na arte de Gogol, nos espetáculos oníricos de Stanislávski”.¹⁰²

Ainda em sua anotação, é possível observar a busca de uma poética própria:

Nas minhas tormentosas tentativas de sair do caminho de Stanislávski, um ano antes que ele começasse a falar do ritmo e da plasticidade, por mim mesmo tinha compreendido o sentido do ritmo e da plasticidade, tinha entendido que coisa é a plasticidade expressiva, que coisa é a atenção do público, que coisa é a “cenidade”, os caracteres esculturais e estatuários, a dinâmica, o gesto, a teatralidade, as mesas do palco, etc. (...) sinto ter uma capacidade intuitiva maior que aquela de Meyerhold. Ele deve estudar a época para compreender o espírito, enquanto eu, de dois ou três acenos insignificantes, pego claramente o espírito e quase sempre consigo contar sem erros completamente

os detalhes da vida de um século, os estratos sociais, as leis, os hábitos,
etc.(...)¹⁰³

Vakhtangov assume suas próprias convicções em cena, já que passou a renegar o realismo/naturalismo de Stanislávski e o apego à estética formal do ator biomecânico de Meyerhold, apaixonou-se pela modelagem das personagens e compara o ofício de diretor ao de escultor. E no final de sua anotação, o encenador pretende “expulsar a trivialidade do teatro” para “triunfar a teatralidade no palco”:

Morra o naturalismo no teatro! Oh! Como se poderia encenar Ostróvski, Gogol e Tchekhov! Tenho uma vontade louca de levantar-me e de correr e contar isto que me veio à mente. (...) Quero encenar A Gaivota. Em modo teatral. Tal como é em Tchekhov. (...)
Em Tchekhov não há lirismo, mas tragédia. Se alguém atira em si mesmo, este ato certamente não é lírico. É Banalidade ou Heroísmo.
A Banalidade e o Heroísmo não foram jamais lirismos.

103 Tradução da autora: Nei miei tormentosi tentativi di staccarmi dal cammino di Stanislavskij, un anno prima che egli cominciasse a parlare di ritmo e di plasticità, io stesso avevo afferrato il senso del ritmo, avevo capito che cosa è la plastica espressiva, che cos'è l'attenzione del pubblico, che cos'è la “scenicità”, i catteri scultorei e statuari, la dinamica, il gesto, la teatralità, lè tavole del palcoscenico ecc.(...) ma sento di avere una capacita di intuizione maggiore di quella di Mejerchol'd. Lui deve studiare l'epoca per capirme lo spirito, mentre io, da due o ter insignificanti accenni, afferro chiaramente lo spirito e quase sempre riesco a raccontare senza errori perfino i dettagli della vita di um secolo, gli strati sociali, le caste, le leggi, gli abiti,ecc.

A Banalidade e o Heroísmo têm a sua máscara trágica, enquanto a lírica tem sido frequentemente banal. Estou cansado.¹⁰⁴

E a teatralidade no palco triunfou “quer em sua trágica encenação expressionista de Eric XIV, quer em sua absolutamente festiva, popular, inspirada na Comedia dell’Arte e “engajada” politicamente encenação de A Princesa Turandot”.¹⁰⁵

Em Eric XIV, o encenador construiu o espetáculo numa perspectiva expressionista e utilizou o grotesco para mostrar um mundo de crueldade, introduzindo no Primeiro Estúdio “o sabor, as asperezas e o compromisso da atualidade”.¹⁰⁶

A obra de Strindberg gira em torno do monarca sueco, que dá título ao texto, e que para fortalecer sua posição prepara seu casamento com a rainha Isabel da Inglaterra, mas, ao mesmo tempo, não esconde sua atração por uma mulher do povo, Karin. Essa paixão cria inimizades de quase toda nobreza e abre uma série de intrigas, na qual sua madrasta e principal inimiga, desempenha papel fundamental.

A conduta de Eric é totalmente contraditória: ora parece apoiar-se no povo para vencer os inimigos, ora parece ignorá-los. Segundo Rippelino, Mikhail Tchékhov adaptou-se como uma “luva” ao ideal do teatro dos expressionistas e Vakhtangov soube aproveitar muito bem as crises pessoais do ator, que sofria de agorafobia (medo de atravessar uma praça ou uma rua).

104 Tradução da autora: Muoia il naturalismo in teatro! Oh, come si potrebbero mettere in scena Ostrovski, Gogol’ e Cechov! Ho una voglia matta di alzarli e di correre a raccontare cio che mi è venuto in mente. Voglio mettere in scena Il Gabbiano.In modo teatrale. Così com’è in Cechov. (...)In Cechov non c’è liricità, ma tragedia. Quando um uomo si spara, non c’è liricità. È Banalità e Eroismo. La Banalità e l’Eroismo non sono mai stati liricità. La Banalità e l’Eroismo hanno le loro maschere tragiche, mentre la lírica è stata spesso banale. Sono stanco.

105 VÁSSINA, Elena. “Rússia, início do século XX: fundadores do teatro moderno” in Revista Moringa. Teatro e Dança. João Pessoa: Ed. UFPA, 2006, n 1, p.55-64.

106 RIPELLINO, Ângelo Maria, op.cit., p.239.

O ator, sem transição, passava de um estado de ânimo ao oposto: do monarca triunfante ao “homenzinho” atemorizado e inseguro, de uma atitude cheia de vitalidade a uma pose imóvel com o olhar perdido no espaço, como se buscasse dentro de si a força repentinamente perdida.

Tanto Ripellino como Saura apontam à atuação de M. Tchékhev como um dos pontos altos da montagem. Outro destaque, relevado por ambos os pesquisadores, era a “atmosfera” que o espetáculo proporcionava, por meio dos cenários e figurinos, criados por Ignaty Nivínski (1881-1933), maquiagem, iluminação e, principalmente pelo “tempo-ritmo”.

A atmosfera emocional desta montagem era possível perceber pelo tempo-ritmo de uma inquietante espera, algo bastante familiar para o público moscovita, habituado desde a revolução e da subsequente guerra civil, a passar noites de angustiosa espera. Como justamente assinala o crítico, historiador e diretor teatral Pavel Márkov, não se pode separar o drama de Strindberg de Moscou daqueles anos, das casas destruídas, das manifestações nas ruas (...) dos projetores cujos fochos de luz rasgavam a noite moscovita igual aos relâmpagos que rasgavam o cenário do Primeiro Estúdio. ¹⁰⁷

107 Tradução da autora: En la atmosfera de este montaje era posible percibir el tempo-ritmo de una inquietante espera, algo bastante familiar para el público moscovita, habituado tras la revolución y la subsiguiente guerra civil a noches de angustiosa espera. Como justamente señala el crítico, historiado y

O tempo-ritmo também havia sido um dos destaques da segunda versão de O Milagre de Santo Antonio (Tchudo), de Maeterlinck. Os burgueses ávidos pela herança da tia morta agiam em “multidão”, embora estivessem caracterizados de forma singular, como “uma única personagem de muitas cabeças”. Para conseguir esse resultado, Vakhtangov trabalhou os movimentos de cada um em um “tempo-ritmo comum” e os atores se posicionavam frontalmente, um ao lado do outro, “como que diante de um fotógrafo”.¹⁰⁸

Mas foi com uma simples fábula chinesa que o encenador mostrou “a possibilidade da síntese de várias tendências e idéias cênicas, paradoxalmente revelou a profunda unidade artística do teatro russo de vanguarda, tão diversificado em suas buscas estéticas”.¹⁰⁹

A Princesa Turandot é uma adaptação de uma lenda persa e conta a história de uma bela e cruel princesa chinesa, que coloca seus inúmeros pretendentes a prova: quem conseguisse resolver três enigmas se casaria com ela e aquele que falhasse, em apenas um dos enigmas, seria decapitado. O príncipe Calaf, que se encontra incógnito em Pequim, aceita a prova e, ao contrário dos outros pretendentes, consegue decifrar os três enigmas, mas Turandot não quer cumprir o pacto. Calaf então propõe à Turandot outra prova: se conseguir descobrir quem é ele poderá decapitá-lo e se não descobrir a sua identidade, deverá se casar com

director Pavel Márkov, no se puede separar el drama de Strindberg del Moscú de aquellos años, de las casas destruídas, de las manifestaciones callejeras (...) de los proyectores cuyos haces de luz rasgaban la noche moscovita al igual que los relámpagos rasgaban la penumbra del escenario del Primer Estúdio. SAURA, Jorge, op.cit., p.253.

108 RIPELLINO, Ângelo Maria. Idem, p.234.

109 VÁSSINA, Elena, op.cit.

ele. Depois de muitas peripécias Turandot descobre a identidade de Calaf, mas como está apaixonada decide se casar com ele.

A história, de acordo com Saura, parecia pouco propícia para uma sociedade “recém saída da revolução e com sérios problemas de fome”, mas Vakhtangov soube captar a necessidade da “festa” que a população da época tinha, “não para fugir dos seus problemas, mas sim para enfrentá-los com força moral”.¹¹⁰

O diretor vai beber da fonte da Commedia dell’Arte para a montagem deste espetáculo e, segundo Ripellino, o espetáculo estava diretamente ligado com a comédia do improviso, com as experimentações e a revista gozziana do Dr.Dapertutto¹¹¹ .

O tema fundamental da direção de Turandot era, então, a teatralidade do teatro. Exortando o ator a sair frequentemente dos contornos da personagem, a indicar a própria autonomia do papel e a recusa de identificar-se com ele, Vakhtangov propunha-se a desnudar os maquinismos, os truques, as cordas: o avesso do espetáculo.¹¹²

Para ele, era importante ressaltar não somente os aspectos externos dos comediantes, mas também seu humor e a sua relação com o público. A intenção era que

110 SAURA, Jorge. Idem, p.314.

111 Nota da autora: Pseudônimo usado por Meyerhold. “O Amor de Três Laranjas”, da obra de Carlo Gozzi, dramaturgo italiano do século XVII, era o nome da revista publicada por Meyerhold, que assinava artigos com pseudônimo de Dr. Dapertutto, para discutir sobre as artes cênicas, além de criticar o teatro russo da época. O nome de Dr. Dapertutto foi inspirado em um personagem de um conto de Hoffman, escritor admirado por Meyerhold.

112 RIPELLINO, Ângelo Maria. Idem, p.227.

os atores tivessem um domínio de passar imediatamente de uma situação para outra totalmente inversa e sem perder a atenção do espectador.

Os atores não deveriam interpretar o conto de Gozzi, mas sim interpretar cômicos italianos que estariam apresentando a história de Turandot, com o objetivo de gerar uma impressão de improviso e de risco e criar o “tom das representações dos comediantes nas praças italianas”:

O enredo era conduzido pelas quatro máscaras: Pantaleão, Briguela, Tartalha e Trufaldino. A encenação estabelece momentos de jogo direto com a platéia e rompia totalmente com a quarta parede, em vários momentos, e com as luzes acesas, os “chineses” e as máscaras se transferiam para a platéia. A paródia e a sátira davam o tom do espetáculo e satirizavam a política, a crítica teatral e as manifestações do teatro e da dança na época.

Vakhtangov não havia deixado passar uma só oportunidade para enganchar com burlescos anacronismos à fábula no presente. (...) o cortejo das escravas de Turandot avançava parodiando as danças de Isadora Duncan.¹¹³

No início do espetáculo, os atores faziam uma “parada”: entravam com roupas de gala como se fossem para um baile e posicionavam-se de frente para o público, para depois colocar os figurinos que pareciam que eram aleatórios para cada personagem.

Os atores transitavam, entravam e saíam do personagem, inclusive as trocas de figurinos e cenários eram realizadas na frente do público. Embora esse recurso não fosse uma novidade na época, Saura explica que no caso de Turandot a abordagem havia sido diferenciada:

Não foi a primeira vez que nos cenários moscovitas se empregavam o recurso de não esconder o jogo teatral e dirigir-se diretamente ao público, pois Taírov, Meyerhold e outros diretores já haviam feito isso, mas sempre haviam permanecido em um recurso formal que se mantinha durante mais ou menos o tempo do espetáculo. Em A Princesa Turandot era a base, o fundamento do jogo de cena, sem a qual não era possível entender a obra. Em Vakhtangov este princípio interpretativo não era um mero recurso técnico, sim uma maneira de expressar a essência, o conteúdo da obra a partir das ações físicas, em uma palavra, uma forma de expressar o ponto de vista do ator sobre o que está ocorrendo em cena.¹¹⁴

114 Tradução da autora: No era la primera vez que en los escenarios moscovitas se empleaba el recurso de no esconder el juego actoral o dirigirse directamente al público, pues Taírov, Meyerhold y otros directores ya lo habían hecho, pero siempre había quedado en un recurso formal que se mantenía durante más o menos tiempo en el espectáculo. En La princesa Turandot era la base, el fundamento de la puesta en escena, sin la cual no era posible entender la obra. En Vajtánov este principio interpretativo no era un mero recurso técnico, sino una manera de expresar la esencia, el contenido de la obra a partir de las acciones físicas, en una palabra, una forma de expresar el punto de vista del actor sobre lo que está ocurriendo en escena. SAURA, Jorge. Idem, pp. 315-316.

Nos ensaios da peça, Vakhtangov passava a maior parte do tempo sentado na platéia com um balde de água fria do seu lado, para molhar uma toalha e colocá-la na cabeça para diminuir a febre.

Na noite de 23 para 24 de fevereiro de 1922, acontece o último ensaio com a presença de Vakhtangov que, “mesmo esgotado e com dores, saltava da poltrona da platéia para afinar e corrigir as cenas”. Às quatro horas da manhã, ele repete todo o espetáculo do princípio ao fim. Ao amanhecer, os atores o levam para casa e nunca mais o encenador voltaria ao estúdio.¹¹⁵

No dia 27 de fevereiro ocorreu o ensaio geral sem a presença do diretor. Nesse mesmo dia, o encenador envia uma carta à Stanislávski, na qual escreve que havia ficado triste por ele não ter podido assistir a *Dibuk*, mas que ficaria muito grato se ele fosse ver o ensaio geral de *Turandot*, mesmo estando “quase convencido de que não gostará” do espetáculo. Ele pede ainda ao mestre que escreva “algumas linhas” sobre a peça e que “presenteie” os atores com “10 minutos” nos bastidores, já que são jovens, porém “modestos” e “jamais esquecerão” de que Stanislávski compareceu no ensaio geral. E, para finalizar, Vakhtangov diz que assim que “sara” vai encontrá-lo para desfazer o “mal entendido que alguém obstinadamente trata de criar entre nós dois”, pois Stanislávski era a pessoa que ele mais admirava no mundo.¹¹⁶

115 RIPELLINO, Ângelo Maria. Idem, p.247.

116 VAKHTANGOV apud SAURA, Jorge. Idem, pp.317-318.

Mas, além de saber por meio do próprio mestre o sucesso do espetáculo, Stanislávski ainda pôde dizer-lhe que o ele havia visto era “genial, inusitado e acima de tudo inundado de um fervido apego à vida”.¹¹⁷

Inicialmente o espetáculo dividiu a crítica, uma vez que a renovação estética em relação à tradição do TAM foi considerada muito brusca para o conservadorismo dos críticos da época. Mas o público e os próprios membros do TAM aprovaram a proposta do espetáculo e, com o tempo, a opinião da crítica começou a modificar. O espetáculo alcançou enorme popularidade e a versão original de Vakhtangov permaneceria durante muitos anos em cartaz. Em 1963, Rueben Simonov, que fez Trufaldino na versão original, reconstituiu o espetáculo no Teatro Vakhtangov.

Em janeiro de 1922, praticamente durante os ensaios finais de Turandot, o encenador começa a dar aulas no Estúdio Cultur-Liga, com a intenção de realizar um trabalho em conjunto com Meyerhold. Vakhtangov desejava que esse estúdio fosse um “território neutro”, no qual ele e Meyerhold pudessem realizar um trabalho “sistemático de formação de jovens atores e diretores”. Efraim Loyter, membro desse estúdio, relata o interesse de Vakhtangov em acompanhar as aulas de biomecânica de Meyerhold e a intenção de ambos em trabalhar juntos: “Não era difícil imaginar que ilimitados horizontes artísticos se abririam nesse nosso estúdio se ambos os diretores do teatro soviético pudessem trabalhar conosco”.¹¹⁸

117 RIPELLINO, Ângelo Maria. Idem, ibidem, p.247.

118 Tradução da autora: No era difícil imaginarse qué ilimitados horizontes artísticos se abrirían ante nuestro estudio si ambos maestros del teatro soviético trabajaban con nosotros. LOYTER, Efraim apud Saura, Jorge. Idem, p.300.

Mas o encontro entre os diretores não ocorreu, principalmente, em virtude do agravamento da doença de Vakhtangov e aos ensaios de Turandot. No entanto, nas aulas do encenador nesse estúdio observa-se uma mudança de perspectiva na abordagem do “sistema” que se consolidava na época. Segundo Loyter, após perguntar aos alunos em que consistia o papel que um ator interpreta e a “essência” das respostas era sempre a mesma, de que o papel era a personalidade fictícia a ser interpretada, Vakhtangov disse:

O papel é, antes de tudo, o que eu faço na obra. Interpretar significa atuar, realizar ações. Não se podem interpretar sentimentos (tristeza, alegria, etc.) nem seu reflexo externo (pranto, riso, etc.). O sentimento cênico é resultado da ação, não pensamos que o sentimento surge depois da ação ou ao final da ação. O sentimento surge durante a ação. O processo da ação é simultâneo ao processo do sentimento.¹¹⁹

119 Tradução da autora: El papel es, ante todo, lo que yo hago en la obra. Interpretar significa actuar, llevar a cabo acciones. No se pueden interpretar sentimientos (tristeza, alegría, etc.) ni su reflejo externo (llanto, risa, etc.). El sentimiento escénico es el resultado de la acción, no pensamos que el sentimiento surge tras la acción o al final de la acción. El sentimiento surge durante la acción. El proceso de la acción es simultáneo al proceso del sentimiento. VAKHTANGOV, apud Saura, Jorge, idem, p.302.

Capítulo 3: A teatralidade de Vakhtangov e sua contribuição no século XX

3.1 À frente do mestre

A crítica, teórica e professora Josette Féral afirma que a teatralidade está na relação entre três modalidades e que poderia abranger todo o conjunto do teatro respeitando as variações históricas, sociológicas e estéticas: o ator, a ficção e o jogo cênico. O ator é o produtor e portador da teatralidade e um dos elementos “indispensáveis” para a sua realização.

Ele (ator) a codifica, registra sobre a cena em signos, em estruturas simbólicas trabalhadas por seus instintos e seus desejos tanto como sujeito, sujeito em processo, explorando seu interior, seu dublê, seu outro, a fim de fazê-los falar. Essas estruturas simbólicas perfeitamente codificadas, facilmente reconhecidas pelo olhar do público que as apropria como modo de saber ou de experiência, são todas as formas narrativas, ficcionais que se registram em cena (...)

Baseando-se em simulacros, em ilusões, essas estruturas mostram na cena a emergência de mundos possíveis do qual o espectador assimila de uma vez toda a verdade e toda a ilusão. Mais que essas estruturas que estão dadas a ver, o olhar do público interroga abaixo da máscara a presença do outro, sua destreza, sua técnica, sua atuação, sua arte de simulação e de representação. Porque o olhar

do público sempre é duplo. Jamais se deixa pegar totalmente.¹²⁰

Josette Féral afirma ainda que um dos elementos mais importante da teatralidade é o corpo do ator, que em cena faz a relação de tudo o que o rodeia: “o espaço e o tempo, a cenografia e a música, a iluminação e o figurino, o relato e o diálogo”. Mais que ser portador da informação e da representação “o que faz é expressar a presença do ator, o acontecimento imediato e sua própria materialidade”.¹²¹

Vakhtangov, já no início do século 20, estava empenhado na busca da teatralidade do ator, atualmente apontada pela crítica e pesquisadora Josette Féral, o que reforça que o encenador estava à frente de Stanislávski, ao utilizar o “sistema” para essa busca. Ele defendia que a forma do espetáculo era resultado da concretização da idéia da obra por meio do jogo dos atores e que estes deveriam ser “artesãos dotados de técnicas exterior e interior”. A síntese dos desejos “interno e externo” surge durante a ação e realizar as ações é que coloca o ator na condição de criador. A criação de uma poética cênica “escrita” pelo ator ainda é considerada fundamental pelo teatro contemporâneo e já era apontada pelo encenador como a “base” para a atuação.

120 Tradução da autora: Él la codifica, la inscribe sobre la escena en signos, en estructuras simbólicas trabajadas por sus pulsiones y sus deseos en tanto sujeto, sujeto en proceso, explorando su interior, su doble, su otro, a fin de hacerlo hablar. Estas estructuras simbólicas perfectamente codificadas, fácilmente reconocibles por la mirada del público que las apropia como modo de saber o de experiencia, son todas las formas narrativas, ficcionales que se inscriben en la escena (...) Basándose en simulacros, en ilusiones, estas estructuras muestran en la escena a emergencia de mundos posibles de los cuales el espectador aprehende a la vez toda la verdad y toda la ilusión. Más que estas estructuras que están dadas a ver, la mirada del público interroga bajo la máscara la presencia del otro, su destreza, su técnica, su actuación, su arte de la simulación, de la representación. Porque la mirada del público siempre es doble. Jamás se deja atrapar totalmente. FÉRAL, Josette. Teatro, Teoría y Práctica: Más Allá de Las Fronteras. Buenos Aires: Galerna Editora, 2004, p.94.

121 FÉRAL, Josette. Idem, p.95.

E de acordo com Saura, Vakhtangov problematiza questões de abordagem do “sistema” e enfatiza a ação física numa perspectiva que só se firmaria com os escritos de Stanislávski nas décadas de 30 e 40.

A emoção, assim como os meios de sua expressão, está sendo gerada espontânea e subconscientemente no processo de execução de ações dirigidas à satisfação de um desejo. O ator, portanto, deve entrar no palco não para sentir ou experimentar emoções, mas para atuar. (...) Cada ação se diferencia do sentimento pela presença do desejo.(...) O desejo é o motivo para a ação. Portanto o fundamental para um ator é aprender a desejar, desejar por ordem, desejar pelo que pertence ao personagem (...) Qualquer coisa que eu, como ator, diga ou faça, deve ser-me necessária de uma forma orgânica...a mim, e não a qualquer outro (não ao personagem imaginado) tal coisa deve ser necessária aos meus nervos, meu sangue, aos meus pensamentos. (...) Não se pode buscar o personagem fora de si mesmo e depois adaptá-lo...há que se criá-lo a partir do material que se possui.¹²²

122 Tradução da autora: La emoción, así como los medios de su expresión, están siendo generados espontánea y subconscientemente en el proceso de ejecución de acciones dirigidas a satisfacción de un deseo. El actor, por lo tanto, debe entrar al escenario no para sentir o experimentar emociones, sino para actuar. (...) Cada acción se diferencia del sentimiento por la presencia del deseo. El deseo es el motivo para la acción. Por lo tanto lo fundamental para un actor es aprender a desear, desear por orden, desear lo que pertenece al personaje.(...) Cualquier cosa que yo, como actor, diga o haga en el escenario, debe serme necesario de una forma orgánica ...a mí, y no a cualquier otro (no al personaje imaginado), tal cosa debe ser necesaria a mis nervios, mi sangre, a mis pensamientos. (...)No se puede buscar al personaje fuera de uno mismo y luego adaptarlo...hay que crearlo a partir del material que uno mismo posee. VAKHTANGOV apud Saura, Jorge, Idem, pp.219-221.

Esse conceito, mais tarde, também foi defendido pelo diretor polonês Grotowski (1933-1999):

Os atores pensavam poder organizar seu papel através das emoções e Stanislávski por muitos anos de sua vida pensou assim, de maneira emotiva. O velho Stanislávski descobriu verdades fundamentais e uma delas, essencial para o seu trabalho, é a de que a emoção é independente da vontade. (...) Agora, podemos achar toda a força, toda a riqueza de emoções de um momento, também durante um ensaio, mas no dia seguinte isto não se apresenta porque as emoções são independentes da vontade.¹²³

Uma das questões levantadas por Vakhtangov, no início do século XX, é a possibilidade de utilizar o “sistema” em qualquer “tipo de estética” e em “qualquer gênero” fora de poéticas teatrais de matrizes realistas. O diretor e professor russo Gueorgui Tovstonógov (1913-1989) afirma que uma das contribuições fundamentais de Vakhtangov foi o de ser o “primeiro” na história do teatro soviético a fazer a “separação” entre o método de Stanislávski e a estética do TAM, além de ter sido um dos primeiros a perceber as limitações da aplicação do

123 GROTOWSKI, J. apud Mallet, Roberto. Sobre o método das Ações Físicas. Palestra proferida no Festival de Teatro Santo Arcângelo, Itália, junho de 1988. Material de estudo, Textos, Público página consultada em 18 de junho de 2008 in <www.grupotempo.com.br>

“sistema” nas montagens do Teatro de Arte, “realizados com a estética do psicológico e do cotidiano, expressão da vida com forma autêntica”.¹²⁴

Separou o Stanislávski como criador de um coletivo concreto, com cujo nascimento começou uma nova era na história da arte cênica, e que pertence a um determinado período da história da Rússia e a uma determinada estética, do Stanislávski criador de um método universal que pertence a todas as épocas e a todos os homens do teatro, independente da orientação que o sigam (...)¹²⁵

Além de profundo conhecedor do “sistema” Vakhtangov também foi o responsável pelo seu desenvolvimento e recriação e isso ocorreu não de forma “intuitiva”, mas sim de um “profundo conhecimento da arte cênica”, adquirido em pouco menos de 13 anos de trabalho, já que iniciou os seus estudos com Stanislávski em 1909.

O entusiasmo com que Stanislávski valorizou sempre os espetáculos de Vakhtangov penso que foi o resultado de como sua própria projeção se havia representado em algo em princípio distante de seu estilo: Turandot, uma festa teatral, uma proposta de emprego do “sistema” em uma obra e um gênero

124 TOVSTONÓGOV,G. apud Saura, Jorge,op.cit.,p.375.

125 Tradução da autora: Separo a Satnislavsky como creador de un colectivo concreto, com cuyo nacimiento comenzó una nueva era en la historia del arte escénico, al que pertenece un determinado período de la historia de Rusia y una determinada estética, del Stanislavsky creador de un método universal que pertenece a todas las épocas y a todos los hombres de teatro, com independencia de la orientación que sigan (...) Idem,ibidem,p.375.

diferente que, talvez pela primeira vez, se havia visto realizado.¹²⁶

Mas todas as suas descobertas por meio da prática, embora “formulada e fundamentada”, foram “esquecidas”, assim como suas anotações, consideradas importantes para o entendimento do “sistema”, também não foram utilizadas como uma referência na época para o debate teórico.

Segundo Boris Zajava, o trabalho desenvolvido pelo encenador indica sempre um processo em movimento, que não se limitava nas conquistas já obtidas. “O resultado prático virá por si mesmo”, dizia Vakhtangov, “e seus alunos deixavam de pensar no resultado e se entregavam por completo na alegria criativa de cada ensaio, de cada aula, de cada busca”.¹²⁷

O encenador explora as possibilidades do ator e, ao mesmo tempo, procura a sistematização dessas descobertas. Não se trata de aplicar fórmulas para conseguir um resultado cênico previsível, mas sim de lançar-se junto com o ator em sua busca, nem que para isso fosse preciso desafiá-lo e, acima de tudo, estimulá-lo a encontrar seus próprios caminhos, que nem sempre eram os ideais para a cena, mas que faziam parte do aprendizado do aluno e de seu próprio aprendizado.

126 Tradução da autora: El entusiasmo con que Stanislavsky valoro siempre los espectáculos de Vajtángov pienso que fue el resultado de ver como su propia proyección se había encarnado en algo en principio alejado de su estilo: Turandot, una fiesta teatral, una propuesta de empelo del sistema en una obra y un género diferentes que, quizás por vez primera se había visto realizada. TOVSTONÓGOV, G. apud Saura, Jorge, op.cit., p.379.

127 ZAJAVA, Boris apud Saura, Jorge. Idem, p.73.

Mikhail Tchékhov afirma que nas aulas de Vakhtangov o “sistema” ganhava vida e os alunos começavam a compreender a sua “força de ação” e que, ao ensinar, o encenador a desenvolvia com muita “rapidez”.¹²⁸

Em suas experimentações, principalmente praticadas a partir de 1920, o encenador não se “satisfaz” mais com o “ator-copista”, passivo e “fundido” com a personagem, mas sim com o ator que torne o papel “visível” e que desvende o “distanciamento” que existe entre a personagem e o ator, assim como na sua relação com o espetáculo: “O teatro é teatro”, dizia ele, e “a comédia é representação. A arte do representar é maestria da apresentação”.¹²⁹

Para o encenador não era preciso fazer com que o espectador esquecesse que estava em uma platéia, já que a arte teatral “não deve reverberar a vida, e sim apenas a verdade autônoma do teatro”. E que, como já visto acima na afirmação de Josette Féral, o público saberia muito bem distinguir e identificar a “verdade” cênica, já que o teatro é “aqui, agora, hoje”.¹³⁰

Tovstonógov afirma que essa “herança” estética de Vakhtangov não foi aplicada no teatro soviético durante quase meio século após a morte do encenador, mas que é possível identificá-la no “ponto de união” entre as propostas estéticas de Stanislávski e Brecht, embora muitos pesquisadores não considerem que há uma relação entre o encenador russo e o alemão.¹³¹

128 TCHÉKHOV, M. apud Saura, Jorge, op. cit., p.206.

129 VAKHTANGOV apud RIPELLINO, Ângelo Maria, op.cit.,p.223.

130 VAKHTANGOV apud RIPELLINO, Ângelo Maria. Idem, ibidem ,p.223.

131 TOVSTONÓGOV, G. apud Saura, Jorge, op.cit.,p.380.

3.2 A imobilidade da teatralidade

Na segunda versão de *O Milagre de Santo Antônio*, de Maeterlinck, que estreou em 1921, com os atores do Terceiro Estúdio, Vakhtangov começa a experimentar a teatralidade na “imobilidade” do ator. Ele denomina as experimentações de “sistema do estupor” para diferenciá-lo do sistema da revivescência, formulado por Stanislávski, e do sistema da representação, próprio do teatro tradicional. O “sistema do estupor”¹³², de acordo com Saura, pretendia ser uma “superação” e chegar mais “longe” daquele criado por Stanislávski. Na realidade, o diferencial estaria no fato de considerar a revivescência como um primeiro estágio no processo criativo do ator e enfatizar a construção exterior do ator. Em seu “sistema”, o ator não devia “simplesmente” mudar seu objetivo porque se encontrava com um acontecimento inesperado que lhe impedia alcançá-lo, mas sim surpreender-se, “permanecer estupefato” diante de uma circunstância totalmente inesperada e comportar-se em um estado de “extrema excitação”. O resultado disso era que o ator, ao ter que atuar em circunstâncias “extremamente difíceis”, era obrigado a partir de estados de “ânimos intensos” internos para o externo.¹³³

132 Nota da autora: Jorge Saura denomina como o “sistema del estupor”, que de acordo com o minidicionário de espanhol 3 em 1, Editora Scipione, Primeira edição, 2003, a palavra “estupor” significa monstro, pasmo. Já no Novo Aurélio Dicionário da Língua Portuguesa, Nova Fronteira, Terceira Edição, 1999, a palavra estupor significa: em psicologia, é o estado em que estando à consciência desperta, o doente não reage nem a perguntas, nem a estímulos externos, permanecendo imóvel numa posição; no popular, qualquer paralisia repentina; e no figurado, pessoas de má qualidade ou muito feia. E o verbo estuporar, ainda no Aurélio, significa fazer cair em estupor, assombrar, assustar. Ripellino, Angelo Maria, op.cit., pp.229-231, afirma que com a segunda versão de *O Milagre de Santo Antonio*, Vakhtangov havia saído do “mundo da clemência” e chegado à crueldade, “ao teatro-ofensa”. E que em 1920 o encenador dizia aos seus alunos que estava “criando um novo sistema, o sistema de representar”, no qual lhe interessavam as bocas e as mãos e “suas direções terminais são instrumentação da careta e do gesto”.

133 SAURA, Jorge. Idem, p.250.

No espetáculo, Vakhtangov fez “largo” uso de pausas, de suspensões, de paradas, principalmente nas cenas com os burgueses, que “congelavam” e assumiam uma postura de fotos de álbum de família, para em seguida, agirem em multidão, “como um formigueiro despertado”.¹³⁴

Segundo Boris Zajava, com o estilo de grotesco cênico dessa montagem, o encenador coloca a base do comportamento “plástico dos atores no princípio da precisão”.¹³⁵

Esse “deslocamento” de momentos de imobilidade “externa” sem perder a tensão interna fundamental para o trabalho do ator em cena, é encontrado, segundo Josette Féral, do teatro de Artaud ao teatro oriental, sendo que em “um ou em outro se colocam toda uma diversidade de escolas e práticas individuais”.¹³⁶

Essa experimentação de Vakhtangov, que a denominava de “viver nas pausas” é, sem dúvida, mais uma contribuição para o teatro moderno, cujos encenadores ainda buscam práticas para que o ator tenha “capacidade de assumir a pose e justificar a tensão interna”. Um dos diretores que discute essa questão da imobilidade é o italiano Eugenio Barba, fundador do Odin Teatret, que exemplifica as experimentações de Vakhtangov nas peças *Dibuk* e *O Milagre de Santo Antonio*, como uma forma do ator buscar a “energia” no instante em que “precede a ação”.

O “*sats*” é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade.

134 RIPELLINO, Ângelo Maria. Idem, p.234.

135 ZAJAVA, Boris apud Saura, Jorge. Idem, p.414.

136 FÉRAL, Josette. Idem, p.95.

É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou a retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar.¹³⁷

Assim como no teatro Nô, segundo Barba, em que os “tempos de ação existem em função dos tempos de imobilidade”, o encenador russo defendia que a “estática exterior deveria ser dinâmica interior”. Em *O Milagre de Santo Antonio*, ele sugeria ao ator que buscasse a dinâmica interior no momento em que estivesse dançando e a música se interromperia “repentinamente e você está pronto para continuar” e durante essa “imobilidade” o ator deveria tentar decifrar um “barulho”, para que o movimento ficasse na metade, “mas absolutamente expressivo, dinâmico na sua imobilidade”.¹³⁸

Em *O Dibuk*, cujo texto era falado em hebraico, essa detenção de movimento deveria ser justificada interiormente, ou seja, de forma orgânica, como se fosse um “movimento contínuo”, mas ainda com o ator imóvel, para que ele não atingisse o espectador de forma artificial, mas sim criando uma espécie de fluxo de tensões e distensões que deveriam agir sobre a atenção do espectador “e suprir a não compreensão do texto”.¹³⁹

Para Josette Féral, a teatralidade emerge de uma dinâmica que pertence como resultado do trabalho do ator, mas que também pode pertencer para aquele que toma posição de assistir, ou seja, o público.

137 BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Editora Hucitec, 1994, p.84.

138 ZAJAVA, Boris apud Barba Eugenio. *Idem*, pp.89-90.

139 MOLLICA, Fabio apud Barba, Eugenio, *op.cit.*, p.90.

3.3 A teatralidade popular

Depois de levar o realismo psicológico das primeiras montagens às últimas conseqüências, Vakhtangov, em seus últimos anos de vida, passa a conduzir seus trabalhos pela “paixão” pelo grotesco e pela teatralidade, estéticas explícitas em seus últimos espetáculos.

E, ao contrário dos construtivistas¹⁴⁰, que recusavam a arte por ela ser “inútil”, Vakhtangov deseja que a arte e o próprio teatro triunfem nas suas encenações. Por meio da teatralidade, abandona a tentativa de estabelecer a identidade palco-plateia, abolindo a “linha divisória do proscênio”, para que o espectador “não se esqueça por um só minuto de que se acha no teatro”, reino de uma ficção artística cujo principal demiurgo é o ator.¹⁴¹

Essa proposta do encenador estava diretamente ligada à *Commedia dell’Arte*, que na sua busca pela transformação da poética cênica se aprofunda nas experimentações e estudos sobre a arte dos cômicos dell’arte, “atores arrojados e inteligentes que lançaram as raízes do teatro moderno – teatro que se baseia se centra e vive ao redor de seu eixo principal: os atores”.¹⁴²

140 Nota da autora: O Construtivismo, tendência estética predominante na Vanguarda Russa dos anos 20, surge como uma decorrência do futurismo italiano e do cubismo francês. O movimento artístico cubista ocorre de 1913 a 1930, em toda a Europa e na Rússia, e a arte é inspirada na época industrial e sua tecnologia, tendo predominado, principalmente, na escultura e pintura. Segundo Ângelo Maria Ripellino, op.cit., p.268, na Rússia, “o construtivismo triunfou no palco” com a montagem de Magnífico Cornudo, de Crommelynck, em 25 de abril de 1922, dirigido por Meyerhold. “O palco, destituído de objetos de cena, panos de fundo e ribalta, era aberto como um enorme galpão até a esquálida parede de fundo, manchada de umidade e mofo”. (...) “Os jovens atores, sem a menor maquiagem, vestiam um severo e monocromático macacão (...) que era ao mesmo tempo uma lembrança dos uniformes teatrais do estúdio da Rua Borodín-skaia e uma alusão aos modelos de prozodiéjda (uniforme de produção), desenhados naqueles dias pelos construtivistas”. (...)

141 GUINSBURG, J. Stanislávski, Meierhold & Cia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p.215.

142 SCALA, Flaminio. A Loucura de Isabella e outras Comédias da *Commedia dell’Arte*. Organização, Tradução, introdução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003, p.17.

A *Commedia dell'Arte* surgiu na Itália no final do século XV, expandiu-se por todo mundo e é até hoje uma importante referência na arte do ator. Na Rússia, no início do século, como já foi visto anteriormente, em função das inquietações com o fazer teatral e o desejo de renovação fizeram com que a arte teatral fosse repensada. E na busca de uma transformação teatral, os encenadores passam a pesquisar a tradição teatral de séculos anteriores, resgatando, entre outros gêneros, a arte dos cômicos *dell'arte*.¹⁴³

Vakhtangov recorreu ao estudo da tradição teatral italiana, sobretudo para a montagem de A Princesa *Turandot* e resgatou o jogo e a improvisação que moviam os cômicos italianos e, por meio desse estudo, buscou instrumentos para cada vez mais teatralizar o teatro.

E, dessa forma, a tragicomédia, gênero do teatro moderno do século XX, também triunfa nas mãos de Vakhtangov, principalmente, com essa encenação, na qual, o diretor suscita uma vibração circense, popular e festiva: “profusão de cores, fanfarras e incisivos no clímax dramático advertem de que se trata de teatro”.¹⁴⁴ Segundo Ripellino, a alegria estava ao gosto do proposto pelo escritor populista francês Romain Rolland (1866-1944).¹⁴⁵

143 Nota da autora: Vakhtangov não foi o único encenador da Vanguarda Russa a pesquisar e utilizar recursos da *Commedia dell'Arte*. Meyerhold também resgatou o gênero, principalmente em relação ao improviso, ao jogo cênico, o ritmo rápido e seguro que exige preparo corporal rigoroso e que possibilita a expressão total do ator. A. Taírov (1885-1950), criador do Teatro de Câmara em 1914 em São Petersburgo, importante foco da Vanguarda Russa, também foi influenciado pelo gênero e queria que o ator dominasse o próprio “corpo-instrumento”, e que pudesse percorrer todos os gêneros teatrais. Evrêinov (1879-1953) também era fascinado pela *Commedia dell'Arte* e considerava a improvisação uma das formas mais “satisfatórias” do teatro.

144 GUINSBURG, J. Idem, p.215.

145 RIPELLINO, Ângelo Maria. Idem, p.250.

O conceito de homem, já no final do século XIX, deixa de ser o do cristão, no qual o homem é um herói e pode transformar a sociedade. O homem, agora, é ao mesmo tempo, trágico e cômico, tem pouco poder de mudar uma sociedade, e no máximo consegue mudar seu cotidiano.

Em uma das cenas, por exemplo, a personagem Lea (Turandot) atormenta-se de sofrimento e amor, mas quando chora estrebucha-se, sacudindo a cabeça como um fantoche de trapos, enquanto seu amado Calaf, na prisão, ao recitar para a lua, aperta um chinelo sobre o coração. A condição do homem, trágico e cômico, está condizente com a de Vakhtangov, que tenta escapar das interrogações obsessivas sobre o enigma da morte e esforça-se em opor à morte, numa manobra divertida e de fantasia.

Essa condição também está de acordo com a ideologia do encenador em relação ao momento político e econômico vivido pela Rússia, principalmente após a Revolução de 1917 e, que, aliás, é uma das principais diferenças entre a sua teatralidade e a proposta por Meyerhold¹⁴⁶. Embora, segundo Marvin Carlson, as visões populistas de Romain Rolland, que publicou o livro *Le théâtre du peuple*, em 1903, tiveram um grande impacto na Rússia, pós-revolução¹⁴⁷, inclusive no próprio Vakhtangov, em nenhum momento, a Revolução de Outubro levou o

146 Nota da autora: Os artistas russos que desejavam a inovação da arte apoiaram a Revolução de 1917, como foi o caso de Meyerhold e de Maiakovski (1893-1930). Elena Vássina in “Rússia, início do século XX: fundadores do teatro moderno” in Revista Moringa. Teatro e Dança. João Pessoa: Ed. UFPA, 2006, n 1, p.55-64, afirma que o primeiro espetáculo “famoso” da revolução foi Mistério Bufo, de Maiakovski, dirigido por Meyerhold e que estreou em 7 de novembro de 1918, no primeiro aniversário da Revolução Socialista. Dirigido às massas revolucionárias populares, com o espetáculo nasceu o teatro de “máscara social”, que geraria o movimento agit-prop (agitação e propaganda), grupos teatrais pós-revolucionários e de acentuada propaganda política.

147 CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997, p.308.

diretor a realizar um teatro de conteúdo político direto, o chamado “teatro militante”, mas sim uma “consonância” com os eventos de outubro, em relação ao “consenso da alma”.¹⁴⁸

Entre 1918-1919, o encenador foi responsável pela administração do Teatro Popular, que era resultado de um acordo firmado pelo seu estúdio com a seção de Música e Teatro do Soviet de Moscou. Pelo acordo, o estúdio funcionaria como um dos teatros pertencentes à seção e recebia um novo espaço, melhor equipado que o da rua Mansurov. A inauguração aconteceu em dezembro de 1918. Em seguida, ele foi convidado a assumir a Seção de Diretores do Departamento Teatral do Commissariado Popular para a Educação, mas não conseguiu atuar em função de seus problemas de saúde. Mas trouxe para a administração do Teatro Popular alguns projetos que havia pensado para o departamento, como a apresentação diária de *As Auroras*, de Verhaeren, por diferentes companhias da época, como o Mali e o TAM, e inclusive a de Max Reinhardt.

Esse projeto, assim como vários outros, não foi concretizado, já que o trabalho no Teatro Popular, embora muito ativo, durou pouco mais de um ano. No entanto, os projetos do encenador, nessa época, demonstram as influências das idéias de Romain Rolland e do compositor e teórico musical alemão Richard Wagner (1813-1883), já que ele almejava que as encenações do Teatro Popular fossem grandiosas e heróicas, “ligando a arte aos grandes movimentos da sociedade e atuando nas massas para a construção de uma sociedade futura”.

Numa demonstração de maturidade artística Vakhtangov busca as respostas a estas perguntas suscitadas por um mundo em transformação dentro das próprias formas e processos do seu fazer teatral. Não abandona o espaço tradicional e os atores profissionais para buscar um pretenso contato direto com as massas proletárias, mas busca sim renovar seus procedimentos e sua poética cênica em busca de um contato mais direto e eficaz com o espectador.¹⁴⁹

Durante esse período, pós-revolução, as atividades de Vakhtangov foram muito intensas e, de acordo com Saura, “no mundo teatral moscovita existia a impressão de que não havia um estúdio em toda a cidade, em que Vakhtangov não trabalhasse como diretor ou professor de interpretação”.¹⁵⁰

Em função das inúmeras atividades entre vários estúdios e escolas o encenador começa a ser cobrado pelos atores do TAM e do Primeiro Estúdio, e inclusive por Stanislávski, da sua “pouca atenção” com o Teatro de Arte e com o estúdio. Isso causou uma grande mágoa ao encenador, pois ele acreditava que estava seguindo as orientações do mestre, ou seja, a de “buscar, investigar, experimentar e até equivocarse” na arte teatral em outros espaços. Além disso, outros fatores começaram a não agradar os seus colegas do TAM e alunos do Primeiro Estúdio, como a sua posição política. Muitos de seus alunos não gostavam da orientação

149 SCANDOLARA, Camilo (2006), “Os estúdios do teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX”, Dissertação de Mestrado. Campinas:Unicamp,p.98.

150 Tradução da autora: (...) En el mundo teatral moscovita existía la impresión de que no había un estudio en toda la ciudad en que Vajtángov no trabajase como diretor o professor de interpretación. Saura, Jorge. Idem, p.140.

política da atividade do encenador, pois parecia “excessivamente bolchevique”, ao contrário do que ocorria com Meyerhold, cujo apoio prestado às organizações culturais nascidas pela Revolução era considerado “muito importante”.

Em função desses problemas, agravado pela sua ausência, Vakhtangov decide dedicar-se aos atores do Primeiro Estúdio, mesmo porque em março de 1919, a direção do Teatro de Arte decidiu pela separação total dos atores do TAM e dos estúdios.

Em janeiro e março de 1919 Vakhtangov passa por duas cirurgias nas quais parte do seu estômago é removida. Ao voltar ao Primeiro Estúdio, percebe que o repertório, ainda em cartaz com O Dilúvio, era pouco para o momento em que o país estava vivendo após a Revolução de Outubro, embora a peça ainda continuasse sendo valorizada pelo público - formado, muitas vezes, por políticos soviéticos -, tanto do ponto de vista social como cultural.

Nesse mesmo ano, o encenador escreve o artigo “Ao Artista se perguntará...”, mas que somente seria publicado em 1924, dois anos após a sua morte, na revista Notícias do Comitê Executivo Central. Nesse artigo ele enfatiza que a “Revolução exige teatralidade”, que ela separou o mundo como “uma linha vermelha” entre o velho e o novo, e que o povo, que “somos todos nós”, exige que lhe devolva a “beleza” e que nenhum artista deveria “temer” por sua criação, pois se ela for “verdadeiramente bela”, o povo a defenderá, já que possui “sensibilidade” para reconhecer uma obra de arte.

Somente o povo cria, somente ele possui a força criativa e a semente da futura criação. Comete um grave erro aquele artista que não se submerge a essa força e na busca dessa semente. A alma do artista há de ir ao encontro da alma popular, acordar no povo a linguagem de sua alma; esse encontro produzirá uma criação autenticamente popular, quer dizer, autenticamente bela.¹⁵¹

Ele finaliza o artigo com a frase de Richard Wagner, do livro *Arte e Revolução*: “Somente a Revolução, e não uma Restauração pode nos dar de novo a grandeza de uma obra de arte”.¹⁵²

Ainda em 1919, o encenador estava preparando a peça *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega (1562-1635) - que narra a revolta de camponeses contra seu senhor, numa pequena aldeia medieval na província de Córdoba, Espanha -, mas desiste, de forma inesperada, da montagem no meio de um ensaio. Segundo Boris Zajava, o encenador justificou a desistência com o fato de que o público poderia achar que ele e os atores estariam “acomodados” com o que estava ocorrendo, naquela época, na Rússia. O melhor era montar um espetáculo em que não citasse nem uma “palavra sobre a revolução”, “nem sequer sobre qualquer coisa revolucionária”, e realizar uma obra que se transformasse em um “espetáculo revolucionário”.

151 Tradução da autora: Solo el Pueblo crea, solo él pose la fuerza creativa y la semilla de la futura creación. Comete un grave pecado aquel artista que no se sumerge en esta fuerza y no busca esa semilla. El alma del artista ha de ir al encuentro del alma popular, desvelar en el Pueblo el lenguaje de su alma; este encuentro producirá una creación auténticamente popular, es decir, auténticamente bella. Trecho do artigo de Vakhtangov in Saura, Jorge op.cit.,p.197.O artigo na íntegra está pp.195-198.

152 Tradução da autora: Solo una Revolución, y no una Restauración puede darnos de nuevo la grandeza de una obra de arte. Idem, p. 198.

Não importava o tema do espetáculo, mas sim à “forma” como esse tema seria tratado: “pode pegar uma obra moderna e fazer dela um espetáculo que não tenha nada de moderno. E também o contrário”.¹⁵³

Além de desistir de realizar montagens com temas “revolucionários” o encenador decide transformar as propostas estéticas de seus trabalhos. Em agosto de 1921, envia uma carta à Serafima Bírman, na qual diz:

Até o momento seguimos pela via batida do Teatro de Arte, seguimos com calma e bastante à vontade, sem ter idéia do que significa encenar e representar uma obra. De uma mesma massa nos fizemos ora uma rosca, ora uma bolacha, ora uma bomba, ora um croissant, mas o sabor era sempre o mesmo. E, andando por esta via, chegamos a um esplêndido cemitério.¹⁵⁴

Também em 1921, a implementação da Nova Política Econômica (NEP)¹⁵⁵ impõe novos desafios à sobrevivência dos estúdios, já que os subsídios estatais foram cortados e, com o fim da subvenção, os teatros são obrigados a se autofinanciar. Com os preços dos ingressos elevados, a qualidade do repertório caiu com a

153 VAKHTANGOV apud ZAJAVA, Boris in Saura, Jorge. Idem, pp.143-144.

154 VAKHTANGOV, apud Ripellino, Ângelo Maria. Idem, p.223.

155 Nota da autora: A Nova Política Econômica foi levada a cabo pelo Partido Comunista e o Estado Soviético no período de transição do capitalismo ao socialismo. Suas bases foram traçadas por Lênin e teve início na primavera de 1918. A intervenção militar do imperialismo internacional e a guerra civil obrigaram a adoção de uma política econômica especial, de emergência, que se denominou “Comunismo de Guerra”. Como o Comunismo de Guerra não se coadunava com a construção econômica em tempos de paz, o X Congresso do Partido Comunista (bolchevique) da Rússia deliberou em março de 1921 substituir o sistema de contingenciamento — fundamento do Comunismo de Guerra — pelo imposto em espécie e conceder aos camponeses o direito de venderem livremente os excedentes de seus produtos depois de pago o imposto. “Dicionário Político” Público (s.d.). Página consultada a 18 de junho de 2008 <www.marxists.org.>.

intenção de atrair mais público. Apesar das dificuldades, o desafio do Terceiro Estúdio foi o de se manter financeiramente sem precisar sacrificar a qualidade de seus espetáculos. Mas, segundo Saura, o Terceiro Estúdio conseguiu superar a crise graças ao pequeno tamanho da sala e, principalmente, à atração que os espetáculos de Vakhtangov exerciam sobre o público da época.

3.4 A síntese de Vakhtangov

Mais uma das principais contribuições e influências de Vakhtangov ao teatro moderno foi, sem dúvida, a “síntese” das estéticas propostas por Meyerhold e Stanislávski. A obra de Vakhtangov desenvolveu:

As melhores tendências de seus inspiradores, a seriedade artística de Stanislávski, o humanismo romântico de Gorki, a obsessão teatral de Meierhold, empenhados na mesma medida que a musicalidade sensível de Taírov. Como os dois últimos, sentiu o fascínio das formas expressivas (...) ¹⁵⁶

Assim como Meyerhold e Taírov, ele também buscou influências no teatro medieval, oriental, antigo e, sobretudo, como já foi visto anteriormente, pela Commedia dell’Arte, mas sem deixar de lado o “sistema” de Stanislávski, possibilitando que suas “formas expressivas” fossem levadas a uma verdadeira

“féerie da emoção, da plasticidade e da estilização cênicas”.¹⁵⁷

Mesmo durante as suas piores crises, Vakhtangov tentou ultrapassar o “sistema”, mas nunca deixou de utilizar conceitos defendidos por Stanislávski, como a concentração, a justificação de tudo que se faz no palco, o processo de captar o sentido da obra, a erradicação dos clichês de atuação, além de acrescentar, com “destaque maior que o autor do método”, a técnica da improvisação no ensaio: “dado um tema, os atores o conduziam, através da pantomima, do gesto e do diálogo, até as últimas conseqüências”.¹⁵⁸

Para o encenador, improvisar era uma das formas de estar em contato direto com os espectadores e, de acordo com mais um dos conceitos da Commedia dell’Arte, o fato de o ator estar à vontade com a própria personagem em toda a situação também permite que ele esteja atento para o conjunto do espetáculo.

Vakhtangov não se limitou apenas em aplicar as idéias defendidas por Stanislávski, naquela época, já que o encenador foi até as últimas conseqüências na busca do “próprio ofício teatral”. Para ele, o “sistema” era um ponto de partida para a sua própria busca no teatro, isto é, o encenador entendia que esse “método” não era um manual técnico a ser seguido pelos atores, mas o início de todo um processo da criação poética para um resultado cênico. Ele buscava, ao mesmo tempo, o “necessário teatralismo” defendido por Meyerhold, e a “verdade psicológica” de Stanislávski. Essa experimentação contribuiu para o teatro

157 GUINSBURG, J. Idem, ibidem, p.215.

158 GUINSBURG, J.

moderno e influenciou um dos mais importantes encenadores do século XX, na busca do “seu” teatro: Grotowski.

Estudei todos os principais métodos de treinamento do ator na Europa e fora da Europa. Os mais importantes para os meus objetivos são os exercícios rítmicos de Dullin, as pesquisas de Delsarte sobre as reações extrovertidas e introvertidas, o trabalho de Stanislávski sobre as “ações físicas”, o treinamento biomecânico de Meierhold, as sínteses de Vakhtangov. (...) ¹⁵⁹

Os verdadeiros alunos não são nunca alunos. (...) Stanislávski era um velho sábio. Entre seus alunos, preferia Vakhtangov. Na estréia de Turandot, muitos pensaram que não podia concordar com um espetáculo tão diferente e estranho ao seu trabalho, mas Stanislávski assumiu uma posição de plena e total aprovação. Sabia que Vakhtangov tinha feito com ele anteriormente, tinha dado sua própria resposta às perguntas que tinha a coragem de se colocar, evitando ao mesmo tempo os estereótipos, inclusive os estereótipos do trabalho de Stanislávski. ¹⁶⁰

159 GROTOWSKI,J.O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p. 105.

160 GROTOWSKI,J.apud VÁSSINA,Elena.“Rússia, início do século XX:fundadores do teatro moderno” in Revista Moringa. Teatro e Dança. João Pessoa: Ed. UFPA,2006,n 1, p.55-64.

J. Grotowski se formou em interpretação na escola técnica de Cracóvia, em 1955. Em agosto desse mesmo ano, ele vai para Moscou para estudar direção no Instituto Lunacharsky de Artes Teatrais (GITIS). Ele fica em Moscou até junho de 1956, estudando as técnicas de Stanislávski, Meyerhold, Vakhtangov e Taírov. O seu principal professor foi Yuri Zavadsky, discípulo de Vakhtangov, e sob a sua supervisão Grotowski dirigiu A Mãe de Jerzy Szaniawski, no instituto. Grotowski retorna à Polônia, onde se especializa em direção, entre os anos de 1956-1960. O seu trabalho mais conhecido no Brasil é Em Busca de um Teatro Pobre , no qual postula um teatro praticamente sem vestimentas e baseado no trabalho psicofísico do ator, o “ator santo”. O responsável pela divulgação e publicação de seus trabalhos no ocidente é hoje o famoso diretor teatral Eugenio Barba, mentor do teatro antropológico. Grotowski revolucionou o teatro do século XX e é considerado um dos mentores do teatro contemporâneo e de vanguarda, influenciando grupos e diretores teatrais do mundo, principalmente na Europa e no Brasil. A pesquisadora e professora de teatro da Universidade de Washington, Jennifer Lavy, em artigo publicado sobre os fundamentos teóricos de Grotowski no The Journal of Religion and Theatre, da Universidade de Michigan, em 2005, diz:

(...) Durante seus estudos universitários no GITIS de Moscou, ele começou por se tornar o mais importante conhecedor (“expert”) de Konstantin Stanislávski, de modo que ele pôde iniciar sua própria pesquisa teatral no lugar onde Stanislávski havia deixado. Ele

também ficou fascinado com as teorias de Meyerhold depois de ler a documentação completa sobre direção (mise-en-scene) para O Inspetor Geral. Mas dentre os diretores russos, o de maior influência sobre Grotowski foi provavelmente E. Vakhtangov, cujos trabalhos ampliaram as teorias sobre a ação física de Stanislávski. Grotowski estudou com Yuri Zavadsky, que havia sido ator com Vakhtangov e Stanislávski e leu os ensaios de Vakhtangov. (...) ¹⁶¹

4. Conclusão

O presente trabalho tem a intenção de ser um “ponto de partida” para quem deseja conhecer uma fase de um grande encenador, que contribuiu com o teatro moderno no século XX, mas continua ainda desconhecido e pouco estudado nas escolas de teatro, principalmente, no Brasil.

A sua busca pela teatralidade, na qual permitiu que ele fosse além dos estudos e experimentações disponíveis na sua época e, de acordo, com a realidade vivida em seu país de origem, a Rússia, contribuiu de forma efetiva para se tornar um “ponto de partida” para pesquisadores e encenadores do século XX na busca por seus métodos próprios do fazer teatral.

161 Tradução da autora: During his university study at Moscow's GITIS, he set out to become the world's foremost expert on Konstantin Stanislavski so that he could begin his own practical theatre research at the place where Stanislavski had left off. He also became fascinated with the theories of Meyerhold after reading the complete mise-en-scene documentation for *The Inspector General*. But of the Russian directors, the one most influential for Grotowski was probably Evgeny Vakhtangov, whose work extended Stanislavski's theories of physical action. Grotowski studied with Yuri Zavadsky, a former actor with Vakhtangov and Stanislavski-and read Vakhtangov's essays. LAVY, Jennifer. *Theoretical Foundations of Grotowski's Total Act, Via Negativa, and Conjunctio Oppositorum in The Journal of Religion and Theatre*, 2005, página consultada a 18 de junho de 2008, <www.rjournal.org/vol_4/no_2/lavy.html>

Vakhtangov, sem dúvida, é um caminho importante a ser pesquisado e considerado entre as vastas possibilidades da criação poética do teatro. As suas experimentações e “inquietações” contribuíram com grandes encenadores do teatro contemporâneo, como Brecht, Grotowski e Eugenio Barba que, por sua vez, influenciaram diretores e grupos teatrais brasileiros, como Celso Nunes, e os grupos Galpão, de Belo Horizonte, e Lume, de Campinas. Mas a “ligação” poética do encenador russo com os diretores considerados de vanguarda e suas influências no Brasil, com certeza, é um tema interessante para o aprofundamento de uma outra pesquisa.

Da mesma forma, a sua intensa “busca” pela teatralidade, utilizando o “sistema” de Stanislávski, para outras estéticas do teatro, além do naturalismo/realismo, proposto na sua época de atividade teatral, também é um tema interessante para uma pesquisa. Mas essa “teatralidade” buscada pelos simbolistas e expressionistas, no início do século XX, também já era utilizada na proposta naturalista/realista e que contribuiu para o teatro moderno. Ao introduzir “objetos reais” no palco, que traduzem um passado, uma existência, Antoine também revela “a teatralidade do real”. Essa síntese entre o real e imaginário, denominada por Vakhtangov de “Realismo Fantástico”, foi uma das propostas do encenador, que ainda hoje, faz parte do debate para a criação de um espetáculo teatral.

E, além do “sistema”, mas ao mesmo tempo junto com essa proposta, a utilização de outros gêneros, como o teatro medieval e a *Commedia dell’Arte*, possibilitaram a criação de experimentações para o trabalho do ator e de espetáculos que marcaram o teatro moderno.

Se o teatro do século XX conseguiu descobrir e explorar possibilidades antes insuspeitadas, tanto no corpo como na voz do ator, ele vem sendo também o primeiro a assumir o seu passado, a reativar em toda a medida do possível certos virtuosismos – e portanto certas técnicas -, muitas vezes de uma elaboração extraordinariamente sofisticada, que haviam caído em desuso, quando não em esquecimento. (...) Vakhtangov na Rússia, Strehler na Itália, Ariane Mnouchkine na França souberam, cada um no seu respectivo tempo, ressuscitar as técnicas, algumas com quatro séculos ou mais de idade, da Commedia dell'Arte. Não se trata apenas de um trabalho que diz respeito à formação do ator. Esses esforços permitiram pôr em cena admiráveis espetáculos que, longe de parecerem documentos de arqueologia teatral, se revelaram portadores de um estonteante modernismo. Esse foi o caso de A Princesa *Turandot*, na montagem de Vakhtangov datada de 1922 (...)¹⁶²

Mas os questionamentos na arte teatral fazem parte também do processo de criação e todos os grandes homens de teatro buscam trabalhos práticos e teóricos para suas pesquisas. Seja para encenar – e cada encenação é uma pesquisa – ou simplesmente para estudos acadêmicos sobre o teatro russo e sua história.

162 ROUBINE, Jean-Jacques. A Linguagem da Encenação Teatral. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, pp.171-172.

(...)no plano prático de trabalho, os grandes homens de teatro buscam o mesmo em um nível básico: uma desautomatização do corpo, uma outra forma de existência. Fugir do clichê e da superficialidade do que se vê e das ações que se pratica; e todos os grandes atores e diretores buscaram trabalhos e exercícios práticos para isso. ¹⁶³

Morto aos 39 anos, Vakhtangov buscou em sua curta trajetória como encenador, ator e diretor-pedagogo, explorar de forma intensa as diversas possibilidades técnicas para a criação da poética cênica, tanto na formação do ator como na montagem de um espetáculo.

Entre os grandes encenadores do século XX, como seu mestre K. Stanislávski, V.Meyerhold, A.Táirov, Adolphe Appia, Gordon Graig, Max Reinhardt, George Fuchs, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Jacques Copeau, entre outros, que possuem uma vasta bibliografia sobre seus trabalhos e pesquisas em seus países de origem e traduzidos em vários outros idiomas, Vakhtangov ainda é um “grande desconhecido”. Apesar de ser citado por importantes pesquisadores e estudiosos do teatro em diversos livros, os escritos sobre o teatro do encenador são pouco conhecidos, principalmente, fora da Rússia.

Como esse trabalho foi de enorme valia para o aperfeiçoamento de nossas técnicas, desejamos que possa ser bem aproveitado também para atores, encenadores e pesquisadores da arte teatral de um modo geral.

163 FERRACINI, Renato(2004).”Corpos em criação, Café e queijo”, Tese de Doutorado. Campinas:Unicamp, p.133.

BIBLIOGRAFIA

Referências bibliográficas e documentais:

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Tradução: José Bonifácio A. Caldas. São Paulo:Perspectiva, 2007.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo:Perspectiva,2005.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral**. Tradução: Patrícia Alves.São Paulo: Editora Hucitec,1994.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo:Fundação Editora da Unesp,1997.

CAVALIERE, Arlete. **O Inspetor Geral de Gogol e Meyerhold**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

CAVALIERE, Arlete, VÁSSINA,Elena, SILVA, Noé (org.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo:Associação Editorial Humanitas,2005.

FÉRAL, Josette.**Teatro, Teoría y Práctica: Más Allá de Las Fronteras**. Buenos Aires: Galerna Editora,2004

FERRACINI, Renato (2004). **Corpos em criação, Café e queijo**. Tese de Doutorado, Campinas:Unicamp.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro II**. Tradução e organização: Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GORCHAKOV, Nikolai. **The Vakhtangov School of Stage Art**. Translated from the Russian by G. Ivanov-Mumjiev. Moscow: Foreign Languages Publishing House, s/d.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

_____. **Sobre o Método das Ações Físicas**. Palestra proferida no Festival de Teatro de Santo Arcângelo, Itália, junho de 1988. Organização Roberto Mallet. Material de estudos. www.grupotempo.com.br

GUINSBURG, J. **Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou: Do Realismo Externo ao Tchekhovismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JIMENEZ, Sergio. **El Evangelio de Stanislavski segun sun apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote**. México: Editorial Gaceta, 1990.

LAVY, Jennifer. **Theoretical Foundations of Grotowski's Total Act, Via Negativa, and Conjunctio Oppositorum**. The Journal of Religion and Theatre. USA: Universidade de Michigan, 2005. <www.rjournal.org/vol_4/no_2/lavy.html>

LIMA SANTOS, Maria Thaís (2002). **O Encenador como Pedagogo**. Tese de Doutorado, São Paulo: USP.

MALCOVATI, Fausto (org.). **Evgenij B. Vachtangov, Il sistema e l'eccezione – Taccuini, lettere, diari**. Itália: Edizioni ETS, 2004.

MATTE, **Alexandre**. **Material de Estudos, I**. São Paulo, mimeo. Instituto de Artes: Unesp, 2003.

MEYERHOLD, V. **Do Teatro**. Organização Maria Thaís Lima Santos. São Paulo: ECA/USP, 2004.

MOLER, Lara Biasoli. **Maurice Maeterlinck e a ressurreição do ator**. Sala Preta: Revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA/USP. São Paulo, 2002. n 2, p. 72-77.

MONTEIRO, Luiz de Assis (2000). **Vakhtangov e o realismo fantástico**. Monografia Pós-graduação, São Paulo: USP.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea**. Organização Fátima Saadi. Tradução: Claudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **A Revolução Russa 1917-1921**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. **As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

RIPELLINO, Ângelo Maria. **O Truque e a Alma**. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980**. Tradução e apresentação Yan Michalski. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SAURA, Jorge. **E. Vajtángov: Teoria y práctica teatral**. Madrid:Publicaciones de La Asociación de Directores de Escena de Espana, 1997.

SCALA, Flaminio. **A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte**. Organização, tradução, introdução e notas Roberta Barni.São Paulo: Fapesp; Editora Iluminuras, 2003.

SCANDOLARA, Camilo (2006). **Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação pedagogia teatral no século XX**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp.

STANISLÁVSKI, K. **Minha Vida na Arte**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

TAKEDA, Cristiane Layher. **O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VÁSSINA, Elena. **Rússia, início do século XX: fundadores do teatro moderno**. Revista Moringa. Teatro e Dança. João Pessoa: Ed. UFPA,2006,n 1, p.55-64.

ZAJAVA, Boris. **Gorki - Stanislavski – Vajtangov un experimento de improvisión**. Revista Máscara: La improvisación. Editada por Escenologia. A.C.México, 1997.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel – Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ANEXOS

CRONOLOGIA

1883 – Nasce a 1 de fevereiro em Tchekhov Vladikavkaz.

1893 – Entra no Ginásio de Tíflis e no ano seguinte no Ginásio de Vladikavkaz.

1900 – Participa de uma montagem estudantil de O Casamento de Gogol, interpretando o papel Agafia Tichonovna.

1903 – Maio – Termina o Ginásio de Vladikavkaz.

Setembro - Ingressa na Faculdade de Ciências Naturais da Universidade de Moscou.

1904 – Primeira direção de Vakhtangov no Círculo Estudantil de Vladikavkaz, onde monta A Festa da Paz de Gerard Hauptmann, no qual interpreta ainda o papel de Wilhelm.

1905 – Primeira direção com o Círculo Estudantil de Smolensk-Viazma da Universidade de Moscou, com a peça Os Pedagogos de O. Ernst, onde interpreta o professor Fajsmann.

Agosto – Passa na Faculdade de Direito na Universidade de Moscou.

Outubro - Casa-se com Nadiezhda Michajlovna Baytsuróvaya.

1906 – Outubro - Organiza um grupo de teatro dos estudantes da Universidade de Moscou.

Dezembro – Estréia de Os Veranistas de Gorki com o grupo dos estudantes da Universidade de Moscou, e interpreta o papel de Vlas.

1907-1909 - Intensa atividade como diretor e intérprete do Círculo Estudantil Vladikavkaz, com as montagens de Ralé de Gorki, Zinotchka de Nedolin, Tio Vânia de Tchékhev, As Portas do Reino de K. Hamsum.

Em janeiro de 1907 nasce seu filho Serguei.

Em agosto de 1909 é admitido no curso de Arte Dramática de A.Adáchev, onde entre os professores está Sulerjítiski.

1910 – Viagem a Paris com Sulerjítiski, para atuar como diretor-assistente de O Pássaro Azul de Maeterlinck. Longa viagem de volta a Moscou através de toda a Europa (Suíça, Alemanha, Áustria).

1911 – Março - Primeiro encontro com Nemiróvitch-Dântchenko, sendo chamado para integrar o Teatro de Arte de Moscou(TAM).

Termina o curso de Arte Dramática de A.Adáchev.

Agosto - Começa a praticar o “sistema” de Stanislávski com um grupo de jovens atores do TAM.

Em 23 de setembro começa a trabalhar como ator no TAM, no papel do cigano, na peça O Cadáver Vivente de Tostói.

1912 - Primeira turnê com o TAM (Petersburgo, Varsóvia, Kiev).

Julho e agosto - Longa viagem ao exterior (Suécia, Noruega, Dinamarca)

1913 - Criado o Primeiro Estúdio do TAM com a peça Naufrágio da Esperança de H. Heyermans, com direção de Boleslávski.

Férias de verão em Evpatoria com Sulerjítски e alguns atores do TAM e Primeiro Estúdio.

Em 15 de novembro entra em cena no Primeiro Estúdio Festa da Paz de Hauptmann, sendo a sua primeira direção nesse estúdio.

Em 23 de dezembro acontece a primeira reunião do Estúdio Mansurov(que se tornaria o Terceiro Estúdio e o futuro Teatro Vakhtangov). Começa a ensaiar A Fazenda dos Lânin de Boris Zaitzev.

1914 - Primeira apresentação de A Fazenda dos Lânin. Segunda férias de verão com Sulerjítски e os atores do TAM.

Em 24 de novembro vai à cena no Primeiro Estúdio O Grilo na Lareira de Dickens, com adaptação e direção de Boris Schuschkévitч, onde desempenha o papel de Tackleton.

1915 – Primeira turnê pela Rússia com O Grilo na Lareira.

Em 26 de abril, apresentações (experimentações) no Estúdio Mansurov de peças de um ato e de vaudeville.

Em 14 de dezembro é encenado no Primeiro Estúdio O Dilúvio de Berger, com direção de Vakhtangov e que interpreta o papel de Frazer.

1917 - O Estúdio Mansurov passa a se chamar Estúdio Dramático Moscovita E. B. Vakhtangov e apresenta experimentações sobre alguns contos de Tchékhov adaptados pelos próprios atores.

1918 - Em 13 de abril no Primeiro Estúdio acontece o ensaio geral de Rosmershold de Ibsen com direção de Vakhtangov, que interpreta o papel de Brendel. A estréia dessa montagem ocorre em 26 de abril.

Em 15 de setembro, no Estúdio Vakhtangov, vai à cena a primeira versão de O Milagre de Santo Antônio (Tchudo) de Maeterlinck.

Em 8 de outubro abre o Estúdio Hebraico Habima com um espetáculo de atos únicos de vários autores com direção de Vakhtangov.

Em 17 de dezembro, inauguração do Teatro Popular.

1919 - Vakhtangov continua sua atividade pedagógica em muitos estúdios moscovitas, entre os quais o Segundo Estúdio do TAM e dirige o Estúdio de Anatoly O. Hunst.

Em 23 de março é publicado o artigo, de sua autoria, "Aos que escrevem sobre o "sistema" de Stanislávski", na revista O Mensageiro Teatral.

1920 - Em setembro vai à cena O Pedido de Casamento de Tchékhov no Estúdio Vakhtangov.

Em 13 de setembro o Estúdio Vakhtangov é incorporado entre os estúdios do TAM com o nome de Terceiro Estúdio.

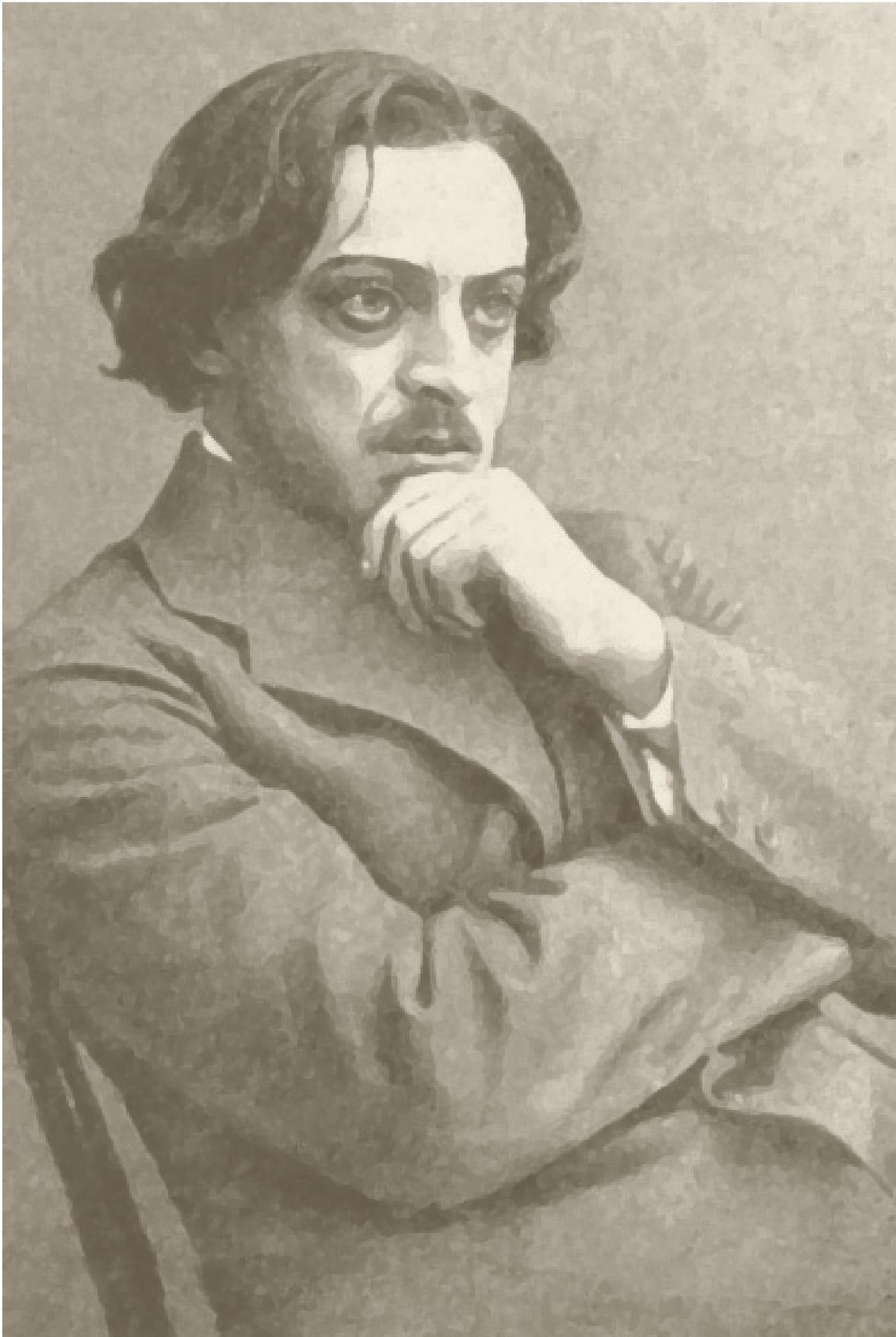
1921 - Muitos espetáculos com a direção de Vakhtangov vão à cena: No Terceiro Estúdio, em 29 de janeiro, a segunda versão de O Milagre de Santo Antônio e, em setembro, a segunda versão de O Pedido de Casamento. No Primeiro Estúdio, em 29 de março, Eric XIV de Strindberg. Comemoração do 10º. aniversário do ingresso de Vakhtangov no TAM e da criação do Primeiro Estúdio.

Em 15 de novembro inaugura a nova sede do Terceiro Estúdio na rua Arbat com O Milagre de Santo Antônio.

1922 - Em 31 de janeiro estréia de O Dibuk, de An-Sky, no Estúdio Habima.

Em 27 de fevereiro, acontece o ensaio geral de A Princesa Turandot de Gozzi, na presença de Stanislávski e muitos colaboradores do TAM, mas sem a presença do diretor.

Vakhtangov morre em 29 de maio.



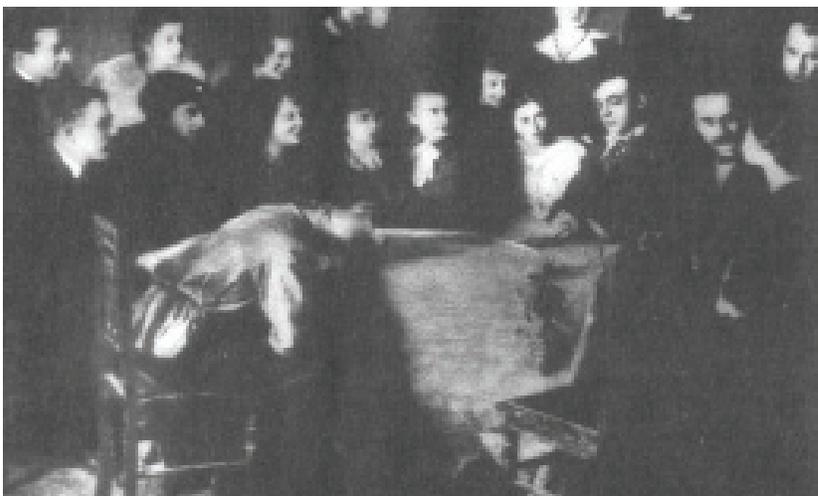
Vakhtangov em 1914



Vakhtangov (1º à esquerda), no papel de Tackleton em *O Grilo na Lareira*



Cena de *O Dilúvio* de Berger



Vakhtangov com
alunos do espetáculo
A Fazenda dos Lânin
- 1914



Vakhtangov e atores
do Terceiro Estúdio
- 1922



Edifício onde se
instalou o Estúdio
Mansurov



Atriz Serafima Birman



Ator Georgi Serov



Dois momentos do ator M. Tchekhov no papel de Eric XIV

2ª versão de *O Milagre de Santo Antonio* de Maeterlinck



O *Dibuk* de An-Ski, no Estúdio Habima - 1922



Esboço e foto de personagem

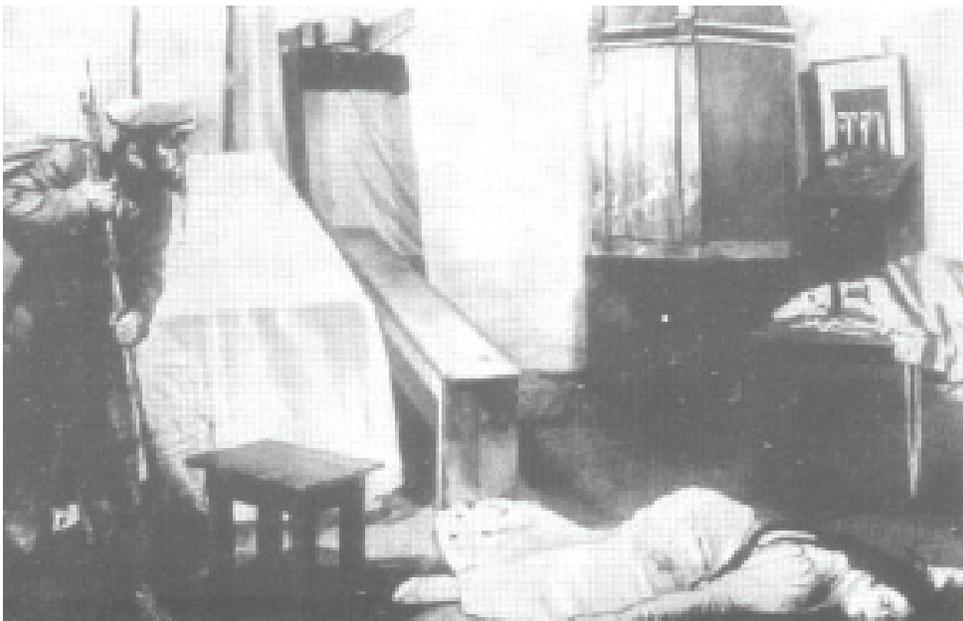


Atriz Hanna Rovina no papel de Lea

***O Dibuk* de An-Ski, no Estúdio Habima - 1922**



Cena do exorcismo de Lea, terceiro ato de *O Dibuk*



Cena do final do terceiro ato

O *Dibuk* de An-Ski, no Estúdio Habima - 1922



Foto de personagem mendiga



M. Prudkin no papel de mensageiro



Atriz Miriam Elias no papel de Hanã



Naum Zemach e Z. Fridland

A Princesa Turandot de Carlo Gozzi



Cena Inicial do espetáculo

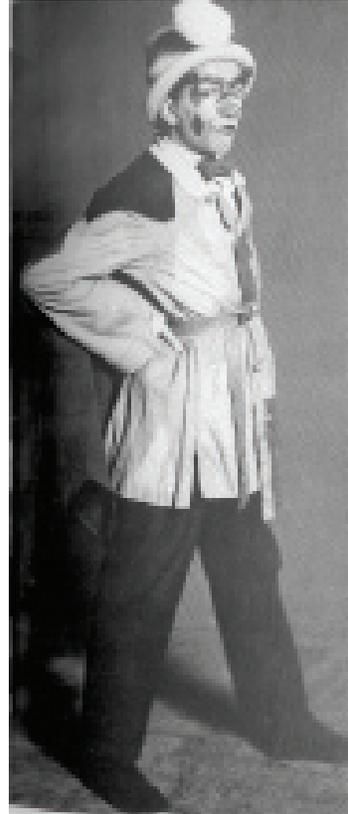


Cena de *A Princesa Turandot* com as suas servas

A Princesa Turandot de Carlo Gozzi



Tartalha



Trufaldino



Pantaleão

A Princesa Turandot de Carlo Gozzi

Desenhos de cenário e figurinos de I. Nivinski

