



# **O TEATRO DE ARTE DE MOSCOU E SEUS ARQUIVOS: AO VIVO E EM CORES, MUITAS CORES**

***THE MOSCOW ART THEATRE AND ITS ARCHIVES:  
LIVE AND IN COLOURS, MANY COLOURS***

***EL TEATRO DE ARTE DE MOSCÚ Y SUS ARCHIVOS:  
EN VIVO E EN COLORES, MUCHOS COLORES***

**Fausto Viana**

**Fausto Viana**

É professor de cenografia e indumentária do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É mestre em moda e em teatro, doutor em artes e em museologia, e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. Fez sua livre-docência na ECA-USP sobre o trabalho do cenógrafo Campello Neto. Organiza exposições de trajes e cria trajes de cena para espetáculos teatrais. É autor de diversos livros, entre eles *Dos cadernos de Sophia Jobim*, desenhos e estudos de história da moda e da indumentária.

### Resumo

O Teatro de Arte de Moscou (TAM) foi fundado em 1898 por Konstantin Aleksieiev (cujo nome artístico era Stanislavski) (1863-1938) e por Vladimir Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943). Toda sua documentação, produzida ao longo de 121 anos de atividade, é rica fonte de informações para o pesquisador que pretende se aprofundar nas inúmeras possibilidades investigativas que uma companhia de teatro oferece, desde as técnicas de interpretação e direção até a documentação de administração e a correspondência pessoal entre os membros da companhia. Neste artigo, desejo abordar o que o TAM ofereceu à minha pesquisa sobre trajes de cena nas encenações de Stanislavski, sob as diferentes perspectivas documentais apresentadas por Johanna W. Smit e Viviane Tessitore para arquivos, bibliotecas e museus.

**Palavras-chave:** Arquivos, Bibliotecas, Museus, Stanislavski.

### Abstract

The Moscow Art Theatre was founded in 1898 by Konstantin Aleksieiev (whose stage names was Stanislavski) (1863-1938) and Vladimir Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943). All its documentation, produced over 121 years of activity, is a rich source of information for researchers who wish to broaden numerous investigative possibilities that a theatre company offers, from the techniques of interpretation and management documentation to the personal correspondence between the members of the company. In this article, I want to address what the Moscow Art Theatre offered to my research on scene costumes in Stanislavski's performances, under the different documental perspectives presented by Johanna W. Smit and Viviane Tessitore on archives, libraries and museums.

**Keywords:** Archives, Libraries, Museums, Stanislavski.

## Resumen

El Teatro de Arte de Moscú fue fundado en 1898 por Konstantin Aleksieiev (1863-1938) (cuyo nombre artístico era Stanislavski) y por Vladimir Niemiróvitch-Dântchenko (1858-1943). Toda su documentación, producida a lo largo de 121 años de actividad, es una rica fuente de información para el investigador que quiere profundizar en las numerosas posibilidades de investigación que ofrece una compañía teatral, desde las técnicas de interpretación y documentación de gestión hasta la correspondencia personal entre los miembros de la compañía. En este artículo, quiero dirigirme a lo que TAM ofreció a mi investigación sobre trajes de escena en las actuaciones de Stanislavski, bajo las diferentes perspectivas documentales presentadas por Johanna W. Smit y Viviane Tessitore para archivos, bibliotecas y museos.

**Palabras clave:** Archivos, Bibliotecas, Museos, Stanislavski.

## Introdução

Meu projeto de doutoramento, *O figurino das renovações cênicas do século XX: um estudo de sete encenadores*, tinha como hipótese provar que se um determinado encenador fazia mudanças na forma como lidava com a interpretação em cena, o traje de cena (ou figurino) teria que, necessariamente, seguir essas modificações, adequando-se a essas novas propostas. Os diretores investigados foram: Adolphe Appia (1862-1928); Edward Gordon Craig (1872-1966); Konstantin Stanislavski; Max Reinhardt (1873-1943); Antonin Artaud (1896-1948); Bertolt Brecht (1898-1956); e Ariane Mnouchkine (1939).

Um dos objetivos principais era detectar como cada um dos encenadores tratou do assunto figurino ao longo de sua carreira teatral. Em seguida, foram escolhidas três obras principais de cada encenador para análise mais aprofundada. O desafio maior foi propor a reconstrução de seis trajes de um espetáculo dentre os três cujos estudos foram aprofundados.

Neste artigo, vou abordar apenas a obra de Stanislavski, restringindo-me somente aos espetáculos que foram encenados pelo diretor russo. A escolha recaiu sobre os seguintes espetáculos: *A gaivota* (1898), *O pássaro azul* (1908) e *As bodas de Fígaro* (1927). Escolhas feitas, metodologia acertada, possibilidades levantadas, ficava a pergunta: onde encontrar o material que pudesse permitir que o trabalho chegasse a bom termo? O ineditismo assegurava que não existiam muitas (ou nenhuma, como descobriria) publicações exclusivas sobre o tema.

### Arquivo, biblioteca, museu?

A historiógrafa e funcionária do Centro de Documentação e Informação Científica (Cedic) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Viviane Tessitore<sup>1</sup>, em *Como implantar centros de documentação*, explica que os “registros da atividade humana, em toda a sua complexidade, constituem o que chamamos de documento” (TESSITORE, 2003, p. 11). O documento, para ela, é “definido tecnicamente como o conjunto da informação e seu suporte. É documento o livro, o artigo de revista, o prontuário médico, a carta, o cartaz de um seminário, o vídeo de uma conferência, a legislação, os objetos utilizados etc.” (Ibid., p. 11). Assim, os trajes, croquis, pinturas, fotografias e outros que podem ajudar a registrar um traje de cena também são documentos. Eram esses que eu desejava encontrar.

Muitas possibilidades se abrem quando se procuram esses documentos. São diferentes tipologias de instituições, como classifica Tessitore: museu, biblioteca, acervo e centro de documentação. Ela alerta que é a função e a origem do documento que determinam onde deve estar alocado: “Não é a condição de um documento – manuscrito ou impresso, avulso ou encadernado, papel ou disquete, objeto ou não – que o define como um documento de arquivo, biblioteca, museu ou centro de documentação, mas sim a sua origem e função” (Ibid., p. 12).

---

1. Viviane Tessitore foi também professora do curso de extensão universitária Introdução à Política e ao Tratamento dos Arquivos, da PUC-SP, e do curso de especialização em Organização de Arquivos, do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Faleceu em 2016, de acordo com a nota de pesar emitida pela PUC-SP. Ver: <https://bit.ly/2wKhrva>. Acesso em: 16 mar. 2019.

O museu, para a autora,

Possui objetos tridimensionais originados da atividade humana ou da natureza, reunidos, artificialmente, sob a forma de coleções, em torno de seu conteúdo ou função; é órgão colecionador; tem acervo constituído por documentos únicos, produzidos por diversas fontes geradoras; tem finalidades recreativas, educativas, culturais e científicas; testemunha uma época ou atividade; tem sua organização efetuada segundo a natureza do material e a finalidade específica do Museu; referencia peça a peça. (Ibid., p. 13)

Johanna W. Smit (apud CAMPOS, 2017) também diz, de maneira clara e direta, que os objetos tridimensionais são documentos que pertencem aos museus. Ela chama a atenção para o fato que “na visão museológica, os documentos ou objetos representam detalhes de uma civilização, técnica, período histórico, aspecto estético etc.” (Ibid, p. 30).

Já a biblioteca, para Tessitore (2003, p. 12),

Possui documentos originados das atividades culturais e da pesquisa científica, reunidos artificialmente em torno de seu conteúdo, sob a forma de coleções; é um órgão colecionador, ou seja, define quais documentos deseja ter em seu acervo e os adquire por compra, doação ou permuta; tem acervo formado por documentos múltiplos, isto é, com muitos exemplares, produzidos por diversas fontes (livrarias, editoras, empresas jornalísticas etc.); tem finalidades educativas, científicas e culturais; tem sua organização baseada em sistemas predeterminados e universais, exigindo conhecimento do sistema e do conteúdo dos documentos; referencia documentos isolados.

Smit (apud CAMPOS, 2017, p. 30) diz que “na visão biblioteconômica, cada documento, isoladamente, é portador de informação.” Para ela, as “bibliotecas proveem acesso aos documentos com um objetivo considerado relevante pela importância da informação contida nos documentos” (Ibid., p. 32).

O arquivo, para Tessitore (2003, p. 12),

Possui documentos acumulados organicamente, no decorrer das funções desempenhadas por entidades ou pessoas, independentemente da natureza ou do suporte da informação; portanto, provenientes de uma única fonte geradora (a entidade/ pessoa acumuladora); é um órgão receptor, ou seja, os documentos chegam a ele por passagem natural e

obrigatória; é constituído por documentos seriados e, ao mesmo tempo, únicos; a totalidade desse conjunto, que espelha a trajetória da entidade ou pessoa que o gerou, é indivisível porque somente dentro desse conjunto cada documento adquire seu pleno significado; tem finalidades administrativas, jurídicas e sociais, podendo ser também científicas e culturais; tem sua organização baseada na trajetória específica de cada entidade ou pessoa, exigindo conhecimento da relação entre os documentos e da estrutura e funções da entidade ou pessoa; referencia conjuntos de documentos.

Smit (apud CAMPOS, 2017, p. 29) resume que “arquivos tratam de documentos administrativos” para, em seguida, complementar que “na visão arquivística, os documentos viabilizam e representam o funcionamento institucional, tornando-se um espelho deste funcionamento resultante de sua acumulação natural” (Ibid., p. 30).

O centro de documentação, para Tessitore (2003, p. 13), é como uma “entidade híbrida,” e a autora acrescenta:

Talvez por ser entidade “mista,” que não conta com uma teoria e metodologia específicas para o tratamento do acervo, o Centro de Documentação seja a instituição de documentação que menos ocupou espaço na bibliografia das diferentes áreas que compõem as Ciências da Informação, embora esteja frequentemente presente em empresas, órgãos públicos, entidades de trabalhadores, movimentos sociais e universidades.

De todas as tipologias analisadas – museu, arquivo, biblioteca e centro de documentação – apenas a última não foi encontrada especificamente com este nome em Moscou. Embora algumas instituições tivessem esse perfil, foram classificadas de outra maneira. A biblioteca do Teatro de Arte de Moscou (TAM), por exemplo, é muito mais um centro de documentação do que uma biblioteca *per se*. Seria quase possível dizer que esse “centro de documentação” tinha tudo... inclusive uma biblioteca, como veremos.

### Trabalhos de campo em Moscou

O edifício sede da companhia Teatro de Arte de Moscou está localizado em Moscou, na Rússia, desde 1902, e um conjunto de equipamentos culturais compõe ou acompanha a instituição: o teatro em si; o estúdio-escola

do TAM, que funciona no mesmo prédio; um museu do TAM, também no prédio do teatro e que, como será visto, possui um acervo complexo, que inclui os arquivos dos dois fundadores, maquetes de cenários e centenas de outros documentos, além de duas casas-museu associadas: a Casa-Museu Stanislavski e o Apartamento-Museu Niemiróvitch-Dântchenko, além de uma biblioteca de 13 mil objetos.

Lembro ao leitor que eu estava em busca de documentos que me permitissem imaginar ou recriar os trajes tais como teriam sido usados por Stanislavski e sua companhia nas produções citadas de *A gaivota*, *O pássaro azul* e *As bodas de Fígaro*. Encontrar os trajes também seria uma possibilidade das mais agradáveis. Vale lembrar que esta pesquisa foi realizada em 2002, uma fase de grande expansão da internet, mas não do acesso remoto a bancos de dados. Nesse sentido, nada mudou muito, pois o acervo das instituições ligadas ao TAM não estão online ainda.

## O teatro em si: um edifício-documento

O autor deste artigo, no texto *O traje de cena como documento* (VIANA, 2017), cita o professor aposentado da Universidade de Kent, no Reino Unido, Patrice Pavis, e a relação do que ele considera documentação em teatro:

1. Os textos, gravados ou transcritos, que Pavis considera um rastro muito tênue da representação, na medida em que o teatro e a performance são artes difíceis de documentar;
2. Documentos brutos, ou “monumentais”, como ele anota. Neste agrupamento, estão os figurinos, a cenografia, os objetos de cena e outros;
3. Documentos anexos: são fontes pictóricas, arquitetônicas ou lúdicas da representação, que pertencem ao domínio ilimitado da arte e da cultura. (Ibid., p. 131-132)

O que Pavis não menciona é como classificar o edifício em si, já que um edifício como o do TAM é um patrimônio russo – e do teatro mundial. Do ponto de vista documental, gostaria de copiar da minha tese de doutoramento, do apêndice do capítulo 3, que versava sobre Stanislavski, as minhas impressões

ao entrar no TAM. Eu começava o relato discorrendo sobre Moscou, e assim encerrava a introdução antes de falar do edifício do Teatro de Arte:

Todas as contradições estão ali presentes: a riqueza e a pobreza, a suntuosidade e a simplicidade, a abundância e a fome. O luxo dos czares, os mitos do passado: Ivan, o Terrível e Catarina, a Grande. A Praça Vermelha. O *Kremlin*. O Rio *Moskva*. (VIANA, 2004, p. 204)

O longo texto a seguir é a sequência do mesmo relato, que publico aqui pela primeira vez, depois da tese de doutoramento<sup>2</sup>. É possível notar que o texto ainda guarda o frescor das impressões causadas por tanta documentação. Os trechos negritos ressaltam os itens que se referem a acervos.

Mas nada poderia ter mais impacto e causar mais emoção do que um pequeno teatro – modesto, para os novos padrões mundiais de casas de espetáculo – localizado na Travessa *Kamerguerski*, 03. O mesmo local onde Stanislavski o instalou em setembro de 1902.

Entrar em um teatro como este não é uma experiência comum: é como transformar em realidade sonhos que povoam a imaginação desde o primeiro instante em que se lê algum texto de Stanislavski, um dos homens com os quais divido o meu amor pela arte dramática.

O prédio é relativamente baixo, sem decorações – é quase espartano na sua fachada externa, com destaque para a gaiota estilizada em cima das duas janelas, no frontão do prédio (Figura 1). A arquitetura é modesta, mas elegante. Só um grande painel decorativo, uma escultura, adorna a parte do lado direito do teatro (Figura 2).

Ariane Mnouchkine conta que ela teve uma crise de choro antes de entrar na Sala de Espetáculos do Teatro de Arte, pois ela não se sentia digna de entrar na sala de trabalho de Stanislavski. Eu, por minha vez, já parei na rua. E decidi entrar pelos fundos, mesmo. Achei mais prudente, em termos emocionais.

A entrada dos fundos dá acesso ao palco e aos andares superiores, onde estão o *Museu do Teatro de Arte* (que abriga exposições temporárias sobre o Teatro de Arte) e **os camarins e escritórios de trabalho de Stanislavski (Figura 3) e Niemiróvitch-Dântchenko, que ainda permanecem montados e organizados como nos dias em que eles trabalhavam lá.** Contam que o de Niemiróvitch-Dântchenko está como no dia em que ele trabalhou pela última vez antes de morrer. (Ibid., p. 206)

2. A tese foi publicada como livro em 2010, com o título *O figurino teatral e as renovações do século XX* (VIANA, 2010), mas sem nenhum anexo ou apêndice.

**Figura 1** – A frente do TAM



Fonte: Acervo de Fausto Viana

**Figura 2** – A entrada do lado direito



Fonte: Acervo de Fausto Viana

O teatro realmente foi construído para privilegiar a encenação e não a vida social. As áreas externas à sala de espetáculos são pequenas, permitindo a circulação, mas nada em proporções exageradas. Os camarins são amplos, confortáveis. A sala de espetáculos ainda é a mesma. Sem decorações barrocas ou qualquer outro adorno que

possa desviar o foco de atenção do público do palco, que é largo e tem boa profundidade. A encenação é a grande privilegiada nesta sala. As cadeiras são de madeira e não são muito confortáveis.

O teatro, de forma geral, é bastante inspirador. Diria sagrado, porque pulsa nele uma atmosfera criativa, existe uma certa densidade que faz com que o passado esteja presente, mas não de forma assustadora. Parece que os alicerces artísticos criados ali não se perderam – bastaria iniciar um trabalho cênico para que a mesma atmosfera entrasse em atividade. Não é realmente algo palpável, não é fácil de descrever... Mas está lá.

**A grande surpresa do lugar são, definitivamente, as fotos. Nas paredes, do lado de fora da sala, há uma coleção de fotografias de todos aqueles que fizeram e fazem a história do TAM.**

São painéis, onde estão fotos dos atores e diretores (Figura 4). Numa foto central, está uma foto em *close* de um determinado ator. Abaixo, em tamanho menor, estão três fotos menores desse ator em diversos momentos dele no TAM. Olga Kníper... Stanislavski... Katchalov... Boleslavski... Lilina... Olga Androvskaya, do frescor dos seus 20 anos em *As bodas de Fígaro* à maturidade, mais de quarenta anos depois. (Ibid., p. 207)

**Figura 3** – O camarim de Stanislavski. Consta que ele, nos intervalos, ficava nu, para se despir da personagem, e depois se vestia novamente antes de entrar em cena



Fonte: Acervo de Fausto Viana

**Figura 4** – O painel central, com fotos de Tchékhov, N.-Dântchenko e Stanislavski



Fonte: Acervo de Fausto Viana

Quem vive do teatro e sabe das dificuldades que passamos imagina diante de cada uma daquelas fotos uma história diferente, fartamente ilustrada. Não dá para ignorar o que aquela gente e aquelas paredes viveram e sentiram durante tantos anos... E tiveram a coragem e a força de resistir, de ir adiante, de enfrentar os tempos difíceis, as revoluções, as perseguições.

Cada rosto jovem que envelheceu trabalhando no palco daquele teatro dá um relato de como a vida do artista é fascinante. De como a arte pode ser digna e força motriz de mudanças sociais. E de como nós artistas devemos ter orgulho de sermos *apenas* isto: artistas. Tudo isso numa sequência de fotos, em três momentos diferentes daquele artista no *Teatro de Arte de Moscou*. E os painéis continuam sendo colocados, com fotos dos artistas novos que lá trabalham. É muito emocionante: talvez seja algo que eu vá lembrar por muitos e muitos anos.

Ah, sim, e lá está, num canto, radiante, jovem, apaixonado, com aquele olhar de *enfant terrible*, Gordon Craig. O *Teatro de Arte* não deixou de homenageá-lo, apesar de tudo<sup>3</sup>.

Neste mesmo piso está o bar, além **de uma exposição permanente que havia sido inaugurada recentemente com figurinos e objetos do TAM, de espetáculos mais recentes.** (Ibid., p. 207)

3. Todo o procedimento de Edward Gordon Craig com o Teatro de Arte Moscou está relatado no capítulo 2 de VIANA, 2010.

## O museu do Teatro de Arte

Como visto anteriormente, a entrada de trás do TAM dá acesso ao museu do teatro. No museu, encontrei em exposição uma série de maquetes, trajes, programas, adereços e trajes de cena. Mas, acima de tudo, encontrei uma exposição de desenhos originais dos croquis de cenários e figurinos de Alexander Golovin (1863-1930) para *As bodas de Fígaro* e alguns trajes do mesmo espetáculo de 1927.

**Figura 5** – Croquis de figurino para o espetáculo *As bodas de Fígaro* – da esquerda para a direita, Condessa, Fígaro e Suzana



Fonte: Acervo de Fausto Viana

**Figura 6** – O traje da Condessa de Almaviva em exposição no museu do Teatro de Arte. Notar que é o mesmo vestido da Figura 5, mas sem o saio. As fotos do espetáculo confirmam que ele era usado com saio



Fonte: Acervo de Fausto Viana

Assim é definido o Museu do TAM no site da instituição<sup>4</sup> (tradução minha):

O museu existe desde 1923. A base da sua coleção foi fundada pelo fundo de documentos históricos teatrais junto com as reservas pessoais de Stanislavsky, Niemiróvitch-Dântchenko e outros grandes artistas do teatro. [...] Em 1969, o museu se expandiu para além dos limites departamentais, foi retirado da direção do teatro e se tornou um museu da União. Além dos documentos históricos, há trabalhos de cenografia e itens memoriais, ligados à história e às atividades modernas do Teatro de Arte.

Na estrutura do museu estão: um departamento de manuscritos e coleções de livros; um departamento de fundos decorativos e coleções histórico-memoriais, um departamento de excursões e de palestras; a Casa-Museu Stanislavski (Rua Leontievsky, 6) e o apartamento-museu de Niemiróvitch-Dântchenko (Rua Glinishchevsky, 5/7). Uma biblioteca é ligada ao museu e contém aproximadamente 13 mil objetos preservados.

## A biblioteca do museu do Teatro de Arte

A biblioteca do museu do TAM funciona ao lado do teatro, à direita da entrada lateral, em outro prédio. Eu esperava um ambiente maior, mas a área de atendimento é modesta (na ocasião, avalei que teria 60 m<sup>2</sup>). Há estantes de madeira dos dois lados, cujas prateleiras contêm tudo o que já foi publicado sobre Stanislavski e sobre o TAM no mundo todo, conforme disse a bibliotecária Maria Smoktounovskaya (Masha).

Não se consulta a biblioteca com acesso livre. Masha, a bibliotecária, quando soube do que se tratava a minha pesquisa, me disse que não conhecia nenhum trabalho que tivesse sido publicado sobre os trajes nas encenações de Stanislavski. Não havia nenhum livro específico sobre os trajes, mas muitas fotos em livros diversos. O que buscava, no entanto, eram os desenhos originais e eu sabia que estavam lá, pois ainda no Brasil fui instruído pela prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Elena Vássina de que esse material estava lá.

Masha me disse que o material “só era acessível para pesquisadores cadastrados, não era para o público comum” (VIANA, 2004, p. 204). Eu tinha levado “munição” suficiente para este enfrentamento com uma bibliotecária

4. Disponível em: <https://bit.ly/2WW799W>. Acesso em: 7 jul. 2019.

ciosa e conscienciosa de seu acervo: retirei das pastas todas as cartas de recomendação que ela pediu. Carta da direção da ECA-USP; da minha orientadora, a prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Ingrid Dormien Koudela; da prof.<sup>a</sup> Elena Vássina, em russo; do professor russo de história do teatro mundial Vidmantas Silunas, do Instituto Estatal de Arte Teatral e chefe de história da arte na escola do TAM, que me deu também carta para o visto no Consulado Russo no Brasil; e outras duas, das quais não me lembro agora, mas eram seis, “o que afinal me qualificou a ser pesquisador cadastrado – e amigo de Masha, o que acho que valeu mais ainda” (Ibid., p. 209).

Vencida essa batalha, ela disse: “Muito bem, então. Pode voltar amanhã cedo às 11 horas. O material vai ser separado. Claro que fui embora, porque quando querem parece que os russos sabem terminar uma conversa” (Ibid., p. 209).

Continuo com o meu relato de então:

No dia seguinte, pontualmente, lá estava eu. E fiquei meio decepcionado quando só vi **livros conhecidos sobre a mesa**. Até o livro da Amiard Chevrel, que é ótimo, mas eu tinha acabado de comprar no Brasil, estava lá. Mas de repente, Masha entra na **sala com álbuns de fotografias. E maquetes. Pôsteres. Pinturas...** E nos próximos cinco dias, trabalhei muito ali, e a própria Masha foi minha tradutora nos textos russos escritos nos desenhos.

E tivemos situações engraçadíssimas. Os álbuns, por exemplo, são feitos para cada espetáculo. São organizados por espetáculo de 1898 para cá. Muitas fotos foram publicadas, mas muitas ainda são inéditas. Eles cobram para fotografar as fotos que estão lá, custa 200 rublos por foto. Feitas as contas, não daria para fotografar nada que eu queria. Não que 200 rublos seja muito dinheiro. Mas para 130 fotos... E para quem estava começando a passar fome em Moscou sem dinheiro, porque os comerciantes estavam boicotando o *American Express Card*, ficou pior ainda.

Como convenci a chefe do arquivo a me permitir tirar todas as fotos necessárias sem pagar nada, nem eu sei. Mas que foi fato inédito, parece que foi! Outra situação foi a reprodução dos desenhos originais. Tudo que foi publicado tem *copyright*. Acontece que muito do material que eu queria – do *Hamlet*, especificamente – nunca havia sido publicado, e estes ninguém queria abrir mão.

Masha, num momento de ironia, me disse que, se eu quisesse *copiar* os desenhos, eu poderia, porque daí não seria a reprodução

fotográfica da obra do artista e sim uma cópia feita com base na obra dele, livrando-me dos *royalties*. Morreu de rir porque achava que isso não ia dar certo.

Mal sabia ela que eu tinha na bagagem aquarela e papel *canson* o suficiente para copiar o figurino inteiro do *Hamlet* ou qualquer outro. Marquei para o dia seguinte, sempre às 11 horas, para começar o trabalho. Ela ainda dava risada quando eu saí de lá naquele dia, achando que finalmente tinha me pregado uma peça. (Ibid., p. 210)

Vencida a segunda batalha,

Na manhã seguinte estava lá e comecei o trabalho. **Copiei alguns desenhos dos sapatos do Hamlet (Figura 7), desenhos de adereços de cena, figurinos...** Não foi muito, mas o engraçado foi a Masha chamando as outras pessoas do prédio para ver, dizendo que poderíamos vender aquelas cópias e ganhar dinheiro! Ela não sabia que eu não sou só pesquisador, mas cenógrafo e figurinista. O ditado é verdadeiro: quem ri por último, ri melhor. Eu gargalhei saindo de lá com os meus “originais” embaixo do braço!

A verdade é que nos demos tão bem que eu fui obrigado a pedir para parar de trazer materiais sobre os espetáculos no quinto dia, porque iria embora. O acervo me venceu, mas saí de lá carregando tudo que precisava. Infelizmente, de *A gaivota* só consegui um desenho original, feito por um artista plástico numa apresentação do espetáculo. Não é tão revelador, mas as cores batem com as descritas por Tchekhov e Stanislavski. E também saí de lá com um pedido: que assim que terminasse este estudo sobre os figurinos de Stanislavski, que mandasse para lá uma cópia, para o acervo, porque eles não tinham notícia de que em algum lugar do mundo alguém tivesse estudado este tema.

O mais importante é que, a partir destes contatos, começou no meu cérebro uma mudança radical da análise dos trajes usados por Stanislavski em suas encenações. Acostumado a ver fotos em preto e branco, foi um verdadeiro choque chegar lá e encontrar os trajes coloridos como vi. Esperava cores, claro, mas nunca tantas e tão bem misturadas, como pode-se ver nos trajes que reconstituí. Os artistas plásticos que trabalhavam no teatro, contratados por Stanislavski, levavam a fundo as pesquisas empreendidas por ele. A riqueza de cores é impressionante: não se pode estudar a obra de Stanislavski sem essa visão. (Ibid., apêndice do capítulo 3)

Acabei sendo derrotado pelo tanto de peças que havia no acervo, mas saí com o necessário para mais uma parte do meu trabalho.

**Figura 7** – A cópia em aquarela do original. Uma bota de um dos soldados de Hamlet



Fonte: Acervo de Fausto Viana

## Casa-Museu Stanislavski

A Casa-Museu Stanislavski é bem ampla, um palacete que foi construído no século XVIII. Não é possível comparar a casa com o apartamento de Niemiróvitch-Dântchenko, onde também estive, mas não havia nada para a minha pesquisa. No entanto, quando Stanislavski mudou para lá, o palacete era ocupado por cerca de sessenta famílias, e Stanislavski e Lilina, sua esposa, só usavam cinco cômodos.

Retomo o meu relato:

Na *Casa-Museu Stanislavski*, aonde fui inúmeras vezes, estavam peças que só poderiam ter sido expostas por ordem direta dos deuses do teatro. **Estavam lá trajes de *As bodas de Fígaro* e os desenhos originais de Golovin (outros, diferentes dos do Museu do Teatro)**, a roupa do rei e da rainha do *Hamlet*, os trajes de *Branca de Neve*, as roupas usadas por Stanislavski em *Otelo*, bordados por sua esposa Lilina, também atriz do TAM. Curioso notar que os atores também participavam do processo de execução do figurinos, e dizem por lá que do baú de costuras de Lilina sempre saíam coisas interessantes para os espetáculos. Também está exposta sua roupa para *Muito barulho por nada...* E as roupas de *O czar Fiódor Ivanovitch*. (Ibid., p. 211)

O traje da personagem Água, de *O pássaro azul*, de Maeterlinck, estava exposto (Figura 8).

**Figura 8** – A Água, de *O pássaro azul*



Fonte: Acervo de Fausto Viana.

Finalizo este trecho sobre o acervo da Casa-Museu Stanislavski com mais um trecho do relatório feito em 2002 (e publicado na tese de 2004):

A casa é um antigo palacete, construída em meados de 1700, e não era de Stanislavski. Ele foi transferido para lá depois da Revolução de 1917, quando sua mansão foi solicitada para ser usada pelos cocheiros e cavaleiros do novo governo, bem como para servir de depósito de carruagens.

Mas um homem como ele não nasce todos os dias. Confinado nesta nova casa – da qual na verdade só ocupou cinco cômodos, porque a parte de baixo da casa era ocupada por famílias que viviam como em um cortiço – ele busca uma forma de continuar produzindo e sendo atuante. Das cinco salas, uma era o Salão Azul, que hoje é mais conhecido por Sala Eugene Onegin, nome de uma das óperas que dirigiu lá. Um espaço que, na concepção original da casa, era um salão de festas. **Ele aproveitou a estrutura das duas colunas e, sozinho, fez a construção do pequeno palco de madeira.** Deve ter cerca de 4 m x 3 m.

Sua forma de ensinar e trabalhar ópera começou a ficar tão conhecida que ele passou a receber as pessoas dentro de casa para assistirem a seus espetáculos. E filas se formavam do lado de fora. O camarim era a sala de jantar, aposento contíguo.

Na casa ainda estão alguns objetos de cena, que eram parte do seu acervo pessoal. **Além dos trajes, o trono de Otelo, o tapete da sala de**

**As três irmãs, a porta do cenário de Otelo... As cadeiras onde ele se sentava no período em que não saía mais de casa. Os seus livros. Um desenho de Gordon Craig.** Todas elas pequenas testemunhas do trabalho genial de Stanislavski e que acompanharam a morte dele na casa em 7 de agosto de 1938, aos 75 anos (Ibid., p. 213).

Mas havia mais: lá estavam também a coleção de armas medievais de Stanislavski, bem como as suas coleções de trajes medievais e religiosos.

### Apontamentos finais

A jornada por bibliotecas, arquivos e museus não foi uma exclusividade da pesquisa sobre Stanislavski. Ao longo da pesquisa, descobri, por exemplo, que a França guardava – e ainda guarda – uma parte de seus acervos de têxteis teatrais na Biblioteca Nacional da França. Com a abertura do Centro Nacional de Traje de Cena da França (CNCS), na cidade de Moulins, em 2006, parte dos acervos foi transferida para lá. Parte dos trajes do Théâtre du Soleil foi enviada para a Biblioteca Nacional da França – e estiveram expostos em Moulins.

O arquivo de Bertolt Brecht não guarda trajes, mas guarda extensa documentação sobre o encenador alemão no apartamento em que ele viveu: quadros, pinturas, croquis de Caspar Neher (um dos melhores cenógrafos com quem Brecht trabalhou e que foram separados pela guerra, quando cada um ficou em uma parte da dividida Alemanha). O Bertolt Brecht Archiv, em Berlim, aliás, fica ao lado do cemitério onde estão enterrados os despojos de Brecht e sua esposa, Helene Weigel.

Para cada um dos diretores pesquisados foi necessário percorrer um “caminho documental”, que conduzia ao que eu necessitava: a informação, o documento, a obra. No caso de Moscou, do ponto de vista documental, eles possuíam quase tudo o que Viviane Tessitore descreveu, como vimos: museu, biblioteca e acervo. Fico com a sensação de que um arranjo documental em Moscou certamente os levaria à definição de um centro de documentação de acordo com a proposta de Tessitore (2003, p. 14):

O Centro de Documentação representa uma mescla das entidades anteriormente caracterizadas [museu, arquivo e biblioteca], sem se identificar com nenhuma delas. Reúne, por compra, doação ou permuta,

documentos únicos ou múltiplos de origens diversas (sob a forma de originais ou cópias) e/ou referências sobre uma área específica da atividade humana. Esses documentos e referências podem ser tipificados como de arquivo, biblioteca e/ou museu.

Tem como características: possuir documentos arquivísticos, bibliográficos e/ou museológicos, constituindo conjuntos orgânicos (fundos de arquivo) ou reunidos artificialmente, sob a forma de coleções, em torno de seu conteúdo; ser um órgão colecionador e/ou referenciador; ter acervo constituído por documentos únicos ou múltiplos, produzidos por diversas fontes geradoras; possuir como finalidade o oferecimento da informação cultural, científica ou social especializada; realizar o processamento técnico de seu acervo, segundo a natureza do material que custodia.

A definição abarca todas as coleções do TAM ao longo de sua história: 121 anos a serem comemorados em 2019. Só para complementar essa definição de centro de documentação, as instituições em Moscou já fazem o que a autora estabelece como as competências gerais de um centro de documentação:

São, portanto, competências gerais de um Centro de Documentação: reunir, custodiar e preservar documentos de valor permanente e referências documentais úteis ao ensino e à pesquisa em sua área de especialização; estabelecer uma política de preservação de seu acervo; disponibilizar seu acervo e as referências coletadas aos usuários definidos como seu público; divulgar seu acervo, suas referências e seus serviços ao público especializado; promover intercâmbio com entidades afins. (Ibid., p. 15-16)

Claro que eles farão em Moscou o que julgarem mais apropriado para suas coleções e as condições em que as mantêm, e pagam por elas.

O fato é que eu, como pesquisador, independentemente das diversas tipologias das instituições, saí de Moscou com todo o material de que eu precisava para concretizar meu trabalho – e muito mais, na verdade. Os acervos que consultei traziam documentos de uma companhia do ano de 1898, no caso de *A gaivota*. Para os demais espetáculos, encontrei livros, quadros, fotografias, desenhos, croquis, adereços, trajes, vídeos, depoimentos e, claro, vivências que a preservação do patrimônio pelos russos possibilitou que eu tivesse.

De fato, como eles vão organizar seus acervos não compete a nós, ainda que se possa tirar disso uma boa discussão, como fizemos neste artigo.

Acima de tudo, o que necessitamos pensar em nosso país é como garantir a preservação dos acervos teatrais, dispersos, perdidos, roubados, destruídos, desviados... E também os que estão conservados, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, no Theatro Municipal de São Paulo, no Centro de Documentação Teatral da ECA-USP, nos acervos de familiares, como os de Gianni Ratto e Cyro del Nero, dentre tantos outros.

Fundamental é ter e salvaguardar documentos, acervos, coleções, enquanto pensamos nas políticas públicas que permitam que em 120 anos ainda possamos reunir ao menos traços dos espetáculos que fizeram o teatro brasileiro ao longo dos anos. Dos séculos já não será mais possível: desaparecidos os acervos, desaparecem as possibilidades de pesquisa.

### Referências bibliográficas

- CAMPOS, José Francisco Guelfi (org.). **Arquivos pessoais**: experiências, reflexões, perspectivas. São Paulo: Associação dos Arquivistas de São Paulo, 2017.
- TESSITORE, Viviane. **Como implantar centros de documentação**. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2003.
- VIANA, Fausto. **O figurino das renovações cênicas do século XX**. Orientadora: Ingrid Dormien Koudela. 2004. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- VIANA, Fausto. O traje de cena como documento. **Sala Preta**, v. 17, n. 2, p. 130-150, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2QRO9En>. Acesso em: 17 mar. 2019.

Recebido em 28/03/2019

Aprovado em 24/05/2019

Publicado em 29/08/2019