

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES  
LICENCIATURA EM ARTE - TEATRO**

**“HAMLET” DE STANISLÁVSKI E CRAIG  
O DRAMA DOS BASTIDORES**

**EDILAINE DIAS**

**SÃO PAULO  
2017**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de  
Artes da UNESP

D541h    Dias, Edilaine, 1990-  
          Hamlet de Stanislávski e Craig : o drama dos bastidores /  
          Edilaine Dias. – São Paulo, 2017.  
  
          115 f. : il.  
  
          Orientador: Profª. Drª. Lúcia Regina Vieira Romano  
          Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte - Teatro)  
          – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto  
          de Artes.  
  
          1. Teatro russo -- História e crítica. 2. Representação teatral.  
          3. Stanislavski, Konstantin. 4. Craig, Edward Gordon. I. Romano,  
          Lúcia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de  
          Artes. III. Título.

**EDILAINE DIAS**

**“HAMLET” DE STANISLÁVSKI E CRAIG  
O DRAMA DOS BASTIDORES**

**Monografia de graduação apresentada à banca de Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para obtenção do diploma de Licenciatura em Arte – Teatro, com orientação da Profa. Dra. Lucia R. V. Romano.**

**SÃO PAULO**

**2017**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Banca Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **“Hamlet” de Stanislávski e Craig: o drama dos bastidores**, elaborada por Edilaine Dias.

Monografia examinada:

São Paulo, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano

Doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes - USP

Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação - UNESP

Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez

Doutor em Artes Cênicas pela Escola de e Artes - USP

Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação - UNESP

Aprovada em:

Grau:

SÃO PAULO  
2017

Dedico à minha família,  
Com amor.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ana e Valdomiro, por toda a dedicação, carinho e apoio incondicional.

Às minhas irmãs, Alessandra Dias Laine e Elisandra Dias Peiker, por serem as melhores em tudo, e principalmente minhas melhores amigas.

À minha orientadora, Dra. Lúcia Romano, por elucidar caminhos, dar conselhos preciosos e me incentivar a encontrar beleza nesse processo.

Aos professores do DACEFC e do DAP: José Manuel O. Ramírez, Marianna M. Monteiro, Rita B. Bredariolli, Mário Bolognesi, Eliane B. G. Bruno (em memória), Theda Cabrera, Alexandre Francischini, Pedro Haddad, Natália S. Marpica, Gabriel Bueno, Paco Abreu, Suely Master, Carmina M. André, Lilian F. Vilela, Kathya A. Godoy, Mariana Souto, José Leonardo do Nascimento, Fabíola C. Alves, José P. Spaniol e Percival Tirapeli; pela generosidade e o valioso aprendizado ao longo dos anos, e por me mostrarem outra forma de estar no mundo.

Ao professor Alexandre Mate, que teve papel fundamental no meu ingresso à pesquisa histórica, através do trabalho no Portal Teatro sem Cortinas.

Aos funcionários do Instituto de Artes, que tornam todas as coisas possíveis.

Às minhas avaliadoras no XXIX Congresso de Iniciação Científica da UNESP, Professoras Wania Storolli e Rejane Coutinho, com quem eu pude conversar sobre esse trabalho e me ofereceram uma importante devolutiva para os momentos finais.

Ao LAT 013: Caio Bichaff, Camila Rodrigues, Ingrid Taveira, Ana Lee, Thiago Camacho, Thays Bassi, Catarina Milani, Laís Yumi, Valéria Cardozo, Thais Kaori, Tathi Yates, Vanessa Furtoso, Bibiana Caneppele, Amanda Stahl, Caroline Araújo, Iolanda Lourenço, Zé Olegário Neto, Sofia Vercelli e Ricardo Vizinho; por todas as loucuras que passamos juntos e por serem os melhores parceiros de jornada. Agradecimentos especiais à Tati Steinecke, que esteve comigo durante os melhores e piores espetáculos que vi na vida; Igor Erbert, grande companheiro de shows de rock; Fernando Lopes, com quem compartilhei tanto ao longo dos anos; e Raphael Andrade, meu gêmeo, que me faz uma falta enorme!

À Anne Courtois, Virginie Loth e Jean Pierre Kalerianos, professores maravilhosos com quem tive a sorte e a alegria de estagiar no Liceu Pasteur, e que me ensinaram tanto.

Ao Júlio César Nogueira, que sempre acreditou na beleza e na verdade, que trilhou os caminhos dessa universidade antes de mim e me ajudou a seguir esses passos. Ao Lucas Manzano, pelas conversas filosóficas, por estar sempre pronto para criticar toda a cena teatral contemporânea, e pelos memes motivacionais!

Aos pesquisadores e tradutores que produziram e tornaram acessíveis as obras que fizeram esse trabalho possível.

E ao meu grande ídolo, William Shakespeare, cujas palavras mágicas me motivaram a buscar o teatro; da mesma forma que instigaram Stanislávski e Gordon Craig a produzir Hamlet, e começar uma revolução!

## RESUMO

A presente pesquisa propõe estudar o processo de criação do espetáculo *Hamlet*, de William Shakespeare, pelo Teatro de Arte de Moscou; espetáculo apresentado em 1912, icônico por suas inovações técnicas e cenográficas. Contraditório em suas tendências artísticas, nascidas do encontro criativo entre Konstantin Stanislávski e Edward Gordon Craig, a obra exemplifica a confluência (e o choque) entre o naturalismo e o simbolismo, duas correntes artísticas das mais dominantes no século XX. Através da análise desse encontro ímpar na perspectiva da encenação, buscaremos estabelecer a discussão sobre estéticas teatrais, questionando a distinção entre as linhas de cunho ilusionista e as linhas mais teatralistas, tendo nos dois diretores o nascedouro de duas vertentes específicas tanto em relação ao lugar da interpretação, quanto aos demais elementos da cena.

## PALAVRAS-CHAVE

Teatro de Arte de Moscou; Stanislávski; Craig; Hamlet; História do Teatro; Encenação.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Retrato de Kontantin Stanislávski.....                                 | 15  |
| 2. Primeira formação do Teatro de Arte de Moscou.....                     | 19  |
| 3. Anton Tchèkhov com o elenco do espetáculo <i>A Gaivota</i> .....       | 23  |
| 4. Retrato de Edward Gordon Craig.....                                    | 29  |
| 5. Gordon Craig em espetáculo com Ellen Terry.....                        | 31  |
| 6. Isadora Duncan e Edward Gordon Craig.....                              | 35  |
| 7. Stanislávski em cena no espetáculo <i>Muito Barulho por Nada</i> ..... | 38  |
| 8. Stanislávski em cena como Otelo.....                                   | 40  |
| 9. Edward Gordon Craig em cena como Hamlet.....                           | 43  |
| 10. Vista interior do Teatro de Arte de Moscou.....                       | 49  |
| 11. Isadora Duncan em cena.....                                           | 50  |
| 12. Vista exterior do Teatro de Arte de Moscou.....                       | 60  |
| 13. Vasily Kachalov como Hamlet.....                                      | 66  |
| 14. Desenho de Gordon Craig para cenário de <i>Hamlet</i> .....           | 67  |
| 15. Vasily Kachalov e Olga Knípper em <i>Hamlet</i> .....                 | 77  |
| 16. Gordon Craig com maquete do cenário.....                              | 82  |
| 17. Retrato de Nemiróvitch Dântchenko.....                                | 84  |
| 18. Retrato de Leopold Sulerjítiski.....                                  | 87  |
| 19. Desenho de Gordon Craig para figurino de Hamlet.....                  | 90  |
| 20. Desenho de Gordon Craig para figurino da personagem Ofélia.....       | 91  |
| 21. Desenho de Craig para cenário de <i>Hamlet</i> .....                  | 94  |
| 22. Nikolai Massalitinov e Olga Knípper em <i>Hamlet</i> .....            | 100 |
| 23. Desenho de Craig para cena de <i>Hamlet</i> .....                     | 102 |
| 24. Ator do TAM caracterizado para cena do espetáculo.....                | 102 |
| 25. Cena final do espetáculo.....                                         | 105 |

## SUMÁRIO

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Considerações sobre um espetáculo que deu errado: os caminhos da pesquisa..... | 9   |
| 2. Prólogo.....                                                                   | 12  |
| 3. Ato I: Um profeta da beleza e da verdade.....                                  | 15  |
| 3.1. Cena 1: O Teatro da Gaivota.....                                             | 16  |
| 3.2. Cena 2. Inteligência, Vontade e Sentimento.....                              | 23  |
| 4. Ato II: O Teatro do Futuro.....                                                | 29  |
| 4.1. Cena 1: Os Artistas do Teatro do Passado.....                                | 30  |
| 4.2. Cena II: Voz, Cenário e Movimento.....                                       | 34  |
| 5. Ato III: A Cena Shakespeariana.....                                            | 38  |
| 5.1. Cena 1: Um Shakespeare Russo.....                                            | 39  |
| 5.2. Cena 2: Um Shakespeare Vitoriano.....                                        | 43  |
| 5.3. Cena 3. O Shakespeare Elisabetano.....                                       | 46  |
| 6. Ato IV: Grandes emoções para retratar e grandes palavras para dizer.....       | 49  |
| 6.1. Cena 1: A Divina Ninfa vinda do Olimpo.....                                  | 49  |
| 6.2. Cena 2: Rumo à um Novo Teatro.....                                           | 56  |
| 6.3. Cena 3: Primeira Viagem à Moscou.....                                        | 60  |
| 6.4. Cena 4: Segunda Viagem à Moscou.....                                         | 64  |
| 7. Ato V: O inverno do nosso descontentamento.....                                | 77  |
| 7.1. Cena 1: O Espírito contra a Matéria.....                                     | 77  |
| 7.2. Cena 2: Terceira viagem à Moscou.....                                        | 81  |
| 7.3. Cena 3: Som e fúria.....                                                     | 88  |
| 7.4. Cena 4: Estar preparado é tudo.....                                          | 95  |
| 8. Epílogo.....                                                                   | 108 |
| 9. Bibliografia.....                                                              | 113 |

## CONSIDERAÇÕES SOBRE UM ESPETÁCULO QUE DEU ERRADO OS CAMINHOS DA PESQUISA

No ano de 2014, meu segundo ano na graduação, seguindo uma proposta da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Romano para a disciplina Laboratório da Atuação e da Performance, eu entrevistei dois intérpretes teatrais - Chico Carvalho e Marco França, da companhia Clowns de Shakespeare - que eu havia assistido em espetáculos distintos, encarnando o mesmo papel - Ricardo III, da peça de mesmo nome de William Shakespeare. As duas entrevistas tiveram como assunto principal as diferentes formas, linguagens e significados, que damos às obras do dramaturgo renascentista contemporaneamente. Surgiu nesta ocasião o interesse por desenvolver um pesquisa que tratasse da encenação de obras clássicas no teatro contemporâneo.

No ano seguinte, vinculado ao trabalho que eu realizava no projeto de extensão Portal Teatro sem Cortinas com pesquisa histórica em artes cênicas, em conversa com a Prof<sup>a</sup>. Lúcia, fizemos um levantamento sobre o tema, onde surgiu a sugestão de rastrear o trato com tais obras na história da encenação e, desde o primeiro momento com grande destaque, apareceu o interesse sobre a produção de *Hamlet* do Teatro de Arte de Moscou, espetáculo fruto da então misteriosa parceria entre Stanislávski e o simbolista Edward Gordon Craig.

Nos três anos decorridos entre o momento que decidi ter esta montagem como objeto de estudo até a finalização do trabalho aqui apresentado, muitas descobertas e mudanças foram feitas. Com uma bibliografia rara e escassa, um aprofundamento no assunto parecia impossível à princípio. As fontes que compõem essa pesquisa foram obtidas por uma eventual mistura de empenho e sorte.

Por sorte (ou sinais do tempo, quem sabe...), nos últimos anos parece ter surgido um movimento de "revisar" a obra de Konstantin Stanislávski, que costumava estar arraigado em nosso imaginário coletivo como um artista do realismo teatral, cujo trabalho seria indissociável das produções de Anton Tchékhov; realizações de tamanho cunho ilusionista, que os atores do Teatro de Arte de Moscou chegavam a sentar-se em um banco de costas para o público de modo a criar uma quarta parede entre palco e plateia. Inaugurando a linha de revisão do trabalho e dos objetivos artísticos de Stanislávski, figura a publicação de 2015, *Stanislávski: Vida, Obra e Sistema*, de Elena Vássina e Aimar Labaki; uma das minhas principais fontes, que traz uma variedade de informações e documentos até então inéditos e traduzidos pelos autores diretamente do russo.

Paralelamente, também têm sido lançados trabalhos sobre a teoria e produção artística de Gordon Craig, realizador que ocupa papel crucial como um dos teóricos e

encenadores responsáveis pelas revoluções da cena teatral do início do século XX, mas cuja obra não tem encontrado grande repercussão na cena brasileira, onde não costuma ser comentado ou estudado. Contando anteriormente com somente com uma antiga edição portuguesa do primeiro livro de Craig, *Da Arte do Teatro*, pude ter como fontes essenciais os livros *Gordon Craig: A Pedagogia do Über-marionette*, lançado por Almir Ribeiro em 2016, e *Rumo a um Novo Teatro & Cena*, publicação do próprio Craig, em edição de 2017 traduzida e comentada por Luiz Fernando Ramos.

Ainda como obras bibliográficas centrais nesta monografia, encontram-se *O Cotidiano de uma Lenda: Cartas do Teatro de Arte de Moscou*, na qual Cristiane Takeda reconstrói diálogos e processos travados entre figuras de destaque do TAM (e, conseqüentemente, da história do teatro moderno); a autobiografia de Konstantin Stanislávski, *Minha Vida na Arte*, traduzida do russo e que encontra-se atualmente fora de catálogo; e a biografia de Craig escrita por seu filho Edward Craig, com o nome de *Gordon Craig: The Story of His Life*, sem tradução para o português. Finalizando a bibliografia principal deste trabalho, estão outros dois livros que não possuem edições brasileiras, *Your Isadora: The Love Story of Isadora Duncan and Edward Gordon Craig* de Francis Steegmuller, que apresenta diários e correspondências trocadas entre o encenador e a bailarina, revelando muito do início do processo de produção de *Hamlet*; e por fim *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*, onde o pesquisador Laurence Senelick reconstrói cada etapa da criação do espetáculo e sua influência na cena teatral posterior. Tendo acesso à esse rico material, estabeleci como base do trabalho o máximo aproveitamento dessa bibliografia de difícil acesso, com a esperança de que as informações contidas nela possam atingir de forma mais abrangente um público interessado.

A concretização da presente pesquisa deve-se à minha crença de que é fundamental compreender as origens da arte e do teatro feito hoje. Tendo participado de diversos cursos e oficinas teatrais ao longo da minha formação, vejo que o Sistema de Stanislávski compõem a base da maneira como estudamos e experienciamos o teatro. No entanto, como dito anteriormente, creio haver uma visão parcial do Sistema, que limita a forma como o entendemos e experimentamos. Acredito ser nesse contexto essencial rever, redescobrir e revisitar as propostas de Stanislávski, e espero contribuir para isso, lançando luz sobre *Hamlet*, esta que se apresenta como uma das produções mais obscuras do artista russo.

O ponto de maior interesse em *Hamlet* encontrasse precisamente no fato de que, à despeito da repercussão que a montagem obteve ao longo dos anos, para ambos os criadores ela constituiu um fracasso. Contrapondo as aspirações de Stanislávski e Craig com as limitações impostas pela materialidade da cena e os resultados por eles obtidos, percebemos a potencialidade deste espetáculo no desenlace de discussões relativas não

somente à linhas estéticas teatrais, mas também em relação às limitações humanas expressas na arte.

À respeito dos caminhos que percorri durante a realização desta pesquisa, creio que o envolvimento que acabei por estabelecer com as personagens dessa história tem grande responsabilidade pela forma que o trabalho assumiu, títulos “literários” e uma brincadeira com a clássica estrutura dramática. À princípio, tinha o desejo de realizar uma escrita romanceada, que apresentasse parte do evento ou alguns de seus momentos na forma de uma narrativa ficcional. No entanto, a ideia foi descartada no momento em que tive acesso às cartas aqui apresentadas. Além de trazerem muito bem para o texto a perspectiva em primeira pessoa, elas nos revelam uma história conflituosa e emotiva. Provavelmente a realidade que elas testemunham é muito superior em dramaticidade à qualquer ficção que eu poderia criar.

As cartas aqui transcritas humanizaram estas grandes figuras históricas e me fizeram entender melhor as limitações e problemas enfrentados em sua produção artística. Algo que eu acredito ser fundamental enquanto estudante de licenciatura. Vendo na produção deste afamado espetáculo um processo pedagógico (algo que ganha destaque ao longo do texto através da aplicação por Stanislávski de seu Sistema na preparação dos atores), percebo melhor a necessidade de construir percursos materialmente realizáveis para a consecução de qualquer projeto em teatro; ao mesmo tempo que, contrapondo as ambições e realizações de Stanislávski e de Craig, acredito tê-los retratado de forma palpável e sensível, e as conversas travadas entre eles poderiam muito bem ter surgido entre os estudantes do Instituto de Artes, à partir de alguma das aulas que cursei nesta graduação.

## PRÓLOGO

Há muitas lendas que cercam a história do Teatro de Arte de Moscou (TAM), desde acontecimentos reais que se tornaram míticos, até visões parciais ou mesmo distorcidas de certos fatos que, com o passar do tempo, ganharam dimensões grandiosas, ultrapassando o limiar da especulação, para juntarem-se (quase) definitivamente ao imaginário que temos do TAM hoje. Essa pesquisa consiste no debruçamento sobre um destes momentos que adquiriram ares míticos para a história do Teatro Ocidental, a montagem de *Hamlet* pelo TAM.

O trabalho constrói-se na tentativa de desvendar um pouco do percurso desta encenação e os personagens envolvidos em sua criação, que são figuras que revolucionaram a arte teatral de seu tempo e das quais ainda sentimos forte influência no teatro contemporâneo, fundamentado, em grande parte, sobre seus trabalhos. Assim, o que aqui está reunido foi escrito com a esperança de ajudar a esclarecer alguns dos caminhos, atalhos e trajetos tortuosos que temos trilhado.

O Teatro fundado por Konstantin Stanislávski (1863-1938) e Vladímir Ivanovitch Nemiróvitch Dântchenko (1858-1943) na Rússia, após uma conversa que durou, segundo consta, 16 horas - iniciada no restaurante *Slaviánski Bazar*, em Moscou, e finalizada da casa de Stanislávski -, iniciou suas atividades em 1898 e acabou por tornar-se mundialmente famoso, em virtude de seu trabalho. São repetidamente citadas as obras de veracidade na reconstrução histórica, apresentada desde os primeiros anos do TAM, em espetáculos como *O Czar Fiódor*, de Aleksei Tolstói, e *Júlio César*, de William Shakespeare; e de realismo psicológico, especialmente, vinculado às peças do escritor e dramaturgo Anton Tchékhov (1860-1904), tornado uma espécie de “dramaturgo oficial” do TAM, através dos espetáculos *A Gaivota*, *Tio Vânia*, *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras*. Posterior à fase das reconstruções históricas, as montagens dos textos de Tchékhov foram ovacionadas pela maestria das direção de Stanislávski e Nemiróvitch Dântchenko, nos anos finais do século XIX e início do século XX.

Paralelamente às experimentações temáticas e estéticas, ao longo de seus anos de trabalho no TAM (desde a fundação, em 1898, até sua morte, em 1938), Stanislávski elaborou os elementos de um sistema para a arte do ator, que redefiniu as possibilidades da interpretação teatral e tornou-se a base indispensável para a prática atoral no século XX. O chamado Sistema Stanislávski tem por bases a organicidade no trabalho do ator e a busca pela verdade cênica, em oposição à atuação declamatória e estereotipada, de gestos exagerados e voz impostada, oriunda da tradição romântica e do teatro das grandes vedetes, até então em voga no século XIX. Com sua afamada carreira e sua teoria difundida

através de suas montagens e ensinamentos, popularizados através do lançamento de sua obra escrita, a partir da década de 1920 (1926 é o ano de lançamento da autobiografia *Minha Vida na Arte* na União Soviética, posterior à publicação da versão estadunidense, de 1924; enquanto os livros sobre pedagogia teatral e o trabalho do ator são quase todas publicações póstumas, com exceção de *A preparação do ator*, que teve sua primeira edição nos Estados Unidos, em 1936), Stanislávski transformou todos os aspectos da cena teatral, conferindo ao trabalho atoral estatuto de objeto científico e promovendo a imaginação criadora como disparadora da veracidade na arte do ator.

Simultaneamente ao surgimento do Teatro de Arte de Moscou, porém sem nenhum contato ou conhecimento da cena teatral da longínqua Rússia, Edward Gordon Craig (1872-1966) abandonava uma promissora carreira como ator no teatro inglês. Tendo debutado no teatro muito jovem, era tido como sucessor de seu mentor, Henry Irving (1832-1905), grande astro da cena teatral britânica da época; até que Craig decidiu dedicar-se ao trabalho de cenógrafo e encenador, com o intuito de renovar a arte teatral. Com algumas produções experimentais no início da década de 1900, Craig logo passa a dedicar-se à teoria do teatro e torna-se um crítico manifesto do realismo no palco.

Em 1905, publica seu primeiro livro, *Da Arte do Teatro*, uma coletânea de ensaios dedicados à revisão crítica de todos os aspectos da cena teatral, onde lança sua proposta mais polêmica e duradoura: o über-marionette, que deveria substituir os atores no teatro do futuro. A teoria do über-marionette pode não ter sido tão difundida, mas foi inúmeras vezes tão mal interpretada quanto o Sistema Stanislávski, em grande parte por responsabilidade do próprio Craig, que parecia querer manter uma névoa em torno de sua utópica criação, como se quisesse tê-la como um enigma.

A produção teórica de Craig segue como uma desaprovação explícita ao teatro de sua época e aos seu fundamento no trabalho do intérprete. Para Craig, atores e atrizes eram despreparados e incapazes de criar uma obra de arte pura, algo que só poderia ser atingido através de propósito e de controle. Segundo Craig, sendo o intérprete teatral um ser humano sob influência de emoções que ditam suas vontades, apoderam-se de seus membros e movimentos, e manifestam-se através de sua voz e expressões faciais, não seria ele o “material” adequado para a criação artística, uma vez que tudo o que vem dele é de natureza accidental. Partindo dessa crítica, Craig apregoa ainda a igualdade de importância entre todos os elementos do espetáculo, que sob o comando da figura de um responsável pela encenação, seriam os geradores da arte teatral como um todo.

Craig pensa, em ambos os casos, na função do encenador. Sua carreira como diretor e cenógrafo, em particular, foi marcada pela exploração dos elementos de cena e pela inovação cenográfica: jogos de formas e volumes e contrastes de sombra e luz começaram a ser explorados em seus desenhos cenográficos e deram origem às Telas

(*Screens*, no original, também traduzido como *Biombos*) e à proposta das “Mil Cenas em Uma”.

Sua expressão teatral sempre foi concebida através de expedientes mais simbólicos e poéticos, embora, inúmeras vezes, impossíveis de serem realizados. A dificuldade de realização de seus projetos está, justamente, nessa projeção de uma perfeição cinética, que não encontra forma de lidar com os problemas da materialidade e da corporalidade próprios da arte da atuação.

Entre 1909 e 1911, Konstantin Stanislávski e Edward Gordon Craig trabalharam juntos num empreendimento artístico comum: a encenação de *Hamlet*, de William Shakespeare, no Teatro de Arte de Moscou; encenação essa que se tornou um marco do teatro do século XX e é o objeto central deste trabalho. A parceria entre Stanislávski e Craig soa tão contraditória que, imediatamente, provoca questionamentos a respeito do porquê esse encontro teria acontecido e, principalmente, como ele se deu.

A análise desse projeto de espetáculo e de seu processo é permeada por questões vinculadas à confluência (e choque) entre duas das correntes artísticas mais dominantes no século passado: o realismo e sua estética de cunho ilusionista, e o simbolismo, mais voltado ao fantástico e à teatralidade. Também são intrigantes as inovações cenográficas da montagem; a assinatura da direção teatral; o vínculo dessa dramaturgia - um clássico do renascimento inglês - com os projetos e perspectivas artísticas de cada um dos encenadores; e a relação entre a interpretação e os demais elementos que compõem a cena. Por fim, a cooperação entre os dois diretores mostrou-se tão problemática ao longo da montagem que, junto à temática dos alinhamentos estéticos (aparentemente) divergentes, a criação do *Hamlet* do TAM e os problemas de seus bastidores serão tratados aqui como um drama por si.

**ATO I**  
**UM PROFETA DA BELEZA E DA VERDADE**



**Figura 1.** Konstantin Stanislávski

## CENA 1

### O TEATRO DA GAIVOTA

Konstantin Serguêievitch Alekseiev teve uma trajetória ímpar, tendo vivido alguns dos períodos mais conturbados e com maiores mudanças da história de seu país, e provavelmente mesmo da humanidade: como ele mesmo viria a descrever, viu a Rússia da servidão ao bolchevismo. De forma proporcionalmente revolucionária à época que atravessou, a produção teórica e artística de Konstantin Stanislávski, pseudônimo que adotou bem jovem, no início de sua carreira profissional como ator, são um marco para a história do teatro ocidental, influenciando tudo o que veio depois dele na cena ocidental.

Herdeiro de uma rica família industrial, o contato de Stanislávski com as linguagens artísticas, e em especial as artes cênicas, se deu muito cedo: os Alekseiev possuíam grande afeição pelas artes e realizavam apresentações amadoras de teatro como uma atividade familiar - e era comum no período que a burguesia russa buscasse no cultivo das artes uma aproximação com a aristocracia - o que originaria a construção de um espaço para espetáculos caseiros no galpão de uma propriedade rural, onde Stanislávski, ainda pequeno, fez sua estreia como ator. Os concertos, saraus e apresentações cênicas da numerosa família (Stanislávski possuía nove irmãos e muitos outros parentes) resultaram na formação de um grupo amador, o Círculo Alekseiev, em cujas apresentações tiveram início as reflexões de Stanislávski acerca do trabalho do intérprete teatral.

Desde estas primeiras experiências no palco e então pelo resto de sua vida, Stanislávski buscava "estudar as raízes da arte do ator tendo por objeto a própria prática e por modelo a natureza, e torná-las conhecidas e instrumentais." [VÁSSINA, 2015, p. 23]; busca que guiou seu trabalho no teatro e deu forma ao Sistema Stanislávski, um conjunto de procedimentos para a criação atoral e vivência no palco. Posteriormente, na década de 1920, já como um consagrado artista, Stanislávski realizaria turnês com seu teatro pela Europa e Estados Unidos, nas quais os conceitos do Sistema seriam propagados e criariam raízes próprias - na corrente estadunidense, tal procedimento ganhou o nome de Método e através da indústria do cinema foi difundido para o mundo.

Stanislávski passou a ter participação ativa na empresa de sua família aos 18 anos (e foi atuante no negócio durante 3 décadas, chegando mesmo à diretoria do empreendimento) e seguiu usando todo o tempo livre que possuía - e o lucro ganho nos negócios - na prática teatral, tendo realizado, ainda como ator amador, um grande número de espetáculos, dos mais variados gêneros. Em uma primeira tentativa de profissionalização, ele ingressa em uma escola de teatro, em 1885, porém logo desiste da

formação, uma vez que o ensino da arte dramática na época consistia em aprender a reproduzir truques e maneiras de atores consagrados, uma técnica genérica - cheia de clichês e convenções - do que era visto nos teatros comerciais que dominavam a Rússia. No entanto, embora não houvesse encontrado a Arte que buscava na instituição, Stanislávski nunca deixou de perseguir o aperfeiçoamento como intérprete, e na época segue tendo aulas de canto lírico e ballet.

Em 1888, trabalhando em uma montagem com o diretor Aleksandr Fillípovitch Fedótov - artista reconhecido, que vinha de uma formação no Teatro Máli, um dos principais palcos da Rússia - entra em contato pela primeira vez com a escola realista, a experiência seria determinante para Stanislávski e lhe apontaria o caminho artístico que ele deveria trilhar. Os movimentos de vanguarda começavam a despontar na Rússia, trazendo "o descontentamento com a artificialidade e o convencionalismo no repertório e na cenografia, bem como a ideia de que a interpretação e a apresentação correntes não mais correspondiam aos reclamos das verdadeiras forças da criatividade artística." [GUINSBURG, 2010. p. 15]. Desse processo encabeçado por Fedótov, surgiu o desejo de criar uma companhia teatral estável, e com esse objetivo Stanislávski investiu uma pequena fortuna (algo entre vinte e cinco e trinta mil rublos, somente para aquisição da sede, como relatado em *Minha Vida na Arte*) na fundação da Sociedade Moscovita de Literatura e Arte. Ali, começou a dirigir espetáculos, amadureceu como artista, e seguiu atuando até 1896; quando foi dado início ao empreendimento que toda a cena teatral conhece ainda hoje: o Teatro de Arte de Moscou, palco onde acontece nossa história.

Com seu trabalho da Sociedade de Literatura e Arte, Stanislávski se tornou um artista - diretor e ator - renomado na cena teatral moscovita, e nesse contexto, recebeu o convite para uma reunião por parte de Vladímir Nemiróvitch Dântchenko. Dântchenko era "um literato, um dramaturgo popular, marido de uma baronesa, e pedagogo no Conservatório de Moscou. E como Stanislávski, estava insatisfeito com o teatro contemporâneo e desejava um que possuísse maior apelo intelectual e maior disciplina no palco." [SENELICK, 1982. p. 5, tradução nossa.]

Tendo reconhecido em Stanislávski alguém com os mesmo objetivos, a aproximação ideológica dos dois artistas se deu naturalmente. No histórico encontro no restaurante Slaviánski Bazar em 27 de julho de 1897, Stanislávski e Dântchenko lançaram suas propostas para o empreendimento teatral ideal. Na ocasião foram discutidas de imediato desde a estética a ser adotada e as condições de trabalho, até a organização institucional e necessidades financeiras para a concretização do projeto.

O TAM pertence a uma linhagem de teatros surgidos no século XX, num movimento de abertura de teatros independentes, naquele contexto, das prerrogativas estéticas e políticas ditadas por uma arte atrelada às normas do Estado. Antoine é um exemplo seminal deste movimento, na criação do seu Théâtre Libre, influenciado pelos Meiningen e professando tanto o realismo quanto o naturalismo na cena. No caso de Antoine, a “liberdade” mencionada no nome refletia-se no funcionamento da companhia a partir do apoio de membros associados, que eram os únicos que podiam ver as peças – daí a pouca influência da censura em suas produções. Isso permitiu que o teatro encenasse peças proibidas em outros teatros (por exemplo, *Os espectros*, de Ibsen). Em 1889, em Berlim, surge outro exemplo de “teatro livre”, de inspiração naturalista, a Freie Bühne, organizada como uma instituição “democrática” e dirigida por um conselho, que durou até 1894. No projeto do TAM, persistem os mesmos ideias de uma arte teatral democrática e “sem censura”, aberta às novas tendências estéticas e aos novos modelos de organização do ensemble e de seus diretores.

Desejosos de uma revolução cênica e dramática, Stanislávski e Dântchenko idealizaram um teatro que encontraria força no coletivo, em oposição ao culto de vedetes, sob a máxima: “Não há papéis pequenos, há artistas pequeno - ou - Hoje Hamlet, amanhã figurante.” [STANISLÁVSKI, 1989, p. 245.] No projeto, todos os aspectos das produções - cenário, figurinos e concepção cênica - seriam de autoria de seus criadores e seria oferecida a melhor conjuntura para o trabalho dos intérpretes, algo conduzido com muita disciplina e cuidado. Igualmente importante para o empreendimento, seria o projeto de formação de público. Originalmente, a companhia foi concebida com o nome de “Teatro de Arte de Moscou Acessível a Todos” e suas diretrizes possuíam como propósitos principais:

Primeiro, a criação de um novo tipo de teatro ao alcance do público democrático que desejasse tomar consciência dos problemas de seu país e de seu povo. Na sua visão, os espectadores deveriam, deixar de ser passivos apreciadores da arte dramática e se tornar cocriadores do espetáculo. Como segundo objetivo, a formação de um repertório ‘sério’, composto de peças clássicas e contemporâneas que abrissem a possibilidade de reflexão sobre os problemas mais atuais e profundos da realidade russa e sobre o lugar do ser humano na história e no mundo [VÁSSINA, 2015, p. 31.]

A criação do TAM era, então, um manifesto pela renovação da arte e uma declaração de guerra contra as formas teatrais então estabelecidas. Enquanto Nemiróvitch Dântchenko ficou responsável pela parte administrativa e pela formação do repertório, Stanislávski se ocuparia da concepção cênica e preparação dos atores; ambos revezariam

a direção das montagens e um Conselho seria formado para cuidar das finanças. E desde este marco inicial, havia a preocupação com a construção de uma linguagem, uma estética própria - algo que o Teatro de Arte adquiriria com a dramaturgia tchékhoviana.

O Teatro de Arte de Moscou foi composto pelos integrantes remanescentes da Sociedade de Literatura e Arte de Stanislávski, reunidos os melhores alunos de Dântchenko na Sociedade Filarmônica de Moscou, entre os quais estavam Vsevolod Meierhold (1874 - 1940) e Olga Knipper (1868 - 1959), e teve sua inauguração em 14 de outubro de 1898. Os ensaios para a temporada de estreia da companhia se estenderam durante meses (em uma época em que os espetáculos costumavam ser preparados em poucos dias). Durante os ensaios, os envolvidos residiram em uma casa de campo nos arredores de Moscou, que pertencia a um dos integrantes do elenco, Nikolai Archipov, adaptada como um espaço cênico.



**Figura 2.** Formação original do Teatro de Arte de Moscou, em 1899. Stanislávski e Dântchenko encontram-se sentados, ao centro.

Como o TAM havia sido criado com o intuito de revolucionar a cena teatral russa, era preciso inovar em termos do repertório: para a primeira temporada, foram escolhidas, como a definir o perfil do teatro, dramaturgias clássicas da literatura russa e estrangeira que seriam encenadas com realismo histórico - *O Czar Fiódor*, *Antígona*, *O Mercador de Veneza* e *A Ascensão de Hannele* - mas, em busca do novo, Nemiróvitch Dântchenko sugeriu a montagem de uma peça que havia estreado em 1896, no Teatro Aleksandrinski de São Petersburgo e tido enorme fracasso - *A Gaivota*, de seu amigo Anton Pavlovitch Tchékhov.

Famoso contista, Tchékhov decidirá nunca mais se aventurar na criação de uma literatura dramática ou permitir que sua peça fosse novamente encenado, devido ao desastre que havia sido na capital. *A Gaivota* representava um enorme desafio, uma vez que:

Em comparação com as peças de seus antecessores, que costumavam ter uma trama dramática espetacular, parece que nada acontece no teatro de Tchékhov. Suas peças sempre têm um final em aberto. Se o teatro clássico falava dos dramas que acontecem na vida, Tchékhov foi o primeiro a mostrar no palco o drama da própria vida - da vida regular, plana, comum, tal como ela é na realidade. [Idem, Ibidem, p. 34.]

Após muita insistência por parte de Nemiróvitch Dântchenko, que considerava a “reabilitação” da peça como uma missão, Tchékhov cedeu os direitos para a montagem, sem poder acompanhar parte do processo de criação, já que havia contraído tuberculose e o clima frio de Moscou piorava seu estado de saúde. O escritor precisou estabelecer-se em uma cidade do sul da Rússia, Ialta, e perdeu a estreia do espetáculo. O salto conceitual de Stanislávski com o trabalho de interpretação de *A Gaivota* se deu na apropriação dos elementos textuais de modo singular, segundo Vássina:

Perceber que no teatro de Tchékhov a ação é movida por pausas, silêncios, mudanças de estado de espírito, ou melhor, (...) tudo aquilo que cria no espectador a sensação de que ele assiste no palco a *um fluxo de vida*. (...) e o subtexto tchekhoviano exigia novas abordagens à atuação dos atores, que deveriam expressar aquilo que não era verbalizado, mas somente sentido e pensado pelas personagens; ou seja, percebeu que Tchékhov havia invertido as regras do gênero dramático e o subtexto passara a desempenhar um papel mais importante do que o próprio texto. [Idem, Ibidem, p. 34.]

*A Gaivota*, apresentada pela primeira vez em 17 de dezembro de 1898, teve sucesso absoluto, alçando instantaneamente os artistas e o dramaturgo ao estatuto de gênios renovadores da arte teatral e o TAM, à teatro de excelência. Em uma carta escrita por Dântchenko à Tchékhov por ocasião da estreia, podemos sentir o efusivo triunfo causado pela encenação:

18-21 de dezembro de 1898  
Moscou

Você já sabe, pelo meu telegrama, do sucesso d' *A Gaivota*. Para dar-lhe uma ideia da primeira apresentação, diria que havia nos bastidores, depois do Terceiro Ato, um clima de intoxicação. Alguém comentou habilmente que era precisamente como Domingo de Páscoa. Todos beijavam-se, lançavam-se nos braços de um e de outro, todos foram capturados pelo sentimento de um triunfo retumbante devido ao trabalho verdadeiro e decente. (...)

No primeiro ensaio geral havia um tipo de clima entre o elenco que prometia sucesso. Meus sonhos nunca foram tão longe. Eu esperava que, na melhor das hipóteses, fosse um sucesso merecedor de nota. E no entanto... não consigo lhe exprimir completamente a impressão. Nenhuma palavra, nenhum som foi perdido. O público não só entendeu o clima geral, *a história*, que nessa peça era tão difícil de registrar como fator unificador, mas também toda a ideia que você criou como artista e pensador, tudo, tudo; em uma palavra, toda mudança psicológica, tudo comunicou e foi compreendido. E todos os meus receios, de que só alguns entenderiam a peça, desapareceram. Havia umas dez pessoas que não tinham entendido algo. Então pensei que o sucesso se expressaria com algumas chamadas dos atores à cena após o Terceiro Ato. Mas eis o que aconteceu. Depois do Primeiro Ato, os atores vieram à cena cinco vezes para receber os aplausos de toda a plateia (nós não apressamos a cortina para as chamadas), a casa estava extasiada e excitada. Mas, depois do Terceiro Ato, ninguém deixou o auditório, todos levantavam-se e o aplauso virou uma ovação ruidosa sem fim. Quanto gritaram 'o autor', expliquei que você não estava no teatro. Uma voz gritou 'envie um telegrama'. (...)

Moscou está falando excitadamente sobre nós. O Teatro Mali está pronto para nos rasgar em pedaços. (...)

Seu,

VI. Nemiróvitch-Dântchenko

Podemos ter Tio Vânia?" [DÂNTCHENKO in Takeda, 2003, p. 94.]

Após o êxito do espetáculo, que tornou a imagem de uma gaivota o símbolo do TAM, desenhada na fachada do edifício e nas cortinas no palco, de modo a eternizar a montagem e o momento de apoteose, a parceria entre o dramaturgo e a companhia estava selada. Tchékhov escreveu suas peças subsequentes - *Tio Vânia* (1899), *As Três Irmãs* (1901) e *O Jardim das Cerejeiras* (1904) especialmente para o Teatro de Arte de Moscou,

criando um paradigma que seria inseparável das teorias atorais que serviriam como base para o Sistema de Stanislávski. De acordo com Elena Vássina:

Há mais de um século, atores, diretores e pesquisadores discutem se Stanislávski teria criado uma nova linguagem teatral caso não tivesse encontrado nas peças de Tchékhov um novo sistema dramático que colocasse desafios inéditos para sua busca tanto como ator quanto como diretor. Mas não há a menor dúvida que as obras de Tchékhov funcionaram como catalisadores da formação do talento criador de Stanislávski. [VÁSSINA, 2015, p. 35.]

Mas por mais que as experiências de Stanislávski estivessem ligadas à sua prática como ator e às necessidades dos espetáculos do TAM, é importante ressaltar que para ele a prática artística era sagrada. Por isso, sua função era servi-la, ou seja, buscar aperfeiçoá-la; o que seria mais do que como uma questão profissional, antes, uma missão religiosa. Por isso, para Stanislávski, o ator era um profeta da beleza e da verdade. [Idem, Ibidem, p. 32.]

## CENA 2

### INTELIGÊNCIA, VONTADE E SENTIMENTO

Ao passo que o prestígio do Teatro de Arte de Moscou ia crescendo, também aumentavam as diferenças artísticas entre Stanislávski e Nemiróvitch Dântchenko. Enquanto Dântchenko encontrava sua realização como diretor no trabalho da companhia, Stanislávski permaneceu insatisfeito com sua atuação e buscava, incessantemente, formas de elevar sua prática.



**Figura 3.** Anton Tchéchov lendo *A Gaivota* para o elenco do TAM, 1898.

Por decorrência da doença, Anton Tchéchov teve uma morte precoce, em 1904, o que acarretou uma crise criativa no Teatro de Arte, que se viu privado da dramaturgia responsável por seus maiores êxitos. Frente ao que poderia ser um abismo, Stanislávski viu a necessidade de inovar e deu início às suas primeiras experiências com a dramaturgia simbolista, a vanguarda artística do período. Como o TAM, já consagrado, não poderia ser palco de suas pesquisas, Stanislávski criou uma proposta completamente inovadora: um teatro laboratório<sup>1</sup>. O experimento, que viria a caracterizar as artes cênicas mais tarde, na segunda metade do século XX, foi iniciado como um projeto paralelo ao TAM. No teatro laboratório, eram investigadas possibilidades cênicas e atoriais em peças como as do escritor belga Maurice Maeterlinck - grande expoente do simbolismo - sob a liderança de Meierhold, que havia deixado o Teatro de Arte em 1902, após conflitos com Dântchenko. As

---

<sup>1</sup> Este estúdio que deu início às atividades laboratoriais do TAM não corresponde ao Primeiro Estúdio, fundado somente em 1912. Mas foi a primeira ocasião em que Stanislávski separou a pesquisa artística da produção de peças teatrais, demonstrando sua curiosidade por novas linguagens e constante busca por novas metodologias. Essa mesma curiosidade o levaria à parceria profissional com Edward Gordon Craig.

experiências desse protótipo de um primeiro estúdio não tiveram sucesso, por razões várias. Mas, Stanislávski seguiu acreditando que o teatro simbolista oferecia grandes possibilidades de expansão para a expressividade do ator, uma vez que apresentava uma perspectiva subjetiva e onírica da realidade.

Tendo iniciado essa fase experimental, o Teatro de Arte se viu obrigado a interromper as atividades devido à tensão política na Rússia. Em 9 de janeiro de 1905, aconteceu o *Domingo Sangrento*, ocasião em que a Guarda Imperial do Czar Nicolau II massacrrou um grupo de manifestantes - cujo intuito era a entrega de uma petição que objetivava melhores condições de trabalho - em frente ao Palácio de Inverno, situado em São Petersburgo, capital do Império. O acontecimento resultou numa onda de pânico, descontentamento e levante do povo russo contra o regime autocrático e abriu caminho para o movimento revolucionário. Nesse cenário de conflito social, a melhor opção para o TAM manter-se na ativa foi realizar uma primeira turnê pela Europa, onde a companhia obteve enorme sucesso<sup>2</sup>.

Constantemente questionado sobre a técnica de seus atores, Stanislávski, que sempre manteve diários com anotações e reflexões sobre seus processos de criação, começou a pensar pela primeira vez na ordenação e registro de sua abordagem ao trabalho atoral. Terminada a turnê, começa a surgir o Sistema<sup>3</sup>.

Sob essa nova direção, com planos pedagógicos, Stanislávski retomou as atividades na sede do Teatro de Arte em Moscou para a temporada 1906/1907. A partir de então, houve uma ruptura criativa na companhia, que se agravaria com o passar dos anos: Stanislávski e Nemiróvitch Dântchenko abandonaram a parceria colaborativa e passaram a dividir o espaço do teatro. Enquanto um ensaiava uma produção no palco, o outro dirigia outra montagem de forma independente no foyer, evidenciando o grau de separação. Estabelecida a divisão, a tensão entre eles só aumentaria, chegando ao ponto em que eles não mais toleravam partilhar o mesmo cômodo. Mas a relação desgastada com o sócio não era o único problema de Stanislávski, visto que as primeiras experiências pedagógicas do Sistema geravam uma crescente estigmatização e, conseqüente, o isolamento do diretor

---

<sup>2</sup> O êxito alcançando nesta turnê abriu espaço para um projeto de “internacionalização” do TAM. Em Stanislávski: Vida, Obra de Sistema, Vássina comenta que após esta consagração, o teatro “passou a ser visitado ou ocupado pelos maiores artistas russos e estrangeiros da época. Tornou-se uma espécie de Meca para a arte teatral moderna.” [2015, p. 36.] Entre os visitantes atraídos pelo sucesso da turnê europeia, estavam grandes nomes, entre os quais Isadora Duncan, e através dela, Gordon Craig.

<sup>3</sup> A escrita e publicação do Sistema eram temas controversos para Stanislávski, que nunca o viu como um método finalizado e fixo, mas sim como um organismo em constante transformação e expansão. A decisão de publicar em inglês, antes de em russo, deveu-se a questões financeiras.

pela parte mais conservadora dos membros do TAM. Vássina pontua que “as reações dos atores a seus novos métodos chegavam às raias da agressão.” [VÁSSINA, 2015, p. 39]

As dificuldades enfrentadas por Stanislávski dentro da própria companhia seguiram por muitos anos e podemos acompanhá-las durante todo o processo aqui estudado, da criação de *Hamlet*, produção iniciada em meio aos primeiros êxitos da fase experimental do Teatro de Arte e que adentrou os anos iniciais da década de 1910, quando então certo “culto” aos ensinamentos de Stanislávski se estabeleceria entre os discípulos do diretor. No entanto, por hora, Stanislávski encontrava-se extremamente sozinho em sua busca. Aos olhos de vários integrantes do TAM, seus experimentos eram impróprios para o trabalho sério de profissionais e adultos, soando como loucura ou brincadeira. Mesmo entre os amigos, o percurso errante do Sistema encontrava barreiras, como podemos perceber na carta enviada pelo diretor à atriz Olga Knípper. Na carta, Stanislávski reflete acerca das unidades de ação e os objetivos da personagem, elementos importantes de sua proposta pedagógica:

7 de novembro de 1909

Moscou

Minha querida Olga Leonárdovna,

Mantenho-me longe da senhora para não lhe causar mais problemas. Tornei-me tamanho incômodo à senhora, que é preferível eu sumir por uns tempos. Estou mandando flores no meu lugar. Espero que elas transmitam à senhora os sentimentos carinhosos que nutro pelo seu talento extraordinário. Esse entusiasmo faz com que eu seja muito severo com qualquer coisa que possa macular o lindo dom que a natureza lhe deu.

No momento, a senhora está passando por um período difícil de incerteza artística. Sentimentos profundos de sofrimento nasceram de tal tormento. Não pense que fico com o sangue frio quando surge seu tormento. Eu sofro com a senhora à distância e, ao mesmo tempo, sei que esse tormento trará depois frutos maravilhosos.

Permita que outra pessoa, não eu, digamos (Ivan) Moskvín, explique-lhe o que a natureza lhe deu. Estou pronto a admirar pacientemente a maneira com que seu talento, tendo rejeitado o que é desnecessário, então irá se libertar e se manifestar com toda força individual que, no momento, tem sido bloqueada pelo execrável hábito maquinal do ator.

Acredite-me, todas as coisas que parecem tão difíceis agora são meros detalhes. Tenha paciência para examinar minuciosamente esses detalhes, pense neles do começo ao fim, entenda-os, e a

senhora conhecerá a maior alegria que um homem pode conhecer neste mundo.

Caso precise de minha ajuda, eu dividirei seu papel em partes e prometo **não amedrontá-la com termos científicos. Provavelmente foi esse meu erro.**

Eu lhe imploro, seja forte e corajosa nesta luta artística que a senhora deve vencer não somente para o bem de seu talento, mas também para o bem de todo nosso teatro, que representa o sonho de minha vida inteira...

(...) **Veja todo o papel e decida claramente de quais unidades ele é composto.**

(...) Em cada ponto do papel, procure por certos desejos, seus desejos, e elimine todos os desejos triviais - sobre a senhora e o público... Esse **trabalho psicológico** irá enfeitiçá-la. Quando isso acontecer, a senhora se distanciará daquilo que é indigno de um verdadeiro artista: o desejo de agradar ou de bajular o público. (...)

Perdoe-me o tormento que tenho lhe causado, mas, acredite-me, é inevitável.

Em breve, a senhora alcançará o verdadeiro prazer da arte.

De todo o coração de um admirador de seu grande talento.

K. Alekseev [STANISLÁVSKI in Takeda, 2003, p. 324, Grifo nosso]

Nos termos de Stanislávski, o descontentamento do elenco, representado na figura de sua atriz principal, derivava do excesso de “termos científicos” lançados ao grupo, ainda que se sustentasse a necessidade de dar prosseguimento aos seus objetivos artísticos, constituído numa metodologia singular: estudar as unidades do papel e construir o trabalho psicológico. Porém, a situação do diretor só pioraria à medida em que ele expandia suas pesquisas cênicas. A frustração de não ser capaz de direcionar seus intentos e não lograr fazer-se entender, levavam-no ao desespero, ao passo que sua estigmatização dentro da companhia aumentava. Assim testemunha este desabafo, endereçado à diretoria do Teatro de Arte, em 19 de janeiro de 1910:

1. Acima de tudo, estou com raiva de mim mesmo porque não posso explicar meus desejos.

2. Meus desejos são absolutamente naturais, e acho estranho que, às vezes, achem que é capricho meu.

3. Antes de tudo, quero liberdade total para todos os que amam puramente e altruisticamente nosso teatro. Quem quiser que faça suas tentativas e buscas. O mesmo direito eu quero para mim.

(...)

5. Minhas exigências para si são imensas e, pode ser, até presunçosas. Não apenas quero **encontrar o princípio básico da criação e desenvolver com base nele uma teoria; quero também aplicá-lo na prática.**

(...)

8. Preciso de material para meu plano, e preciso de ajuda. Não posso contar com todos, mas há algumas pessoas que eu preparei investindo muitos esforços e aqueles que acreditam nos meus sonhos. É claro que eu valorizo especialmente a ajuda dessas pessoas.

(...)

10. O teatro tem o direito de aceitar novos alunos por seus próprios critérios, mas uma vez que a escolha foi realizada e o aluno foi entregue aos meus cuidados, sou responsável por ele. Houve um tempo em que não tivemos nenhum jovem promissor. Então, tivemos que procurar. Agora há jovens e, antes de tudo, devemos fornecer-lhes trabalho, até que apareça algo excepcional, como sempre deve ser no nosso teatro.

11. Sem o trabalho não se pode ir para a frente. Peço aprovar essa regra e não fazer exceção para meus discípulos.

12. Peço que esqueçam, ainda que por algum tempo, meus apelidos como ‘enrolão’, ‘mimado’, que me prejudicaram muito, visto que são injustos. Nem sempre confundo tudo, às vezes consigo acertar, e nem todos os meus caprichos são gratuitos.

13. Se eu for liberado desses apelidos, talvez apareça maior fé em mim e nas pessoas que preparo para serem meus assistentes.

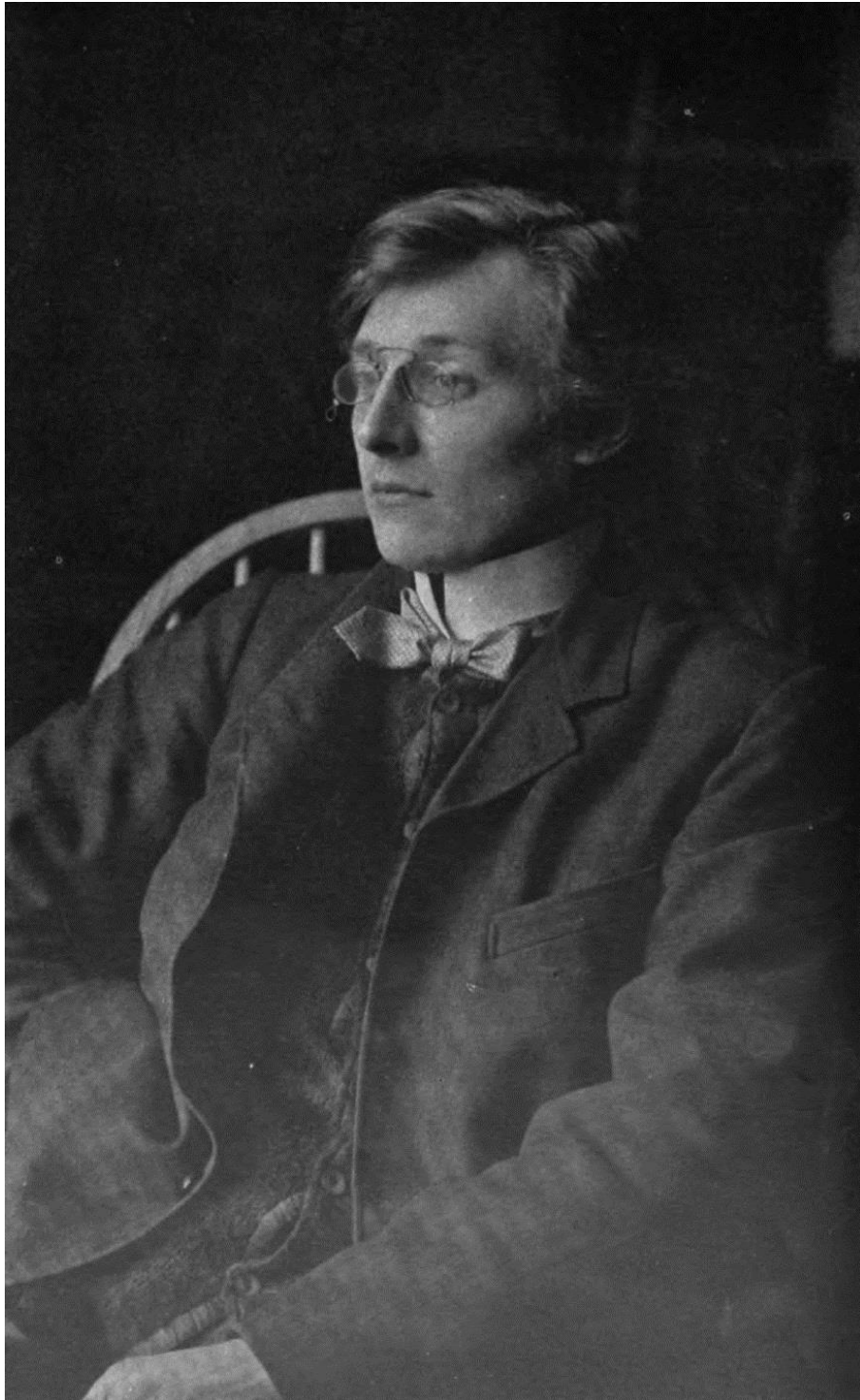
14. Por alguma estranha razão, parece que todas as pessoas que ficaram próximas de mim mudaram aos olhos de meus companheiros, exatamente por causa dessa proximidade. Parece que (Vera) Baranovskaya se tornou seca, sem talento e desnecessária. (Alisa) Koonen parou de se desenvolver e já não atende às expectativas. Suler (Leopold Sulerjítiski) não entende mais as coisas que trabalhamos juntos. Comecei a tomar cuidados para não aproximar as pessoas de mim por medo de prejudicá-las.

15. ... **talvez eu seja um mau pedagogo.** Se assim for, deveriam me falar abertamente, e não lutar comigo com armas secretas. (...) [STANISLÁVSKI in Vássina, 2015, p. 41-45. Grifo nosso].

A carta demonstra a extrema lucidez do diretor, tanto na manifestação de seus intentos, quanto na avaliação das consequências de suas propostas para si e seus aliados artísticos e discípulos. Conforme elucida o encenador, sua investigação almeja “encontrar o princípio básico da criação e desenvolver com base nele uma teoria”, assim como “aplicá-lo na prática”, mesmo que contrariando métodos e dinâmicas de trabalho há muito disseminados. Quando reclama “talvez eu seja um mau pedagogo”, Stanislavski demonstra conhecer que a amplitude de suas propostas inaugura um novo processo de ensino-aprendizado teatral, que o coloca no território da invenção pedagógica e não somente na aplicação de processos artísticos “novos”.

Assim estava criado o contexto do Teatro de Arte de Moscou na ocasião da montagem de *Hamlet*, um teatro que já havia obtido enorme êxito com sua linguagem cênica inovadora e havia se consagrado como uma companhia de excelência na cena teatral Russa, mas onde Stanislávski penava miseravelmente, em busca de uma arte que se configurasse como uma vivência espiritual.

ATO II  
O TEATRO DO FUTURO



**Figura 4.** Edward Gordon Craig

## CENA 1

### OS ARTISTAS DO TEATRO DO PASSADO

Durante o mesmo período de criação e consolidação do Teatro de Arte de Moscou, Edward Gordon Craig abandonava uma promissora carreira como ator na Inglaterra. Filho do arquiteto Edward William Godwin (1833 - 1886) e da famosa atriz Ellen Terry (1848 - 1929), Craig carregou por toda vida as influências recebidas desde a mais tenra infância. Embora não tenha tido grande convivência com o pai, cujo relacionamento com a mãe de Craig chegou ao fim quando este era ainda criança, cresceu em meio à cena teatral vitoriana sob a fama e renome de Terry. Chegando à maturidade artística, buscou continuamente unir as linguagens próprias aos dois: para Craig, o teatro e a cena se distinguiam por sua plasticidade, seu aspecto arquitetônico. Uma terceira - e fundamental - influência para Craig foi Henry Irving, célebre ator da cena teatral inglesa nas décadas de 1880 e 1890, que frente à companhia Lyceum Theatre em Londres, tornou-se o modelo e mentor de Gordon Craig.<sup>4</sup>

Tendo sua formação artística ligada a estes grandes expoentes dos palcos britânicos, Craig fez sua estreia como ator muito cedo e durante toda juventude atuou profissionalmente ao lado da mãe em produções que, mais tarde, representariam tudo o que ele criticava na arte teatral. Em sua formação na companhia de Henry Irving, além da admiração pelo ator, cujas características eram o controle de todos os elementos do espetáculo e, como intérprete, a racionalidade e os gestos estudados, Craig extraiu a rigorosa disciplina com que o mentor conduzia os processos de montagem. A experiência de Irving fez com que Craig conhecesse o cotidiano do trabalho nos teatros na prática, o que lhe ensinou aspectos de todas as áreas que envolvem o evento teatral: além da criação atoral, seus conhecimentos iam da concepção de figurinos e cenários aos números da bilheteria, o que o tornara um completo profissional de teatro.

Após ter atuado em dezenas de produções de Terry e Irving, Craig decide buscar seu próprio caminho: passa a interessar-se por gravuras em madeira e produz desenhos de cenários para espetáculos diversos com a técnica, as ilustrações passariam a ser marca como artista. Descontente com o teatro que se fazia, isto é, o teatro do drama burguês, e

---

<sup>4</sup> Para termos dimensão da fama de Henri Irving, ele foi o primeiro ator na Inglaterra a ser condecorado com o título de 'Sir', em 1895; e seus gestos característicos são reconhecidamente uma das inspirações do escritor Bram Stoker (que foi gerente do Lyceum Theatre) para composição da personagem título do romance *Drácula*, de 1897. Irving estabeleceu uma aclamada parceria artística com Ellen Terry, com quem também mantinha um romance, sendo assim não só mentor, mas também padrasto de Gordon Craig. Craig, que cresceu entre os bastidores das produções do artista, menciona-o em *Da Arte do Teatro* como um exemplo de über-marionette, isto é, um ator perfeito, e publica um livro em homenagem ao mestre em 1930.

em especial, com o trabalho dos intérpretes, Craig encerra definitivamente suas atividades como ator em 1897. A despedida, em suas palavras, soa definitiva: "Um dia, tive um branco. Este incidente matou o ator em mim (...) cobriu-me de indiferença (para não enlouquecer, explica ele mais longamente), parei de ser ator (...) tornei-me incapaz de atuar." [ASLAN, 1994, p. 97]



**Figura 5.** Edward Gordon Craig em cena com a mãe, Ellen Terry, em 1891.

Craig, cujo objetivo já claramente manifesto era renovar a arte teatral, decide iniciar a carreira de encenador, afastando-se definitivamente da tradição romântica, escola a qual pertencia sua mãe. Como diretor, encenaria somente cinco peças na Inglaterra: *Dido* e

*Eneas* (1900), de Henry Purcell, *A Máscara do Amor* (1901) e *Acis e Galatea* (1902), de G.F. Haendel, *Bethlehem* (1902), de Laurence Housman e *Os Vikings* (1903), de Ibsen. Esses espetáculos foram produções independentes, apresentadas fora do circuito comercial, e constituíam uma experimentação estética de Gordon Craig. O então diretor, ao mesmo tempo que recusava o estilo sentimental e declamatório da atuação com a qual havia crescido, apresentava também uma repulsa completa pela tendência naturalista vigente na virada do século. Ávido estudioso da História do Teatro, o artista passa a ser influenciado por aspectos da cena oriental - de onde vem seu permanente encantamento por máscaras e marionetes - e se volta, então, para construções simbólicas.

No entanto, o meio teatral vitoriano mostra-se desfavorável à Gordon Craig quando este passa a manifestar suas críticas aos intérpretes. Craig buscava uma arte sagrada, acreditando (da mesma forma que Konstantin Stanislávski) no teatro como uma espécie de religião. Logo, os teatros do final do século XIX, centrados na figura de atores e atrizes estrelas e aos quais a burguesia frequentava para exibir-se em trajes de gala, representavam uma arte completamente deteriorada.

Contrário a esse modelo, Craig passa a idealizar o teatro da Antiguidade Clássica, oriundo de festivais de exaltação aos deuses, grandes arenas ao ar livre com dramas que representavam heróis, não homens. Como proposta para retomar à glória desta arte sacralizada, surge sua teoria mais polêmica: o über-marionette. Objeto de muita controversa, o über-marionette representava o desejo de Craig de reformar o papel do intérprete no teatro; intérprete que ele não reconhecia como artista, uma vez que toda arte seria fruto de controle e de propósito. A produção atoral, para sua decepção, seria de resultado meramente acidental, tendo em vista que "as ações do corpo do ator, as expressões de seu rosto, os sons de sua voz, tudo fica à mercê dos ventos de suas emoções." [GRAIG in Ribeiro, 2016, p. 210].

O über-marionette foi interpretado por muitos de forma literal - como um boneco de proporções gigantescas, feito de madeira que Craig desejava que substituísse os atores. No entanto, a imagem era antes epíteto de sua proposta para o novo intérprete de um novo teatro, cuja criação seria expressa através de gestos simbólicos:

O ator olha para a vida como uma máquina fotográfica olha para a vida, e o que ele almeja é fazer uma imagem que rivalize com a fotografia. Ele nunca sequer sonha com sua arte sendo uma arte como, por exemplo, a música. Ele tenta reproduzir a Natureza, raramente pensa em inventar com o auxílio da natureza, e nunca sonha em *criar*. (...) Não é uma arte pobre e uma inteligência pobre a que não consegue oferecer o espírito e essência de uma ideia pra

uma audiência, mas somente mostrar uma cópia desprovida de arte, um fac-símile da coisa em si? Isso é para um imitador, não um artista. [Idem, Ibidem, p. 214.]

Diferentemente dos atores de sua época, o über-marionete não teria como objetivo a reprodução da corporeidade inerente à vida. Ele não ambicionaria o sucesso ou o reconhecimento pessoal - como os arquétipos do drama clássico grego, idealizados por Craig -, pois iria além da vida; seria um ator despido de vaidade, cujo corpo estivesse em estado de êxtase. No entanto, Craig "exprime suas ideias na maioria das vezes de modo negativo, reprovando nos atores medíocres sua mediocridade, sem lhes oferecer nenhum elemento concreto para evoluir" [ASLAN, 1994, p. 96]. Assim, permanece incompreendido por seus contemporâneos, sendo considerado "alguém que se cansou de alguma coisa e decidiu agora destruí-la" [CRAIG in Ribeiro, 2016, p. 215]. Frente aos seus detratores, o diretor tornou-se exemplo de um proclamador que frequentemente assumia um tom messiânico, de alguém que carregava a resposta para a salvação das artes cênicas. A avaliação ocultava, contudo, um artista que projeta sua teoria como a base para o teatro do futuro.

## CENA 2

### VOZ, CENÁRIO E MOVIMENTO

Não tendo encontrado apoio e nem recursos para concretizar sua reforma cênica na Inglaterra, em 1904 Craig se muda para Berlim, Alemanha - polo cultural de vanguarda da época - onde conhece uma artista que teria grande impacto em sua vida: Isadora Duncan (1877 - 1927). A bailarina estadunidense, com quem Craig desenvolve um relação afetiva, é tida como mãe da dança moderna, e revolucionou sua arte ao praticá-la seguindo os preceitos da natureza. Isadora encontrava inspiração em antigos vasos de cerâmica gregos e escandalizou sua época por dançar seminua e sem sapatilhas, explicitando sua recusa ao ballet clássico, que deformava o corpo e valorizava o anti-natural nos movimentos.

Craig conheceu Duncan em uma de suas performances na cidade e a paixão entre eles surgiu instantaneamente:

Jamais esquecerei a primeira vez que a vi surgir sobre uma plataforma vazia para dançar. (...) Apenas movendo-se - sem piruetas ou qualquer dessas coisas que esperamos ver. (...) Ela estava falando em sua própria língua, sem repetir nenhum mestre do balé, movendo-se como ninguém nunca tinha visto ninguém se mover antes. (...) Eu me lembro que quando acabou eu corri a seu camarim para vê-la, e lá também eu me sentei imóvel e mudo em sua frente por um tempo. Ela entendeu perfeitamente meu silêncio, qualquer conversa seria desnecessária. Ela estava cansada depois de sua dança, e descansava. Ninguém mais veio vê-la. Ao longe ouvíamos ainda os contínuos aplausos. [CRAIG in Ribeiro, 2016, p. 74.]

O romance deu início a uma intensa colaboração profissional e intelectual entre os dois, ocasionando os primeiros escritos teóricos de Gordon Craig e, em 1905, a publicação de seu livro, *Da Arte do Teatro*. A obra reunia alguns de seus ensaios e rapidamente foi traduzida para alemão, holandês e russo, dando projeção internacional às suas ideias. Duncan era uma artista, pedagoga e intelectual brilhante e sua dança, inspirada no movimento dos fenômenos naturais como as ondas do mar e o vento, foi "fundada tanto em princípios artísticos quanto filosóficos." [RIBEIRO, 2016, p. 72.] A fama e excelente reputação que Isadora já possuía no meio artístico europeu ajudou na divulgação do pensamento de Craig e possibilitou alguns de seus trabalhos de maior destaque. Antes mesmo de qualquer contato na Rússia, por influência de Isadora, o encenador é contratado

como cenógrafo pela diva do teatro italiano Eleonora Duse, para a produção do espetáculo *Rommersholm*, baseado em texto de Ibsen, em 1906.

A encenação não trouxe qualquer satisfação à Craig, posto que ele almejava total controle sobre a produção, mas era limitado ao trabalho cenográfico. Como comenta Ribeiro, Craig reclama de seu papel ‘apenas’ coadjuvante na montagem, preferindo esquecer-se de que foi contratado como cenógrafo, e não como diretor, o que La Duse fazia questão de lembrar chamando-o ironicamente de ‘pintor’. [Idem, Ibidem, p. 76.]

Acreditando que uma obra de arte só poderia ser alcançada pela perfeita integração de todos os elementos da cena, mas não possuindo qualquer influência sobre a atuação da grande estrela Duse, longe de ser uma realização para o artista, *Rommersholm* tornou-se antes o motivo dele ter se estabelecido na Itália, onde viria a habitar por 30 anos.



**Figura 6.** Gordon Craig e Isadora Duncan, 1904.

Craig, que contava com alguns mecenas – entre os quais estavam sua mãe, Ellen Terry, o conde alemão Harry Kessler (1868 - 1937) e a própria Isadora Duncan - encontrou em Florença o ambiente propício para seus projetos mais ambiciosos. Em terras italianas, desenvolve a revista teatral *The Mask* - publicação mantida de forma descontinuada entre 1908 e 1928 - na qual realizava o trabalho de historiador e teórico teatral em permanente crítica ao ilusionismo e defesa da teatralidade. Na publicação, Craig produz artigos e edita

textos antigos sobre arquitetura teatral, o teatro asiático, teatro de bonecos, *commedia dell'arte*, as vanguardas artísticas emergentes, o teatro de Shakespeare, etc...

Também em Florença, Craig projeta e estabelece uma escola, chamada "Escola para a Arte do Teatro". Situada na Arena Goldoni - um antigo espaço teatral, com área superior à 13 mil metros quadrados, que possuía uma arena a céu aberto e um tradicional palco italiano fechado – pouco se conhece da empreita pedagógica, posto que, além do enorme sigilo que Craig mantinha em relação aos seus procedimentos metodológicos e resultados obtidos, o projeto teve vida extremamente curta, tendo funcionado por somente dezesseis meses, entre 1913 e 1914, quando teve suas atividades obrigatoriamente encerradas pelo início da Primeira Guerra Mundial. Sabe-se, no entanto, que a escola de Craig tinha um caráter interdisciplinar, que "incluía uma articulação entre a maestria das técnicas atoriais e o conhecimento prático dos outros elementos cênicos" [Idem, Ibidem, p. 142], e instituía um treinamento severo, cujo objetivo era formar não somente "über-atores", mas completos artistas de teatro, que o seguiriam em sua revolução cênica e seriam os agentes do teatro do futuro.

Porém, como muitas das teorias do teatro de Craig parecem concebidas mais com o intuito de provocar questionamentos do que fornecer respostas, é preciso mencionar que, de acordo com Ribeiro (2016), no desenvolvimento de construções maquinárias na Arena Goldoni, "é documentado que (Craig) tentou construir uma estrutura gigante, como uma máscara total, que se imagina poderia ter funcionado como um Über-marionette." [Idem, Ibidem, p. 143]. Permanece nossa curiosidade, para posteriores pesquisas, sobre essas notícias...

Como a guerra forçou o fechamento de sua escola teatral, o projeto mais ambicioso de Craig rumo a um novo teatro nunca pode ser concluído. Mas Craig seguiu acreditando que o periódico era um meio mais eficiente de divulgar suas ideias do que a produção de peças. Assim, a publicação de seus ensaios teóricos permanece como foco principal pelo resto da vida do artista. Portanto, em meados da década de 1900, quando tem início a produção de *Hamlet*, Craig investia grande parte de seus recursos e esforços na revista *The Mask*, sempre tendo em vista um ideal sublime na arte e vendo a si mesmo como o profeta desse novo teatro. Gordon Craig tinha convicção de que a concretização de seus projetos faria nascer esse teatro visionário, que descreve nos termos de:

(...) uma Arte tão elevada, tão universalmente admirada que se descobrirá nela um nova religião. Uma religião que não fará sermões mas revelações; que não nos apresentará imagens definidas como as criadas pelo pintor ou pelo escultor, mas nos desvendará o

pensamento, silenciosamente, pelo gesto, por sucessivas visões  
[CRAIG, 1963, p. 145].

Em busca dos ideais de uma arte teatral sacra, composta por cenário e movimento - onde o trabalho atoral seria somente mais um dos elementos da cena - e em permanente combate ao realismo dominante, Craig partiria para a Rússia. Nessa Europa distante, projeta suas grandes ambições, criando o espetáculo de maior repercussão de sua carreira. Contrariando o desejo de equidade entre os elementos cênicos, o espetáculo baseado na obra de um dos mais célebres dramaturgos da história, William Shakespeare, desagradaria seus diretores e geraria obstáculos quase insuperáveis para seus intérpretes. “Hamlet”, entretanto, constituiria um marco fundamental para a encenação teatral.

**ATO III**  
**A CENA SHAKESPEARIANA**



**Figura 7.** Stanislávski como Benedicto em Muito Barulho por Nada, 1897.

## CENA 1

### UM SHAKESPEARE RUSSO

Stanislávski havia visto em sua juventude os grandes atores italianos, expoentes da tragédia shakespeariana de sua época, Tommaso Salvini (1829 - 1915) e Ernesto Rossi (1827 - 1896), e como relata em sua autobiografia, foi fortemente influenciado por eles. No entanto, teve sua primeira experiência profissional com a dramaturgia do autor inglês somente em 1895 (pouco mais de dois anos antes da formação do Teatro de Arte de Moscou), no papel título da tragédia *Otelo*, na Sociedade Moscovita de Artes e Literatura. A montagem foi resultado do desejo e da insistência do próprio Stanislávski, que sonhava interpretar o personagem. *Otelo* teve como foco a reconstrução dos elementos da vida cotidiana, trazendo para a cena figurinos e uma decoração cênica luxuosos e historicamente apurados. O verismo dos elementos visuais deveu-se à ida à Itália para pesquisa de campo, que permitiu a realização de registros inspiradores, em desenhos que a esposa de Stanislávski, Maria Lílina (1866 - 1943), e ele mesmo fizeram, percorrendo os museus de Veneza; também evidente na ambientação cuidadosa em cena da cidade italiana (que incluía até mesmo canais com água real, fluindo no palco) e de Chipre (na Turquia).

Stanislávski construiu o papel de Otelo estudando os movimentos e assimilando poses que lhe pareceram características, inspiradas em um belo amigo árabe (assim descrito em *Minha Vida na Arte*) que conheceu durante uma estadia em Paris, trajando roupas típicas. Porém, se deparou com a dificuldade de compreender e encarnar os sentimentos e as motivações internas do personagem escrito por Shakespeare de forma realista, pois não encontrava em si mesmo o combustível para o comportamento passionais e furor ciumento do mouro, como conta em sua biografia:

Não é brincadeira traçar a linha ascendente do ciúme da credulidade infantil de Otelo no primeiro ato ao momento da evolução até chegar ao apogeu, ou seja, até a loucura animalesca. E depois, quando a inocência da vítima se torna inquestionável, atirar o sentimento do ápice para baixo, no abismo do desespero, no inferno do arrependimento. Tudo isso eu, imbecil, esperava realizar com o auxílio puro e simples da intuição. É claro que além da tensão louca, do esgotamento mental e físico, de extrair de mim o sentimento trágico, eu nada podia conseguir (STANISLÁVSKI, 1989, p. 223).

Tendo, inclusive, ferido acidentalmente a mão do ator que interpretava Iago com um punhal, fazendo com que jorrasse sangue, sem conseguir, com o arrebatamento dessa

performance, causar uma grande impressão no público, Stanislávski sentia-se incapaz de lidar com os problemas de vivenciar o papel. A montagem acabou por trazer a Stanislávski uma tensão muscular e um desgaste vocal tão fortes, que o faziam terminar as apresentações com palpitações e uma asfixia semelhante à asma. Por fim, Otelo o levou a declarar inaptidão para papéis trágicos e a renunciar atua-los dali em diante. [Idem, Ibidem, p. 225]

Resultados igualmente insatisfatórios foram obtidos na produção subsequente, *Muito Barulho por Nada*, em 1897, quando decidiu dedicar-se à comédia shakespeariana. Stanislavski dirigiu e atuou como Benedicto nesta montagem, que foi produzida de modo a aproveitar o rico material histórico e pictórico que havia sido obtido na pesquisa de campo realizada para a montagem de *Otelo*. A peça, nas anotações do encenador russo, está descrita como uma peça realizada para a encenação, no lugar de uma encenação realizada para uma peça. A ordem dos fatores, na equação de Stanislavski, havia sido equivocada, uma vez que o texto pouco havia mobilizado dos esforços da posta em cena. Também o foco na precisão histórica, Stanislávski começou a perceber, não dialogava com o “espírito shakespeariano”.



**Figura 8.** Stanislávski como personagem título no espetáculo Otelo, 1896.

Já a primeira aventura do Teatro de Arte de Moscou com o dramaturgo inglês se deu alguns anos depois, durante a primeira temporada da companhia, com *O Mercador de Veneza*. A encenação do *Mercador* foi produzida simultaneamente ao espetáculo de estreia do TAM, *O Czar Fiódor Ivanovitch*, que seguia a linha característica das primeiras peças do repertório do TAM. *O Czar Fiódor Ivanovitch* trazia, a preocupação com os costumes e outros elementos de fundo histórico, com uma cenografia deslumbrante, construída meticulosamente com antiguidades e artefatos de museu. Porém, o primeiro passo em direção a uma encenação não atrelada unicamente ao realismo histórico da peça, talvez, aconteceu nessa montagem. Em *O Mercador de Veneza*, Stanislávski insistiu para que o cenário "retratasse claramente o contraste entre dois mundos - o bairro judeu imundo, sórdido, malicioso e egoísta e a praça em frente ao palácio de Pórcia, alegre, exuberante e amorosa." [SENELICK, 1982, p. 10, tradução nossa.] A descrição demonstra o desejo do diretor e ator de criar um espaço cênico que transmitisse características subjetivas e mesmo simbólicas, ao lado das características de espacialidade propostas pela dramaturgia, em seu contexto temporal.

Entretanto, o TAM ainda teria uma experiência mais rebuscada com a dramaturgia de Shakespeare. Em 1903, Nemiróvitch Dântchenko conduziu a criação de um importante espetáculo para o período inaugural das atividades do teatro, *Júlio César*, encenação responsável por consolidar sua reputação como diretor. O processo de criação desta tragédia engajou não somente grande parte dos funcionários do Teatro de Arte de Moscou, como diversos colecionadores, antiquários, bibliotecários e curadores de museus da cidade, que prestaram consultoria e disponibilizaram peças de seus acervos para a construção cenográfica. Dântchenko e seus assistentes visitaram Roma durante um ano inteiro, a fim de coletar dados arqueológicos e topográficos, enquanto equipes de trabalho distintas foram responsáveis por cada segmento diverso da montagem. Abarcando desde questões relativas à tradução do texto, até a investigação das tradições de montagem do espetáculo, foram realizadas pesquisas históricas acerca dos costumes da época de César, dos monumentos, da vestimenta, da música, do armamento da Antiga República etc. O esforço hercúleo estendeu-se à própria apresentação: cenas externas contaram com uma multidão de 200 atores, representando a diversidade étnica existente na Roma Antiga; de tal forma que trabalhadores e escravos egípcios, sírios, germânicos, núbios e visigodos substituíram o tradicional bando de senadores, que costumava ser visto em outras montagens da peça.

Stanislávski não teve grande participação na encenação, mas coube a ele o papel de Brutus, neste espetáculo que foi concebido como uma peça de Shakespeare numa atmosfera tchekhoviana [GUINSBURG, 2010, p.65.], suscitando debates na cena teatral local. Sobre as opções da encenação, discutiu-se a capacidade do elenco do TAM (então já

consolidado nas representações de cunho realista-psicológico) de interpretar Shakespeare; e mesmo a obsolescência do dramaturgo inglês. Novamente insatisfeito com seu desempenho e com a abordagem de Dântchenko ao espetáculo, Stanislávski concluiu que a obra do bardo distanciava-se demais dos objetivos perseguidos pelo Teatro de Arte. Peremptório, ele escreve à Olga Knipper, em agosto de 1903: “Júlio César não nos levará tão longe quanto Tchékhov.” (SENELICK, 1982, p. 11, tradução nossa.)

## CENA 2

### UM SHAKESPEARE VITORIANO

Apesar desse número considerável de produções de Stanislávski e de Dântchenko nos primeiros anos do TAM, o dramaturgo inglês não era um autor popular na Rússia da virada do século XIX. A situação, claro, era bem diferente da Inglaterra, terra natal do dramaturgo, onde os grandes atores da época eram reconhecidos por sua excelência em interpretar personagens shakespearianos. Gordon Craig vinha desta formação; sua mãe, Ellen Terry, foi considerada a melhor intérprete de Shakespeare de sua geração, possuindo *performances* célebres no gênero, como Pórcia de *O Mercador de Veneza*. Craig cresceu em meio a esta tradição e em sua própria carreira como ator “(...) ingressa na Compagnie Shakespeare, dirigida por W. S. Hardy. Todos os papéis sonhados lhe são oferecidos: Hamlet, Romeu, Cássio, etc.” (TAKEDA, 2003, p. 376). Ele obtém boas respostas da crítica, sendo considerado uma promessa como sucessor de Henry Irving, ator que, em conjunto à mãe de Craig, dominava a cena teatral vitoriana. Em outra seara, mas com a mesma presença do bardo, as primeiras experiências de Craig como ilustrador também constituem a criação de cenários para peças como *Henrique IV* e *Romeu e Julieta*.



**Figura 9.** Edward Gordon Craig no papel de Hamlet, em 1897. O traje usado por ele na ocasião foi o mesmo de Henry Irving para a personagem, 10 anos antes.

Ainda que tenha sua carreira artística e sua teoria teatral permeadas pela obra do dramaturgo renascentista, dedicando a ela inúmeros ensaios e projetos de caráter diversos, Craig declara em seu livro *Da Arte do Teatro*, publicado em 1905, “(...) pensar que as peças de Shakespeare não são feitas para serem representadas” (CRAIG, 1963, p. 286). Craig argumenta serem elas produções arrastadas, que impõem inúmeras limitações e, normalmente, são levadas ao palco com a supressão de versos e trechos inteiros, o que as tornaria mais apropriadas para a leitura e não para a cena. Craig chega mesmo a afirmar, neste que foi um ensaio escrito poucos anos antes de seu contato e parceria com o Teatro de Arte de Moscou, acreditar que: “ainda que os maiores, os mais apaixonados atores deste mundo pudessem reunir-se para interpretar *Hamlet*, nunca dariam uma representação perfeita. Porque representar *Hamlet* perfeitamente é, receio bem, uma coisa impossível.” (Idem, Ibidem, p. 289).

Na tentativa de compreender esse aparente paradoxo craiguiano, podemos recorrer a uma publicação da década de 1920, *Cena*, em que o autor busca estabelecer uma linha cronológica das estruturas e edifícios teatrais, relacionando-os às características e necessidades das dramaturgias e encenações de suas respectivas épocas. Seu objetivo era de projetar, mais uma vez, as demandas do teatro do futuro. Craig estabelece a seguinte linha do tempo, do drama greco-romano antigo ao drama moderno:

1. O drama greco-romano da Antiguidade Clássica, ou o drama pagão.

Apresentado em grandes teatros ao ar livre, para todo o povo e através de linguagem entendida por todos; segue as estruturas rígidas de unidade de tempo, espaço e ação. Traz temática sagrado e profano, traduzida em tragédias ou comédias, sendo constituído de música, dança, fala, máscaras e arquitetura.

2. O drama medieval, ou o drama cristão.

Apresentado em igrejas em toda a Europa; encenado em latim, linguagem não compreensível para as massas que não tinha acesso à educação formal. Não segue estruturas de espaço, tempo e ação, e mistura o sagrado e o profano, contando com os elementos cênicos anteriores, de arquitetura, dança, fala e canto.

3. O drama italiano, a *Commedia dell'Arte*, ou “acreditando em todas as coisas”. (Idem, 2017, p. 188)

Apresentado nas ruas européias; retoma as unidades de ação, espaço e tempo, revalorizando-as. Usa a linguagem das pessoas comuns; é profano e marcado pela

improvisação. Faz uso dos mesmo elementos cênicos, numa comédia espontânea e tragicômica.

4. O drama moderno, de cunho realista, ou “sem crença nenhuma”. (Idem, Ibidem, p. 188)

Consolidação do drama anterior, tornado fixo e apresentado em interiores sob luz artificial; perde-se a arquitetura, substituída por uma espaço com cadeiras e cenas pintadas em telas. Criado pela aristocracia para seus palácios, é o drama anterior tornado conveniente.

Craig apropria-se desse histórico, resumido em quatro etapas, para mirar e atingir a cena teatral de sua época, valorizando tempos anteriores onde o drama não tinha cunho ilusionista; o edifício do teatro era um espaço arquitetônico iluminado pela luz do sol e inexistia separação tão explícita entre palco e plateia (e, conseqüentemente, o teatro inteiro compunha a cena).

Considerando essa descrição do espaço cênico que Craig parecia ter por ideal e conhecendo suas referências e histórico artísticos, é gritante a ausência do palco elisabetano nessa cronologia. Craig chega mesmo a afirmar:

Claro que o palco e a cena shakespearianos são únicos (...) Não houve tempo nem oportunidade para arquitetos ingleses se voltarem ao problema de desenhar um teatro como na Itália, e assim Shakespeare, chegando com toda sua intempestividade, não encontrou um teatro real tal como nós teríamos gostado de preparar para ele, se ele simplesmente nos tivesse dado uma breve notícia. Se um arquiteto inglês tivesse voltado sua atenção a esse trabalho durante a vida de Shakespeare, ou logo depois de sua morte, provavelmente teríamos agora alguns edifícios tão nobres como aqueles construídos na Itália (...) e um prédio que teria sido um guia agora para nós sobre como Shakespeare gostaria de ver suas peças encenadas. [Idem, Ibidem, p. 197.]

Baseado nessa carência, na inexistência de um edifício teatral que conseguisse adequar-se às necessidades do drama poético shakespeariano, Craig decidi criar uma quinta cena, com um palco cinético que servisse ao teatro futuro.

### CENA 3

#### O SHAKESPEARE ELISABETANO

Aqui, podemos concluir que os obstáculos que tanto Craig quanto Stanislávski encontravam frente à dramaturgia de Shakespeare eram derivados do anacronismo com que olhavam para sua obra. Stanislávski parece ignorar que o foco das peças do dramaturgo nunca esteve na precisão cultural e histórica da ambientação das fábulas. Isso está evidente na própria geografia italiana da qual Shakespeare fez uso, estabelecendo rotas impossíveis, misturando cidades e dando a elas características que nunca possuíram. Também, não era na vida sentimental e nos conflitos internos das personagens que Shakespeare se norteava, de tal modo que Stanislávski estava diante de um material que não poderia ser encarado da mesma forma que um drama realista.

Em relação à Craig, sua falta de conhecimento em relação à estrutura física do teatro elisabetano, o teatro do próprio Shakespeare e de sua época, que hoje ilustra tão bem para nós a maneira como aquela dramaturgia específica poderia ser concretizada, reside em questões históricas. Todos os teatros de Londres foram destruídos em 1642, com a tomada de poder por um governo puritano e autoritário. Passados os séculos e a chegada do neoclassicismo, foram retomadas as unidades aristotélicas de ação, tempo e espaço e a dramaturgia shakespeariana foi tida por toda a Europa como a produção de um bárbaro, inculto e desconhecedor das regras.

O autor inglês voltou a ser popular a partir do movimento romântico, do final do século XVIII, e dominou a cena teatral inglesa durante o século XIX, contexto em que Craig estava inserido. No entanto, não se sabia na época a respeito das estruturas de arenas como o *Globe Theatre* e do palco elisabetano. Sem nenhum registro ou vestígio concreto da construção do edifício, era impensável que Shakespeare houvesse concebido seus dramas para um cenário próprio e singular, diferente em muitos elementos do palco à italiana. Sabemos agora que o prédio teatral elisabetano era constituído por três planos, assim resumidos:

O palco exterior, projetado para o centro do pátio, é neutro e serve para a maior parte das cenas; o interior mostra ambientes fechados, isolado por uma cortina que permite o uso de móveis ou acessórios. O palco superior, acima do interior, representa as muralhas da cidade, ou qualquer local alto. Essas três áreas, usadas juntas ou separadas, é que permitem a liberdade formal da dramaturgia da época. (HELIODORA, 2008, p. 36)

Temos conhecimento dessa estrutura, atualmente, graças à descoberta arqueológica da fundação das ruínas do *Globe Theatre*, em 1989, e do empenho em reconstruí-lo, tendo sido feita a reinauguração do teatro somente em 1996. Sabemos o quanto essa estrutura circular, a céu aberto e que comportava uma relação íntima entre plateia e palco, era importante para a cena shakespeariana: o próprio autor chegou a citar em alguns de seus prólogos “o grande ‘O’ de madeira” e o “palco vazio”. Cientes do edifício em que Shakespeare encenava suas criações, compreendemos melhor como era possível “que o real e o fantástico se apresentassem mesclados naquele palco neutro.” (Idem, *Ibidem*, p. 37).

Porém, Craig nunca tomou conhecimento desse palco, inimaginável à sua época. Descontente com o formalismo e as limitações que a estrutura do palco italiano trazia, criou seu projeto para a “Quinta Cena”, ou a cena do futuro, que dispensava a necessidade de reconstruir os modelos de teatros já existentes, propondo peças arquitetônicas móveis, os *Screens*, traduzidos como biombos, painéis ou telas. Assim, atendia “aos requisitos impostos pelo espírito moderno - o espírito da mudança incessante.” (CRAIG, 2017, p. 220.)

Craig definiu a estrutura cênica criada pelas telas como “As Mil Cenas em uma Cena” e, de fato, o princípio de sua criação era conformar uma arquitetura de natureza mutável, com uma cena móvel. As telas foram criadas através da simplificação máxima do edifício teatral: Gordon Craig relata ter estudado centenas de modelos desses edifícios criados ao longo do tempo e em várias partes do mundo, tendo chegado, finalmente, às suas partes primordiais: um chão e paredes planas e um teto, somente. Essa seria a essência de qualquer habitação humana e a partir desses contornos Craig só adicionou a mobilidade necessária para que a estrutura fosse capaz de representar ambientes variados, externos e internos, luxuosos ou rudimentares.

As telas permitiriam que a mudança entre uma cena e outra do espetáculo fosse feita sem a necessidade de baixar as cortinas para a troca de cenário, devido tanto à sua mobilidade quanto à unidade cênica que propiciavam. Isso dispensaria decorações cenográficas e acionava aspectos da atuação relevantes para o projeto. Sendo suas telas estruturas arquitetônicas e tridimensionais, mostraram-se apropriados para dividir o espaço com a materialidade dos corpos dos atores, que para Craig, não poderia ser apresentada de forma adequada junto a um cenário pintado em um painel plano, bidimensional. Sua Quinta Cena teria todo o jogo de sombras e cores feito através da dramaturgia da luz, transformando o palco. Segundo Ribeiro, os biombos, aliados aos refletores:

(...) recortavam o espaço cênico, criando novos tamanhos e formatos para a cena. Eles faziam desaparecer o formato da

caixa preta, característica do palco italiano, abrindo novas e inesperadas possibilidades para o espaço e para a iluminação cênica (RIBEIRO, 2016, p. 91)

Esse sistema criado por Craig é uma de suas principais e mais notórias propostas. Dela, diferentemente do über-marionette, temos registros diversos, uma vez que ele mesmo dedicou um vasto trabalho pictórico para a representação destas telas. Craig retomaria, com a invenção, a tradição de uma cenografia aliada à arquitetura e daria fim às restrições impostas pela exigência da época de parecer natural, inclusive, abrindo espaço para outras formas dramatúrgicas e cênicas. Em consonância com sua visão sobre a arte teatral, esse espaço seria tal qual a arena do período clássico greco-romano, onde haviam construído “seus teatros para os seus dramas, não seus dramas para seu teatros” (CRAIG, 2017, p. 190).

Provavelmente, embora Craig não soubesse, a proposta da Quinta Cena, ou as Mil Cenas em Uma, aproximava-se dos diferentes planos e da neutralidade do palco elisabetano, utilizado por Shakespeare. Porém, as telas foram utilizados em pouquíssimas produções no período de vida de seu idealizador, tendo sido a primeira delas no Teatro de Arte de Moscou, o que nos leva de volta à nossa história.

## ATO IV

### GRANDES EMOÇÕES PARA RETRATAR E GRANDES PALAVRAS PARA DIZER



**Figura 10.** Palco do Teatro de Arte de Moscou em 1902. Podemos notar o emblema da gaivota nas cortinas.

## CENA 1

### A DIVINA NINFA VINDA DO OLIMPO

Como visto anteriormente, por volta da metade da década de 1900, a morte de Tchékhov e os constantes desentendimentos entre Stanislávski e Nemiróvitch Dântchenko desencadearam uma crise criativa e uma cisão no Teatro de Arte de Moscou. Com a perda precoce do dramaturgo que havia consagrado o trabalho do TAM, a companhia deparou-se com a necessidade de se reinventar, o que levou às primeiras experimentações com a dramaturgia simbolista, movimento que ganhava força na Rússia, e a uma investida inicial no que seria os primórdios do formato de teatro-laboratório, que dominaria as artes cênicas no período final do século XX. Essa fase experimental do Teatro de Arte foi marcada pelo embrião do que viria a ser o Sistema e, conjuntamente, uma estigmatização e consecutivo isolamento de Konstantin Stanislávski por parte do elenco do TAM.

Cada vez mais descontente com sua performance no palco e sendo efetivamente hostilizado em seu teatro, Stanislávski duvidava gradativamente de sua aptidão artística. Tomado por uma desmotivação crescente, sentia vontade de desistir da carreira de ator; circunstâncias presentes quando veio a conhecer Isadora Duncan. Stanislávski relata em *Minha Vida na Arte* ter assistido a uma apresentação de Duncan em sua primeira turnê russa por acaso; mas que após tê-la visto em cena pela primeira vez, nunca mais pode ausentar-se de um de seus recitais na cidade, pois sentia profunda afinidade entre a revolução que Isadora promovia na dança e o que desejava para sua própria arte. Os dois artistas revolucionários não se conheceram nesta primeira passagem da dançarina por Moscou, mas durante uma das turnês posteriores, Isadora esteve no Teatro de Arte, onde então estabeleceu-se entre os dois uma relação de admiração mútua. Encantado com a expressividade e com a emoção que Duncan transmitia em sua dança, Stanislávski encontrou na bailarina alguém que compartilhava de sua busca incessante por uma grande arte e a inspiração que ele precisava no momento para seguir trilhando este árduo caminho.



**Figura 11.** Isadora Duncan

Sobre suas conversas com Isadora em torno da arte, ele reflete:

(...) compreendi que em distintas partes do mundo, em virtude de condições por nós ignoradas, dos mais diversos pontos de vista, pessoas diferentes procuram na arte, os mesmos princípios criadores ordinários, que nascem naturalmente. E, ao encontrar-se, ficavam admiradas com a identidade e afinidade de princípios. Foi precisamente isto que ocorreu ao encontro que estou descrevendo: nós nos entendíamos a meias palavras. [STANISLÁVSKI, 1989, p. 451]

Ainda assim, segundo ele, Duncan não sabia "falar de sua arte de maneira conseqüente, lógica e sistemática" [Idem, Ibidem, p. 452], afirmando ter aprendido a dançar com uma musa, Terpsícore, e ter começado a fazê-lo desde a primeira vez que colocou os pés no chão. Se havia empatia nos projetos de ambos, a discordância de Stanislávski aparecia nos pontos da metodologia e da sistematização dos processos criativos. Entretanto, analisando a troca de correspondências entre os dois artistas iniciada nesse período, podemos constatar a felicidade com que Stanislávski percebia essa troca, esse mútuo entendimento que ele não encontrava mais em seus companheiros do Teatro de Arte. Em resposta a uma carta de Isadora, onde ela afirma ter recebido dele a inspiração para novas ideias em seu trabalho e ter dançado bem por pensar nele, em janeiro de 1908 Stanislávski diz:

Querida amiga!

Como estou feliz!!!

Como estou orgulhoso!!!

Ajudei uma grande artista a encontrar a atmosfera de que ela necessitava!!! E tudo aconteceu enquanto nós estávamos deliciosamente preguiçosos em um cabaré, cercados pelo vício.

Como a vida é estranha! Como ela é bela de vez em quando. Não! A senhora é boa, pura, nobre e, no interior do enorme, elevado sentimento e da admiração artística que tive em relação à senhora até agora, sinto o nascimento de uma amizade genuína e profunda e de uma afeição.

Sabe o que a senhora fez a mim? Eu não lhe falei sobre isso até agora.

Apesar do grande sucesso que nosso teatro tem obtido e dos inúmeros admiradores que o cercam, eu sempre tenho estado sozinho (exceto por minha esposa, que tem me apoiado em meus momentos de dúvida e desapontamento). A senhora é a primeira a dizer-me com poucas, simples e convincentes palavras o que é importante e fundamental a respeito da arte que eu quero criar. Isso deu-me uma rajada fresca de energia quando eu estava por desistir de minha carreira artística.

Eu lhe agradeço. Eu realmente lhe agradeço do fundo do meu coração.

Ah, como eu esperei ansiosamente por sua carta e como dancei quando a li. Receava que a senhora tivesse interpretado mal minha reserva e tomasse sentimento genuíno por indiferença. Tinha receio de que o sentimento de felicidade, energia e força que a senhora havia levado consigo a abandonassem antes de chegar a São Petersburgo.

Agora a senhora dança a Dança da Lua, e eu danço a minha própria dança, ainda sem nome.

Estou muito contente, estou mais que grato. (...)

A cada minuto livre que temos no trabalho, conversamos sobre a divina ninfa que desceu do Olimpo para trazer-nos alegria. Beijamos suas mãos maravilhosas e jamais a esqueceremos. Fico contente se a nova criação foi inspirada pelo meu amor pela senhora. Gostaria de assistir a essa dança... (...) [STANISLÁVSKI in Takeda, 2003, p. 315]

É nesse momento de deslumbramento artístico, em que Stanislávski sente encontrar compreensão e encorajamento para retomar a energia necessária para persistir em seu projeto teatral, que surge o nome de Edward Gordon Craig. Em suas conversas com o novo amigo russo, Isadora apresentou Craig como um gênio, alguém com um talento inigualável que encontraria no Teatro de Arte de Moscou condições mais propícias para elevar a arte. Tenta persuadir Stanislávski sobre os benefícios da parceria: “Escrevi a Gordon Craig. Conteí a ele sobre seu teatro e sobre sua grande arte. Mas o senhor não poderia lhe escrever diretamente? Se ele pudesse trabalhar com o senhor, seria *ideal* para ele. Espero de todo coração que isso possa ser arranjado.” [DUNCAN in Takeda, 2003, p. 313]. Empenhada em promover o encontro entre a dupla que, para ela, seriam os dois maiores

nomes do teatro de sua época, Duncan apressou-se em também anunciar à Craig sobre o belo teatro que encontrara na Rússia:

O sr. Stanislávski, diretor do teatro, é um homem maravilhoso - realmente Belo & Genial - conversei com ele durante horas a seu respeito - ele disse que gostaria muito que você viesse & fosse o diretor de tudo, pois ele prefere atuar. As peças para este ano já foram decididas, mas ele disse que se você viesse em agosto & preparasse uma peça em agosto & setembro para ser apresentada em outubro, então se lhe agradasse & tudo fosse bem, você poderia ficar com eles. Todos são pessoas maravilhosas & ele é Belo. Tão bondoso & modesto - um homem *realmente maravilhoso* - nunca conheci alguém como ele.

Perguntou-me se você lhe escreveria. Disse-lhe que ele deveria escrever-lhe primeiro - ele parece tímido - ele disse que lhe escreveria uma longa carta mas que levaria algumas semanas para fazê-lo. Ele quer que eu telegrafe & peça a você somente para vir & visitá-los & ver se você gosta deles - mas acredito que você não se importaria em vir por algo que não estivesse acertado. Ele disse que lhe daria carta branca no Teatro - que os atores seguiriam suas indicações assim como movimentos, etc. & que você poderia fazer o que quisesse & tomar todo o tempo de que precisasse para fazê-lo -

Todas as pessoas do teatro são tão simples & doces & modestas. Há trezentos estudantes na escola. Eu falei em 6 mil florins por dois meses. Ele disse que colocaria isso diante da diretoria. Disse que, posteriormente, você poderia pegar um grupo do teatro & viajar -

Ele disse: "fale para o sr. Craig que nós somos gente muito simples, que não nos importamos com nada para nós mesmos, mas muito com a Arte & que se ele vier ficaremos todos contentes em seguir suas ideias". Eu posso somente repetir que ele é genial & simples & Belo - um homem que só se encontra um vez em cem anos -

Eu mostrei-lhe seu livro & ele achou-o muito bonito - Ele está muito ansioso com a sua vinda. Ele está um pouco receoso com os seus preços - o Teatro não é rico. [Idem, Ibidem, p. 314.]

Como Senelick (1982) esclarece, Isadora Duncan não hesitou em fantasiar o melhor dos cenários, talvez, para causar uma grande impressão em Gordon Craig: o Teatro de Arte possuía cerca de apenas uma dúzia de estudantes e, naturalmente, Stanislávski não teria

manifestado a intenção de dar controle completo em seu teatro para alguém que nunca havia visto. Como mostra a resposta ao pedido de Duncan, Stanislávski havia sido reticente em relação ao convite à Craig: “No presente não posso prometer nada definitivo ao Sr. Craig porque o estado financeiro do teatro é bastante problemático.” [STANISLÁVSKI in Senelick, 1982, p. 15, tradução nossa.] No entanto, Isadora soubera como despertar a atenção e o interesse de Craig, através das qualidades atribuídas à Stanislávski, “o homem genial ao qual só se encontraria um em um século”, e também da sugestão de liberdade criativa e domínio completos, algo que ele ambicionava fortemente. Isso deve ter gerado em Craig tanto o interesse em ter seu nome e sua reputação aliados àquela figura, quanto o vislumbre de, finalmente, poder realizar sua revolução cênica em um espetáculo notório, algo que havia sido impossível na Inglaterra.

Entusiasmado, em 20 de abril de 1908, Craig escreveu pela primeira vez diretamente à Stanislávski, manifestando a quantidade de telegramas e cartas que ele havia recebido de Isadora, transmitindo a intenção que o Teatro de Arte de Moscou teria de abrir portas para seu trabalho. A resposta de Stanislávski veio em um breve telegrama, escrito em francês: “Mademoiselle Duncan a raison je dois vous écrire quand un répertoire sera décidé excusez retard salutations.” (Senhorita Duncan tem razão / eu devo vos escrever quando um repertório estiver decidido / perdão [pelo] atraso/ saudações.) [SENELICK, 1982, p. 15, tradução nossa.] Era a afirmativa que Craig precisava: encorajado pela projeção dessa promissora parceria, ele registrou o que seria a primeira menção ao *Hamlet* do Teatro de Arte de Moscou em seu periódico *The Mask*, antes mesmo que houvesse qualquer compromisso formalizado. No texto, afirma ter sido convidado a produzir um espetáculo de Shakespeare ainda não decidido, mas manifestando claramente o desejo de que o espetáculo fosse *Hamlet*, o que seria “um sinal fenomenal da tendência de eventos.” [CRAIG in Senelick, 1982, p. 15, tradução nossa.]

Os eventos aos quais Craig se referia seriam produções nas quais ele esteve envolvido, mas que acabaram não se desenvolvendo como previsto: em diferentes teatros da Europa, ele havia sido designado a criar a cenografia de *Macbeth* e *Rei Lear*. Somando *Hamlet* a esses trabalhos, ele teria uma notória ‘grande trilogia trágica shakespeariana’ em sua carreira como encenador. Porém, é importante ressaltar que *Hamlet* possuía um apelo particular para Craig; ele havia interpretado o personagem na juventude e sentia uma forte identificação pelo príncipe dinamarquês, encontrando ecos das figuras da tragédia em sua própria história: o Rei Cláudio, a Rainha Gertrudes e o Fantasma do Rei Hamlet representavam para ele Henry Irving, seu padrasto e mentor, a figura paterna mais presente em sua vida; Ellen Terry, uma mãe afetuosa mas cercada por um ambiente vicioso; e o

próprio pai, Edward William Godwin, que não o havia criado, mas de quem tinha uma visão idealizada. Craig comenta sua relação com a peça:

Hamlet não era apenas uma peça pra mim ou uma personagem a ser atuada - eu de uma forma ou de outra vivia Hamlet no dia a dia. Já que eu mesmo era tão parecido com Hamlet, eu sabia suas fraquezas e que sua situação era similar à minha. Eu também tinha perdido meu pai. Eu também vi minha mãe casar com outro. Talvez eu tenha exagerado essas coisas, mas talvez meu padrasto tenha envenenado meu pai no seu pomar em Harpenden e ele dormiu. E dormindo, sumiu. Pois um dia eu percebi que ele não estava mais lá - eu precisava dele - e ele só vinha a mim em visões escuras - eu sentava envergonhado, só - envergonhado do quê? Eu sempre fui perseguido por esse pai, mesmo ele não estando mais ali. Ouvia sussurros e tinha que entender suas palavras. [CRAIG in Viana, 2010, p. 51.]

Ávido por encenar o que era, em ambos os sentidos, o drama de sua vida, mas frente à resposta, de certo modo, fria de Stanislávski, Craig passou a enviar, sem esperar retornos e sem muita reserva, um número de propostas ao diretor do Teatro de Arte de Moscou, que direcionariam a escolha do trabalho que eles realizariam, mencionando o 'grande prazer' que ele mesmo teria em produzir *Hamlet* para o TAM. Ao mesmo tempo, a missiva deixaria em aberto as formalidades da parceria, com um pedido de que a peça a ser dirigida por ele fosse escolhida apenas após consultá-lo.

## CENA 2

### RUMO A UM NOVO TEATRO

Finalizada a temporada de 1907/1908 do Teatro de Arte, Stanislávski partiria para um período de férias na Alemanha e, como não via a possibilidade de formalizar uma parceria profissional com alguém do qual somente ouvira falar, encontrou na viagem a possibilidade de estabelecer contato com o artista inglês. Em resposta ao convite de Stanislávski para que se conhecessem pessoalmente na ocasião e discutissem a viabilidade de um trabalho conjunto, em 10 de julho, Gordon Craig enviou uma longa carta:

Praça Donatello 5. Estúdio 9, Firenze.

Por infortúnio, eu não posso ir à Hamburgo e não posso ir à Moscou em setembro. Se eu pudesse ir à um ou outro, eu iria.

Não posso ir porque estou trabalhando em quatro peças muito difíceis de serem produzidas em Berlim... *Deutsche Theatre*. Uma delas (*Rei Lear*) é para estar pronta em setembro: como sabe '*Rei Lear*' não é muito fácil.

Eu gostaria de poder ir vê-lo. Gostaria.

Como não posso, gostaria de lhe escrever como se lhe conhecesse há muito tempo e compreendesse o que quer. Fazendo isso, nós talvez possamos entender um ao outro. Sendo assim, eu deixo o papel de 'Diretor' ou 'Reformador do teatro' ou seja qual for a máscara que possa achar cobrir o verdadeiro homem e tentarei mostrar a mim mesmo e meus desejos... minhas expectativas.

Certo? Claro? Bom; então vamos prosseguir.

Meus desejos primeiro.

1°. Quero trabalhar com você: Eu quero ir à Moscou e produzir com sua ajuda a melhor coisa já vista no melhor palco da Europa. Esta deve ser uma peça que nós conhecemos... n'est ce pas?

De minha parte sou familiarizado com *Hamlet*, *Macbeth*, *A Tempestade*, *Sonho de uma Noite de Verão*, *Espectros* (Ibsen) e relativamente familiarizado com *Peer Gynt*.

Alguma dessas peças pode ser escolhida por você?

2°. Quero fazer este trabalho entre Outubro e Janeiro. Pela razão clara e simples que eu devo estar livre então e não antes...

3°. Eu quero ganhar dinheiro.

Já chega com os meus desejos, e agora passemos a mim.

Como não posso ir à Hamburgo ou Moscou você não saberá como me pareço e com que tipo de criatura está lidando.

E mesmo se eu pudesse ir lhe ver, provavelmente não poderia julgar.... Então deixe-me dizer.

Eu sou pobre.... Sempre fui e sempre deverei ser. Por isso recuso tantas ofertas pequenas para pequenas produções com pequenas somas.

Eu realmente amo a minha Arte... e o Teatro, tão loucamente que é como se eu não tivesse outros interesses no mundo senão permanecer fiel à Arte, e eu não sou capaz de continuar a trabalhar em um teatro onde há mais de um mestre. Eu estudei com Henry Irving, que gerenciava seu teatro com rigor e justiça. Não tive o prazer de encontrar alguém assim desde que ele faleceu.

No teatro europeu reinam intrigas e o diretor é alguém meramente figurativo. Eu entendi que este não é o caso de seu teatro. Eu ficaria feliz que você certificasse isso, e então feliz em trabalhar com você.

Prefiro permanecer na Itália à ir a qualquer terra produzir mais do mesmo... então se eu for para Moscou deve estar entendido que eu vou com um propósito e o teatro deve estar preparado para tornar as coisas possíveis.

Todo entusiasmo deixou os corações daqueles que já trabalharam nos teatros da Europa. Eles trabalham ser brincar. Trabalham sem rir ou cantar. Para mim a Arte é um jogo... um jogo excitante e maravilhoso. Eu espero que seus homens estejam preparados para jogar comigo.

E agora meus melhores cumprimentos.

Escreva para mim como faria para alguém que estivesse convidando para uma expedição de caça ... então eu entenderei.

Gordon Craig [CRAIG in Senelick, 1982, p. 17, tradução nossa.]

Mesmo tendo conhecimento de sua relação com *Hamlet*, é interessante notar que Craig, tão desejoso em revolucionar as formas teatrais e mesmo a se opor à supremacia do dramaturgo no palco, em nenhum momento cogitou adotar uma nova dramaturgia que, trazendo novos paradigmas, traria consigo a necessidade de renovação. Desde este primeiro momento, estabeleceu-se que, na contramão do que o Teatro de Arte havia feito com a dramaturgia tchekhoviana, as inovações cênicas propostas por Craig seriam experimentadas somente no que toca à cenografia e ao trabalho atoral. Seriam, pode-se dizer, novas formas, erigidas sobre uma velha (e já muito bem consolidada) base. Podemos perceber também como esta carta, que carregava o intuito de ser uma apresentação despida da reputação que os precedia, profetiza grande parte dos problemas que determinariam a relação entre os dois diretores ao longo dos anos seguintes: a demanda por dinheiro, a exigência de controle absoluto e “o pressuposto de que todos no teatro estariam preparados para sacrificarem-se incontestavelmente em prol dos desejos de Craig” [SENELICK, 1982, p. 17, tradução nossa.]

No entanto, Stanislávski decide abrir as negociações e Craig envia um agente, Maurice Magnus, jornalista estadunidense que havia traduzido *Da Arte do Teatro* para o alemão, para intermediá-las. Através de Magnus, Stanislávski acordou uma viagem para que Craig conhecesse o Teatro de Arte em Moscou em um primeiro momento, e projetou um contrato de médio prazo. O contrato rezava que o trabalho no TAM poderia incluir mais de um espetáculo por temporada, mostrando a todo momento que estava em busca de mais do que uma parceria célebre, mas uma experiência transformadora para os atores do Teatro. Para o agente, toda a proposta parecia incrivelmente vantajosa, conforme indica o retorno:

Agosto de 1908  
(...)

Stanislávski faz a seguinte proposta: o senhor vai a Moscou em 1º de outubro (calendário russo) - isso é por volta de 13 de outubro, fica lá por algumas semanas, conversa com ele, vê o teatro, o trabalho que eles estão fazendo e discute. Ele diz que é impossível acertar as coisas por carta, pois a maior parte do tempo isso traz confusão e desentendimento, especialmente porque ele escreve somente em russo e não confiaria em ninguém para fazer uma

tradução, por isso não lhe escreveu. Ele fala francês e alemão, mas não o escreve. Ele gostaria que o senhor (depois de conhecer o teatro e Moscou e de sentir que poderia ficar e trabalhar lá) se ocupasse com o teatro durante o ano - isto é, eles representam sete meses por ano -, ele acha que isso só lhe faria justiça.

Ele receia que, se o senhor fosse somente para uma montagem, o teatro iria adquirir consciente ou inconscientemente impressões de seu trabalho que eles não poderiam apagar, e seria injusto com o senhor eles se beneficiarem desta montagem se o senhor não estivesse lá para também tirar proveito. Em outras palavras, pode-se tirar vantagem de suas ideias, o que decididamente ele não quer. Além disso, diz ele, se o senhor fizesse uma montagem e fosse embora e voltasse novamente, significaria começar tudo de novo, pois alguns podem ter esquecido o que aprenderam e somente treinamento *constante* pode produzir o resultado desejado. Agora, se o senhor fosse e ficasse lá e achasse que o teatro tem possibilidades e se as condições não fossem tão impossíveis e o senhor pudesse vir a gostar do teatro, ele ficaria muito contente.

O senhor não teria que ficar lá durante os sete meses sem interrupção, poderia sair, é claro, ocasionalmente, quando a sua parte do trabalho tivesse sido realizada, etc. Eles não esperariam do senhor mais do que duas montagens nesta primeira temporada.

(...) A sua viagem para lá seria para por ele bem como sua estadia preliminar. Eu disse a ele que o senhor não tinha nenhum dinheiro e que ele teria que lhe enviar antecipadamente mil marcos para a viagem. Ele concordou em fazer isso.

(...) É a melhor proposta que eu já ouvi e certamente a mais digna que qualquer outra; para o senhor lidar com pessoas de primeira classe. (...) [MAGNUS in Takeda, 2003, p. 321]

Encantado com a seriedade do projeto do Teatro de Arte e com a condição de não ficar preso à produção em Moscou, podendo retornar à Florença em meio ao processo, para continuar se dedicando ao seu periódico e à formação da escola da Arena Goldoni (e contando ainda com o benefício do adiantamento financeiro), Edward Gordon Craig aceita a proposta do TAM. Assim estimulado, inicia uma série de publicações acerca das peças de Shakespeare em *The Mask*, que seriam as diretrizes de seu trabalho sobre *Hamlet*. No dia 13 de Outubro de 1908, parte para Moscou pela primeira vez.

### CENA 3

#### PRIMEIRA VIAGEM A MOSCOU



**Figura 12.** Fachada do Teatro de Arte de Moscou

Craig chegou em Moscou na tarde do dia 26 de Outubro. Instalou-se no hotel mais luxuoso da cidade e, despreparado para o inverno russo, foi agasalhado com casacos adequados, trazidos diretamente do acervo do TAM pela equipe que o aguardava. Às 19 horas assistiu seu primeiro espetáculo no Teatro de Arte de Moscou, *O Pássaro Azul* de Maurice Maeterlinck. É curioso que justamente este espetáculo tenha sido seu primeiro contato com a companhia! A peça, fortemente simbolista, é uma espécie de conto de fadas e rendeu ao autor, Maurice Maeterlinck, o Prêmio Nobel de Literatura em 1911. Na trajetória do TAM, representava a primeira incursão no que Stanislávski chamou 'a Linha do Fantástico' e havia estreado há pouco menos de um mês, em 30 de setembro. Stanislávski relata:

O fantástico no palco era a minha paixão antiga. (...) Era alegre, bonito, divertido; era o meu descanso, a minha brincadeira, que vez por outra é necessária ao artista. (...) Para mim o fantástico é algo parecido com um copo de champagne espumoso. (...) É alegre inventar o que nunca sucede na vida, mas que, não obstante, é verdade, aquilo que existe dentro de nós, no povo, nas suas crenças e imaginação. [STANISLÁVSKI, 1989, p. 292]

O prazer envolvido na montagem desse espetáculo efetivamente produziu belos frutos: *O Pássaro Azul* veio a tornar-se um dos maiores sucessos do TAM e permanece no repertório da companhia até os dias de hoje. Por sua parte, Gordon Craig não poderia ter uma primeira impressão melhor do Teatro de Arte. Após o espetáculo, foi apresentado a alguns dos trabalhadores do teatro (entre eles, o assistente de Stanislávski, Leopold Antonovich Sulerjítiski), que o levaram para um *tour* pela noite de Moscou.

Stanislávski também havia designado Sulerjítiski para auxiliar Craig, uma vez que, tendo vivido um período no Canadá, ele possuía certa fluência em inglês, além de ser detentor de sua completa confiança. Imediatamente surgiu entre Sulerjítiski e Craig uma forte relação, de forma que os dois estivessem sempre juntos durante a estadia do diretor na Rússia, formando “um par sumamente pitoresco e simpático - ambos alegres, risonhos; um de elevada estatura (...) o outro de pernas curtas.” [Idem, Ibidem, p. 453.] Conta-se que Sulerjítiski, (entre outras coisas) já havia sido fazendeiro, marinheiro e prisioneiro político, era alguém com quem Craig obviamente gostaria de ter sua imagem aliada: seus talentos eram tantos e tão diversos (ele pintava, escrevia e havia até mesmo impressionado Isadora Duncan, com sua aptidão para a dança). O assistente de Stanislávski contava todo tipo de histórias extravagantes, porque já havia visto e feito de tudo: quando jovem Sulerjítiski havia se convertido ao *Tolstóismo*, culto baseado nos ideais filosóficos do escritor Liev Tolstói (1828-1910), e sido expulso de uma das maiores instituições educacionais da Rússia, a *Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou*, por um discurso antigovernamental feito em um dia de exames.

Em 1896, por sua recusa em prestar o juramento de lealdade ao czar quando foi convocado para o serviço militar, foi posto em confinamento. Após um exame psiquiátrico, foi enviado para uma fortaleza (...) na Ásia Central, onde a morte pela febre amarela parecia destinar-se à ele. Depois de sua libertação (...) embarcou em um navio à vapor decrépito em direção ao Canadá, onde passou dois anos nas condições mais primitivas, estabelecido em uma comunidade agrícola. [SENELICK, 1982, p. 43, tradução nossa.]

Sulerjítiski era extremamente estimado e respeitado por Tchékhov, Maksim Gorki (1868-1936) e por seu mentor, Tolstói. Era também muito querido entre os jovens estudantes do TAM por, a despeito de suas aventuras, representar alguém mais próximo e mais real. O assistente, cargo proeminente no sistema teatral do TAM, não era um magnata da indústria como Stanislávski, tampouco um aristocrata como Dântchenko.

Sulerjitski, tão leal à Stanislávski (sendo, por exemplo, um dos maiores entusiastas em relação ao Sistema e aos estúdios-laboratório), passou a dedicar igual admiração e lealdade ao novo amigo. Quanto a Stanislávski, Craig o assistiu em algumas de suas melhores performances, comumente, em peças de Tchékhov e Gorki, e tornou-se uma visita frequente em sua casa durante esta primeira viagem à Moscou. Em *Minha Vida na Arte*, Stanislávski conta a percepção inicial que teve das ideias de Gordon Craig:

(...) conversamos e logo senti que éramos velhos conhecidos. Parecia que a conversa que acabava de entabular era a continuação de outra iniciada no dia anterior. (...) Gordon Craig sustentava que toda obra de arte devia ser feita de material morto - pedra, mármore, bronze, telas, papel, tintas - e fixada de uma vez por todas em forma artística. À partir desse pressuposto, o material vivo do corpo do ator, em mudança permanente e estável, não servia para a criação. E Craig renegava os atores, (...) sonhava com um teatro sem mulheres nem homens, sem artistas. Gostaria de substituí-los por bonecos ou marionetes, sem os hábitos dos atores, os gestos dos atores, sem caras pintadas nem vozes estentórias, sem almas banais nem tendências cabotinescas: os bonecos e marionetes purificariam a atmosfera do teatro, dariam seriedade ao assunto, ao mesmo tempo em que o material morto de que são feitos permitiria uma alusão àquele Ator que vivia na alma, na imaginação e nos sonhos do próprio Gordon Craig. [STANISLÁVSKI, 1989, p. 454]

Surpreendentemente, por mais que esses conceitos se distanciem radicalmente dos seus próprios, diversas vezes Stanislávski, ao lembrar em sua biografia a experiência com Craig, estabelece comparativos positivos entre os dois. Essa flexibilidade de julgamentos evidencia que, apesar das diferenças estéticas, o encenador russo reconhecia no diretor inglês a dedicação plena em elevar o teatro, como nele mesmo, sendo que eles apenas seguiam caminhos diferentes no mesmo objetivo.

A viagem acabou por ser muito proveitosa para Craig: sentindo ter sido tão bem recebido quanto nunca fora antes na vida, demonstrava grande entusiasmo pelo Teatro de Arte de Moscou, chegando a escrever para amigos na Inglaterra exaltando o trabalho do TAM e afirmando que, caso sua paixão pudesse ser direcionada a “um teatro”, ao invés de “ao Teatro”, o Teatro de Arte seria um lugar onde poderia trabalhar por toda a vida.

Craig permaneceu um mês em Moscou, partindo em 25 de novembro. Durante seu período junto ao TAM, foi feito pela direção um levantamento de peças que poderiam ser trabalhadas na parceria. Nomes como *Édipo* e *a Esfinge*, de Hugo von Hofmannsthal,

*Imperador e Galileu* e *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, foram cogitados. Não se falava em *Hamlet*, embora Stanislávski possuísse o desejo de realizar a peça nos primeiros anos do Teatro de Arte. Até o momento da partida do convidado, entretanto, nada havia sido determinado; porém podemos notar que a escolha por uma dramaturgia de temática não realista se insinuava... Se a peça não havia sido determinada, Stanislávski parecia saber o que queria de Craig. Em relação às escolhas estéticas do TAM, escreve à amiga Liubov Iákovlievna Guriévitch, que lhe prestava consultoria em assuntos literários:

5 de novembro de 1908

(...) É claro, nós nos voltamos para o realismo, enriquecido pela experimentação e pelo trabalho, um realismo mais refinado, profundo e psicológico. Uma vez que nos tornarmos um pouco mais fortes nisso, estaremos novamente no caminho para a invenção. É por isso que Craig foi chamado. (...) [STANISLÁVSKI in Takeda, 2003, p. 321.]

Craig manteve o desejo de produzir sua peça preferida que, para ele, era “não apenas uma obra-prima dramática, mas um espelho de suas próprias preocupações artísticas” [SENELICK, 1982, p. 24, tradução nossa.] e, para sua felicidade (e, talvez, mesmo como um sinal dos tempos, como ele havia dito), a diretoria do Teatro de Arte chegou à conclusão que, sendo ele inglês, o mais apropriado é que encenasse Shakespeare. Finalmente, o anúncio oficial da parceria prevista para a próxima temporada foi feito em 24 de dezembro de 1908, tornando assim Edward Gordon Craig o primeiro diretor convidado da história do TAM.

## CENA 4

### SEGUNDA VIAGEM À MOSCOU

Os preparativos para a produção começaram em Janeiro de 1909. Craig, de volta à Florença, começou imediatamente a trabalhar nas bases conceituais para o espetáculo. Em sua publicação, *The Mask*, escreveu ensaios exaltando o Teatro de Arte de Moscou enquanto organização, a excelência dos atores russos, e também a posição e importância Stanislávski. Craig destaca seu “amor apaixonado pelo teatro” [CRAIG, 1963, p. 220] e a atmosfera especial que havia conseguido criar, lamentando profundamente não ver possibilidade de igual estabelecimento ser sediado na Inglaterra. Aparentemente, a única reserva de Craig era voltada à estética predominante que ele encontrou nos espetáculos do TAM:

O seu diretor, Konstantin Stanislávski, conseguiu o impossível: fundou com êxito um teatro não-comercial. Considera que o realismo é o modo de expressão por meio do qual o ator revela a psicologia do autor. Quanto a mim, não partilho a mesma maneira de ver. Mas não se trata agora de examinar o valor desta teoria (...) Basta-me dizer que os russos elevam à perfeição o que fazem no seu teatro. Dão o seu tempo, o seu dinheiro, as suas dores e a sua invenção (...) Fazem centenas de ensaios da mesma peça; mudam e tornam a mudar de cenários até que se harmonizem com a sua concepção; ensaiam, recomeçam e tornam a ensaiar sem se cansar, inventam constantemente um novo pormenor, com uma perseverança, um cuidado minucioso e sempre essa viva inteligência - a inteligência russa [CRAIG, 1963, p.153]

Paralelamente, um artista do TAM, Vladimir Evgenevich Egorov (1878 - 1960), que havia projetado figurinos para *O Pássaro Azul*, foi enviado para à Dinamarca e à Inglaterra, com a finalidade de recolher material pictórico de artefatos e sítios medievais, que serviriam como inspiração para o concepção cênica. Era a maneira do Teatro de Arte iniciar uma produção, conforme fizera em outros projetos de montagem. No entanto, como essa seria uma criação conjunta, Stanislávski pediu um retorno adiantado de Craig à Moscou, num telegrama que afirmava ser impossível começar o processo sem ele.

Em resposta endereçada à Maria Lilina, esposa de Stanislávski que possuía um bom domínio da língua inglesa e, por isso, havia servido diversas vezes de intérprete para os dois, Craig explica não poder deixar o periódico *The Mask* naquele momento, e manifesta pela primeira vez o desejo de ver Stanislávski interpretando *Hamlet*:

Cara Sra. Stanislávski,

Magnus, o cavalheiro que assumiu *The Mask* e aumentou sua circulação para 10.000 (exemplares) partiu! Deixando *The Mask* em posição perigosa. A publicação não deve acabar, não pode acabar: então eu vou à Paris para ver Magnus, que deve estar louco! (...)

Eu vou para Paris amanhã ... Acho que também poderei ver a Senhorita Duncan, com quem falarei sobre toda sua doçura e bondade comigo.

Se tudo sair como quero em Paris e se eu tiver dinheiro suficiente daqui uma semana, vou tentar seguir para Moscou ... isso é mais cedo do que esperávamos. (...)

Eu estarei pensando, criando esboços e falando sobre *Hamlet* (...) a simples velha história de amor. (...) Era uma vez um homem que amou todas as coisas exceto a si mesmo, e do que quer que fosse feio, ele se afastou e olhou de longe, e então o achou belo; esse era Hamlet. (...) É esse desejo por amor que o destrói. Esse desejo tão bonito, tão puro não tem sido mostrado por *Hamlet* no palco. (...)

Hamlet não é um homem comum; suas palavras, visões e ações são tão extraordinárias, tão superiores, que os homens sussurram (como sempre fazem) que ele é louco. Como Dionísio era louco, e Cristo também louco, mas eles eram deuses: Hamlet é um homem que está tão intoxicado pelo amor que ninguém pode compreendê-lo, nem sua mãe, nem os críticos, até hoje!

Eu falo demais para dizer pouco.

Transmita algo do que eu digo ao seu marido, se achar que vale a pena.

Espero que ele interprete Hamlet: ele nasceu para isso, e eu o vejo como Hamlet e eu o ouço também.

Eu o vejo parado imóvel, firme como uma montanha coberta de neve, em cuja base muitas figuras menores (...) rastejam.

Me escreva. Confio em você como minha verdadeira amiga para traduzir apenas o que é sensato nesta carta e deixar de lado o que não é. Por favor.

Com amor aos quatro.

Gordon Craig [CRAIG in Senelick, 1982, p. 36, tradução nossa.]

Porém, antes mesmo da chegada desta carta, o elenco para a montagem já havia sido escolhido pela direção do teatro. Como vimos anteriormente, Stanislávski era considerado um ator inapto para papéis trágicos e nem mesmo chegou a ser cogitado para o personagem título (embora já havia estado em seus planos representá-lo, durante os primeiros anos do TAM). Contrariando a opinião de Craig, Dântchenko considerou que o único ator capaz de interpretar o papel título seria Vasily Kachalov (1875 - 1948), que havia se juntado à companhia em 1900 e obtido grande sucesso ocupando papéis centrais (ele havia sido, inclusive, Júlio César na montagem de 1903, dirigida por Dântchenko). Quanto ao restante dos papéis, somente três atores deste elenco inicial foram mantidos na produção final, que estreou com três anos de atraso, e nenhum deles no personagem para qual havia sido originalmente designado.

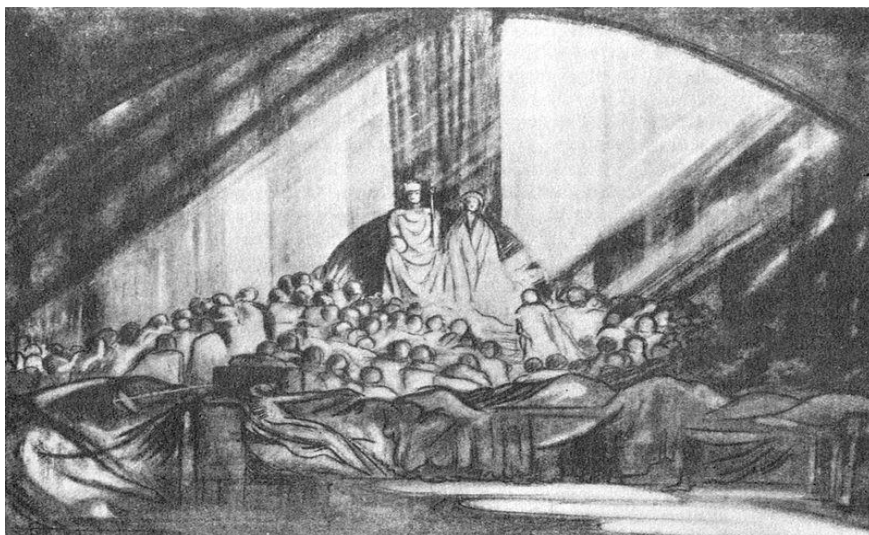


**Figura 13.** Vasily Kachalov como Hamlet na montagem do TAM, 1912.

Em Abril de 1909, Craig retornou à Rússia durante a turnê anual do Teatro de Arte em São Petersburgo. Na ocasião, Vladimir Egorov já havia voltado de sua pesquisa de campo, com as referências de castelos medievais e renascentistas. Os desenhos para a concepção plástica de *Hamlet*, feitos por Egorov, haviam sido muito bem recebidos pela direção do TAM, quando Gordon Craig os encontrou trazendo seus próprios esboços, que causaram uma impressão tão forte e imediatamente eclipsaram aqueles produzidos pelo *designer* enviado por eles. Acerca da concepção apresentada por Craig, Stanislávski afirma que o artista inglês:

(...) era grande não tanto nos momentos em que filosofava e falava de arte, quanto quando pegava o pincel e se punha a pintar. Seus esboços explicavam melhor do que qualquer palavra os seus sonhos e objetivos artísticos. O segredo de Craig residia no seu excelente conhecimento do palco e sua configuração cênica. Antes de mais nada, Craig era um diretor de cena genial, o que não o impedia de ser também um pintor de primeira categoria. [STANISLÁVSKI, 1989, p. 465.]

Na concepção pictórica apresentada por Egorov o cenário e figurino se voltam para a reconstrução histórica realista, remetendo à estética que o TAM costumava apresentar em seus espetáculos. Diversamente, o esboço de Craig caracteriza uma construção simbólica, onde o Rei e a Rainha se elevam em meio a uma massa sem muita distinção, enquanto Hamlet observa silencioso em um dos cantos. O impacto que Craig causara com essas imagens despertou grande atenção dos diretores do Teatro de Arte, esclarecendo o foco para a montagem que se iniciava, o que abriu mais espaço para a inovação!



**Figura 14.** Desenho de Craig para *Hamlet*: Ato I, Cena 2.

Deu-se oficialmente início à pré-produção do espetáculo. Havia sido estabelecido que Craig seria o responsável pela concepção cênica, enquanto Stanislávski cuidaria da preparação do elenco. Na ocasião, o diretor do TAM começava a caminhar com as experimentações do Sistema e, embora tentasse contemplar os desejos do convidado, que buscava propostas diferentes em relação ao trabalho dos atores, ele fez uso das técnicas que estava explorando nesse processo. Como Stanislávski conta em carta a Isadora Duncan, todos os envolvidos pareciam legitimamente empolgados com o trabalho e todo o necessário foi posto à disposição do diretor inglês e em prol de sua concepção revolucionária:

(...) Hoje começamos a trabalhar seriamente em *Hamlet*, sob o comando de Gordon Craig, que se encontra atualmente em Moscou.

Tudo o que ele faz é lindo. Tentamos realizar os menores desejos dele de forma que ele parece estar feliz conosco, assim como nós estamos com ele. O teatro criou duas salas de trabalho especialmente para ele. Ele trabalha em uma delas como um eremita. Não é permitida a entrada de ninguém lá. A outra sala abriga uma enorme maquete e uma tropa e contrarregras sob o comando de Suler, que executa todas as fantasias de Craig, que são então transferidas para o palco grande, uma vez que ele as tenha aprovado. Amanhã Craig vai colocar todo o elenco vestido com collants, de modo que ele possa ver seus corpos e movimentos. Estou trabalhando separadamente nas cenas de *Hamlet* com alguns atores para entender melhor o que Craig quer com essa experiência. Quando dominarmos a concepção dele, ele voltará para Florença e nós trabalharemos sozinhos, sem ele. Estamos preparando a peça para agosto; ele então voltará a Moscou para corrigir nosso trabalho e dar suas ordens finais. *Hamlet* deve ficar pronto para novembro deste ano. (...)

A companhia toda está entusiasmado com o novo Sistema e, assim do ponto de vista de trabalho, o ano inteiro tem sido interessante e importante. A senhora desempenhou um enorme papel nesse trabalho sem saber disso. A senhora me falou muito sobre coisas que agora descobrimos em nossa arte. Agradeço-lhe e à sua genialidade por isso. (...) [STANISLÁVSKI in Takeda, 2003, p. 322]

Uma importante proposta de Gordon Craig para a montagem foi o conceito de Monodrama, isto é, o diretor desejava que todo o espetáculo fosse apresentado sob o ponto de vista do protagonista, pretendendo que Hamlet estivesse presente em todas as cenas, mesmos nas quais ele não possuía participação, evidenciando deste modo as perspectivas particulares do personagem. O monodrama era uma ideia relativamente nova, surgida em meio às vanguardas no início do século, cujo objetivo era dar "ao teatro a possibilidade de promover um drama subjetivo, que se desenvolva como uma espécie de romance, na primeira pessoa. É a forma dramática de um 'fluxo de consciência', ultrapassando por isso mesmo a estrita narração cênica" [GUINSBURG, 2001, p. 141].

No monodrama, ignorando a percepção das demais personagens, seria possível proporcionar ao espectador uma maior identificação com a personagem principal, figura central com a qual ele compartilharia as emoções, como acontece comumente na literatura. Craig, conforme explicou à Stanislávski e Nemiróvitch Dântchenko, entendia a peça nessa perspectiva do drama subjetivo:

O que é *'Hamlet'*? Só é necessário ler o título: *'Hamlet'*! Não *'Hamlet e Ofélia'*, ou *'Hamlet e o Rei'*. Simplesmente *'A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca'* - isto é *Hamlet*!

Todo o resto é insignificante. (...) Todas as outras personagens nem mesmo existem. (...)

Hamlet está sofrendo. A mente de Hamlet está doente! Ofélia, a Rainha, o Rei, Polônio (...) talvez eles nem mesmo existam. Talvez eles sejam fantasmas, como o fantasma de seu pai. (...)

Uma visão. Uma fantasia. Uma alucinação de sua alma doente. É assim que deve ser encenado. Hamlet sozinho. Todo o resto, espectros! (...)

Sem cenários, (...) apenas formas. Talvez não haja Elsinore, apenas a imaginação de Hamlet. [DOROSHEVICH in Senelick, 1982, p. 197, tradução nossa.]

Stanislávski por sua vez, acreditava ser esse um recurso que poderia confundir o público. No entanto, esse seria apenas o início das diferentes leituras que ele e Craig apresentavam da tragédia do Príncipe da Dinamarca. A pré-produção da montagem foi um período de estudos e discussões sobre a peça de Shakespeare cena por cena e, posteriormente, linha por linha. Craig havia levado consigo um apanhado de análises e teses inglesas sobre a peça, bem como sua primeira edição oficial, conforme escrita no *First Folio*, de 1623, para contrapor-la às traduções russas. O comparativo do texto acabou por

apontar alguns equívocos e gerar novas compreensões do drama por parte de Stanislávski e sua equipe, o que causou certo deslumbramento pela abordagem do diretor estrangeiro:

Craig não perdeu tempo em declarar que Shakespeare não estava interessado na vida cotidiana ou reconstrução histórica. *Hamlet* era uma peça de mistério, (...) sobre o conflito entre espírito e matéria. Portanto, o cenário, de natureza arquitetônica e pictórica, devia apresentar um reino abstrato de formas e linhas sem nenhuma relação externa ou existência material. A tragédia acontece na mente de Hamlet, e todas as outras personagens deveriam ser emanações de seus amores e ódios. [SENELICK, 1982, p. 45, tradução nossa]

Foi demonstrado, contudo, que não somente a tradução russa da peça apontava diferentes sentidos dos que Craig buscava (não somente nas sutilezas do texto mas também em sua essência), como também a tradição dela nos palcos da Rússia era bastante divergente das produções inglesas, o que resultava em propostas cruzadas dos dois diretores. Stanislávski estava mais inclinado a ver Hamlet como um drama familiar, e o protagonista como um herói romântico impetuoso, uma espécie de Romeu mais sofisticado; enquanto Craig havia crescido com a representação de Henry Irving da personagem, que ecoava questões mais intelectuais e até mesmo, sob perspectivas etéreas: a sua tragédia era a do homem frente à morte.

Seguindo ainda o desejo de ruptura com tudo o que comumente era representado neste espetáculo, logo ficou evidente que os únicos personagens com os quais Craig simpatizava na peça eram o próprio Hamlet, Horácio e o Fantasma do Rei; todos os outros seriam 'personagens negativos e falsos' e a vida na corte possuía algo de brutal. Até mesmo Ofélia era vista por ele de forma desfavorável; sendo toda a família de Polônio vulgar e caricata, como mostra a discussão travada entre ele e Stanislávski acerca da cena que apresenta estas personagens (Ato I, Cena 3). A longa transcrição abaixo demonstra, quase como uma outra peça, paralela ao original de Shakespeare, a curva de conflito anunciada entre os dois polos centrais da montagem, Craig e Stanislávski:

CRAIG: A cena se passa entre a família de Polônio. Gostaria que essa família sugerisse algo completamente diferente de tudo o que veio antes. Laerte, basicamente, não passa de um Polônio em tamanho menor.

STANISLÁVSKI: De que maneira deve a família de Polônio ser diferente? Eles não devem ser agradáveis?

CRAIG: Exatamente. Uma família presunçosa e estúpida.

STANISLÁVSKI: E Ofélia?

CRAIG: (...) Também. Ele deve ser a um tempo muito estúpida e muito encantadora. É muito difícil.

STANISLÁVSKI: O que quer dizer com isso? Ela deve ser um tipo negativo ou positivo?

CRAIG: Deve ser indefinida.

STANISLÁVSKI: Não tem medo que o público, acostumado a ver Ofélia como uma pessoa agradável, vendo-a agora estúpida e desagradável, possa pensar que o teatro distorceu-a? Não devemos fazer isso com muito cuidado?

CRAIG: Sim, eu sei.

STANISLÁVSKI: Talvez fosse mais hábil fazê-la ser de um modo geral atraente e agradável, no palco, mas deixar perceber a sua estupidez em alguns pontos. Isso seria satisfatório?

CRAIG: Sim, mas acredito que, como todo o resto da família, e particularmente nesta cena, ela tem de ser uma completa nulidade. É só quando começa a enlouquecer que se torna mais positiva. Todos os conselhos que Laerte e seu pai dão a Ofélia revelam sua fenomenal mesquinhez e insignificância. (...) Eu só vejo um homem livre na peça. Ofélia, Laerte e Polônio, estão todos sob a influência do Rei; e Ofélia, além disso, está sob a influência de Laerte. (...) você não haveria de querer apresentar Ofélia como é normalmente apresentada - como uma moça linda, pura e nobre. De outra forma, para mim, a tragédia não existe.

STANISLÁVSKI: Não pensei muito sobre esse aspecto. Mas da maneira que estou acostumado a pensar (...) Ofélia é uma personalidade um tanto estreita, pequeno-burguesa, mas dócil que tem a capacidade de morrer mas sem a capacidade de protestar ou

de tomar qualquer providência. De qualquer forma, a considero poética.

CRAIG: Concordo! (...) mas o fato é que ela tem muito pouca ligação geral com a tragédia. Eu não gosto nada de Ofélia. (...)

STANISLÁVSKI: E como é que Shakespeare encara Ofélia?

CRAIG: Acredito que do mesmo modo que eu.

STANISLÁVSKI: Não concordo. Se Ofélia não passasse realmente de uma tola, ela desagradaria Hamlet. (...) Se Hamlet rejeita uma menina tola, não há o menor interesse; mas se ele está tão fora da realidade que chega a renunciar a uma moça pura e encantadora - então temos uma tragédia.

CRAIG: Não vejo nada disso. Ela é uma criaturinha mesquinha.

STANISLÁVSKI: Então por que ele a amava?

CRAIG: Ele só amava sua própria imaginação: a mulher que imaginava.

STANISLÁVSKI: (...) esses são traços tirados à vida, inteiramente realistas, e os atores devem procurar atingi-los em sua caracterização. A atriz (Ofélia) deve procurar conseguir, nesta cena, dar um certo toque de mesquinharia e pequenez. Polônio é um cortesão hábil, porém baixo e desprezível; e muito embora seu aspecto geral seja bastante humano, e sem excessos, é preciso em sua maneira de ser, em seu tom, o cortesão servil seja revelado. E deve ser interpretado, de forma inteiramente realista, ao ponto da banalidade.

CRAIG: Você acha?

STANISLÁVSKI: E essa mesma gente, na presença de Hamlet, deve transformar-se em uma série de caricaturas sutis; não cômicas, mas caricaturas trágicas. Assim, talvez, o público perceba a sua ideia. [LEWIS, 1962, p. 144-147.]

As conversas entre Stanislávski e Craig aconteciam numa espécie de mistura de idiomas anglo-germânico e foram registradas e transcritas por secretários bilíngues do Teatro de Arte de Moscou (na maioria das vezes, por Leopold Sulerjitski). Nelas, encontramos claramente um Craig inventivo, cujo maior interesse está em explorar outras leituras do texto e novas possibilidades para a cena sem se preocupar com a concretização desses conceitos, em debate com Stanislávski, que tenta encontrar um caminho objetivo para a criação e os meios para a materialização das ideias. Notavelmente, são características presentes em toda a carreira dos dois artistas, ali testemunhadas.

Craig desenhava a marcação dos atores em plantas baixas do palco projetado por ele, enquanto as discussões aconteciam. Isso, por sua vez, gerava mais conflitos entre a forma e o conteúdo desse drama poético que se distanciava cada vez mais das produções nas quais o TAM se especializara. A troca de impressões, mais uma vez, demonstra as discordâncias sobre os sentidos do texto, face à encenação da obra literária, e sobre a relação entre palavra e ação:

CRAIG: (...) Shakespeare nunca tem emoções ou climas que devem ser encontrados nas entrelinhas. Ele é claríssimo. No teatro contemporâneo o clima muitas vezes não é criado pelas palavras mas sim pelo que está entre as linhas, mas em Shakespeare ele é criado principalmente e inteiramente pelas palavras em si.

STANISLÁVSKI: Sim, mas mesmo assim é preciso fazer com que o público preste atenção às palavras.

CRAIG: Exatamente a minha intenção ao criar cenários tão simples; e gostaria que os movimentos também fossem simples, e pouco numerosos.

STANISLÁVSKI: Por que você acha que nós usamos tantas marcações em Tchekhov?

CRAIG: Por que elas emanam da peça.

STANISLÁVSKI: Sim; mas, estritamente, não há movimento em Tchekhov. Nós fazemos com que os personagens se movam simplesmente para fazer o público segui-los e ouvi-los. (...) E a coisa mais difícil que há é fazer dois atores ficarem parados e ter um diálogo longo. Imediatamente a coisa fica teatral. Não teatralmente

bom, mas banal e surradamente teatral. Então o que é que se faz para se obter uma teatralidade que não seja banal, mas sim artística? (...)

CRAIG: Mas aqui as próprias palavras são belas. A ideia aparece em cada palavra.

STANISLÁVSKI: É preciso não esquecer, em primeiro lugar, que o texto está traduzido, não sendo mais, portanto, tão belo quanto era no original. E há outro ponto importante: para ouvir palavras belas é preciso que elas sejam belamente enunciadas. E além do mais, você quer que os atores desta cena fiquem todos de pé. A mim parece que as posições sentadas são mais ricas em poses. Quando se está em pé as possibilidades são mínimas. Se os atores estivessem sentados, seria muito mais fácil variar as atitudes.

CRAIG: Sim, mas o que eu quero é um mínimo de movimento durante todo o espetáculo. Eu gostaria que os atores, sem tomarem atitudes esquisitas em sua busca por simplicidade, compreendam que um espetáculo shakespeariano não exige muita variedade de atitudes ou movimentos. O sentido de Shakespeare está em suas palavras. E é possível traduzi-las em termos de movimento e interpretação, apenas sob a condição de que as atitudes e os movimentos sejam reduzidos a um mínimo. [LEWIS, 1962, p. 150-151.]

Em 20 de Maio de 1909, a equipe do Teatro de Arte que estava em turnê em São Petersburgo voltou a Moscou, onde Stanislávski anunciou que o artista convidado iria dirigir a montagem de *Hamlet*. O encenador russo considerava, enfim, que as propostas de Gordon Craig os tirava de seu lugar de conforto e os obrigava a pensar, sendo por isso necessárias ao desenvolvimento da companhia e de seu teatro. Todos acreditavam que Craig havia sido contratado como um *designer* e a notícia causou grande descontentamento, por o elenco considerar que um forasteiro poderia perturbar a atmosfera já estabelecida nos processos de criação do TAM e, assim, desarranjar a rotina de trabalho a qual eles haviam sido habituados. Mas as manifestações contrárias denunciavam, principalmente, ansiedade, uma vez que precedia à Craig a reputação de esperar dos atores coisas impossíveis de serem realizadas. Em outras palavras, enquanto Stanislávski os prevenia a respeito dos problemas do drama poético, dizendo-lhes que em *Hamlet* eles teriam “grandes emoções para retratar e grandes palavras para dizer” [LEWIS, 1962, p.

143.], o elenco previa que Craig exigiria deles algo de sobre-humano, divino e completamente incompreensível.

Mesmo frente ao elenco alarmado, ao fim de sua segunda viagem à Moscou, Craig havia conseguido não somente que o Teatro se dispusesse a materializar sua concepção cênica do espetáculo, como havia despertado atenção e curiosidade de todos, suficientes para que lhe dessem um grande controle sobre a montagem. Aparentemente, ele havia conseguido exatamente o que desejava!

No entanto, o fim dessa segunda viagem marca o desmoronamento do “casamento feliz” entre Edward Gordon Craig e o Teatro de Arte de Moscou. O artista retornou à Florença em meados de Junho, deixando não somente um grande impacto, como inúmeras dúvidas para trás. Eram questões de toda ordem: por sua forma retangular, Craig acreditava ser o palco do TAM perfeito para suas telas, porém ele havia indicando a disposição delas quadro a quadro, mas não de que material deveriam ser confeccionadas; o problema se tornava maior devido o conceito de que os figurinos, realizados por Craig em esboços vagos, deveriam possuir o mesmo tom e a mesma textura das telas.

Em uma carta endereçada a Stanislávski, Craig comenta a simplicidade que desejava no trabalho de interpretação, lamentando que o artista russo não encarnaria o protagonista em sua encenação:

5 de setembro de 1909

Florença

(...) Quanto mais leio *Hamlet*, mais vejo a sua figura. Não posso acreditar, nem por um momento sequer, que alguma coisa a mais do que a mais simples interpretação dessa personagem possa alcançar as alturas que Shakespeare parece tocar, e o mais próximo que tenho visto dessas alturas, no trabalho de interpretação, em seu teatro, é a sua representação de Tio Vânia...

Como pode haver algo mais elevado e magnífico que a simplicidade com que o senhor trata seus papéis nas peças modernas? Quero dizer, a sua interpretação pessoal.

O pensamento em *Hamlet* não se desenvolveria e encontraria suas palavras precisamente por meio do mesmo processo que nas peças de Tchekhov? Se há passagens em *Hamlet* cujas palavras são menos simples do que em Tchekhov, certamente há outras passagens que são a própria essência da simplicidade.

Talvez eu não consiga lhe dizer o quanto gostaria de ver o senhor como *Hamlet*. Não consigo conceber algo mais ideal no palco

e, cada vez que penso na representação da peça em Moscou, sofro em pensar no que palco perderá sem a sua presença. Tenho certeza de que Kachalov estará realmente muito bem e que todos em Moscou acharão isso também. Mas tenho uma profunda convicção, que não posso mudar, de que toda a Europa (...) se comoveria se pudesse presenciar a sua representação desse papel. (...) [CRAIG in Takeda, 2003, p. 323.]

Após esse surpreendente paralelo entre as dramaturgias shakespeariana e tchekhoviana, ligação que dificilmente esperaríamos vinda de Gordon Craig, o diretor inglês passa a distanciar-se cada vez mais do processo iniciado em Moscou, deixando Stanislávski com a difícil tarefa de materializar a “colisão entre dois princípios mutuamente destrutivos - o espírito contra a matéria” [LEWIS, 1962, p. 147]. O problema do encenador russo passa a ser o enorme desafio de encontrar o estilo correto para representar visualmente e em ação cada um desses princípios.

**ATO V**  
**O INVERNO DE NOSSO DESCONTENTAMENTO**



**Figura 15.** Vasily Kachalov e Olga Knípper em cena na produção de *Hamlet*, 1912.

**CENA 1**  
**O ESPÍRITO CONTRA A MATÉRIA**

Nos últimos dias que Gordon Craig passara junto ao TAM, a irritação em torno de alguns de seus planos para o espetáculo não encontrarem concretude, aliado ao tédio

emergente da necessidade de procurar meios de materializar seus conceitos, já tomavam conta do artista inglês. Um de seus desejos, por exemplo, havia sido encenar a peça completa, sem os cortes habituais; no entanto, ao analisar o projeto da *mise-en-scène*, o grupo dos ensaios de mesa se deu conta de que somente a primeira cena do quinto ato duraria 3 horas! Fora estes contratempos de ordem prática, causava grande irritação à Craig que alguém não pudesse de imediato apreciar suas ideias e colocar-se por completo à disposição delas. Portanto, uma vez em Florença, ele estava longe da parte da criação teatral, que se apresentava de forma limitadora e bem menos divertida do que previra.

Ao fim de sua segunda viagem à Moscou, mesmo ainda tendo a responsabilidade de enviar os detalhes do figurino e criar o protótipo do cenário, Craig retorna à Itália com o sentimento de que sua tarefa na Rússia havia sido cumprida: ele havia lhes entregado sua visão sobre essa que é uma das peças mais notórias de Shakespeare, ao lado de seus desenhos para a concepção visual da montagem e de seus desejos de simplificar e, assim, engrandecer o trabalho dos intérpretes. Também havia ensinado o segredo de suas telas, cabendo, portanto, unicamente ao diretor russo e aos funcionários do TAM materializarem tudo em um espetáculo. Certo de que sua parte estava entregue, Craig passou a um envolvimento maior com seus outros projetos, mais pessoais: a publicação de *The Mask* e a construção da escola na Arena Goldoni. Cada vez mais absorto com estes projetos, o artista se viu mais e mais desinteressado por aquele que deixara em Moscou.

Enquanto isso, no TAM aconteciam os ensaios de *Um Mês no Campo*, de Ivan Turguêniev, espetáculo em que Stanislávski obteve êxito pela primeira vez com a aplicação pedagógica do Sistema. Portanto, quando foram iniciados os ensaios para *Hamlet*, o diretor seguiu o trabalho da técnica interior na qual acreditava, em que (em linhas gerais) através da concentração, comunicação, imaginação e relaxamento muscular, o intérprete chegaria ao estado criador e encontraria o sentimento da personagem.

Ao passo que a produção de *Hamlet* tinha seguimento, as ideias de Craig encontravam novas resistências: Dântchenko aprovava o projeto de um *Hamlet* com ares góticos; no entanto, enxergava grande parte dos conceitos do convidado estrangeiro como impraticáveis, o que tornava a encenação um risco de fracasso para o Teatro. Mas, logo os problemas de Craig com a direção do TAM passaram a ser de outra natureza. Durante o período de férias do meio do ano, Craig teria tido um problema com um banco, o que deu início a solução que ele encontrou, de ver o Teatro de Arte como um fornecedor inesgotável, um fundo pessoal. Imediato ao acontecimento, Stanislávski mostra-se receoso, em carta à Dântchenko, porém num sentido diferente:

Aparentemente *Hamlet* está te preocupando. De repente não há tempo suficiente? Duas coisas me preocupam - Kachalov e Craig. Não tanto quando ele está em Moscou de baixo de nossas asas mas quando ele está longe. (...) Eu recebi um telegrama desesperado. O banco não lhe havia dado o dinheiro. 'Me mande 2000 francos.' Eu dei uma resposta formal. Ele implorou. Eu arrisquei enviando a ele 1000 francos. Novamente ele não esperou pelo depósito em Londres e foi embora para Florença. Agora eu estou carregando um pedido para recuperar o dinheiro. Quando ele está sob supervisão, ele é profissional, mas quem sabe - por si só ele está trabalhando nos designs? [STANISLÁVSKI in Senelick, 1982, p.93, tradução nossa.]

Correspondendo à preocupação de Stanislávski, Craig passou a escrever regularmente, ignorando por completo o projeto de *Hamlet*. As discussões financeiras só passaram a crescer, até o ponto em que Stanislávski escolheu não mais responder, uma vez que questões sobre o pagamento e a necessidades de recebê-lo adiantado deveriam ser conversadas e inteiramente resolvidas com o setor financeiro do Teatro de Arte. Isso obrigou Dântchenko a criar novos termos de responsabilidade para Craig, estabelecendo um novo cronograma, em que o artista inglês deveria - obrigatoriamente - estar em Moscou entre os meses de fevereiro e abril e, posteriormente, em agosto e setembro de 2010, para a finalização e respectiva estreia da produção. O salário fixo mensal seria de 1500 rublos (antes, o próprio Gordon Craig havia estipulado o cronograma de seu pagamento, o que explicaria os sucessivos pedidos por adiantamento), sendo que a não finalização do projeto ou o descumprimento das cláusulas anulariam os direitos contratuais do diretor convidado. É preciso elucidar que o Teatro de Arte não estava pagando pouco a Craig, muito menos abaixo do que seria habitual ou esperado. Como mostra Takeda (2003), somando os custos dos três anos da montagem de *Hamlet*, o valor era significativo:

Craig recebeu 14.500 rublos, só o seu salário superava o custo de uma montagem inteira nos padrões do TAM, como por exemplo, o espetáculo *Os Irmãos Karamazov*, e a produção totalizou 43 mil rublos (...) Para se ter uma ideia do que representava essa quantia, basta notar que o assistente de Stanislávski, Sulerjítski, recebia 2.400 rublos por ano. [TAKEDA, 2003, p. 390.]

Portanto, encontramos a explicação para este conflito, tendo em vista que o próprio Craig assumia gastar seu dinheiro sem regras. Obviamente, preocupava aos diretores do Teatro de Arte o retorno de seus investimentos. Porém, o anúncio do espetáculo já havia

criado grande expectativa na cena teatral moscovita, o que lhes representava alguma garantia: ainda que o público russo ignorasse o nome de Craig (da mesma forma que, na época, o nome de Stanislávski e do Teatro de Arte de Moscou não possuíam qualquer repercussão na Inglaterra e no restante da Europa), o *Hamlet* de Vasily Kachalov passou a ser entusiasticamente aguardado, uma vez que este era um reconhecido ator trágico. No entanto, a irresponsabilidade de Gordon Craig em relação ao dinheiro e aos prazos para a criação do *design* de figurinos fez com que a direção recuasse no projeto. Em consequência, outro elenco foi anunciado (com a exceção de Kachalov no papel central), sem a presença de nenhum dos grandes nomes do TAM nele. Resguardava-se, assim, o elenco principal do teatro (como Stanislávski, Maria Lilina e Olga Knípper) para outras produções.

## CENA 2

### TERCEIRA VIAGEM À MOSCOU

Seguindo o novo calendário estipulado, em Fevereiro de 1910, Craig rumou pela terceira vez à Moscou, a última antes da estreia de *Hamlet*. Para esta viagem, lhe foi preparado um ateliê no Teatro de Arte com uma réplica em menor escala do palco, para que fossem feitas as experiências com a iluminação e mobilidade das telas, bem como uma sala de estudos. Ambos eram de acesso restrito, onde Craig permanecia a maior parte do tempo trabalhando em isolamento, algo que causava grande apreensão nos atores, que permaneciam completamente alienados do que era esperado deles.

Essa alienação, temia-se, a julgar pelo comportamento que o diretor apresentava, poderia significar até mesmo que eles se convertessem em marionetes! Stanislávski comenta a difícil relação e a inabilidade que Gordon Craig possuía em expressar o que queria dos atores:

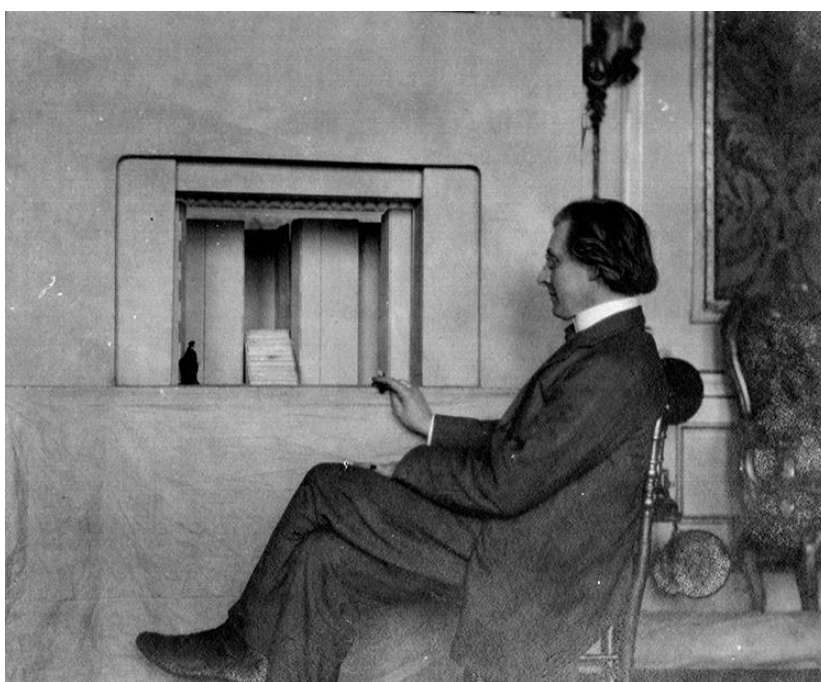
(...) a negação das atrizes e atores não impedia a Craig entusiasmar-se com a menor insinuação de talento autêntico. (...) Mal o farejava, virava criança, saltava de sua poltrona enlevado e expansivo, precipitava-se para a ribalta fazendo flutuar ao vento sua longa cabeleira, já tingida de grisalho. Entretanto, ao ver nulidades no palco, ficava furioso e voltava a sonhar com marionetes. Se pudesse ter à sua disposição Salvini, Duse, Iermólova, Moskvín, Kachálov e no lugar dos incapazes incluir no elenco bonecos fabricados por ele mesmo, creio que Craig se consideraria um homem feliz e o seu sonho realizado. Todas essas suas contradições não raro confundiam, impedindo compreender as suas tendências artísticas básicas e principalmente as exigências que fazia aos atores. [STANISLÁVSKI, 1989, p. 455.]

Enquanto o diretor inglês experimentava as marcações dos atores na maquete do palco usando figuras em varetas, teve início a construção da cenografia real. O material para a confecção das telas mostrou-se algo extremamente problemático: Craig defendia que os painéis só poderiam ser feitos a partir de materiais orgânicos, naturais. Então foi feita uma primeira tentativa com metal e madeira, que se mostraram inviáveis, o de madeira demasiadamente pesado e o de metal, requerendo um aparato elétrico que o palco do TAM não comportava. Também foram feitos protótipos de bronze, pergaminho e lona, com resultados pouco mais satisfatórios. Cada painel possuía mais de 5 metros de altura!

Os materiais de confecção para os figurinos e o cenário ainda não estavam definidos quando o diretor partiu, em 28 de abril. A preparação do elenco também não estava em situação melhor: Craig, contrariando tudo o que se buscava no Teatro de Arte de Moscou, queria uma atuação fria e distanciada, pedindo dos atores e atrizes voz, recitação e ritmo antinaturais, algo que para ele seria adequado à dramaturgia poética de Shakespeare. Kachalov queixava-se de sentir-se vazio e não ser capaz de encontrar Hamlet, tendo necessidade, inclusive, de ensaios particulares com Stanislávski, em separado do restante do elenco. Isso, enquanto outro ator, Leonid Mironovich Leonidov (1873 - 1941), atuava como a personagem nos ensaios coletivos, para marcar o tempo-ritmo das cenas. No entanto, nada parecia poder impedir a estreia, prevista para o mês de novembro. Os ensaios duraram até o fim da temporada.

Chegada ao fim a temporada 1909-1910, os atores do Teatro de Arte foram liberados para as férias, enquanto Stanislávski, com a ajuda de um assistente, Konstantin Mardjanov (1872 - 1933), tentavam extrair formas concretas dos esboços de Craig para os figurinos, cuja aparente simplicidade acabava por tornar vago o modo como deveria ser materializado. Craig desejava uma indumentária que não especificasse nenhuma época, que possuísse cores sóbrias, se harmonizasse com as telas e, principalmente, desejava cortes e modelagem simples. Porém essa simplicidade era de difícil concretização.

Frustrado por não obter sucesso com as propostas do artista convidado, Stanislávski parte de férias para o Cáucaso, viagem que, por fatalidade, acabaria por adiar ainda mais a produção de *Hamlet*, que já contava então com um ano de atraso.



**Figura 16.** Craig e o modelo da cenografia de *Hamlet* na maquete do palco do Teatro Arte.

Durante suas férias, Stanislávski contraiu febre tifóide, doença que o forçou a permanecer confinado na cama por cerca de um mês e meio. Por recomendações médicas, o diagnóstico também o impossibilitou de fazer qualquer grande esforço por mais dois meses e meio, impedindo-o mesmo de retornar à Rússia. Assim, devido ao afastamento do diretor, o planejamento da temporada seguinte no Teatro de Arte de Moscou, cujo *Hamlet* estava previsto como espetáculo de estreia, precisou ser completamente repensado.

Com a notícia da grave doença de Stanislávski, uma decisão precisou ser tomada pela direção do TAM. Foi cogitada a possibilidade de Dântchenko assumir o problemático projeto e finalizá-lo, com a assistência de Sulerjitski e sob os direcionamentos dados por Gordon Craig. Porém, considerando o envolvimento emocional que Stanislávski tinha estabelecido com a montagem, ficou decidido o adiamento da peça. O lugar de *Hamlet* no cronograma do teatro foi ocupado pela produção *Os Irmãos Karamazov*, projeto ambicioso e inovador de Dântchenko, baseado no romance de Fiódor Dostoiévski (1821-1881). Dântchenko relata a necessidade da escolha à Maria Lilina, esposa de Stanislávski, em uma tocante carta, datada de 5 de setembro de 1910:

(...) Se minha mãe ou meu irmão ficassem doentes assim, seria algo mais distante para mim, pesaria menos em mim que a doença de Konst. Serg. Apesar de tudo o que aconteceu entre nós, todos os filamentos mais importantes de minha alma e de minha vida estão entrelaçados aos dele. E, é claro, precisamente por essa razão tem ocorrido tanta inimizade entre nós, pois as coisas mais importantes que vivi estão todas dentro dele. Nossos laços há muito deixaram de ser puramente formais e de longe ultrapassaram os laços familiares. Tenho sido o irmão de meu irmão e o filho de minha mãe por cinquenta anos. Mas houve alguma vez tanta proximidade espiritual entre nós, mesmo que por um ano, como tem existido entre K.S. e eu nos últimos dez anos? Em minha vida e em meu coração ele é a minha pessoa. Não há comparação possível com ninguém mais. E não há nenhuma medida conhecida de amizade, amor e simpatia que possa ser aplicada a nós. Podemos não chorar no ombro um do outro, podemos ser hostis um com o outro, mas mesmo assim somente Deus e a morte podem partir nossos vínculos.

Não, nem mesmo a morte pode parti-los. Tudo isso apareceu claramente diante de mim quando soube da doença dele. (...)

Na reunião do Conselho de 6 de agosto decidimos a questão número um: encenar *Hamlet* sem K.S. ou não? Deveríamos reunir Craig e suas forças, Suler, Mardjanov e eu para montar *Hamlet*? Decidimos que poderíamos aniquilar os sonhos mais preciosos de e

queridos de K.S. e rejeitamos a ideia. Então propus a escolha entre dois planos, um com *Karamazov* e outro sem. Não conseguimos decidir por algum tempo. Então eu disse: imaginem, senhores, da maneira mais realista possível que vocês puderem, que K.S. está aqui conosco e adivinhem qual seria a resposta dele'. Decidimos por unanimidade pelo plano com *Karamavov*. (...)

Na reunião geral da companhia no dia 8 de agosto eu disse que o melhor apoio que poderíamos dar a K.S. durante sua doença seria o teatro inteiro trabalhar muito e ter grande sucesso. (...) [DÂNTCHENKO in Takeda, 2003, p. 329-330.]

É curioso pensar que, talvez, *Os Irmãos Karamazov* tenha representado naquele momento para o TAM uma revolução teatral muito maior do que a buscada com a parceria de Craig e mesmo além da que *Hamlet* prometia: foi a primeira vez que o Teatro de Arte se aventurou com um roteiro sem as características próprias da literatura dramática. *Os Irmãos Karamazov* foi baseada em um romance, sendo apresentada em duas partes em noites consecutivas. Na montagem, que exigia a adaptação de recursos narrativos tão estranhos à cena, foram quebradas inúmeras convenções teatrais.



**Figura 17.** Vladímir Nemiróvitch Dântchenko.

A grandiosidade do projeto exigiu que todos os artistas e funcionários do TAM estivessem engajados neste trabalho; assim, não aconteceu nenhum ensaio em paralelo para *Hamlet*. Mais este adiamento foi quase fatídico para a produção da tragédia de Shakespeare: a direção do Teatro de Arte se cansava de ter que lidar com o artista inglês e com seu espetáculo que gastava muito dinheiro e não encontrava resultados, ao passo que, mesmo antes da partida de Craig e do afastamento de Stanislávski, os atores já acreditavam muito pouco no projeto, encontrando a perspectiva de um trabalho mais fortuito com o novo espetáculo. O significado de *Os Irmãos Karamazov* apresentava-se de forma muito mais palpável, uma vez que se tratava de uma história russa e contemporânea a eles, sem os problemas de tradução e das exigências excêntricas de um diretor estrangeiro. *Hamlet* parecia, então, fadado à inconclusão e ao esquecimento.

Estranhamente, Craig também já considerava *Hamlet* um projeto passado. Ao ser informado sobre a doença de Stanislávski e do consequente adiamento da produção, ele registrou em seu diário pessoal algo que ditaria o restante de sua carreira, o desejo de estudar o teatro, ao invés de aplicar seu tempo e seus esforços para a montagem de peças, algo invariavelmente frustrante e caro:

Esta produção de Hamlet na Rússia está desperdiçando meu tempo. Eu procuro conhecimento, não uma posição ou sucesso - e este trabalho em Moscou é passado. Eu passei por tudo - fui para lugares onde eu realmente vi algo - um vislumbre de algo maravilhoso. E agora eu tenho que voltar e trabalhar com esse nada - esta produção de Hamlet. [CRAIG in Senelick, 1982, p. 120, tradução nossa.]

Ao mesmo tempo, Stanislávski fazia uso de seu retiro forçado para estudar e aprofundar suas pesquisas sobre o Sistema e somente Sulerjiitski ainda mantinha a fé na conclusão e no sucesso da associação de dois dos artistas que ele tanto admirava. Sua crença inabalável no projeto acabou por colocá-lo em uma difícil posição, entre Stanislávski e Craig. Quando os problemas com dinheiro retornaram e as tentativas de reconciliar os dois ídolos, aos quais ele dedicava absoluta lealdade, mostraram-se infrutíferas, a soma dos três anos da produção de *Hamlet*, nas palavras de Laurence Senelick, viraram "o purgatório de Suler." [SENELICK, 1982, p. 44, tradução nossa.]

Apesar de seu distanciamento do projeto, a não-realização da peça também preocupava Craig, porque sem o espetáculo ele perderia os fundos mensais do Teatro de Arte de Moscou. Então, procurou um advogado, alegando ser-lhe devido mais dinheiro relativo à produção e, naturalmente, buscou Sulerjiitski para interceder por ele, agora que Stanislávski não poderia mais ser responsabilizado por isso. No entanto, o amigo também

estava impossibilitado de produzir ou tomar qualquer medida relativa ao *Hamlet* de Craig. Em carta de agosto de 1910, Suler lamenta:

Eu enviei seu telegrama sobre o dinheiro para o Cáucaso para Stanislávski e não tive resposta dele. Isto é terrível. Eu não pude te ajudar tão rapidamente, como o necessário. Meu pobre, pobre Craig. Quando Nemiróvitch veio a Moscou, todos os dias eu dizia para ele enviar-lhe dinheiro, e todos os dias ele me respondia - 'A ordem não veio ainda'. Somente quando Stakhóvitch chegasse é que o dinheiro lhe seria enviado. (...) Stanislávski está doente com tifo. *Hamlet* está parado até que ele fique bem, ou...

Quando eu soube que *Hamlet* não sairia esse ano, quando o trabalho de *Hamlet* foi interrompido, eu disse que iria para o Cáucaso ajudar (...). Nemiróvitch disse que eu não devia ir com Stanislávski, porque eu devia trabalhar. Eu disse 'Se *Hamlet* não vai acontecer esse ano não há nenhum trabalho importante'. Ele disse 'Você deve trabalhar em qualquer trabalho'. Eu disse 'não', e agora estou no trem indo para o Cáucaso. Então não sei se vou receber algum dinheiro do teatro. Mas eu estou fora para estar com Stanislávski. [SULERJÍTSKI in Senelick, 1982, p. 120, tradução nossa.]

Ao passo que, devido à ausência de Stanislávski, Suler passava a direcionar mais e mais suas necessidades emocionais à Craig, ao ponto de sua intercessão pelo amigo lhe colocar em uma posição inoportuna junto ao TAM, assim que Stanislávski recuperou-se o suficiente para sair da cama, as preocupações relativas à produção de *Hamlet* voltaram a ocupar sua cabeça. Da Criméia, Stanislávski enviou Suler à Paris em seu lugar: devido ao enorme sucesso de *O Pássaro Azul*, descrito pelo autor Maurice Maeterlinck como um milagre, brilhante e incomparável [MAETERLINCK in Takeda, 2003, p. 335.]; o encenador russo havia permitido a reprodução da montagem na França pela esposa de Maeterlinck, Georgette Leblanc (1869 - 1941), sob a supervisão de alguns de seus discípulos. Além de Sulerjítski, foram enviados à Europa o cenógrafo Vladimir Egorov, que havia criado os primeiros esboços de *Hamlet*, e o então estudante Evgeny Vakhtangov, futuro célebre diretor do teatro soviético.



**Figura 18.** Leopold Sulerjński.

Após o período em que esteve gravemente enfermo, mas ainda sem condições para a longa viagem de retorno à Rússia, foi permitido a Stanislávski pelos médicos percorrer trajetos menores, até regiões europeias cujo clima lhe seria mais favorável. Stanislávski, tendo Suler na França como intermediário, decidiu tentar uma reunião com Craig, a fim de retomar o projeto interrompido. Então deu-se a grande ruptura: Craig só aceitou a conversa sob a condição de que o Teatro de Arte lhe enviasse mais dinheiro.

### CENA 3

#### SOM E FÚRIA

Os efeitos da resposta de Craig foram definitivos, sem outra mediação possível. É o que expõe Stanislavski, sem meios termos:

19 de fevereiro de 1911

Capri

Caro Suler,

Obrigado por sua carta. Agora que Craig renunciou a tudo, não há mais necessidade de encontrá-lo. (...)

Explique que o teatro, sem ver ainda nenhum resultado, já pagou por Hamlet (mais os experimentos) aproximadamente 25 mil rublos. Ele pode pedir mais de estrangeiros e desconhecidos? O senhor sabe como os estrangeiros tratam os russos. Se encontrássemos no exterior pessoas tão generosas como nós, a administração do Teatro de Arte, gritaríamos do topo dos telhados e glorificaríamos o nome deles. Que Craig entenda isso. Ele teve do melhor. (...) Faça-o lembrar: eu acertei para ele um salário garantido de 6 mil por ano. Ele foi farrear e esbanjou tudo. Agora o próprio diabo não sabe quanto ele ganha. No outono ele estava doente - não pôde vir; deixou de lado os figurinos e a montagem. Naturalmente o Conselho me chamou pedindo que explicasse por que estava pagando o salário de Craig. (...)

Seu K. Alekseiev. [STANISLÁVSKI in Takeda, 2003, p. 339]

Enquanto Craig recusava-se a cooperar, Stanislávski, sentindo-se ofendido e insultado, recusava-se a tratar diretamente com ele e, a despeito de continuar recebendo seus telegramas, exigindo cada vez mais e mais dinheiro, só se dirigia à Craig por intermédio de Sulerjístki. Este, permanecia na pior das situações, sendo o intercessor entre seus dois ídolos, numa causa cujas consequências lhe escapavam do controle. Craig havia ferido Stanislávski completamente em seu “senso de honra, honestidade e disciplina, e ainda pior, feito com que ele parecesse um tolo frente à Nemiróvitch e o Conselho. E a inabilidade do TAM em encenar Shakespeare (...) estava se tornando uma piada no meio artístico russo.” [SENELICK, 1982, p. 129, tradução nossa.] Stanislávski, então, decidiu que *Hamlet* deveria ser realizado não mais com Craig, mas apesar de Craig. Como sabia que muito da concepção do diretor inglês acerca do espetáculo e de suas personagens não

seria bem aceita em Moscou, preocupava-se novamente com a escolha da tradução e a preparação do elenco; além de recear que o tom combativo que Craig havia assumido para com o Conselho do Teatro de Arte estragasse tudo para ele e o projeto, na ocasião de seu retorno. Sulerjitski, embora soubesse que a presença do encenador inglês atrasaria a confecção das telas e dos figurinos da peça (e, portanto recomendava que ele só fosse chamado para a finalização da produção), tentou uma vez mais interceder por Craig:

21 de fevereiro de 1911

Paris

(...) Craig está numa situação pavorosa de pobreza. Ontem, pediu-me emprestado vinte francos porque não tinha um centavo. Onde ele joga o dinheiro dele? Se eu tivesse ganhado tanto, eu agora estaria vivendo em minha própria villa e trabalhando no teatro como patrão. (...) Temos que apoiá-lo. Sei disso por instinto. Afinal de contas, o que fazer se ele é simultaneamente uma criança e um artista? Nenhum contrato vai servir para ele, e o lado dos negócios sempre estará em desordem. Ainda assim, deve ser de alguma forma apoiado. Essa é a minha opinião.

Seu Suler [SULERJITSKI in Takeda, 2003, p. 340]

Porém, com a confiança que havia depositado em Craig completamente perdida e já recuperado da febre tifóide, Stanislávski prepara-se para voltar à Moscou, decidido a terminar a montagem de *Hamlet* sozinho.

Quando Stanislávski retornou à Rússia, após meses afastado do trabalho, estava tão ansioso para concluir a produção de *Hamlet*, quanto empolgado para aplicar seu Sistema na preparação dos atores. Seu retiro forçado acabou sendo um período de aprofundamento e organização de conceitos muito importantes para o projeto de criar uma pedagogia da interpretação.

Os ensaios de *Hamlet* foram retomados em abril de 1911. Como as experiências de Stanislávski no TAM mostravam que atores menos experientes eram mais receptivos com suas propostas de trabalho, o elenco do espetáculo foi modificado novamente. Os atores que, por fim, trabalharam no espetáculo eram em sua maioria jovens ingressantes e estudantes do Teatro de Arte, incluindo Richard Boleslávski (que na década de 1920 imigraria para os Estados Unidos e seria um dos grandes responsáveis pela propagação do método em solo estadunidense) como Laertes e, em papéis menores, Mikhail Tchékhov (sobrinho de Anton Tchékhov e também futuro propagador do Sistema) e Evgeny

Vakhtangov (que seria um grande diretor do teatro russo nas décadas seguintes). Para as personagens de maior destaque da trama, foram mantidos alguns nomes de peso do TAM: Kachalov naturalmente, continuou como protagonista e Olga Knípper aceitou representar a Rainha Gertrudes, papel que vinha evitando desde o começo da produção.

Antes mesmo do afastamento de Craig, Dântchenko havia solicitado a ajuda de Mstislav Dobujinsky (1875 - 1957), design responsável pelo figurino do espetáculo (de estética naturalista) *Um Mês no Campo*, com a indumentária de *Hamlet*, uma vez que os esboços que Craig havia deixado sugeriam formas vagas e não eram plenamente compreensíveis para ninguém. O designer do TAM seguiu as linhas indicadas por Craig, uma túnica modesta e de cor sóbria para Hamlet, mantos dourados para o Rei e a Rainha, etc., mas acabou por ser mais responsável pelo figurino do que o próprio diretor.



**Figura 19.** Desenho de Gordon Craig para figurino de Hamlet.

Por fim, foi feito o anúncio oficial de que somente o conceito visual de Craig seria utilizado, tornando *Hamlet* um espetáculo que apresentava mais fortemente a assinatura do Teatro de Arte de Moscou, do que havia sido previsto inicialmente. Quando soube das mudanças que estavam sendo feitas, Craig comentou ironicamente que “seria natural que o espetáculo falhasse - ainda que Stanislávski lhe tivesse perguntado se ele permitiria que se

mudasse uma coisa ou outra, quando o tempo todo ele pretendia mudar tudo.” [SENELICK, 1982, p. 130, tradução nossa.]



**Figura 20.** Desenho de Gordon Craig para figurino de Ofélia.

Efetivamente, muito do conceito original de Craig foi abandonado nessa retomada do espetáculo. Dântchenko não aprovava, por exemplo, a mitologização de Hamlet, comumente comparado por Craig à figura de Cristo, como aquele que veio para “purificar os pecados da corte”; ou algumas outras ideias experimentais, como a sugestão de que o Fantasma do Rei fosse interpretado por Hamlet, com o ator mudando somente o tom de voz, abrindo assim a interpretação de que este estaria somente na cabeça da personagem. A encenação acabou por adotar algumas convenções no lugar desses impasses conceituais. No período, Stanislávski chegou a considerar representar ele mesmo o Fantasma do Rei - papel que havia sido do próprio William Shakespeare em sua montagem original - mas acabou por não interpretar nenhuma personagem na peça. Uma outra mudança importante se deu na caracterização de Ofélia, que passou da garota tola imaginada por Craig, para uma personagem consciente e crítica.

No início de Junho, o primeiro êxito da montagem foi realizado: Sulerjitski apresentou uma demonstração da iluminação e da transição das telas planejadas para o primeiro ato do espetáculo diante do Conselho e dos atores do Teatro de Arte, gerando grande entusiasmo: era diferente de tudo o que eles já haviam produzido! Radiante com o ensaio bem sucedido, Suler passou a afirmar que todos podiam entender a potencialidade das inovações de Craig, encontrando o motivo pelo qual a parceria deveria ser concluída. Ainda em sua tentativa de apaziguar o conflito, ele escreve ao amigo:

(...) É bom que você não esteja aqui agora. Seria muito difícil para você ver esta operação sendo feita em sua cria. Apenas acredite que os cirurgiões - Stanislávski e eu - fazem tudo com grande consideração por você e seu trabalho; e estamos tentando fazer tudo o mais próximo de seus desejos como nós os entendemos, e tanto quanto possível no nosso teatro. (...) Não fique bravo com Stanislávski. Ele não é capaz de fazer nada por ninguém. E ele é rico e não entende, não sente o que é precisar de dinheiro. [SULERJÍTSKI in Senelick, 1982, p. 137, tradução nossa.]

Neste momento, em que muitos problemas haviam sido superados e era possível esperar algum sucesso da empreitada, Stanislávski também decide tentar um acordo para que a conclusão do projeto fosse feita da melhor forma possível:

20 de abril de 1911

Senhor Craig,

(...) Para dissipar este mal-entendido, eu solicitarei ao Conselho da Diretoria que concorde com seu pedido e envie para o senhor 1.500 rublos. Mas temo que depois disso a Direção coloque um fim em nosso trabalho conjunto no futuro. (...)

Estou em uma situação horrível. Apenas comecei a entender suas intenções na montagem de *Hamlet* e prevejo uma enormidade de dúvidas e questões; será muito difícil para mim resolver isso, mesmo com Suler. A questão dos figurinos permanece sem solução e bem obscura para mim. Não recebemos do senhor nenhum desenho definitivo e sou obrigado a montar *Hamlet* com esses apontamentos incompletos, sendo capaz somente de adivinhar suas intenções. Sinto que tamanho trabalho é difícil e inadequado para as minhas forças. Pensei em voltar ao projeto de Egorov, mas não posso fazer isso agora, pois estou muito infectado pelo seu belo plano de montagem de *Hamlet* e porque a Diretoria solicita de mim

uma justificativa para a soma considerável que já foi gasta em *Hamlet* e que foi despendida por minha solicitação pessoal e minha responsabilidade. E agora sofro duplamente, por mim e pelo senhor.

Eu me entristeço muito com tudo o que aconteceu, porque sei que o senhor nunca encontrará novamente uma instituição que, apesar de todos os defeitos, responda tão ardentemente ao seu chamado e à sua aspiração artística e queira trabalhar tão sinceramente com o senhor.

Pessoalmente, continuarei seu admirador incondicional e amigo, e sofrerei muito se eu não for capaz de terminar este trabalho que começamos com o senhor. (...) [STANISLÁVSKI in Takeda, 2003, p. 340-343.]

Enquanto Stanislávski dava seguimento à montagem sozinho, uma exposição com os desenhos conceituais de Craig para a encenação havia sido preparada em Londres, e os amigos do artista celebravam na capital inglesa sua importância para o teatro moderno. Na celebração, o nome do Teatro de Arte de Moscou também acabou por ser exaltado, sendo o primeiro teatro da Europa capaz de materializar as ideias tidas como geniais do visionário artista inglês. Simultaneamente à exposição, Craig deu inúmeras entrevistas, afirmando o sucesso de seus designs, seus métodos e seus conceitos no experimento em Moscou; algo que trouxe a encenação ao foco de atenção de um público mais amplo. Stanislávski, então, procura convencer Dântchenko que romper a associação com o estrangeiro poderia ser prejudicial para a imagem do teatro e fica decidido que Craig será convidado para os ensaios gerais, uma vez que tê-lo antes nos ensaios - certamente - atrasaria ainda mais a produção. O dinheiro para as despesas da viagem à Rússia foram enviados pelo TAM.

O elenco do espetáculo mostrou-se bem mais satisfeito com o modo como Stanislávski estava conduzindo os ensaios neste período final, afastando-os das abstrações de Craig. Kachalov, porém, oscilando entre a interpretação do diretor russo e o conceito do diretor inglês, atravessava uma crise de incerteza tão forte relativa à sua atuação, que pensava em renunciar ao papel e passá-lo para Leonid Leonidov, outro ator do time principal do Teatro de Arte que, durante todo o processo, desejou ardentemente interpretar o príncipe dinamarquês. Todos os envolvidos na produção estavam exaustos!

Podemos imaginar o quanto Kachalov, único ator escalado na produção a permanecer até o final no mesmo papel, precisou adaptar sua construção de Hamlet quando Stanislávski, assumindo por completo a direção do espetáculo, passa a explorar o trabalho com o Sistema. O Sistema de Stanislávski foi revisto, expandido e aprofundado até o fim da vida do criador, porém nestes primeiros anos, tinha raízes profundas no desenho

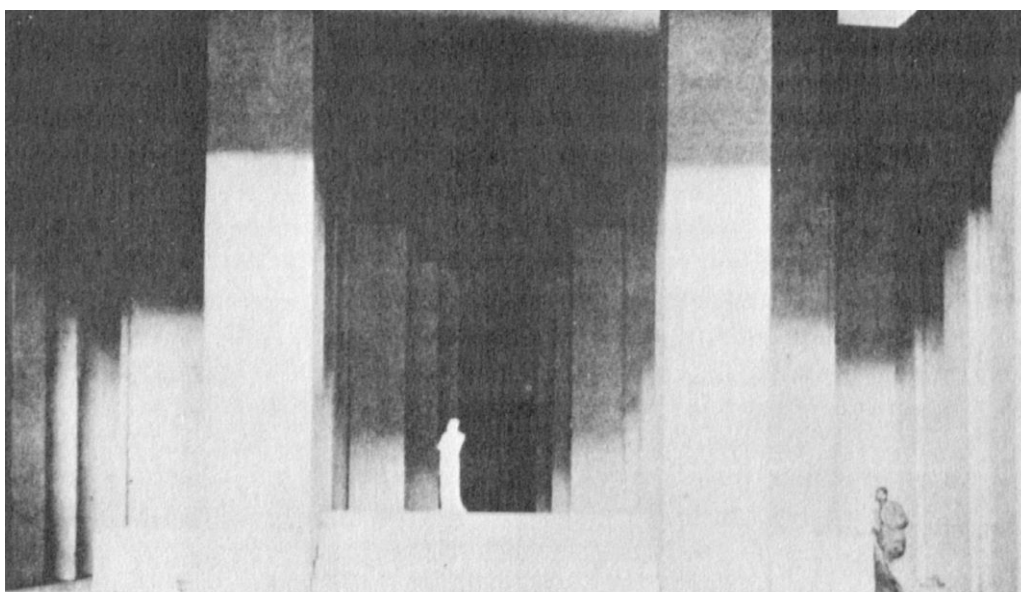
psicológico do papel. Enquanto sua atenção estava na criação da vida interior das personagens, Craig, em suas diretrizes escritas aos atores do TAM, definiu a questão do drama poético e das personagens da dramaturgia de Shakespeare da seguinte forma:

(...) Os poemas dramáticos de Shakespeare não podem ser interpretados do mesmo modo que interpretamos peças modernas.  
(...) Uma diferença entre Shakespeare e os escritores modernos é que, enquanto estes lidam com homens e mulheres, ele lida com tipos. Seu amante é a personificação de todos os amantes, e nada mais o distingue além de sua paixão. Nós não sabemos de detalhes de sua vida, não conhecemos sua personalidade. Shakespeare apenas nos mostra sua paixão. (...) Romeu suspira e flutua diante de nós, ele não conversa e anda. Ele ama... ama novamente... adoece... se recupera... adoece novamente ... encontra o destino... e morre. E paixão, não individualidade, marca toda a tragédia de *Romeu e Julieta*.  
(...) É porque os atores e diretores dos palcos modernos tentam transformar os Drama Poéticos de Shakespeare em Conflitos de Personagens que produzem resultados tão lamentáveis.  
*Hamlet* é formado por Paixão... Estilo... Música... e Visão: não personagens.  
Individualidade só aparece acidentalmente nas figuras dos dois coveiros. (...) [CRAIG in Senelick, 1982, p. 194, tradução nossa.]

O contraste entre Craig e Stanislávski, contornado nos outros aspectos da encenação, pareciam insolúveis no que concerne ao trato do trabalho dos atores e atrizes.

#### CENA 4

### ESTAR PREPARADO É TUDO



**Figura 21.** Desenho de Craig para cenário de *Hamlet*.

O capítulo final de nossa história acontece quando Craig retorna à Moscou para acompanhar os ensaios gerais, cerca de uma semana antes da estreia de *Hamlet*, em janeiro de 1912. Tendo ido diretamente da estação de trem para o TAM, diz-se que todos no teatro só ficaram cientes da presença de Craig quando, em meio à passagem de uma cena do terceiro ato, puderam ouvir, vinda da plateia, a exclamação “que estupidez!” em inglês.

Havia sido acordado que o diretor convidado acompanharia somente os ensaios gerais. Sendo no dia de sua chegada um ensaio técnico, foi pedido delicadamente à Craig que se retirasse do teatro, voltando para os ensaios indicados. Em 1º de janeiro de 1912, ele pode acompanhar um ensaio geral do espetáculo e, como todos poderiam prever, o caos completo caiu sobre o teatro. Devido a todas as mudanças realizadas entre o que estava sendo apresentado e o que havia sido trabalhado nos anos anteriores, o diretor, completamente enfurecido, interrompia e desaprovava tudo. Nem mesmo chegou a se atentar à atuação de Kachalov como protagonista, tamanha a repulsa que demonstrava em relação à estética da encenação, em especial, a iluminação e os figurinos. O ensaio precisou ser cancelado e Craig, nervoso, mudando de assento em assento, gritava insistentemente exigências para Stanislávski, algo que iniciou uma discussão exaltada entre os dois. O conflito continuou na sala da diretoria, onde Craig acusou o TAM de sabotagem, afirmando até mesmo que Sulerjítiski havia destruído seus desenhos de cenário e

indumentária, para favorecer Stanislávski. No auge da briga, Craig deixou o teatro (não antes de derramar um tinteiro no palco), exigindo que seu nome fosse retirado do programa.

Mas, o encenador voltou dois dias depois, para dar o golpe final: tinha voltado atrás em relação a assinar o espetáculo, mas exigia então que o nome de Sulerjitski fosse removido do programa!

Não é preciso dizer que esta exigência inexplicável causou uma mágoa insuperável no único membro do Teatro de Arte de Moscou que, até então, nunca deixara de acreditar e apoiar incondicionalmente Edward Gordon Craig. O Teatro de Arte aceitou a condição e Suler, que durante 3 anos foi completamente devotado ao projeto, deixou de comparecer aos ensaios.

Em 4 de janeiro, um dia antes da estreia, Stanislávski escreveu ao seu assistente:

Hoje você não esteve no teatro, ontem também não veio...

Ou você está doente, e neste caso escreva sobre seu estado de saúde, ou está protestando e mostrando sua raiva, e então eu começo a ficar deprimido que este trabalho, iniciado tão alegremente, acabe de forma tão triste.

(...) Você está bravo com Craig por mudar a iluminação? Eu não acredito nisso e não compreendo. Toda a concepção e o design foram criados por Craig... você não acha que ele seja o melhor em saber o que previu? Seria absurdo Hansen (tradutor russo de Ibsen) considerar '*Brand*' como um trabalho seu, como seria para mim aceitar o sucesso e a concepção de '*Hamlet*' produtos de minha criação.

(...) Foi sugerido que você esteja ofendido por conta do programa. Mas eu também não estou?

(...) O teatro precisa do nome de Craig, porque o escândalo que ele criou agora é notório em toda a cidade. E Craig quer meu nome no programa, porque tem medo da responsabilidade e se esconde atrás de mim como um bode expiatório. Entre todos estes estratégias eu preciso reconciliar Craig com você ou você com Craig, porque não posso aparecer sozinho no programa. (...)

Este é mesmo o fim do trabalho, que teve um início tão amigável? Se assim for, então alguém teria que rejeitar a melhor coisa na vida - a arte - e fugir de seu templo, que se tornou sufocante.

(...) Que Craig o ofendeu, eu entendo, e sinto muito por isso. Mas ... Craig é um grande artista, nosso convidado, e toda a Europa agora está assistindo como lidamos com a criatividade dele. Eu não

quero ser envergonhado, e quanto à escola Craig - de verdade, eu não me importo. Não é melhor terminar o que iniciamos, especialmente quando falta um único dia para acabar?

Transforme sua raiva em benevolência e não estrague um bom começo por um mau final.

Amanhã às 14 nós vamos arrumar a aparição do Fantasma na cena do quarto (da Rainha). [STANISLÁVSKI in Senelick, 1982, p. 149, tradução nossa.]

A triste resposta de Sulejĩtski não tardou, expondo não somente sua mágoa, como alguns dos problemas da encenação e dos ensaios do espetáculo:

Craig é um grande artista e assim será lembrado por mim para sempre. Que ele é nosso convidado, eu também sei e acho que no decorrer de dois anos trabalhando com ele, provei que sei lidar com a grosseria, a irascibilidade e a confusão deste homem e, apesar disso, estimá-lo sinceramente.

Que a Europa esteja o observando não faz absolutamente nenhuma diferença para mim, isto não vai mudar minha atitude com ele nem com ninguém.

Ele pode iluminar (a peça) do jeito que preferir - é um direito dele e não tenho nada contra isso e eu o ajudei e vou trabalhar hoje na iluminação da cena do quarto (da Rainha), porque na cena do quarto como em toda a peça, não estão apenas as telas, mas o seu trabalho e o meu e o trabalho do teatro, e se algo tiver que ser feito, eu farei, se esse for o desejo do diretor-chefe da peça - você.

Além disso, até que 'Hamlet' seja finalizado, estou pronto para seguir as instruções de Craig, mesmo que zombem de minhas opiniões, agora que você decidiu que Craig está certo.

No que toca o trabalho artístico eu não posso me ofender - você sabe muito bem e sabe por quê: porque eu não tenho fé suficiente em mim e nas minhas habilidades, especialmente quando estou lidando com você - seria despropositado e absurdo.

As coisas não são exatamente as mesmas com Craig.

Quando ele fala sobre linhas, design, composição e mesmo iluminação, eu sinto que este é o verdadeiro Craig, mas quando a questão é direção, então eu não confio nele: ele pode estar absolutamente certo, mas é muito desinteressado na atuação.

E deste ponto de vista eu acho que 'A Ratoeira' está insatisfatória. Mesmo que tenha funcionado no ensaio geral, não foi

graças à iluminação, mas *apesar* dela. Todos se queixaram de que não podiam enxergar Hamlet, e a audiência na estréia não vai perdoar o teatro por isso.

Mas mesmo esta mudança não me ofendeu e não poderia fazê-lo. Eu posso lamentar que a iluminação prejudicasse a produção e Kachalov, mas não posso me ofender com isso, porque, afinal, com pouca fé em meus próprios poderes, prontamente concordo em pensar que estou errado, embora eu esteja ofendido por você se juntar tão rápido à opinião geral, pois você mesmo estava discutindo com Craig por quase dez minutos, dizendo que era impossível atuar com tanta escuridão, o que é bom para as telas é ruim para os atores e para a produção.

Mas repito - não há ofensa nenhuma nisso.

Craig não quis que eu estivesse no programa - depois de dois anos de trabalho duro e árduo, após tantos, posso dizer, sacrifícios por Craig, considerando que, sem mim, dificilmente ele conseguiria levar seus negócios no nosso teatro assim tão longe - Me surpreendeu.

E isso é tudo.

Mas não estou ofendido.

Craig o artista sobreviverá para mim, Craig o amigo está totalmente destruído - para sempre. (...)

Você diz que um bom começo deve ter um bom final. Não diga isso a mim mas à Craig. (...)

Mas a vida é curta, e essas ocorrências são frequentes, então (...) isso significa que tudo vai continuar como antes. [SULERJÍTSKI in Senelick, 1982, p. 150-151, tradução nossa.]

No dia seguinte, 5 de janeiro de 2012, Stanislávski e Suler afinaram a iluminação, enquanto Craig recusava-se a ver qualquer um. Porém, como Stanislávski relata em *Minha Vida na Arte*, uma última catástrofe se destinava ao malfadado espetáculo: uma hora antes da abertura do teatro, as telas - instáveis - desabaram sobre o palco, ficando danificadas:

A coisa ocorreu assim: eu estava sentado na platéia ensaiando com os operários a última manobra de deslocamento dos biombos, que parecia estar dando certo. Terminou o ensaio, as decorações estavam instaladas como o exigia o início do espetáculo e os operários foram dispensados para tomar chá e descansar. O palco estava deserto e a sala em silêncio. De repente um dos biombos foi se inclinando, inclinando, esbarrou sobre o outro, junto com este caiu

sobre um terceiro, fez balançar um quarto, arrastou o quinto e, como se fosse um castelo de cartas, todos os biombos se espalharam pelo palco diante de meus olhos. Ouviu-se o rangido das madeiras que se quebravam, do pano que se rasgava e no palco formou-se um montão amorfo que lembrava os escombros de um terremoto [STANISLÁVSKI, 1989, p. 465].

O acidente obrigou a equipe técnica a consertá-los às pressas e optar por fazer uso da cortina na transição das cenas, para que pudessem mover a estrutura fora das vistas do público, porém com maior segurança; algo que descaracterizou por completo o propósito de Craig com suas telas.

Sem a arquitetura cinética idealizada por seu criador, *Hamlet* estreou no Teatro de Arte de Moscou às 19:30, com a casa cheia e futuras celebridades do teatro soviético entre seus figurantes. O espetáculo teve duração média de 5 horas, tendo chegado ao fim quase à 1 hora da manhã. A montagem foi um grande sucesso na ocasião: embora as regras do TAM não permitissem que o elenco fosse dividido para os agradecimentos, por insistência do público Kachalov, Stanislávski e Craig retornaram ao palco para receber mais aplausos.

Por fim, Craig aprovou somente três cenas do espetáculo: no Ato I, a Cena II; no Ato III, a Cena 2; e no Ato V, a Cena 2. Felizmente, em sua autobiografia Stanislávski nos deixou um minucioso relato sobre o aspecto visual, o simbolismo e os detalhes da interpretação nestas cenas. Suas notas estão parcialmente reproduzidas e comentadas abaixo:

#### 1. Ato I, Cena 2: A Cena da Corte:

Rei: Por que essas nuvens sombrias ainda em teu semblante?

Hamlet: Me protejo, senhor, por estar tão perto do sol.

Rainha: Querido Hamlet, arranca de ti essa coloração noturna.

E olha com olhar de amigo o rei da Dinamarca.

Chega de andar com os olhos abaixados

Procurando teu nobre pai no pó, inutilmente,

Sabes que é sorte comum - tudo o que vive morre,

Atravessando a vida para a eternidade.

[SHAKESPEARE, 1997, p; 15-16]



**Figura 22.** Nikolai Massalitinov e Olga Knipper como Rei Cláudio e Rainha Gertrudes em cena de *Hamlet*, 1912.

Na cena que acontece após a primeira aparição do fantasma do rei Hamlet, somos apresentados à corte e ao ambiente palaciano; é anunciado a consumação do casamento do novo rei com a antiga rainha, mãe de Hamlet, e Horácio e os oficiais do castelo, Marcelo e Bernardo, contam ao príncipe sobre a visão do espectro na noite anterior. Como o *sketch* de Craig mostra, nesta cena o arranjo das telas remete a uma arquitetura grandiosa, com as figuras do Rei Cláudio e da Rainha Gertrudes exaltadas em meio à ela. No nível abaixo ao dos monarcas, encontra-se o coro representando os cortesãos, formando assim uma pirâmide indistinta, com a mãe e o tio de Hamlet no topo.

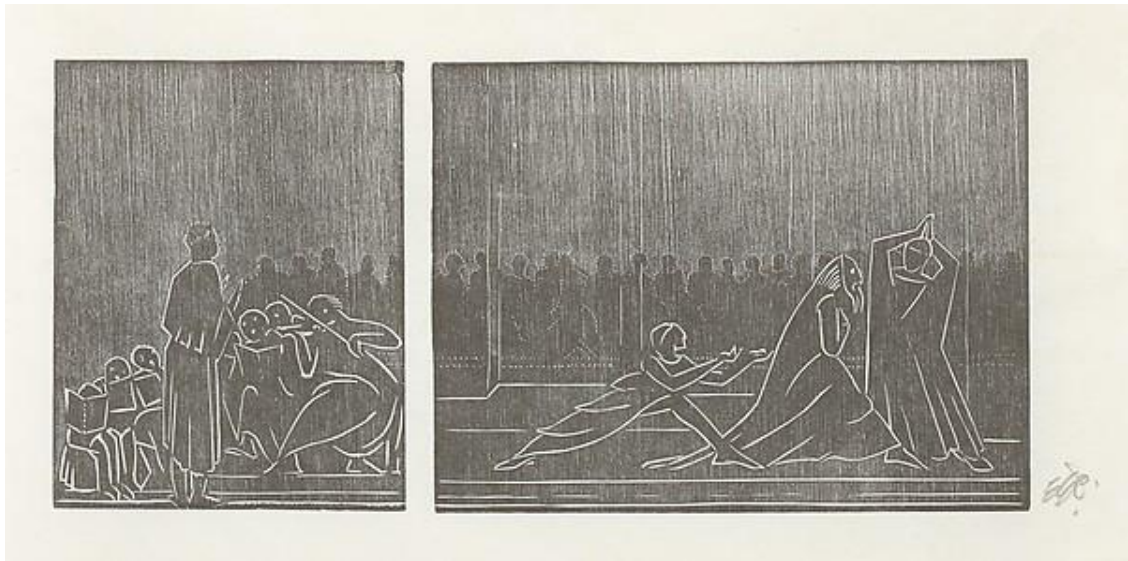
Stanislávski descreve a simbologia dos figurinos e o efeito criado pela iluminação:

A autocracia, o poder, o despotismo do rei e o luxo da vida palaciana, foram tratados por Craig em cores douradas, que chegavam à ingenuidade. (...) Sobre um altíssimo trono em trajes e coroas de brocado dourado, estavam o rei e a rainha, e da altura do trono os seus mantos dourados desciam qual uma cascata de ouro. Naquele manto imenso, que pendia dos ombros dos soberanos e se estendia para baixo cobrindo toda a largura do palco, havia orifícios por onde aparecia um número infinito de cabeças que olhavam de forma servil para o trono, como um mar dourado com ondas douradas, entre cujas cristas destacavam-se as cabeças dos cortesãos, banhando-se no luxo de ouro do palácio. Mas esse mar de ouro ostentava o ordinário brilho teatral, pois Craig o mostrava sob uma luz baça, sob os raios bruxuleantes do refletores, devido a que o manto real brilhava apenas por reflexos aterradores, sinistros. Imaginem o ouro coberto por tule negro. Esse era o quadro da grandeza real como o vê Hamlet nas visões atormentadas da sua solidão, depois da morte do pai amado. [STANISLÁVSKI, 1989, p. 458-459]

## 2. Ato III, Cena 2: A Cena da Trupe de Teatro, habitualmente nomeada como "A Ratoeira"

"Hamlet: (...) Esta noite há uma representação  
Para o Rei. Uma das cenas lembra as circunstâncias  
Que te narrei, da morte de meu pai.  
Peço, quando vires a cena em questão,  
Que observes meu tio com total concentração de tua alma.  
Se a culpa que ele esconde não se denunciar nesse momento,  
Então o que vimos era um espírito do inferno,

E minha suspeita tão imunda  
Quanto a forja de Vulcano. Escuta-o atentamente;  
Meus olhos também estarão cravados em seu rosto."  
[SHAKESPEARE, 1997, p. 69-70]



**Figura 23.** Desenho de Craig para a cena da trupe de teatro (Ato III, Cena 2).



**Figura 24.** Ator caracterizado para cena d' A Ratoeira (Ato III, Cena 2), 1912.

Na cena em que Hamlet instrui os atores que se apresentarão no castelo (incluindo até mesmo uma extensa fala que podemos interpretar como um manual de William Shakespeare para o intérprete renascentista!), a trupe teatral realiza a apresentação

chamada por Hamlet de “A Ratoeira”, que acaba com o Rei Cláudio saindo de cena perturbado, gerando uma comoção na corte. Esta cena foi considerada o auge do espetáculo, na realização da concepção cênica de Craig e na atuação de Kachalov como Hamlet. Stanislávski comenta como os elementos da cena foram articulados para criar a perspectiva do monodrama:

(...) Por esta jaula estreita e longa, caminha silenciosa e solitária a figura negra e sofrida de Hamlet, refletida como num espelho, nas brilhantes e douradas paredes do corredor. Dos cantos o observa o rei dourado (...) No mesmo lugar chega solene e ruidosamente um grupo de atores, em trajes brilhantes, polícromos e arquiteturais, com plumas longas. Plástica e elegantemente, de maneira cênica, marcham sob os acordes da música (...) A procissão leva sobre os ombros baús multicores cheios de trajes, pedaços da decoração de cores muito fortes; (...) outros conduzem bandeiras teatrais, armas, alabardas; outros tapetes e tecidos, quartos carregados da cabeça aos pés com máscaras teatrais trágicas e cômicas, e finalmente outros levam nas costas toda sorte de instrumentos musicais antigos. Todos em conjunto personificam a arte teatral maravilhosa e festiva: eles deliciam a alma do grande esteta e enchem de alegria o pobre coração aflito do príncipe da Dinamarca. Craig olha até os atores com os olhos de Hamlet: ao fazerem estes sua entrada no palco, Hamlet se mostra por um minuto o mesmo jovem entusiasta que era antes da morte do pai. Recebe com especial alegria os visitantes (...); com eles lhe chega por um momento a luminosa alegria da arte, e ele se agarra a ela com ardor para aliviar o sofrimento da alma. (...)

No espetáculo no palácio (...) o prosccênio se transformava em tablado, enquanto o fundo representava uma espécie de platéia. Os atores separados do público por um enorme alçapão que existe no nosso palco de Moscou. Duas enormes colunas parecem fixar os contornos da boca de cena. Do palco do palácio uma escada ao alçapão e do outro lado deste sobre uma escada larga, que conduz ao trono alto onde estão sentados o rei e a rainha. De ambos os lados, ao longo da parede dos fundos os cotesãos estão sentados em várias fileiras. Como o rei e a rainha, eles vestem roupas douradas com capas, semelhantes à estátuas de bronze. No prosccênio, aparecem os atores em trajes de gala e, de costas para a nossa ribalta e de frente para o rei desenvolviam a sua peça. Ao mesmo tempo, no prosccênio, escondidos do rei por trás de uma coluna, à vista dos espectadores do Teatro de Arte, Hamlet e Horácio

observam dos bastidores o que se passa com os que estão sentados no trono. O rei e os cortesãos estão mergulhados na escuridão e só um ou outro raio luminoso que sai aqui e ali lança um reflexo sombrio sobre as douradas vestes palacianas. Em compensação, Hamlet e Horácio, oculto nos bastidores como os atores, estão iluminados pela luz ofuscante que resplandece com as cores do arco-íris sobre as roupas dos comediantes. De repente o rei começa a tremer e Hamlet se lança como um tigre para baixo, para o alçapão, isto é, do palco para os espectadores do espetáculo que se desenvolvia para o rei, precipitando-se para o monarca. Na sinistra escuridão surge uma confusão inimaginável. Em seguida o rei passa correndo por uma nesga de luz, atravessando a parte dianteira do palco, seguido por Hamlet, em seu encalço como uma fera atrás da presa. [STANISLÁVSKI, 1989, p. 459-461]

Em sua reconstrução do espetáculo, Laurence Senelick, conta que a construção da cena era similar à da primeira cena da corte, com o brilho dourado e o Rei e a Rainha postos em um nível alto, porém as telas revelavam um espaço mais aberto, vazio. Cláudio, Gertrudes e os cortesãos olhavam do patamar mais elevado do palco para a representação da trupe teatral acontecendo no nível baixo do palco.

Ao final da representação dentro da representação, com a retirada de Cláudio:

Hamlet, em um delírio de triunfo envolve-se em uma capa amarela deixada pelo intérprete do Rei, aterrando e eletrizando a casa com 'Pois é; o cão ferido sai uivando/Enquanto o cervo salvo se distrai.' Quase todos os comentaristas da performance mencionam essa linha como o momento mais emocionante da interpretação de Kachalov - uma espécie de pantomima grotesca cuja histeria oculta o horror. [SENELICK, 1982, p. 167; tradução nossa, exceto os versos de *Hamlet*, cuja correspondência foi feita com a tradução da peça por Millôr Fernandes, 1997, p.76.]

### 3. Ato V, Cena 2: A Cena Final

Horácio: Céus, que rei é esse?!

Hamlet: Pois é; não achas que é meu dever agora -

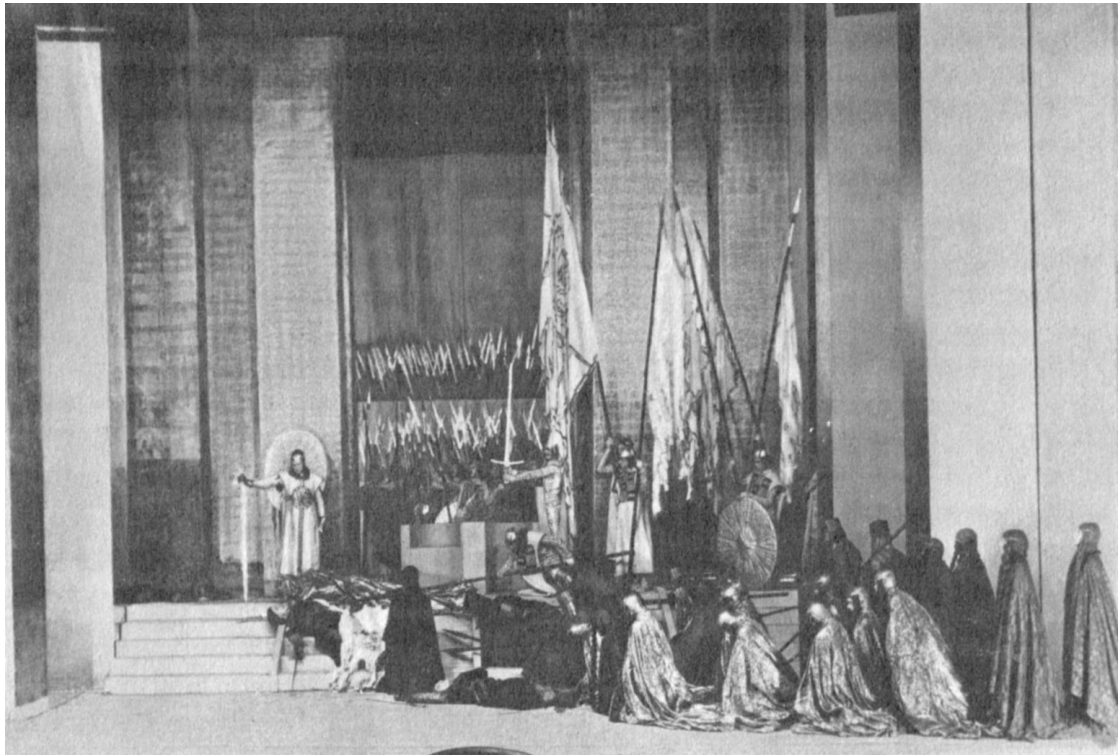
Com esse que matou o meu rei e prostituiu minha mãe;

Que se interpôs entre a eleição ao trono e as minhas esperanças;

Que lançou o anzol da infâmia pra pescar minha própria vida -  
Não é meu dever de consciência abatê-lo com suas próprias  
armas?

E não seria criminoso deixar que essa pústula da natureza  
Continuasse a disseminar sua virulência?

[SHAKESPEARE, 1997, p. 129.]



**Figura 25.** Teatro de Arte de Moscou, “Hamlet”: Ato V, Cena II; 1912.

O final da peça consiste no duelo entre Hamlet e Laerte, a morte de quatro personagens - o Rei, a Rainha, Laerte e Hamlet- e a chegada do exército norueguês de Fortimbrás:

Muitas plataformas cênicas, escadas, colunas e novamente o rei e a rainha localizados no trono alto, enquanto embaixo, no proscênio, desenvolve-se a luta. (...) Um combate encarniçado... Morte... o corpo de Hamlet estendido sobre uma capa negra... Ao longe, um bosque de lanças e bandeiras dos exércitos libertadores de Fortimbrás entrando no palácio. E ele mesmo, como um arcanjo que acabara de descer dos céus, sobe para o trono, a cujos pés jazem os cadáveres dos soberanos destronados... Os acordes solenes de uma marcha fúnebre penetram na alma; as gigantescas bandeiras claras dos vencedores arriam lentamente para cobrir com todas as honras o

corpo de Hamlet, que jaz por terra com as feições iluminadas de grande purificador das indecências terrenas que decifrou os mistérios da existência neste vale de lágrimas... [STANISLÁVSKI, 1989, p. 461.]

Laurence Senelick comenta que a marcha fúnebre composta pelo músico Ilya Sats (1875 - 1912) para a cena final do espetáculo tornou-se tão popular que, mesmo anos depois, na ocasião da morte do ator do TAM Georgy Burdzhlov (1869 - 1924), foi tocada na procissão que passou pelas ruas de Moscou até o funeral.

A cena do encontro de Hamlet com o fantasma do pai (Ato I, Cena 5) também foi feita em plano alto, com uma iluminação etérea, como “para distanciar-se do inferno onde ele (o espectro) sofre e para ficar mais perto do céu para onde aspira o seu espírito.” [STANISLÁVSKI, 1989, p. 462.] No entanto, o tecido pesado e escuro das vestes de Hamlet, em contraste com os tecidos transparentes que envolviam o fantasma, simbolizavam o príncipe preso ao mundo material, terreno.

Craig considerou a célebre cena dos coveiros (Ato V, Cena 1) banal e, através do relato de Stanislávski, podemos imaginar que o espetáculo sofreu uma grande perda na cena do mais famoso monólogo “*Ser ou não ser...*” (Ato III, Cena 1), que não pode ser realizada como havia sido concebida:

(...) O longo corredor do palácio, desta vez sombrio, cinzento, perdeu aos olhos de Hamlet seu brilho anterior, agora completamente inútil. As paredes, é como se tivessem escurecido, e ao longo delas umas sombras funestas se arrastavam de baixo para cima, vindas do inferno. Personificavam para Hamlet a vida odiosa terrena, aquela existência que começara para ele com a morte do pai e sobretudo depois que ele mesmo olhara para o Além. Sobre a vida terrena Hamlet fala com horror e repugnância 'ser', isto é, continuar vivendo, significava para ele vegetar, sofrer, penar... No lado oposto ao de Hamlet, no esboço de Craig figura uma faixa de intensa luz, em cujos raios dourados ora bruxoleia, ora desaparece uma bela figura de mulher, prateada e luminosa, que o chamava com ternura para si. É o que Hamlet chama 'não ser', isto é, não existir neste mundo vil, cortar a cadeia do sofrimento, ir embora, morrer... O jogo de luz das sombras escuras e claras, que transmite por imagens as vacilações de Hamlet entre a vida e a morte, tinha sido magistralmente traçado por Craig num dos seus esboços (...) Por não conhecermos, além de Isadora Duncan, nenhuma outra atriz capaz de encarnar o espectro de uma morte luminosa, e não encontrando meios cênicos para

representar as sombras negras da vida como as traçara Craig no seu esboço, fomos obrigados a renunciar ao plano da cena do 'Ser ou não ser' [STANISLÁVSKI, 1989, p. 462.]

Embora tenha sido ovacionado em sua estreia, o espetáculo recebeu críticas bastante polarizadas, tanto em relação às interpretações, quanto à cenografia criado pelas telas. Mesmo o aguardado Hamlet de Kachalov dividiu opiniões e, ironicamente, Olga Knipper, única escolha de elenco ideal para Craig, foi considerada péssima em cena, por ter dado à Rainha "entonações tchekhovianas."

Diferente de seu processo de criação, *Hamlet* não teve uma vida muito longa: permaneceu no repertório do TAM apenas por 3 temporadas. Além do teatro em Moscou, foi apresentado na turnê anual de 1912, em São Petersburgo, contabilizando um total de 47 apresentações: na temporada 1911/1912, 15 apresentações em Moscou e 8 em São Petersburgo; 18 apresentações na temporada 1912/1913; e 6 apresentações em temporada 1913/1914, tendo sido a apresentação final em 11 de março de 1914. Portanto, o espetáculo pode ser visto por poucas pessoas, especialmente, se estabelecermos como comparação um espetáculo de grande sucesso da mesma época, *O Pássaro Azul* de Maeterlinck, que segue sendo apresentado pelo Teatro de Arte até hoje.

Contudo, apesar de sua existência breve e da parcela de críticas negativas, o espetáculo teve uma repercussão enorme e, ao longo dos anos seguintes, inspirou diversas outras montagens por toda a Europa.

## EPÍLOGO

Nos anos que contextualizam a montagem de *Hamlet*, tanto Stanislávski quanto Gordon Craig eram artistas “em processo”. Stanislávski começava a elaborar e fazer experiências pedagógicas com os princípios do Sistema para o trabalho atoral e fundava o protótipo do *Primeiro Estúdio* do Teatro de Arte de Moscou. A proposta inovadora de um teatro laboratorial visava antes o estudo do teatro do que a produção de espetáculos (mas aos quais a pesquisa cênica permanecia vinculada), olhando (provavelmente) pela primeira vez na história para o trabalho de palco como um objeto científico. Enquanto isso ocorria, Craig havia abandonado sua carreira de ator, rompido com o teatro britânico e se instalado em Florença - com o objetivo (nada modesto) de revolucionar a arte teatral - onde trabalharia na publicação do periódico *The Mask*, sua obra mais duradoura, e na formação da *Escola para a Arte do Teatro*.

Atualmente, contudo, a parceria entre os dois artistas chega a soar absurda, uma vez que nosso olhar anacrônico sobre a obra (e o impacto) destes diretores nos leva a enquadrá-los em correntes completamente distintas, o realismo e o simbolismo. Essa posição merece ser revista. Embora Gordon Craig realmente manifestasse sua rejeição à estética realista, um olhar mais atento aos escritos e experimentos de Stanislávski demonstra que este perseguiu a vida inteira não uma corrente estética específica, mas o ideal de “verdade cênica”, algo independente de qualquer movimento marcado pelo discurso de oposição entre vanguarda e tradição. O que Stanislávski buscava em sua arte era um resultado “convvincente, verdadeiro, crível e artístico. (Tendo em vista que) a verdade em cena é o que o ator e o espectador acreditam ser verdadeiros.” [TAKEDA, 2003, p. 379.] O conceito de Verdade de Stanislávski estava diretamente ligado à Natureza, portanto a “verdadeira Arte” iria ao encontro das leis naturais e, através delas, seria elevada ao sublime. A Arte de Stanislávski está ligada à concepção clássica de “belo”, da mesma forma que estava a de Isadora Duncan e a de seu confesso admirador, Edward Gordon Craig.

Naturalmente, a teoria e as práticas dos dois encenadores possuíam divergências, como podemos constatar observando que o trabalho de Stanislávski é inteiramente voltado à prática atoral, enquanto Craig produz sua obra tendo foco no evento teatral como um todo (embora especialmente interessado na interface do teatro com a arquitetura, através dos elementos cenográficos), tornando o ator e a atriz apenas um dos componentes da cena. Claro, nesta constatação precisamos considerar que temos uma percepção mais clara dos objetivos de Stanislávski - que nos deixou sua metodologia e perspectiva pedagógica

esmiuçadas em partes bastante detalhadas - do que os de Craig, que aparenta ter se atentado somente a um todo idealizado, emergindo da grande missão de transformar as artes cênicas - sem jamais preocupar-se em explicar suas propostas de forma prática.

Mas, analisando o processo de criação deste espetáculo feito em conjunto, percebemos que ambos estavam ligados pelo desejo de alcançar uma “Arte Maior”, que se apresentaria como uma experiência sagrada.

É notável que Stanislávski nunca manifestava aversão às propostas de Craig, mesmo quando as considerava de difícil compreensão. Ele estabelece uma relação de profundo interesse, entusiasmo e curiosidade por qualquer sugestão que leve ao encontro dessa “Grande Arte”. Por infortúnio, essa característica do trabalho de Stanislávski parece ser constantemente obscurecida na atualidade, quando a ênfase que se dá às encenações tchekhovianas do Teatro de Arte de Moscou, ligadas ao realismo psicológico e ao “teatro de atmosfera”, acaba por eclipsar os inúmeros experimentos realizados pelo encenador russo em seu teatro ao longo de três décadas. Como encenador e diretor-pedagogo, ele se aventurou por tragédias clássicas, obras de literatura russa, textos nascidos da *commedia dell’arte*, diversos autores simbolistas e até mesmo pela ópera! Todos esses experimentos serviam à perpétua expansão de seu Sistema, o que evidencia que este nunca foi criado com vínculo a uma estética teatral específica. Além disso, sua práxis emana do interesse na pesquisa, sem restrições ou resoluções prévias à própria experiência.

Claramente, não podemos minimizar a importância das peças de Tchekhov no histórico do Teatro de Arte e, conseqüentemente, na criação do Sistema. Mas, precisamos ter em vista que não podemos limitar o trabalho desenvolvido durante toda uma vida às características de seus primeiros anos. A corrente realista vigente nos primórdios do TAM criou um alto padrão de qualidade, modificando hábitos e modos de produção da cena teatral russa, em que espetáculos costumavam ser ensaiados meras três vezes, antes da estreia. Essa também era a cultura dos teatros europeus, alvo de duras críticas de Gordon Craig.

Mas, a arte do teatro não tem fim em si mesma e precisa ser vista em relação ao seu contexto:

O começo do século representa uma fase rica da história da arte ocidental. O contexto efervescente das vanguardas colocava em xeque procedimentos artísticos que não mais respondiam aos anseios de uma nova época e que, no entanto, haviam sido considerados o auge da *avant-garde* poucos anos antes. Do final do

século XIX para as duas primeiras décadas do século XX, a arte sofreu transformações de tal ordem que ainda hoje tentamos assimilar os desdobramentos das renovações então propostas. [TAKEDA, 2003, p. 383.]

A encenação de *Hamlet* representa essa busca permanente por renovação notada por Takeda!

Edward Gordon Craig deixou Moscou em 28 de janeiro de 1912, deixando atrás de si o eco de uma questão, feita em tom de desabafo para uma das atrizes do Teatro de Arte: “Se Stanislávski queria transformar Shakespeare em Gorky, por que ele me chamou e usou minhas telas?” [SENELICK, 1982, p.148, tradução nossa.] Com o passar dos anos, a montagem de *Hamlet* tornou-se lendária em toda a Europa e é considerada hoje um marco do conceito de encenação teatral, tendo consagrado a figura do diretor como um criador, liberto das amarras do texto dramático. Na disputa entre texto e cena, que vem marcando a linguagem teatral, o encenador contemporâneo é herdeiro desse movimento de libertação, que permite ao encenador imprimir no texto uma leitura, uma visão pessoal. O predomínio da cena sobre o texto torna-se a pedra de toque das artes cênicas contemporâneas, onde “a obra escrita serve como inspiração de temas, e as impressões são transcritas visualmente. A peça escrita é obra do dramaturgo, mas o espetáculo é obra do encenador.” [TAKEDA, 2003, p. 378.]

Com um olhar posterior aos eventos da montagem, já nos anos 1920, Stanislávski revela a visão que Craig trouxe sobre a história, algo que, na época, tanto se distanciava de sua própria percepção:

Craig ampliou consideravelmente o conteúdo interior de Hamlet. Para ele este é o melhor dos homens, que passa pela terra como uma vítima expiatória. Hamlet não é um neurastênico, e muito menos um louco; porém se tornou diferente dos outros homens porque por um instante olhou para o lado oposto da vida, para o mundo do Além, no qual penava seu pai, e à partir desse momento real, a realidade passou a ser outra para ele. Pôs-se a escrutá-la tentando decifrar o mistério e o sentido da existência; o amor, o ódio e todos os convencionalismos da vida cortesã adquiriram para ele um sentido novo, enquanto o problema, superior às forças de um simples mortal, depositado sobre seus ombros pelo pai atormentado, o levava à perplexidade e ao desespero. Se o problema se limitasse à eliminação do novo rei, Hamlet certamente não vacilaria um só instante, mas a questão não estava apenas em matar. Para mitigar

os sofrimentos do pai, era preciso eliminar todas as impurezas do palácio (...). As aspirações sobre-humanas para conhecer o sentido da existência o convertem, aos olhos dos simples mortais, que vivem no dia-a-dia da corte e das pequenas preocupações da vida, numa espécie de super-homem diferente de todos e, conseqüentemente, num louco. Para a visão míope dos seres insignificantes que ignoravam a vida não apenas no Além mas inclusive fora dos muros do palácio, Hamlet evidentemente é um anormal. E ao falar dos hábitos do palácio, Craig subentendia toda a humanidade. [STANISLÁVSKI, 1989, p. 457-458.]

O reconhecimento histórico de *Hamlet* só chegaria após as vanguardas soviéticas da década de 1920. Em sua época, a encenação seguiu sendo considerada pelo Conselho do Teatro de Arte uma produção cara, sem qualquer resultado e uma frustração para ambos os seus criadores, que foram incapazes de concretizar os “ventos da mudança” que haviam sentido. Em sua autobiografia, *Minha Vida na Arte*, apresentando uma reflexão final sobre o projeto, Stanislávski declara sua impotência frente ao desafio de *Hamlet*:

Tanto os atores como os figurantes trabalharam muito bem, porém... Interpretaram segundo as antigas técnicas do Teatro de Arte. Não consegui transmitir-lhes o novo que eu sentia, em cuja procura havíamos realizado tantas experiências. (...) Craig, como eu, desejava a perfeição, o ideal, isto é, uma expressão simples, vigorosa, profunda, elevada, artística e bela do sentimento humano vivo. E isto eu não lhe pude proporcionar. [STANISLÁVSKI, 1989, pg. 465.]

Gordon Craig, por outra lado, demonstrou menos benevolência em sua reflexão póstuma sobre a montagem. Em 1912, publica uma nota na reedição de seu livro, *Da Arte do Teatro*, comentando o artigo (aqui antes mencionado) em que afirmava a impossibilidade de encenar a dramaturgia shakespeariana. No texto, deixa evidente sua insatisfação com os resultados obtidos na parceria com o teatro russo:

(...) eu próprio empreendi a encenação de *Hamlet* - do *Hamlet* de Shakespeare - para o Teatro de Arte de Moscou. Por que o tentei, sabendo que era uma coisa impossível? Por muitas razões: queria, acima de tudo, fortificar a minha opinião e fazê-la partilhar pelo público; e tinha também esse desejo, confesso, de 'experimentar a mão', quer dizer, agradava-me retomar o trabalho de encenação

(porque há anos não montava uma peça). Além disso, desejava corresponder ao desejo que meus amigos manifestavam.

Verifiquei o que desejava. Estou mais do que nunca convencido de que as peças de Shakespeare são irrepresentáveis, que são mesmo aborrecidas em cena. (...) O Teatro de Arte de Moscou conseguiu cumprir bem a sua missão? Sim, extremamente bem; quanto à fidelidade aos princípios que regem a nossa arte, isso é outro negócio.

Se tivesse permanecido fiel a esses princípios, teria fechado as suas portas, há três anos, quando se dizia aos seus diretores que era a única e verdadeira solução a adotar. É todavia o primeiro teatro da Europa: reina no Inferno. [CRAIG, 1963, pg. 289-290.]

Por fim, contrariando a forma como a História resolveu eternizar o *Hamlet* do Teatro de Arte de Moscou, podemos concluir que o relativo fracasso da produção em sua época, pouco teve relação com o alinhamento estético dos artistas envolvidos. A encenação, marcada por crises e atrasos, teve seus problemas ocasionados por questões mais de cunho pessoal do que artísticas. Pode-se dizer que a perfeição sublime, almejada por Stanislávski e Craig, esbarrou em conflitos demasiadamente humanos.

## BIBLIOGRAFIA

ASLAN, Odette. *O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética*; tradução Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*; tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena. (orgs.) *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CRAIG, Edward Gordon. *Da arte do teatro*; tradução Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, 1963.

\_\_\_\_\_. Rumo a um novo teatro e cena; tradução Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CRAIG, Edward. *Gordon Craig: The Story of his Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1968.

DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *Stanislavski, Meierhold e Cia*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

HELIODORA, Barbara. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008.

INNES, C.D. *Edward Gordon Craig: a vision of theatre*. London; New York: Routledge, 1998.

LEWIS, Robert. *Método ou Loucura*; tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1962.

RAMOS, Luiz Fernando. *O Projeto Scene de Gordon Craig: história aberta à revisão*. In Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 443-462, set./dez. 2014. Disponível em: < <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 31 out. 2017.

RIBEIRO, Almir. *Gordon Craig: A pedagogia do Über-Marionette*. São Paulo: Giostri, 2016.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do Corpo Manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880–1980*; tradução Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SENELICK, Laurence. *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*. Westport / London: Greenwood Press, 1982.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*; tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SHUBA, Simone. *Stanislávski em processo: Um Mês no Campo de Turguêniev*. São Paulo: Perspectiva: Teatro-Escola Macunaíma, 2016.

STANISLÁVSKI, Constantin. *A construção da personagem*; tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. *A criação de um papel*; tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. *A preparação do ator*; tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_. *Minha Vida na Arte*; tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STEEGMULLER, Francis. *Your Isadora: The Love story of Isadora Duncan and Gordon Craig Told Through Letters*. New York: New York Public Library, 1974.

TAKEDA, Cristiane. *‘Minha vida na arte’ de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Arte. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. *O cotidiano de uma lenda: Cartas do teatro de Arte de Moscou*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

TOPORKOV, Vassíli. *Stanislávski Ensaia: memórias*; tradução Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2016.

VÁSSINA, Elena. *Stanislávski: Vida, Obra e Sistema*. /Elena Vássina, Aimar Labaki. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

VIANA, Fausto. *O figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.