

Vakhtângov: a consolidação de uma identidade artística

POR ADRIANE GOMES¹

Ao Den, por nosso encontro...

Este artigo destina-se a apresentar a trajetória teatral de Evguéni Bogratiónovich Vakhtângov (1883-1922), concentrando-se no estudo de sua atividade profissional. Por meio da apresentação de algumas de suas encenações busca-se reconstruir e compreender o caminho por ele percorrido na consolidação de sua identidade artística como encenador. Além disso, busca-se apontar alguns dos elementos primordiais que se tornaram base do trabalho de Vakhtângov e que acabaram evidenciados em suas últimas encenações.

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

Vakhtângov iniciou seus estudos na faculdade de Direito em Moscou em 1905, mas em 1909 decidiu dedicar-se ao teatro. Ingressou na Escola de Arte Dramática de Aleksander Adáchev, onde ensinavam intérpretes do Teatro de Arte, e lá teve seu primeiro contato com Sulerjítiski, com quem estabeleceu uma intensa relação artística. Este pedagogo tornou-se um modelo de ética e espiritualidade na vida e na arte de Vakhtângov.

Em 1911 Vakhtângov ingressou no Teatro de

Arte de Moscou, como colaborador. Neste período, Konstantin Stanislávski começava a esboçar o “sistema”, procurando sustentação nos jovens atores ainda imunes aos vícios profissionais.

Juntamente com Stanislávski e Sulerjítiski, Vakhtângov participa da elaboração do projeto de criação do Primeiro Estúdio, um espaço para experimentações do fazer teatral e estudo do “sistema” vinculado ao Teatro de Arte de Moscou. No início dos trabalhos, Stanislávski dedicou-se a passar aos alunos as noções fundamentais do “sistema”.

A partir de então, Vakhtângov tornou-se um dos mais dedicados e consistentes defensores do “sistema” de Stanislávski. Vakhtângov participou do Primeiro Estúdio como ator e diretor e, juntamente com Sulerjítiski, manteve os ideais do “bem” e do “humano”, conservando a visão de mundo tolstoiana e seguindo o caminho da máxima reaproximação entre verdade teatral e verdade da vida (RUDNITSKY, 200, p.53).

Para Vakhtângov o teatro era um lugar onde “a verdade” poderia ser atingida e a “alma purificada das imperfeições da vida” e onde, eventualmente, o “sentido da vida” poderia ser descoberto (WORRAL, 1989, p.5). Neste espírito de devoção à vida e ao fazer teatral, estreia *A Festa da Paz*, de Hauptman, em novembro de 1913, dirigido por Vakhtângov e marcando a abertura oficial do Primeiro Estúdio. Nesta montagem Vakhtângov aplica suas investigações e descobertas sobre o “sistema” de Stanislávski e faz da encenação um experimento extremo do naturalismo. “Mesmo ele iludia-se, naquela época, de que o teatro pudesse se saciar com meras revivências, renunciando aos sinais exteriores” (RIPELLINO, 1996, p.200).

1. Professora na área de direção teatral na UEL. Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP. Mestre em Literatura e Cultura Russa pela FFLCH-USP.

Mesmo diante de críticas aos primeiros resultados artísticos de seu trabalho, a dedicação e empenho de Vakhtângov eram extremos. Sustentou veemente a utilização do “sistema” no Primeiro Estúdio. Seus escritos deste período demonstram um grande respeito por Stanislávski e “repetem literalmente as teorias do mestre” (RIPELLINO, 1996, p.203).

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

Esta experiência do trabalho sobre os *canovacci*², Vakhtângov havia vivenciado no Primeiro Estúdio com Sulerjítski. A partir desta pesquisa de novos procedimentos pedagógicos para o trabalho com os atores/atrizes do Primeiro Estúdio, a experimentação com a improvisação teve grande importância. E a partir daí, instiga Vakhtângov a ideia de se montar um “espetáculo improvisado”, já experienciada num curto período no Estúdio do Teatro de Arte, tanto que ele resolveu experimentar esta proposta com seus alunos no

Estúdio Mansúrov, no período de 1914 e 1915.

Os ensaios começavam a partir da sugestão de um tema, e então se desenhava uma estrutura a ser improvisada. Todos os elementos que a compunham eram orientados pela seguinte premissa: “a alegria nos afasta porque não há amor entre nós” (ZAJAVA, 1997, p.32).

No decorrer do processo, Vakhtângov percebeu que os atores e atrizes ainda eram imaturos para desenvolver este tipo de trabalho. Abandona, então, a ideia de “espetáculo improvisação”, mas a proposta de investigar a partir da improvisação permanece em seus experimentos. Para Vakhtângov, o desenvolvimento do trabalho como suporte da improvisação deveria se fundamentar no tema do papel e no alcance da arte na vida.

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

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

2. O termo italiano *canovaccio* indica os elementos básicos da trama de uma peça, determinando, de maneira genérica, o seu desenvolvimento, sem entrar nos detalhes de cada cena.

O trabalho desenvolvido no Estúdio da Rua Mansúrov seguia os moldes do Primeiro Estúdio, Vakhtângov esperava encontrar ali uma autonomia de pesquisa que não lhe era concedida no Primeiro Estúdio. Começou imitando Sulerjítiski em suas atitudes. Ancorado nos princípios deste, exigia que cada espetáculo fosse um “catálogo de bons exemplos, uma exposição de virtudes, uma incitação ao perdão” (ZAJAVA, 1997, p.33).

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

No mesmo intuito, para Vakhtângov, um dos pontos essenciais da educação dos atores e atrizes, era fazê-los considerar o teatro como a coisa mais importante de suas vidas. Tratava seu trabalho com um fervoroso compromisso ético e exigia que todos também o tratassem assim, criava seu teatro seguindo o princípio de uma comunidade de artistas que constituíam uma grande família, na qual a tarefa de cada um seria inseparável de sua própria existência (GORCHAKOV, 1987, p.11).

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

Em relação à sua trajetória teatral e no sentido da construção de sua identidade artística

percebe-se que, na encenação de *O Dilúvio*, de Henning Berger, em 1915 no Primeiro Estúdio, Vakhtângov começa a apresentar modificações na construção do espetáculo. Estas modificações já aparecem na temática do texto e implicam em certo afastamento do realismo, em uma maior atenção aos aspectos externos das personagens e na busca por uma qualidade rítmica, o que resultou em um estilo de atuação menos próximo do cotidiano (GORCHAKOV, 1987, p.11).

Aparece nesta encenação um grande cuidado com a movimentação, o que fez com que parte da crítica da época afirmasse que o espetáculo era “excessivamente rígido e que podava a espontaneidade dos atores”. Já outra parte da crítica afirmava que a encenação superava o texto. Este espetáculo destacou Vakhtângov como diretor, além de ter apresentado um conjunto de grandes interpretações. Como resultado, o espetáculo permaneceu por muitos anos no repertório do Primeiro Estúdio.

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

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

Seus escritos deste período sobre o processo criativo do ator/atriz ainda apresentam o desejo de manifestação da interioridade, apesar de já estar interessado num “estilo de explícita teatralidade” (SCANDOLARA, 2006, p.119). O interesse de Vakhtângov pela Commedia dell’Arte se consolida após ter assistido, em 1911, a encenação de Meierhold de *O Xaleda Colombina*, mas se concretizou efetivamente somente em 1922, com a encenação de *A Princesa Turandot*, de Carlo Gozzi.

O traço de teatralidade que se desenha e se incorpora no estilo vivencial do Primeiro Estúdio neste período torna-se precisamente um dos elementos principais da síntese que Evguéni Vakhtângov viria a operar posteriormente (GUINSBURG, 2001, p.118).

Para Vakhtângov, os métodos de direção e atuação podem ser aprendidos, porém, as formas devem ser criadas, inventadas, e devem ser convincentes para quem as cria. Assim como no trabalho dos cômicos *dell’arte*, o problema não era o “que” utilizar, mas “como” utilizar, pois a criação última sempre estaria nas mãos do ator/atriz.

Este trabalho com a improvisação serviu como meio para estimular o imaginário dos atores/atrizes e os ensinou a analisar as obras e as personagens em uma perspectiva teatral. Os estudos a partir da improvisação para criar a peça acabaram influenciando a evolução do método de educação cênica de acordo com o “sistema” de Stanislávski.

Somente em 1918 Vakhtângov volta a exibir uma nova encenação: *Rosmersholm*, de Ibsen, no Primeiro Estúdio. O primeiro espetáculo realizado após a morte de Sulerjítiski. Nesta encenação Vakhtângov conduz-se à exploração dos limites

extremos do realismo psicológico, evita a teatralidade e busca uma identificação integral do ator com a personagem, sem recursos externos (GUINSBURG, 2001, p.118).

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

Em 1918 estreia a primeira versão de *O Milagre de Santo Antônio*, de Maeterlinck, no Estúdio Mansúrov, primeira obra que encena por completo com este Estúdio após o fracasso de *A Fazenda dos Lânin*. Neste mesmo ano, por indicação de Stanislávski, Vakhtângov toma a frente do Estúdio Habima, pois este o considerava como um de seus principais discípulos. Nesta época, Vakhtângov era uma figura já firmada no meio teatral russo.

De acordo com Guinsburg (2001, p.206), no Estúdio Habima, Vakhtângov reforça o seu trabalho em função do coletivo, sem distinções, fazendo com que reinasse a autodisciplina e que não houvesse violações ou transgressões das normas. Também aqui, mantinham-se os ensinamentos éticos e morais de Sulerjítiski.

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

e Estúdio Hunst, dentre outros.

Em todos esses espaços, Vakhtângov ressalta sempre a necessidade de “liberdade” do ator/atriz e de uma nova relação deste com o texto. Além disso, outro elemento fundamental no trabalho do ator/atriz e que irá influenciar diretamente na encenação é a plasticidade. A plasticidade deveria surgir quase que inconscientemente, já que o ator estaria preparado para comunicar-se plenamente por meio de seu corpo. Outro fator importante era a teatralidade à qual Vakhtângov se refere relacionar-se diretamente ao contato com o espectador. Neste sentido, faz renascer da própria história a vida da tradição teatral e a transforma de acordo com as necessidades do momento.

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

O novo programa de Vakhtângov foi expresso na prática por sua aspiração em dar à arte contornos mais precisos sem perder sua “verdade da vida do espírito humano” e sem romper com Stanislávski. Disto surge o interesse particular de Vakhtângov pelo grotesco, pelo cômico e pelo trágico. Daqui também surge sua capacidade de transformar e aplicar, a sua própria maneira, formas teatrais que haviam sido experimentadas por Meierhold. E, finalmente, daqui surge o sistema imagético particular de Vakhtângov que tomou forma em seu trabalho posterior à Revolução. Cada produção de Vakhtângov deste período concretiza um importante princípio (RUDNITSKY, 200, p.53). Neste período, inicia-se um processo de resgate da teatralidade.

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

O trabalho de Vakhtângov no Terceiro Estúdio foi muito intenso. Foi neste espaço que seus ideais teatrais começam a fortificar-se e personalizar-se cada vez mais. Neste espaço é que se consolidam alguns princípios, os quais além de sintetizar o percurso artístico, transformam os modos de trabalho teatral do ator/atriz e da encenação.

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

Percebe-se a intensa dedicação de Vakhtângov em buscar princípios e elementos que pudessem evidenciar a tão buscada teatralidade. Em relação às metodologias de trabalho que vinha desenvolvendo, Vakhtângov também passa por uma transformação neste período:

Começa a desenvolver o que ele mesmo denominava “sistema do estupor”, para diferenciá-lo do sistema da vivência, formulado por Stanislávski e do sistema da representação, característico do teatro tradicional, ao qual Stanislávski se opunha. O sistema do estupor pretendia ser uma superação daquele criado por Stanislávski, chegar mais longe do que ele; um ator não deveria simplesmente modificar seu

objetivo porque este se encontrava com um fato inesperado que lhe impedia de alcançá-lo, um “acontecimento” como dizia o fundador do Teatro de Arte, mas devia assombrar-se, ficar estupefato frente circunstâncias dadas absolutamente inesperadas e começar a comportar-se a partir de um estado de extrema agitação (SAURA, 1997, P.250).

As concepções dramáticas de Vakhtângov e seu estilo definiram-se ou fixaram-se, principalmente, no período de 1920-1922, por meio das encenações de *Erick XIV*, *O Milagre de Santo Antônio*, *O Dibbuke A Princesa Turandot*, considerada sua obra-prima. Essas quatro encenações constituíram uma tentativa, senão de síntese entre “naturalidade” e “teatralidade”, ao menos de superação orgânica do Teatro de Arte (SAURA, 1997, p.250).

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

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

Referências Bibliográficas:

- GORCHAKOV, Nikolai. **Vajtangov**: Lecciones de Regisseur. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1987.
- GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski, Meierhold e Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RIPELLINO, Angelo Maria. **O Truque e a Alma**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RUDNITSKY, Konstantin. **Russian and Soviet Theatre – Tradition and the Avant-Garde**. London: Thames & Hudson, 1988.
- SAURA, Jorge (org.). **E. Vajtangov**: Teoria y Práctica Teatral. Madrid: Realizacion Gráfica: Carácter S.A., 1997.
- SCANDOLARA, Camilo. **Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a Formação da Pedagogia Teatral no Século XX**. 2006, 185f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- WORRAL, Nick. **Modernism to Realism on the Soviet Stage**: Tairov-Vakhtangov-Okhlopkov. New York: Cambridge University Press, 1989.
- ZAJAVA, Boris. Gorki-Stanislavski-Vajtangov: Un Experimento de Improvisación. In: **Revista Máscara**: La improvisación, México, n. 21-22, p.30-35, jan. 1997. ■