

# O teatro de Vakhtângov: fundamentos de uma prática teatral

Adriane Maciel Gomes \*

**RESUMO:** Este artigo aborda aspectos da trajetória do encenador Evguiêni Bagratiónovitch Vakhtângov na elaboração de sua poética da cena, principalmente no que concerne à apropriação de elementos da commedia dell'arte e do sistema de Stanislávski. Busca também identificar a permanência de alguns procedimentos utilizados por Vakhtângov em propostas teatrais contemporâneas.

**ABSTRACT:** This article considers aspects from the trajectory of the director Evguiêni Bagratiónovitch Vakhtângov in the elaboration of his poetics of the scene, mainly with regard to the ownership of elements from commedia dell'arte and Stanislávski system. It also seeks to identify the permanence of some procedures used by Vakhtângov in contemporary theatrical proposals.

**Palavras-chave:** Vakhtângov, tradição teatral, encenação.  
**Keywords:** Vakhtângov, theatrical tradition, staging

✉\* Professora Assistente da área de direção teatral do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina-UEL. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - UNICAMP. Bolsista PSDE- CAPES (Università degli Studi di Milano-2015). Bolsista do Programa de Apoio à Capacitação docente das Instituições Públicas de Ensino Superior do Paraná (Acordo CAPES-FA). Mestre em Literatura e Cultura Russa – FFLCH - USP.  
E-mail: adrimgomes@yahoo.com.br

**O** início do século XX é um período de grandes e significativas transformações no campo das artes. No teatro, o surgimento da figura do encenador e a busca por sistematizar metodologias para a arte do ator tornam-se fatores determinantes nas experimentações pedagógicas e poéticas. Na Rússia, com a fundação do Teatro de Arte de Moscou, se estabelecem as mais revolucionárias e concretas perspectivas para o surgimento de um novo teatro.

As pesquisas de Konstantin Stanislávski em relação ao sistema, unidas à grande efervescência teatral da época, fazem surgir uma geração de grandes transformadores da arte teatral. Neste contexto de retomada, que inclui uma busca pelas fontes do teatro, acaba-se por resgatar uma das formas artísticas da metade do século XVI, a *commedia dell'arte*. De um modo geral, o interesse pela *commedia* se fundamenta na centralidade do ator e na proximidade da relação ator-espectador que caracterizam este gênero teatral. Certamente, não há como refletir sobre a *commedia dell'arte* sem fazer referência ao trabalho do ator.

Muitos dos alunos/atores de Stanislávski afastam-se do TAM para desenvolver suas próprias buscas em relação à renovação teatral, sem negar a formação que haviam adquirido com Stanislávski, mas dela se utilizando à procura de novas perspectivas e aliando-se a outras formas teatrais.

A partir desta perspectiva, é possível observar nos trabalhos de alguns encenadores/pesquisadores russos do início do século XX a experimentação conjunta com os seus atores e a tentativa de compreensão da improvisação como subsídio imprescindível à arte do ator.

Dentre os encenadores que utilizaram a *commedia dell'arte* como meio de renovação de suas pesquisas teatrais, o pre-

sente artigo opta por estudar a poética teatral de Evguéni Bogratiónovitch Vakhtângov (1883 – 1922). Mas o interesse pelo teatro de Vakhtângov surgiu, sobretudo, em função da análise dos principais fundamentos stanislavskianos (e do sistema), com os quais Vakhtângov mantém profundas conexões. Além disso, apesar de sua breve carreira teatral, as encenações de Vakhtângov são de extrema importância para investigações a respeito da arte teatral russa e mundial.

Ao se observar a trajetória artística de Vakhtângov, verifica-se que suas experimentações foram evoluindo e delineando um novo modo do fazer teatral. O acúmulo de conhecimentos e experiências lhe deu ânimo para explorar cada vez mais as possibilidades do “sistema”, adaptando-o e acrescentando a este novos elementos para que pudesse concretizar seu ideal teatral. Ficam evidentes a exploração e a prática dos princípios básicos e essenciais do teatro: o jogo, a coletividade e a relação com o espectador. Para ele, o fundamental era entender o teatro como uma arte em constante modificação, mas sem dispensar seus antigos materiais, acumulando-os e os transformando.

O interesse de Vakhtângov pela tradição teatral dos cômicos *dell'arte* não era reproduzir seus feitos, mas a partir deles reelaborar meios que subsidiassem princípios para uma renovação teatral. Vakhtângov atenta para o fato de que no trabalho dos cômicos *dell'arte* ao domínio artístico se vincula o absoluto controle de todos os meios de expressão do corpo, e que a improvisação, o jogo dos atores e o contato com o público são aspectos imprescindíveis para o teatro.

Assim, a encenação de *A Princesa Turandot* está diretamente integrada às inovações inseridas no panorama do teatro russo de vanguarda por influência da *commedia dell'arte*, não somente por se tratar de um texto de um autor italiano do período em que a *commedia dell'arte* ainda se apresentava como um estilo vivo, mas pelos ideais artísticos que caracterizam todo o processo de elaboração proposto por Vakhtângov e, fundamentalmente, por apresentar novas perspectivas em relação ao teatro russo de vanguarda.

No processo de construção de um trabalho criativo, Vakhtângov sabia manejar perfeitamente o estabelecimento da complexa relação entre o ator e o diretor. Através dos relatos dos atores que trabalharam com ele, percebe-se que ele conduzia os atores ao seu objetivo com muita precaução. Assim, os atores nunca se sentiam forçados a realizar os desejos do diretor, mas apropriavam-se, de certa forma, de sua concepção cênica e sentiam-na como se fosse deles. Neste sentido, a capacidade de orientação dos atores por parte de Vakhtângov era notável.

... A teoria vakhtangoviana sobre o ator se orienta sobre um aprofundamento dos níveis psicológicos da criação artística: o consciente, ele afirma em uma nota de 1917, não cria nada. É o inconsciente que cria. Somente o inconsciente tem condições de selecionar o material psicológico necessário à criação do personagem. O consciente, o racional, determinam somente a exterioridade, não a energia interior. Esta vem por si, se o subconsciente for precisamente estimulado. É por isto que Vakhtângov dirige o próprio trabalho de diretor-pedagogo a um enriquecimento e um estímulo do inconsciente, é por isto que nos ensaios de um espetáculo os seus atores podiam por um longo tempo não tocar no texto ou utilizá-lo somente como ponto de partida. Compreender, interiorizar e depois ir ao palco: improvisar de modo controlado, ou seja, sobre o esboço delineado pelo autor. Só assim o ator pode ser totalmente contemporâneo na interpretação do personagem, independentemente da época a que este pertença: ele saberá imprimir-lhe a marca da sua própria personalidade, da própria sensibilidade de homem (não de ator) do seu tempo<sup>1</sup>.

Provavelmente, essa habilidade deve-se ao fato de Vakhtângov ser também um ator e, portanto, conhecer por meio da experiência as especificidades e os problemas do processo criativo do ator.

Vakhtângov, que era um excelente ator, revelou-se não como um diretor, mas sim como um ator-diretor. Pensava como um ator. Qualquer forma teatral que explicasse, explicava-a sempre como uma forma de atuação. [...]. Tinha uma fantasia viva e intensa, contida unicamente pelo sentido da medida do ator.<sup>2</sup>

---

1 MALCOVATI, 2004, p.20.

2 VOLKOV. In: SAURA, 1997,p.387.

Isto se refletia no modo de utilização dos procedimentos de direção, fazendo dele um diretor sensível que possuía uma percepção especial em relação ao trabalho do ator, sabia conduzi-lo muito bem, quase que imperceptivelmente. A respeito desta relação do diretor e do ator Vakhtângov afirmava:

O mais importante para o diretor é sua capacidade para chegar ao espírito do ator, ou seja, como encontrar o que é necessário. Ao ator não faz falta explicar-lhe muito o texto, mas sim mostrar-lhe de forma imperceptível o caminho prático para realizar sua tarefa cênica. [...] Deve-se fazê-lo ver com meios simples e elementares como cumprir essa tarefa. Na maioria dos casos fica claro que o ator não entende frases tais como não sentir o objetivo, não entender a tarefa organicamente, partir das palavras, estar longe da ação transversal, estar tenso, etc...<sup>3</sup>

O que caracterizava Vakhtângov era a enorme paixão com que conduzia o trabalho, essa impressão era comum a todos os alunos que acompanhavam seus ensaios. Todos absorviam as impressões produzidas pelo ensaio, exercitavam sua agudeza visual e seu ouvido (interno e externo), analisavam os exemplos propostos, participavam ativamente. Interessava a ele o processo, e não o seu resultado; tinha uma alegria criativa em cada ensaio, em cada aula ou busca. Portanto, “neste período Vakhtângov era, antes de tudo, um pedagogo”<sup>4</sup>.

A importância de uma abordagem a respeito de Vakhtângov se dá também por se tratar de um dos pesquisadores que mostrou a versatilidade do sistema de Stanislávski e ainda do conhecimento das manifestações populares teatrais.

...é também um lugar comum na crítica soviética sobre Vakhtângov afirmar que ele representa um importante ponto de intersecção entre dois extremos artísticos que sempre estiveram em oposição, representados pelo “realismo” de Stanislávski por um lado e pela escala do “teatro convencionalizado”, representado por Meyerhold, por outro. Na realidade, mesmo sendo crítico tanto em relação aos métodos de Stanislávski quanto aos de Meyerhold em vários estágios

---

3 VAJTANGOV. In: SAURA, 1997, p.145-146.

4 ZAVÁDSKI. In: SAURA, 1997,p.99.

da sua vida, seu desenvolvimento como artista trouxe Vakhtângov para mais perto de Meyerhold...<sup>5</sup>.

De acordo com Worrall, Bertolt Brecht afirmava que:

...Vakhtângov era um “ponto de encontro” entre Stanislávski e Meyerhold, alguém que abarcava os outros dois como elementos contraditórios, mas que era, ao mesmo tempo, livre. Essa proximidade entre Stanislávski e Meyerhold não era oficialmente reconhecida na época, pelo contrário, era definida como uma irreconciliável oposição entre “realismo” e “formalismo”, que teve terríveis consequências tanto para Stanislávski quanto para Meyerhold<sup>6</sup>.

Já para Tovstonógov, Vakhtângov foi um elo entre Stanislávski e Brecht, os quais muitas vezes são apresentados como opostos.

...O verdadeiro fundador da tendência que denominamos brechtiana foi Vakhtângov. Ele é como uma ponte de união entre Stanislávski e Brecht, que são considerados como opostos, ideia que para mim é um profundo erro, causador de um grande dano para o teatro atual. O método de Stanislávski engloba Brecht e muitas outras teorias surgidas no teatro mais moderno.<sup>7</sup>

Nesta perspectiva, Worrall afirma que Vakhtângov foi o mediador dos procedimentos do sistema de Stanislávski com as descobertas de Meyerhold, pois ambos os encenadores foram uma rica fonte de referência nos processos de encenação de Vakhtângov.

Apesar das comparações em relação às influências recebidas e às apropriações realizadas por Vakhtângov para o desenvolvimento de seus procedimentos na elaboração de suas encenações, percebe-se no desenvolvimento de seu trabalho um estilo único. Este se utiliza das experimentações e metodologias de seus mestres e colegas de profissão, bem como da reformulação de muitas delas, por meio do exercício prático do teatro. Um fazer teatral que não se limita a apenas um

---

5 WORRAL, 1989, p. 76.

6 WORRAL, 1989, p. 78.

7 In SAURA, 1997, p. 380.

estilo ou gênero, mas que se utiliza da mescla de diferentes vertentes para a concretização de seus ideais artísticos.

As descobertas realizadas por Vakhtângov, principalmente no que concerne à fusão de tradição e inovação em sua prática artística e pedagógica, já antecedem alguns dos procedimentos que caracterizariam grande parte do teatro das décadas seguintes e, de certo modo, já começam a compor as bases do fazer teatral contemporâneo. Vakhtângov chega a esta particular formulação por meio do resgate da tradição dos cômicos *dell'arte* e do teatro popular e da transformação desta por meio do seu confronto e ou adaptação, de acordo com as propostas do sistema.

Essa “tradição” que se estabeleceu, principalmente por meio das encenações realizadas por Vakhtângov nos dois últimos anos de sua vida (1920-1922), foi extremamente fértil e inovadora nas encenações de Vakhtângov, tanto que muitos dos procedimentos utilizados na encenação de *A Princesa Turandot* são referências nos modos de utilização do sistema de Stanislávski e da inserção de elementos da *commedia dell'arte* no processo criativo do ator.

Além disso, encontrou eco, ainda que parcial, nas obras de alguns artistas que haviam trabalhado com ele. Nesse sentido, após a morte de Vakhtângov e na tentativa de manter vivas as suas descobertas, seus alunos Boris Zakhava e Yuri Zavádski tentaram dar continuidade aos processos de experimentação iniciados no Teatro Vakhtângov, mas “ficaram muito mais próximos do realismo dominante do que do espírito aventureiro das encenações pós-revolucionárias de seu mentor”.<sup>8</sup>

Rubem Símonov e seu filho Evguéni também tentaram dar continuidade ao trabalho de Vakhtângov, principalmente no que se refere à administração do Teatro Vakhtângov. Apesar de Rubem Símonov ter se consolidado como um reconhecido “herdeiro da tradição vakhtangoviana como ator e pedagogo-

---

8 WORRAL, 1989, p.79.

go”,<sup>9</sup> parte da crítica afirma que suas encenações não possuíam uma vitalidade criativa equivalente à do seu mestre.

Na maior parte das vezes as concepções de Rubem Simonov se limitaram a modular o princípio vakhtangoviano da teatralidade festiva, em tons de uma mais humilde comicidade brilhante [...] quando não a privilegiar renovadas versões cênicas de sucessos do repertório do Teatro Vakhtângov.<sup>10</sup>

Como exemplo, pode-se citar a remontagem feita em 1963 de *A Princesa Turandot*, que “desde então se afirmou como a reconstrução do plano original de Vakhtângov atuado por várias gerações de atores”<sup>11</sup>, mas que, no entanto, de acordo com Worrall, “ainda que fiel aos métodos formais do original, tinha pouco em comum com seu espírito original”.<sup>12</sup>

Contudo, o que cabe observar aqui é que a encenação de *A Princesa Turandot* de Vakhtângov serviu como modelo de procedimentos de encenação durante muito tempo. E que, se em alguns casos esta “inspiração” funcionou como um desafio para a criação de encenações que se aproximassem da vivacidade da de Vakhtângov, em muitos outros não passou de uma imitação dos sinais exteriores de teatralidade festiva da referida encenação, resultando em tentativas de reprodução (com diferentes graus de êxito) do que ficou conhecido como “estilo Turandot”.

Outro exemplo foi a encenação de *Hamlet*, feita por Akímov no Teatro Vakhtângov em 1932, em que, apesar de até certa medida ser um espetáculo ingênuo, o diretor aplicou a variante irônica vakhtangoviana, sugerindo aos atores que, em vez de seus personagens, atuassem comediantes da época de Shakespeare representando *Hamlet*.<sup>13</sup> Outra encenação que utilizou a “teatralidade festiva do estilo Turandot” foi *Muito*

---

9 LENZI In. ALONGE e BONINO (org.), 2001. p.154.

10 LENZI In. ALONGE e BONINO (org.), 2001,p.176.

11 LENZI In. ALONGE e BONINO (org.), 2001,p.154.

12 WORRAL,1989, p.80

13LENZI In. ALONGE e BONINO (org.), 2001,p.152.

*Barulho por Nada*, encenada em 1936 no Teatro Vakhtângov sob a direção de Rapoport, no elenco estavam Mansúrova e Símonov e “o espetáculo era uma bufonaria farsesca popular”.<sup>14</sup>

Dentre os encenadores que se utilizaram das descobertas de Vakhtângov, talvez Aleksei Popov<sup>15</sup> “Ihe seja o mais próximo em espírito”.<sup>16</sup>

O espírito de Vakhtângov estava bastante vivo em suas encenações de três peças de ProsperMérimée (1924) e em *Virineya* de LidyaSeifullina [...]. As encenações de Popov de *O Apartamento de Zoya*, de Bulgakov, *Razlom*, de Boris Lavrenyov e *Conspiração de Sentimentos*, de Olesha, estiveram dentre as mais importantes da década de 1920 e ele continuou a invocar a atmosfera maravilhosamente inventiva e celebratória da vida de seu mentor em excelentes encenações de Shakespeare durante a década de 30...<sup>17</sup>

Muitos dos princípios apresentados em *A Princesa Turandot* foram resgatados e renomeados por encenadores contemporâneos de Vakhtângov. Desta forma, percebe-se que, desde o processo até a concretização da encenação, Vakhtângov já apresentava procedimentos que no teatro da atualidade estão incorporados como fundamentos da encenação, dentre eles a quebra da quarta parede, o distanciamento e, é claro, uma cumplicidade de descobertas e criação entre os atores e o diretor que influencia diretamente na relação com o público. Esses elementos são explicitados na encenação de *A Princesa Turandot*, na qual aparecem interligados, como se um fosse consequência do outro.

---

14LENZI In. ALONGE e BONINO (org.), 2001, p.154.

15 Aleksei Popov encenou seu primeiro espetáculo no Estúdio Mansúrov, de Vakhtângov, em 1916, antes de fundar seu próprio “Estúdio Vakhtângov” em Kostroma. Lá encenou versões de peças que Vakhtângov havia dirigido anteriormente, tais como *O Dilúvio* de Henning Berger e uma versão de *O Grilo na Lareira*, de Dickens, texto no qual Vakhtângov havia representado Takleton no Primeiro Estúdio do TAM. Popov também encenou uma sessão de “miniaturas” de Tchêkhov, exatamente como Vakhtângov havia feito entre 1915 e 1917. Popov retornou a Moscou em 1923 e se tornou um dos diretores daquele que anteriormente havia sido o Estúdio de Vakhtângov e que havia sido incorporado pelo TAM como seu Terceiro Estúdio. Ele permaneceu no Terceiro Estúdio (que se tornou Teatro Vakhtângov em 1926) até 1930, quando se mudou para o Teatro da Revolução. Dirigiu o Teatro do Exército vermelho de 1935 até sua morte em 1961. WORRAL, 1989, p.79-80

16 WORRAL, 1989, p.79-80

17 WORRAL, 1989, p. 80.

Comparando o caráter da relação entre o palco e a plateia em Meyerhold e em Stanislávski, Vakhtângov dizia que o primeiro criava “uma encenação tal que o espectador não esquece nem por um momento que está no teatro”, enquanto o segundo tratava de que “o espectador esquecesse que está no teatro”. Nesse “esquecer” encontra-se uma das leis fundamentais do teatro da vivência. [...]

Vakhtângov destruiu esta “quarta parede”. E, sem dúvida, apesar de rechaçar esse princípio de Stanislávski, não se converteu em um seguidor de Meyerhold. Buscou um contato de natureza diferente e o encontrou em um espetáculo que arrasta o espectador ao terreno do ator, quer dizer, faz do espectador um participante do jogo conduzido pelos atores.<sup>18</sup>

Nesse sentido, a quebra da quarta parede por Vakhtângov se dá por introduzir o espectador no meio dos atores, por fazer com que o espectador participe do jogo conduzido pelos atores.

Isso acaba por estabelecer no trabalho do ator uma forma de distanciamento da personagem/obra, o que é evidenciado pela encenação. O jogo é aberto, festivo, mesclado de ilusão e seriedade, possibilitando a atualização do espetáculo a cada apresentação. Nesse processo de distanciamento, apresentado pelos atores em *A Princesa Turandot* de Vakhtângov, pode-se perceber uma antecipação de elementos que, anos depois, iriam fundamentar as propostas teatrais de Bertolt Brecht.

A inventividade empregada no processo de elaboração de *A princesa Turandot* faz com que os procedimentos nela utilizados permaneçam atuais. A relação que Vakhtângov estabeleceu entre a obra e a encenação apresenta características que vão diretamente ao encontro do tratamento do texto no teatro contemporâneo, já que neste último

... o diretor assume um papel extremamente importante: ele se empenha em expressar uma problemática moderna a partir de um texto antigo.

---

18 TOVSTONÓGOV in SAURA, 1997, p.374.

Poderíamos dizer que o espetáculo, através do diretor, pensa e assume uma posição em relação ao texto. É verdade que toda direção sempre e necessariamente interpreta o texto, mas no presente caso trata-se de fazer derivar do diretor e não do autor a intenção geral do espetáculo.<sup>19</sup>

Essa relação com o texto é herança do movimento de vanguarda que ocorreu no início do século XX, “o fundamental do teatro de vanguarda não consiste tão só em recusar por estas ou aquelas razões, preceitos tradicionais”,<sup>20</sup> mas de atualizá-los à necessidade do momento dando ao “teatro uma função viva, atual”, aproximando-se cada vez mais das inquietações do espectador.

Outro fator que cabe ressaltar nos processos de criação de Vakhtângov é a importância do aspecto coletivo do trabalho teatral. Esse aspecto, que nasce dentre as inovações resgatadas da tradição teatral popular, vem ao encontro do teatro da atualidade ao propor que todos os envolvidos participem ativamente da criação da encenação e ao ressaltar que todos os elementos que compõem o espetáculo têm igual importância durante o processo.

Na Rússia, essas experiências em relação ao coletivo desenvolveram-se, principalmente, nos Estúdios vinculados ao Teatro de Arte de Moscou, sob a coordenação do próprio Stanislávski; e são verdadeiros exemplos de exploração das efervescentes descobertas em relação à arte do ator. O foco principal destes Estúdios não era apenas a estruturação de espetáculos, mas a busca de novas possibilidades no trabalho do ator e a investigação de novos procedimentos relacionados à encenação.

O fundamento do trabalho realizado nos Estúdios que surgiram junto ao Teatro de Arte de Moscou era fazer com que os atores percebessem, conscientemente, suas possibilidades expressivas, frequentemente inexploradas, e colocá-los, assim, “em condição de transformar-se de intérpretes-executores em criadores”.<sup>21</sup>

---

19 BORNHEIM, 1975, p.22.

20 BORNHEIM, 1975, p.23.

21 DE MARINIS, 2000, p.140.

O trabalho desenvolvido nesses Estúdios, por Stanislávski, Sulerjtístki, Vakhtângov e tantos outros, serviu de referência a novos coletivos teatrais que se espalharam pelo mundo inteiro no decorrer do século XX, como o *Vieux Colombier* de Jacques Copeau, o *Living Theatre* de Julian Beck e Judith Malina, o *Odin Teatre* coordenado por Eugenio Barba, o *Teatro Laboratorio* de Jerzy Grotowski e muitos outros.

Estes novos encenadores e coletivos teatrais que surgiram buscaram como modelos encenadores do início do século XX e tinham e têm como principal meta a exploração das metodologias da arte do ator e de princípios da encenação. Desta forma, a arte do ator passa a ser explorada de diversas fontes, tais como: a *commedia dell'arte*, o sistema de Stanislávski, princípios da biomecânica de Meyerhold, e de outros pesquisadores teatrais de diversas nacionalidades, unindo estes conhecimentos a outros tantos, não somente os de ordem teatral.

Alguns destes pesquisadores, como Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, atualizaram e renomearam muitos dos procedimentos desenvolvidos pelos encenadores russos. As preocupações e buscas destes encenadores não se distanciam daquelas da época de Stanislávski e Vakhtângov, mas se utilizam das fontes já descobertas por eles como ponto de partida e aprofundamento da arte do ator. E é justamente isto que reafirma a relevância do trabalho dos pesquisadores russos aqui citados.

Stanislávski lançou os princípios de uma arte teatral universal. Ele mesmo vivenciou parte de seus desdobramentos por meio das descobertas de alguns de seus alunos, como Vakhtângov, Meyerhold e Mikhail Tchékhev. No entanto, é evidente que a apropriação de suas descobertas pelo teatro contemporâneo deve se dar numa perspectiva que priorize uma reconsideração dos princípios por ele afirmados em confronto com as circunstâncias atuais, e não por uma tentativa de reprodução acrítica dos procedimentos por ele utilizados. Pois “a repetição não faz sentido, é a morte do teatro”.<sup>22</sup>

---

22 BARBA. 1994, p. 128.

Pode haver alguma dúvida de que os parâmetros para medir o comportamento psicofísico de um ser humano nas condições da cena são substancialmente diferentes daqueles de há quase meio século? E se isto é assim, é assim também como se deve completar o que se vê com o que se sabe e poder resolver o inacabado da Técnica das Ações Físicas Fundamentais com tudo o que não podia saber Stanislávski. O mais importante produziu o russo; o ponto de partida é sua obra, o ponto de chegada está escrito no futuro do teatro.<sup>23</sup>

Estes princípios afirmados por Stanislávski e seus mais dedicados alunos (dentre os quais se destaca Vakhtângov), principalmente no que se refere à valorização do ator e à investigação aprofundada de seus processos de criação, fundamentam o trabalho de muitos encenadores/pesquisadores da atualidade. No trabalho destes, o ator passa a ser fonte do processo de criação e elaboração da encenação, utilizando-se para isto de todas as suas experiências, vivenciais e artísticas, adaptando-as e reelaborando-as em função da estruturação do espetáculo.

A partir desta perspectiva, a improvisação aparece como um dos pontos fundamentais do processo criativo do ator. O papel da improvisação se expandiu e passa a ganhar grande importância:

A improvisação, como estágio do processo criativo, é busca daquilo que não se conhece, um modo de substituir repetição por criatividade, de criar-se uma tradição própria. Nos dicionários, improvisação é ligada à falta de técnica ou de preparação, ou mesmo à facilidade de execução; no teatro (ou melhor, na prática pedagógica) do século XX é ligada ao adestramento, à criatividade, ao trabalho e ao processo criativo. E chega a mudar a direção do teatro.<sup>24</sup>

A utilização da improvisação como um dos fundamentos do fazer teatral faz com que as metodologias e as técnicas do trabalho do ator se ampliem continuamente e não se fechem em si mesmas. A improvisação lança meios de abertura da arte teatral, mantendo assim a possibilidade de relação com o contexto e vitalização constante do que é pesquisado e apresentado.

---

23 EINES, 1985. p.23-24.

24 CRUCIANI, 1986, p.84.

Cabe lembrar que esse processo improvisacional do ator serviu como base para a articulação de diferentes manifestações artísticas utilizadas na encenação de *A Princesa Turandot*, e que se apresenta como característica marcante na composição do teatro da atualidade.

...todas as partes que integram o teatro devem ser concebidas como constituindo um todo perfeitamente unitário; desde o texto [quando houver] até o público, nenhum dos elementos vale por si mesmo, eles só adquirem sentidos dentro de sua relação de reciprocidade.<sup>25</sup>

Dessa maneira, a possibilidade de abertura da cena teatral e o contato com o espectador tornam-se também meios de valorização do fazer teatral e de troca com os espectadores.

E, nesse sentido, pode-se afirmar que Vakhtângov prenuncia em seu espetáculo alguns aspectos do teatro contemporâneo, já que baseia seu processo de criação na apropriação de diferentes metodologias e linguagens artísticas, visando não à repetição, mas à transformação das mesmas por meio de uma síntese de elementos aparentemente díspares.

Princípios e procedimentos similares aos utilizados por Vakhtângov em suas encenações são claramente verificáveis no trabalho de encenadores contemporâneos como Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine,<sup>26</sup> Giorgio Strehler<sup>27</sup> e outros. Estes encenadores buscaram em seus grupos uma renovação do teatro baseada na tradição teatral. Assim, em algumas de suas encenações identifica-se a confluência de diversas linguagens teatrais que se manifesta tanto na atuação quanto na dramaturgia do espetáculo.

---

25 BORNHEIM, 1975, p.32.

26 MNOUCHKINE, 2007, p.07. Ariane Mnouchkine (1939) nasceu na França e estudou em Oxford, em Sorbonne. Formou-se na *École Internationale Jacques Lecoq* e em 1963, junto com companheiros do ATEP (*Association Théâtre des Etudiants de Paris*), fundou o *Théâtre du Soleil*. Mnouchkine permanece até hoje à frente de sua companhia, localizada em uma fábrica abandonada, a *Le Cartoucherie*. O trabalho no *Théâtre du Soleil* tem como principal característica o processo colaborativo, bem como a utilização das máscaras neutras e expressivas em quase todos os processos de montagem.

27 Giorgio Strehler (1921-1997). Estudou na *Accademia dei Filodrammatici di Milano*. Um dos mais ecléticos e importantes diretores teatrais italianos da segunda metade do século XX. Fundador do *Piccolo Teatro di Milano* (em parceria com Paolo Grassi e Nina Vinchi). Dirigiu inúmeras óperas líricas no Teatro Scala.

## Referência Bibliográfica

- ALONGE, Roberto; BONINO, Guido Davico (org). *Storia del teatro moderno e contemporaneo: Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento. V.3.* Torino, Einaudi, 2001.
- BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel.* São Paulo, HUCITEC, 1994.
- BORNHEIM, Gerd. A. *O Sentido e a Máscara.* São Paulo, Perspectiva, 1975.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Civiltá Teatrale nel XX secolo.* Bologna, Il Mulino, 1986.
- MARINIS, Marco de. *In cerca dell'attore: un bilancio del Novecento Teatrale.* Roma, Bulzoni, 2000.
- EINES, Jorge. *Allegato em favor delactor.* Madri, Fundamentos, 1985.
- MALCOVATI, Fausto. *Stanislavskij: vita, opera e metodo.* 4 ed, Roma, Laterza, 2004.
- SAURA, Jorge. (org). *E. Vajtângov: Teoría y Práctica teatral.* Madrid, Carácter S.A, 1997.
- WORRAL, Nick. *Modernismo Realismo on the Soviet Stage: Tairov, Vakhtangov, Okhlopkov.* Cambridge, Cambridge University Press, 1989.