

A Princesa Turandot, de Vakhtângov

Adriane Gomes
Professora Assistente
Mestre USP
Professora de Direção Teatral-UEL

Resumo: No teatro, o surgimento da figura do encenador e a busca por sistematizar metodologias para a arte do ator tornaram-se fatores determinantes nas experimentações pedagógicas e poéticas, principalmente no início do século XX. Apesar de sua breve carreira teatral, as encenações de Vakhtângov são de extrema riqueza para investigações a respeito da arte teatral russa e mundial, suas experimentações foram evoluindo e delineando um novo modo do fazer teatral. Este estudo busca apontar apropriações da *commedia dell'arte* na encenação de *A Princesa Turandot* e descrever alguns dos meios que Vakhtângov utilizou para a construção das cenas a partir do processo improvisacional do ator.

Palavras-chave: teatro russo, Vakhtângov, criação.

Este trabalho aborda a encenação de *A Princesa Turandot*, de Carlo Gozzi, realizada no Terceiro Estúdio do Teatro de Arte em 1922, sob a direção de Vakhtângov. As considerações aqui expostas articulam um modo de leitura do trabalho empreendido por Vakhtângov, dos seus ideais ao trabalho com os atores e ao início da estruturação do referido espetáculo.

No trabalho com os atores do Terceiro Estúdio para a encenação de *A Princesa Turandot*, Vakhtângov manteve suas buscas em relação ao trabalho do ator. Neste sentido, o artista coloca à prova seus conhecimentos; acrescenta novas perspectivas e inicia uma busca constante da metodologia adequada para esta encenação. Para ele, o trabalho sobre a obra de Gozzi serviria como uma oportunidade de síntese de suas experiências. Além disso, desejava uma encenação na qual o ator fosse um criador e tivesse domínio de suas habilidades em relação ao outro, em relação ao espaço e em relação ao espectador. De modo geral, pretendia realizar um espetáculo criativo e repleto de alegria. O “conto de fadas” de Gozzi, ingênuo e desprezioso, deu a Vakhtângov a oportunidade de criação de um trabalho único, cujo tema fundamental era a alegria e o prazer da criatividade.¹

No princípio do trabalho com os atores, Vakhtângov partiu para a busca de um novo teatro através do “sistema” e nos seus fundamentos, que havia vivenciado com Stanislávski e no Primeiro Estúdio. Descobriu que podia personalizar os princípios do “sistema” e comprovou a universalidade das propostas de Stanislávski. Uma das suas principais descobertas, afirmou Tovstonógov, está justamente na aplicação de seu estudo a respeito do “sistema” em obras de diferentes estilos e gêneros. Vakhtângov foi o primeiro que experimentou separar o método de Stanislávski da estética do TAM.

¹ RUDNITSKY, Konstantin. *Russian and Soviet Theatre - tradition and the Avant-garde*. London: Thames & Hudson, 1988.p.53.

Metodologicamente, os ensaios começaram com uma espécie de discussão coletiva a respeito da proposta do projeto de encenação. Nessa conversa Vakhtângov enumerou os princípios que propunha como base do trabalho: improvisação, jogo e sinceridade nos sentimentos, humor e simpatia com respeito ao espectador.

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

Improvisar é estar em contato com os espectadores
Sinceridade de paixões qualquer que seja a forma
Haverá passagens líricas
Humor!Humor! Mas em dado momento deverá cessar, e ceder lugar a alguns minutos de drama, e se conseguirmos de tragédia...
Domínio absoluto do jogo cênico: a voz, a dicção, os movimentos devem ser impecáveis.²

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

O que Vakhtângov admirava nos atores da *Commedia* era o fato deles se portarem como homens absolutamente iguais aos espectadores, separados somente por uma corda estendida em uma praça. De acordo com Vakhtângov, o maior dos milagres da arte se sucedia diante dos olhos: a transformação do homem em artista. Todas as demais magias também aconteciam diante dos olhos: os cenários apareciam e desapareciam, exibiam-se com muita habilidade os truques mais extraordinários, e se trocava de roupa e de máscaras diante do público.³

Era como se a imaginação do espectador fosse construída a cada elemento que se colocava em cena, a cada novo acessório, a cada movimento ou sugestão de cenário, e tudo isso se dava por meio do jogo dos atores com os elementos que compõem o fazer teatral. Estas perspectivas iam diretamente ao encontro das buscas de Vakhtângov neste momento, já que para ele era necessário aproximar ator e espectador, pois era desta comunhão que se daria o “verdadeiro” ato teatral.

Com a *commedia dell'arte* “o ator tornou-se um criador e não meramente um executor”⁴ e era isso que Vakhtângov buscava em seu teatro, um ator pronto para o jogo, para relacionar-se com os elementos do espetáculo, sempre pronto para a criação. Tudo isso aliado à consciência da importância do coletivo, pois o conjunto deveria estar em constante processo de troca e para isto cada ator deveria desenvolver uma sensibilidade

² VAKHTÂNGOV apud GORCHACOV, Nikolai. *Vajtangov: lecciones de regisseur*, 2° ed. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1987. p.123.

³ GORCHACOV, N. op.cit., p. 124. *A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Tea*

⁴ BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *tral*. São Paulo: Hucitec, p.144.

aos impulsos criadores dos outros.

Quando o ator desenvolve a habilidade para improvisar e descobre dentro de si esta inesgotável fonte que brota com cada nova improvisação, desfrutará de um sentimento de liberdade até então desconhecido e isto lhe proporcionará um rico estado interior.⁵

A grande regra que fazia parte do processo era a de que não bastava observar a vida e reproduzi-la em cena: era necessário encontrar uma forma adequada, uma forma teatral. Isto é, “encontrar a forma teatral para um conteúdo dado, em uma determinada época histórica, com um determinado grupo de colaboradores”.⁶

O princípio da composição foi pré-determinado pelo procedimento instituído por Vakhtângov desde o início: os atores não deveriam simplesmente interpretar o conto de Gozzi, eles deveriam mostrar como interpretam esse conto. Durante a apresentação, cada participante deveria constantemente “estar no personagem” e então “sair do personagem” novamente. Deste modo, conduziram um jogo complexo e alegre com o personagem, demonstrando simultaneamente a técnica de transformação, o prazer da metamorfose e a habilidade de olhar para o herói com ironia, com certo distanciamento, ou seja, deveriam expressar “uma atitude em relação ao personagem”.⁷

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

No trabalho com o texto cabia ao ator transformá-lo em um aparente roteiro, apropriar-se dele, jogar com ele, torná-lo imprevisível. Isto deveria estar aliado ao controle da movimentação, das ações, estabelecendo um conjunto de ritmo, movimento e agilidade.⁸

De modo geral, Vakhtângov utiliza nesta encenação os motivos apresentados pelo texto de Gozzi. No entanto, insere tais motivos na vida contemporânea, deixando transparecer de modo preciso – e através da atuação – a atualidade e a ironia de seu humor.

Particularmente, faz uso de princípios da arte popular apoiado em sua capacidade de observação dos fatos da vida. Diante dos fatos, comporta-se de modo a provocar ambiguidades: ao elevar e rebaixar simultaneamente as formas e temas; também simultaneamente as afirma e ridiculariza. Deprendendo deste método o seu melhor, a sua profunda dialética, ele aplica o sistema da ambivalência na forma de observar a vida. Esta dialética penetra na resolução da direção do espetáculo em sua idéia, no superobjetivo, e

⁵ CHEJOV, Mijail. . *La improvisación y el trabajo colectivo*. 1997, Revista Máscara, México, D.F.:Escenologia p.36

⁶ MALCOVATI, Fausto.-*Stanislavskij: vita, opere e metodo*. 4 ed. Roma: Laterza, 2004 p.21.

⁷ RUDNITSKY, Konstantin. op.cit., p. 53.

⁸ Ibidem, p.72.

em todos os elementos cênicos, desde os meios da *mise en scene* e aspectos cenográficos, até o trabalho do ator. Com essa proposta arquitetônica do espetáculo, Vakhtângov criou a impressão extraordinária de uma arte livre⁹.

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

(...) o tema fundamental da direção de *Turandot* era, então, a teatralidade do teatro. Exortando o ator a sair freqüentemente dos contornos da personagem, a indicar a própria autonomia do papel e a recusa de identificar-se com ele, Vakhtângov propunha-se a desnudar os maquinismos, os truques, as cordas: o avesso do espetáculo.¹⁰

Dentro desta proposta, as regras do jogo ficavam estabelecidas: os atores eram sempre os atores e entravam e saíam do personagem; este trânsito, o artifício, não era escondido, mas se convertia no elemento estético fundamental. Vakhtângov cria uma metalinguagem não só na construção do trabalho dos atores, mas na relação destes com os elementos que compunham o fazer teatral.

Como caminho para chegar à forma final do espetáculo, Vakhtângov explorou com os atores inúmeros estudos cênicos e, por meio destes, criou uma estrutura que explicitava uma aplicação singular do jogo do ator. Os atores deveriam interpretar os cômicos italianos encenando *Turandot*.¹¹ Este jogo proposto permitia um distanciamento da história e os atores teriam, assim, condições de extrapolar continuamente o limite de seus papéis e ao mesmo tempo ironizarem a si mesmos.¹²

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

⁹ SMIRNOVA.N.I.*Evgeni.Bagratiõnovith Vakhtângov.Turandot-* M.:Znaie, 1982-56C.-(Novoe V Jisni, Tekhnike. Sep,<Iskusstvo>; n°11. Moscou. Tradução de Nair D' Agostini para fins exclusivamente didáticos, p.01.

¹⁰ RIPELLINO, Angelo Maria Angelo Maria. *O truque e a alma*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 227.

¹¹ SOBOLIOV in SAURA, Jorge. (org.). *E. Vajtângov: Teoria y práctica teatral*. Madrid: Realizacion Gráfica: Carácter S.A., 1997, p. 327.

¹² RIPELLINO, Angelo Maria . op.cit. , p. 209.

através da ação. Assim, a ação se convertia na base do trabalho do ator e do diretor.

Portanto, por meio do resgate dos princípios da *Commedia dell'arte*, e não meramente da sua forma, Vakhtângov criou um espetáculo que se tornou um dos símbolos do teatro russo e uma referência no teatro mundial; um exemplo em que forma e conteúdo foram perfeitamente colocados em harmonia em uma verdadeira comemoração do fazer teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugênio SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

CHEJOV, Mijail. *La improvisación y el trabajo colectivo*. 1997, p.35-41 Revista Máscara, México, D.F. *Escenologia*, nº21-22,p.35 – 14, Janeiro, 1997.

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

MALCOVATI, Fausto. *Stanislavskij*: vita, opere e metodo. 4 ed. Roma: Laterza, 2004.

RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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

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

SMIRNOVA. N. I. *Evgeni. Bagrationovith Vakhtângov*: Turandot – M.: Znaie, 1982-56C. – (Novoe V Jisni, Tekhnike. Sep,<Iskusstvo>; nº11. Moscou. Tradução de Nair D' Agostini para fins exclusivamente didáticos, p.01.