



INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA NAS CIÊNCIAS HUMANAS

**Gabriella Rossetti Ferreira
(Organizadora)**

Gabriella Rossetti Ferreira

(Organizadora)

Investigação Científica nas Ciências Humanas

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Karine de Lima
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.^a Dr.^a Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
162	Investigação científica nas ciências humanas [recurso eletrônico] / Organizadora Gabriella Rossetti Ferreira. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Investigação Científica nas Ciências Humanas; v. 1) Formato: PDF Requisitos de sistemas: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-391-0 DOI 10.22533/at.ed.910191806 1. Ciências humanas. 2. Investigação científica. 3. Pesquisa social. I. Ferreira, Gabriella Rossetti. II.Série. CDD 300.72
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A obra “Investigação Científica nas Ciências Humanas - Parte 1” traz diversos estudos que se completam na tarefa de contribuir, de forma profícua, para o leque de temas que envolvem o campo das ciências humanas.

O papel da investigação científica é amplamente debatido em todos os países desenvolvidos e conseqüentemente, faz parte de todas as agendas políticas. Assumamos, pois, a importância da investigação científica que levamos a cabo pela pertinência dos estudos desenvolvidos face à de outros, e pelo impacto dos resultados junto da comunidade científica.

No caso da investigação científica em educação, é muito acentuada a relação entre investigação e política ou, se assim se quiser pensar, a dimensão política da investigação. Com efeito, a escolha dos temas reflete as preocupações dos investigadores, seja no aprofundamento de referenciais teóricos, seja na compreensão de problemas educativos e formas de os resolver.

É possível afirmar que sem pesquisa não há ensino. A ausência de pesquisa degrada o ensino a patamares típicos da reprodução imitativa. Entretanto, isto não pode levar ao extremo oposto, do professor que se quer apenas pesquisador, isolando-se no espaço da produção científica. Por vezes, há professores que se afastam do ensino, por estratégia, ou seja, porque do contrário não há tempo para pesquisa. Outros, porém, induzem à formação de uma casta, que passa a ver no ensino algo secundário e menor. Se a pesquisa é a razão do ensino, vale o reverso: o ensino é a razão da pesquisa, se não quisermos alimentar a ciência como prepotência a serviço de interesses particulares. Transmitir conhecimento deve fazer parte do mesmo ato de pesquisa, seja sob a ótica de dar aulas, seja como socialização do saber, seja como divulgação socialmente relevante. (DEMO, 2001)

Para que se tenha um progresso na qualidade do ensino nos seus diversos níveis é necessário que a pesquisa exerça o papel principal dentro e fora de sala de aula, e que apresente um elo para com a prática pedagógica do docente, promovendo uma formação crítica e reflexiva.

Gabriella Rossetti Ferreira

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
A EDUCAÇÃO AMBIENTAL NOS DOCUMENTOS OFICIAIS BRASILEIROS SOB ANÁLISE: PENSANDO AURORAS POSSÍVEIS	
Lorena Santos da Silva Paula Côrrea Henning	
DOI 10.22533/at.ed.9101918061	
CAPÍTULO 2	11
A EXPERIÊNCIA DE SER CRIANÇA EM WALTER BENJAMIN	
Eduarda Aleycha Luciano Santana Paula Ramos de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.9101918062	
CAPÍTULO 3	23
A GEOPOLÍTICA DOS ESTADOS UNIDOS NA “DOCTRINA TRUMP” E A ORDENAÇÃO MUNDIAL	
Matheus Seiji Bon im Takiuchi	
DOI 10.22533/at.ed.9101918063	
CAPÍTULO 4	35
A INFLUÊNCIA DO AMBIENTE CONSTRUÍDO NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM	
Paula Scherer Mariela Camargo Masutti	
DOI 10.22533/at.ed.9101918064	
CAPÍTULO 5	46
SEXUALIDADE E SUAS ARTICUÇÕES NO ESPAÇO DE ENSINO APRENDIZAGEM, A PARTIR DAS TECNOLOGIAS DIGITAIS	
Gabriella Rossetti Ferreira Paulo Rennes Marçal Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.9101918065	
CAPÍTULO 6	61
A INFLUÊNCIA DO ESPAÇO CÊNICO NA CENA SHAKESPEARIANA: IMPASSES DA MONTAGEM DO HAMLET DO TEATRO DE ARTE DE MOSCOU	
Edilaine Dias	
DOI 10.22533/at.ed.9101918066	
CAPÍTULO 7	73
A OBRA SPACCIO DE LA BESTIA TRIONFANTE: COMO REFLEXO DA CRISE RELIGIOSA ENTRE REFORMADOS E CATÓLICOS NO SÉCULO XVI	
Raimundo Pedro Justino de Orlanda Ideusa Celestino Lopes	
DOI 10.22533/at.ed.9101918067	
CAPÍTULO 8	85
A PARADIPLOMANIA NUM MUNDO EM TRANSFORMAÇÕES	
Lucas Lima Da Cruz	
DOI 10.22533/at.ed.9101918068	

CAPÍTULO 9	98
ACESSIBILIDADE ARQUITETÔNICA: UM ESTUDO SOBRE ESCOLAS ESTADUAIS	
Letícia Prevideli Scarabello Vera Lucia Messias Fialho Capellini	
DOI 10.22533/at.ed.9101918069	
CAPÍTULO 10	107
APRENDENDO MATEMÁTICA ATRAVÉS DE RECURSOS LÚDICOS: UM ESTUDO VOLTADO PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA	
Andressa Nunes Martins	
DOI 10.22533/at.ed.91019180610	
CAPÍTULO 11	116
AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO USO DE DROGAS EM MULHERES QUE CONVIVEM COM DEPENDENTES DE SUBSTÂNCIAS PSICOATIVAS	
Ana Maria Kuse Cassandra Borges Bortolon	
DOI 10.22533/at.ed.91019180611	
CAPÍTULO 12	130
ATIVIDADE EXTRATIVISTA MADEIREIRA E URBANIZAÇÃO NO EXTREMO SUL DA BAHIA (1948-1972)	
Luísa Dias Silva Márcio Soares Santos	
DOI 10.22533/at.ed.91019180612	
CAPÍTULO 13	139
COMPREENSÃO DO ESPAÇO GEOGRÁFICO POR ATORES DO TURISMO: ESTUDO DE CASO COM ALUNOS DA UNESP – CAMPUS DE ROSANA	
Guilherme Henrique Barros de Souza Elisama de Souza Franco Leticia Sabo Boschi	
DOI 10.22533/at.ed.91019180613	
CAPÍTULO 14	151
CRIATIVIDADE: CAMINHOS, DESVIOS E RETOMADA	
Maria Luiza Ramos Tonussi Eliane Patricia Grandini Serrano	
DOI 10.22533/at.ed.91019180614	
CAPÍTULO 15	163
DESPERTANDO UM OLHAR GEOGRÁFICO E AMBIENTAL NOS ALUNOS DO ENSINO MÉDIO DA E.E. JOSEPHA CUBAS DA SILVA SOBRE A CANALIZAÇÃO DOS CORPOS HÍDRICOS	
Fábio César Martins Thiago José de Oliveira Márcia Cristina de Oliveira Mello	
DOI 10.22533/at.ed.91019180615	

CAPÍTULO 16	175
DOM VITAL E A QUESTÃO RELIGIOSA NO SEGUNDO REINADO	
Rodrigo Dantas de Medeiros	
DOI 10.22533/at.ed.91019180616	
CAPÍTULO 17	194
EDUCAÇÃO AMBIENTAL NA ÁREA DE PROTEÇÃO AMBIENTAL DA BICA DO IPU, CEARÁ: DESAFIOS PARA A BUSCA DE SUSTENTABILIDADE	
Francisca Lusimara Sousa Lopes	
Vanda Claudino Sales	
DOI 10.22533/at.ed.91019180617	
CAPÍTULO 18	198
EDUCAÇÃO LINGUÍSTICA AOS TRABALHADORES DO PROJETO PROFISSÃO CATADOR DA UNICRUZ: ORGANIZANDO SABERES PARA O EXERCÍCIO DA CIDADANIA	
Ieda Márcia Donati Linck	
Esther Teixeira Carvalho	
Ane Elise de Souza Fiuza	
DOI 10.22533/at.ed.91019180618	
CAPÍTULO 19	211
EMPREENDEDORISMO E INOVAÇÃO ATRAVÉS DO MODELO DE NEGÓCIO CANVAS	
Cláudia Rafaela Schneiders	
Roberto Schuster Ajala	
Luciana Scherer	
Lucas Ivan Grimm	
DOI 10.22533/at.ed.91019180619	
CAPÍTULO 20	227
ESCOLA SEM PARTIDO: LUTA IDEOLÓGICA NO ESPAÇO ESCOLAR	
Eduardo Danilo Ribeiro dos Santos	
Aparecida Maria Almeida Barros	
DOI 10.22533/at.ed.91019180620	
SOBRE A ORGANIZADORA	237

A INFLUÊNCIA DO ESPAÇO CÊNICO NA CENA SHAKESPEARIANA: IMPASSES DA MONTAGEM DO HAMLET DO TEATRO DE ARTE DE MOSCOU

Edilaine Dias

Universidade Estadual Paulista - Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes
São Paulo, SP

RESUMO: O presente artigo é um excerto do trabalho *Hamlet de Stanislávski e Craig: O Drama dos Bastidores*, um estudo sobre 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, buscamos 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. O fragmento aqui apresentado, traz uma reflexão sobre a influência do espaço cênico na forma dramaturgica e, por consequência, no trabalho atoral dela derivado.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Arte de Moscou; Konstantin Stanislávski; Edward Gordon Craig; Hamlet; História do Teatro.

THE INFLUENCE OF SCENIC SPACE ON THE SHAKESPEAREAN SCENE: IMPASSES OF THE HAMLET MONTAGE BY THE MOSCOW ART THEATRE

ABSTRACT: This article is a study on an excerpt from Stanislavsky and Craig's *Hamlet: The Backstage Drama*, a study of William Shakespeare's *Hamlet*, by the Moscow Art Theatre. This version of the famous play was presented in 1912, and became iconic for technical and scenographic innovations. Contradictory in its artistic tendencies, born of the creative encounter between Konstantin Stanislavsky and Edward Gordon Craig, the theatrical show exemplifies the confluence (and clash) between naturalism and symbolism, two of the most dominant artistic currents of the twentieth century. Through the analysis of this unique encounter in the perspective of staging, we seek to establish the discussion of theatrical aesthetics, questioning the distinction between the illusionist lines and the more theatrical lines, having in the two directors the birth of two specific strands, related to the place of acting and to any other elements of the scene. The

fragment presented here brings a reflection on the influence of the scenic space in the dramaturgical form and, consequently, in the acting work derived from it.

KEYWORDS: Moscow Art Theatre; Konstantin Stanislávski; Edward Gordon Craig; Hamlet; History of Theatre.

1 | INTRODUÇÃO

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. Este trabalho consiste no debruçamento sobre um destes momentos que adquiriram ares míticos para a história do Teatro Ocidental, a montagem de *Hamlet* pelo TAM.

O Teatro fundado por Konstantin Stanislávski (1863-1938) e Vladímír Ivanovitch Nemiróvitch Dântchenko (1858-1943) na Rússia, iniciou suas atividades em 1898 e acabou por tornar-se mundialmente famoso. 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 Teatro de Arte, através dos espetáculos *A Gaivota*, *Tio Vânia*, *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras*. As montagens dos textos de Tchékhov foram ovacionadas pela maestria da 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 declarado 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 acidental. 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 1912, 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. A análise desse 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.

2 | SHAKESPEARE NA TRADIÇÃO RUSSA

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 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 passional e furor ciumento do mouro, como relata:

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. Stanislávski 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 Stanislávski, havia sido equivocada, uma vez que o texto pouco havia mobilizado dos esforços postos em cena. Também o foco na precisão histórica, Stanislávski começou a perceber, não dialogava com o “espírito shakespeariano”.

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, o sócio de Stanislávski no empreendimento, 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 atriz integrante do Teatro de Arte, Olga Knipper (1868 - 1959), em agosto de 1903: “Júlio César não nos levará tão longe quanto Tchékhev.” (SENELICK, 1982, p. 11, tradução nossa.)

3 | SHAKESPEARE NA TRADIÇÃO VITORIANA

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 (1847 - 1928), 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 cenógrafo também constituem na criação de ilustrações para peças como *Henrique IV* e *Romeu e Julieta*.

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 as demandas do que seria, em sua visão, o 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 novo teatro.

4 | O PALCO DE SHAKESPEARE

Podemos concluir que os obstáculos que tanto Craig quanto Stanislávski encontravam frente à dramaturgia shakespeariana 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 de Craig 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, as 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 dramáticas 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 utilizadas em pouquíssimas produções no período de vida de seu idealizador, tendo sido a primeira delas no Teatro de Arte de Moscou, onde encontraram inúmeros obstáculos relativos à confecção e deslocamento em cena. Por fim, um acidente técnico no dia de estreia do espetáculo, obrigou o TAM à fazer uso da cortina na transição das cenas de Hamlet, movendo portanto a estrutura fora das vistas do público, descaracterizando por completo o propósito de Craig de criar uma arquitetura cinética.

A histórica produção de Hamlet, marcada por contradições, conflitos e adiamentos, não encontrou sucesso nem no repertório do Teatro de Arte, no qual permaneceu por apenas 3 temporadas, nem nos respectivos projetos artísticos de seus realizadores, tendo ambos deixado relatado a frustração entre a revolução idealizada para o espetáculo e a concretização falha da proposta. Contudo, a parceria entre estes dois artistas nos leva à reflexão sobre a relação do evento teatral com seus espaços e seus elementos de composição, como dramaturgia, cenografia e trabalho atoral. Com o passar dos anos, a montagem 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 o permite imprimir no texto uma leitura, uma visão pessoal. É neste predomínio da cena sobre o texto que encontra-se a pedra de toque das artes cênicas contemporâneas.

REFERÊNCIAS

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

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.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-391-0

