

## Buscando um "Hamlet" espiritualizado: Mikhail Tchékhov e uma visão antroposófica da tragédia shakespeariana

Seeking a Spiritualized "Hamlet": Mikhail Chekhov and the Anthroposophic View of Shakespearean Tragedy

**Graciane Borges Pires**

Universidade de São Paulo

**Resumo:** Em 1923 o ator e diretor russo Mikhail Tchékhov inicia os ensaios de sua montagem da tragédia shakespeariana "Hamlet", na qual ele interpretou o papel-título. A perspectiva de M. Tchékhov para a peça liga-se fortemente à cosmovisão espiritual científica da antroposofia, filosofia elaborada pelo filósofo austríaco Rudolf Steiner, tema dos estudos do ator desde 1919. A partir da tradução do original russo de trechos dos protocolos de ensaio da peça e de artigos dos pesquisadores italianos Malcovati e Cristini, este artigo se propõe a ampliar a gama de interpretações da tragédia acrescentando uma abordagem metafísica do texto shakespeariano.

**Palavras-chave:** Antroposofia; Mikhail Tchékhov; Cosmovisão

**Abstract:** In 1923, Russian actor and director Mikhail Chekhov began rehearsing his production of the Shakespearean tragedy "Hamlet", in which he played the title role. M. Chekhov's perspective for the play is strongly linked to the scientific spiritual cosmivision of anthroposophy, a philosophy elaborated by the Austrian philosopher Rudolf Steiner, the subject of the actor's studies since 1919. Based on the translation from the Russian original of excerpts from the rehearsal minutes of the play and articles by the Italian researchers Malcovati and Cristini, this article aims to broaden the range of interpretations of the tragedy by adding a metaphysical approach to the Shakespearean text.

**Keywords:** Anthroposophy; Mikhail Chekhov; Cosmovision

## Introdução

A obra teatral de Shakespeare é fonte inesgotável de símbolos e significados por sua profunda e ampla abordagem do ser humano, abrangência calcada justamente não apenas na fração material desse ser, mas no adentramento das instâncias imateriais, o que a torna um potente e múltiplo prisma, que, surpreendentemente, sempre nos revela novas perspectivas. O encenador inglês Peter Brook (2001) coloca Shakespeare em uma instância separada dos demais autores. Para Brook, Shakespeare não pode ser considerado um autor, porque o conceito de autoria nas artes,

como entendemos hoje, se refere invariavelmente a uma expressão pessoal que faz com que as obras tragam sempre a marca pessoal que caracteriza a personalidade de seu autor. O encenador inglês, porém, pontua que essa característica não está presente em Shakespeare, porque suas obras dramáticas não foram escritas baseadas nos pontos de vista de Shakespeare sobre o mundo e a realidade, mas algo mais profundo, muito próximo do real justamente por conter o que, para Brook, é a própria característica do real: uma gama infinita de interpretações. Para ele, Shakespeare se aproxima de forma única dos fenômenos em si: “O que ele escreveu não é uma interpretação, mas sim, a coisa em si mesma” (Brook, 2001, p. 132). A busca “da coisa em si mesma”, da fonte, da origem das coisas, é justamente o foco das doutrinas e escolas espirituais que abordam a compreensão do mundo em suas partes sutis. Essa busca foi também empreendida por muitos dos homens de teatro no século XX, e foi refletida nos seus trabalhos artísticos.

Este artigo visa ampliar a gama de interpretações sobre a obra “Hamlet” de Shakespeare a partir de uma montagem teatral russa, realizada durante o ano de 1923 e estreada em 1924, na qual o foco do texto foi uma leitura de viés espiritual, voltada principalmente para a antroposofia, cosmovisão filosófica estudada por alguns membros do grupo artístico que trabalhava no espetáculo. Alguns dos atores, entre eles o intérprete da personagem Hamlet e idealizador da montagem, Mikhail Tchékhov, realizavam estudo contínuo da antroposofia, filosofia espiritual, científica e artística elaborada por Rudolf Steiner, filósofo austríaco. Com forte cunho espiritual em sua cosmovisão, a antroposofia estava entre as correntes espirituais proibidas e perseguidas pela censura soviética, instalada pela revolução de 1917. Mesmo em condições de cerceamento que impunham limites à expressão da visão dos artistas criadores da montagem, os relatos dos protocolos de ensaio permitem uma compreensão mais ampla da abordagem singular dada pelo grupo ao texto e sua abordagem do ponto de vista espiritual do conteúdo da obra.

Os protocolos de ensaio, originalmente publicados em russo, apresentam a reflexão dos artistas sobre as personagens, cenas e interações presentes no enredo da peça, dissecando assim sua estrutura, além de descreverem os exercícios e metodologias utilizadas para a criação do espetáculo teatral. Meu foco nesta análise é a observação de como são vistas algumas das personagens em seu cunho espiritual e o enfoque da forma como se apresenta para os artistas a dualidade Bem e Mal dentro do contexto da peça shakespeariana, ampliando a compreensão do conteúdo metafísico da obra.

## **Sobre espiritualidade e teatro russo**

Primeiro, se faz necessário contextualizar a montagem analisada, incluindo algumas observações gerais sobre: a relação entre espiritualidade no contexto da Rússia do início do século XX; o teatro dentro do contexto das vanguardas artísticas; e o viés espiritual que permeava a montagem mencionada — a antroposofia — visão de mundo trazida por Rudolf Steiner ainda no final do século XIX.

Ivanovna (2006) afirma que na Rússia do final do século XIX, a espiritualidade ainda estava completamente integrada à vida cotidiana, participando das necessidades dos indivíduos. Mesmo depois da revolução de 1917, que proibiu e perseguiu as confissões e correntes religiosas e espirituais, estas ainda estavam profundamente arraigadas na vida do povo russo.

Entre as vanguardas artísticas da época, o teatro teve um desenvolvimento ímpar. Dentro deste contexto, Konstantin Stanislávski é o centro, a estrela maior da constelação teatral de nomes que, entre o fim do século XIX e a terceira década do século XX, revolucionaram a prática e iniciaram a busca por uma sistematização do trabalho teatral, tendo como base primeira o chamado “sistema de Stanislávski”<sup>1</sup>, sempre ampliado com contribuições de seus diversos colaboradores. A base desta revolução artística tem seu ponto central na consideração do ser humano como artista criador, como continuador da obra divina, que deve trabalhar para construir a si mesmo ética e moralmente, buscando assim na Arte, o ideal, a perfeição como meio de evolução de si e, conseqüentemente, da evolução da criação humana, levando ao aperfeiçoamento do mundo. Estas ideias permeavam profundamente as buscas de Stanislávski, que influenciou seus discípulos de forma intensa, entre eles, Mikhail Tchékhev.

### 1.1 O Primeiro Estúdio do TAM

Em 1912, Mikhail Tchékhev, então um jovem ator de 21 anos, já famoso em sua cidade natal, São Petersburgo, é chamado para um teste com K. Stanislávski para trabalhar em Moscou no aclamado Teatro de Arte de Moscou (TAM). Na primeira audição ele impressiona Stanislávski, que o convida para participar de seu novo empreendimento, um estúdio de teatro para formação de jovens atores, que visava o desenvolvimento de seu sistema de atuação. Dessa maneira, Mikhail Tchékhev ingressa no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, capitaneado por Leopold Sulerjítiski, outro grande nome da pedagogia teatral da época. Este empreendimento terá a duração total de 5 anos como estúdio de formação de atores e posteriormente torna-se também uma instituição teatral, anexada ao TAM, chamado de Segundo Teatro de Arte de Moscou (TAM II).

No Primeiro Estúdio, visando o aprimoramento de seu sistema, Stanislávski e Sulerjítiski orientam os alunos atores em exercícios oriundos da ioga como suporte do trabalho prático. Nesse contexto, os exercícios auxiliam os atores na ampliação da concentração e no trabalho com a imaginação ativa, além de oferecer aos atores uma base para o trabalho físico de liberação muscular, através das posturas (asanas) praticados.

Mas, além do trabalho com a ioga, outra prática espiritual fazia parte dos exercícios do estúdio. A experiência do pedagogo Leopold Sulerjítiski junto ao grupo religioso russo cristão dos *dukhobors* foi de fundamental importância para sua formação espiritual. Sulerjítiski foi o guia dos *dukhobors* em sua mudança para o Canadá, quando recusaram-se a prestar o juramento de lealdade ao czar Nicolau II, sendo assim, obrigados a emigrar do país a partir de 1897. Ao acompanhá-los na viagem que durou cerca de dois anos, Sulerjítiski aprendeu práticas meditativas, que ensinou aos seus estudantes do Primeiro Estúdio.

<sup>1</sup> Konstantin Stanislávski (1863-1938) ator, diretor e pedagogo russo, durante seus mais de quarenta anos de pesquisas teatrais, desenvolveu o chamado “sistema Stanislávski”, o qual reuniu as leis orgânicas da ação humana.

Todas essas práticas espirituais tiveram um enorme impacto no trabalho dos atores, tendo continuidade nos estúdios seguintes abertos por Stanislávski, além de um impacto na trajetória individual dos integrantes do Primeiro Estúdio. Estes se tornaram atores e diretores, tanto na Rússia como em outros países, e se utilizaram, em seu trabalho, dessas técnicas e dessa forma de estruturação do pensamento, a partir dos conceitos aprofundados em contato com escolas místicas.

Dessa maneira, pode-se compreender que a perspectiva de trabalho do ator presente no Primeiro Estúdio visava o aperfeiçoamento humano em todos os aspectos da vida, incluindo a compreensão e o contato da vida espiritual, através de práticas nesse sentido, o que foi um legado para a trajetória artística individual dos membros deste empreendimento. É a partir dessa experiência que Mikhail Tchékhev entra em contato com uma base conceitual sólida sobre o assunto da espiritualidade, o que o estimula a buscar seus próprios caminhos dentro da temática.

## 1.2 Mikhail Tchékhev e a antroposofia

As modificações no modo de operação do Primeiro Estúdio iniciaram com a morte de Sulerjítski em 1916, um ano antes da revolução russa. Após a revolução de 1917, não havia mais as mesmas condições para a pesquisa e práticas espirituais disponíveis nas épocas anteriores, pois a censura soviética começava a se instaurar. Ainda assim, a vida espiritual continuava a ter importância na sociedade russa, porém, para V. Ivánovna (2006, p. 83) havia “um fluxo de buscas espirituais da intelligentsia russa, escondida sob uma carapaça ideológica, que restringia bastante a vida cultural já nos anos 1920”. A pesquisadora aponta também que, no caso específico de Mikhail Tchékhev, ele se apresentava como um tipo muito característico da Rússia do século XIX e começo do século XX, “época em que as grandes questões da vida e as buscas existencialistas de sentido não tinham se separado da vitória cotidiana e o problema da realidade profissional” (Ivanovna, 2006, p. 83), salientando que, dentro da realidade do país naqueles anos, as questões espirituais não estavam ainda tão separadas da vida cotidiana e o desenvolvimento da vida espiritual era uma questão imperativa dentro da vida dos indivíduos. Malcovati (2014, p. 16) também colabora para a construção de uma imagem panorâmica da questão da espiritualidade na vida russa desse período pós revolucionário:

O ano de 1924 foi crucial para a União Soviética. Havia terminado há pouco a guerra civil que devastou o país inteiro, ceifando centenas de milhares de vítimas e deixando um rastro de ódio e violência por toda parte. Está em curso há anos uma perseguição violenta da Igreja Ortodoxa, de todas as confissões e correntes religiosas e espirituais: uma perseguição que confunde a maioria da população, especialmente as classes médias e o campo, profundamente devotada e praticante [...]. Também a partir de 1918, é exacerbada a censura de artistas e intelectuais que não são defensores da linha política bolchevique, não alinhados com a teoria materialista da arte.

É neste contexto que, após os anos de formação, Mikhail Tchékhev segue suas buscas filosóficas, tornando-se um ávido leitor de diversas filosofias efervescentes na passagem entre as décadas de 1910 e 1920, além dos estudos sobre psicologia que surgiam e as teorias materialistas,

bastante difundidas na Rússia revolucionária. O excesso de leituras, porém, acaba por provocar uma profunda crise espiritual no ator, que começa a apresentar sintomas de doença psicológica. O ápice se dá aproximadamente em 1918, quando abandona uma apresentação teatral pela metade e para de atuar por alguns meses. É neste período conturbado que ele vai entrar em contato com um dos livros de Rudolf Steiner, filósofo que elaborou a antroposofia. Aos poucos, Mikhail Tchékhev se aprofunda nesta visão, começa a integrar as reuniões da sociedade antroposófica russa, local onde se reuniam os interessados neste conhecimento, e então torna-se, até o final de sua vida em 1955, um estudioso e praticante da antroposofia<sup>2</sup>.

A *antroposofia*, também chamada *ciência espiritual antroposófica* foi o campo conceitual a partir do qual Rudolf Steiner atuou, criando diversas iniciativas sociais nas primeiras duas décadas do século XX. Caracteriza-se como uma cosmovisão que apresenta o ser humano em sua relação com os mundos suprasensíveis, sutis, apresentando assim, relações com a natureza que vão além da visão materialista da realidade. Seu foco não é a negação do materialismo, mas sim a investigação de como se apresentam e como atuam as forças invisíveis que criam o mundo material visível, considerando que existem outras realidades além da materialidade. A partir dessa visão de mundo, Steiner fundou iniciativas em diversas áreas, como educação, agricultura, artes, arquitetura e medicina<sup>3</sup>.

No que tange à vida espiritual e à relação com as religiões, Steiner traça um panorama que envolve as divindades presentes em diversas culturas, investigando os impulsos espirituais que fundam as diferentes culturas e formas de manifestação da ciência e das artes humanas, bem como um panorama da história da humanidade a partir da perspectiva suprasensível. A figura de Jesus Cristo ocupa lugar central, sendo ampliada como fenômeno espiritual para além dos limites das escrituras bíblicas, o que causa diversas críticas, tanto no meio cristão como fora dele. Além disso, uma ideia de criação e unidade é dada a partir dos impulsos espirituais que permeiam as diferentes religiões. A um impulso ou culto religioso surgido no oriente, corresponde um outro nascido no ocidente, em um panorama que mostra que os fatores duais aparentemente opostos que atuam em cada lado formam uma complementaridade harmônica dentro da esfera espiritual mais abrangente.

A ideia da luta, do conflito existente entre as forças da luz e das trevas, que se dá no interior do ser humano e materializa-se nos fenômenos dos inúmeros conflitos exteriores, também é foco desta cosmovisão, que trabalha com a ideia de que existem sempre metas universais a serem atingidas dentro da evolução espiritual dos seres.

A partir das considerações apresentadas pelos atores sobre as personagens de “Hamlet”, serão abordados abaixo alguns pontos que foram aprofundados pela visão espiritual do texto: a questão da dualidade Bem x Mal, Hamlet como ser humano tocado pelo impulso cósmico, a resistência e o medo do espírito dentro da personagem Polônio e o ponto de vista do feminino, como impulso matéria espiritualizado.

<sup>2</sup> Em 1928, após 4 anos da montagem russa de “Hamlet”, Mikhail Tchékhev emigra da Rússia e vive os anos seguintes entre a Alemanha, a França e a Inglaterra, terminando sua vida nos Estados Unidos. Em todos estes países, ele trabalha como ator, diretor e pedagogo, e forma diversos atores americanos, muitos dos quais fizeram carreira em Hollywood. Seu “Hamlet” chegou a ser remontado e apresentado na Lituânia e na Alemanha.

<sup>3</sup> Iniciativas como a pedagogia Waldorf, a agricultura biodinâmica, a euritmia e a medicina antroposófica são todas baseadas em princípios antroposóficos.

## “Hamlet” e o tema do Espírito como guia da humanidade

Malcovati (2014, p. 18) faz algumas considerações que são fundamentais para o entendimento do contexto da montagem: o texto da obra foi bastante reduzido, com grandes cortes, totalizando três atos e 14 cenas. Aponta também que

Tchékhov apoia a importância de desenvolver apenas algumas linhas do texto de Shakespeare. Apenas um exemplo: o final foi completamente eliminado com a chegada de Fortimbrás. A tragédia termina com a morte de Hamlet (“O resto é silêncio”). Tchékhov quer eliminar a perspectiva de salvação com uma intervenção externa que envolve renovação e paz.

Também destaca que, para que a leitura espiritual seja enfatizada, são eliminadas as leituras psicológicas ou emocionais. A dualidade é reforçada com uma visão das personagens atuando como forças espirituais positivas ou negativas e o objetivo do espetáculo é a afirmação do bem, a catarse do público e o direcionamento para uma dimensão purificadora.

Hamlet expressa forças que estão acima dele. O seu caminho é um ímpeto para a luz, de acordo com as palavras da primeira carta de João: “Deus é luz e não há trevas. Se andamos na luz, como ele está na luz, estamos em comunhão uns com os outros”. Portanto, Tchékhov quer que o personagem carregue uma energia voltada para a luz, para o bem, mesmo que no final ele não possa vencer o mal (a morte de Hamlet). Ele quer lê-lo na dimensão do “impulso-Cristo” steineriano, um impulso que cresce dentro de nós, nos transforma. A ideia central de Tchékhov (nascida da leitura de Steiner) é que o comportamento moral interno às nossas ações age no externo do mundo e o transforma. Assim, Hamlet, que aceita a missão de combater o mal do Espírito de seu pai, a corrupção da corte, uma missão que envolve autossacrifício, irradia energias positivas ao seu redor, mesmo que no final ele sucumba. Aqui, portanto, o Hamlet-Cristo, que se imola, mas mostra que o mal pode ser combatido e derrotado ao custo de sua própria vida. (MALCOVATI, 2014, p. 18).

A visão de Malcovati sobre o autossacrifício de Hamlet como uma representação do chamado *impulso crístico* antroposófico revela uma chave do trabalho de Steiner que Tchékhov intencionalmente abordou com a peça. Steiner evidencia que, para o homem da época atual, este impulso interno, denominado de *crístico*, é o único que verdadeiramente pode guiar cada indivíduo humano na descoberta de novos caminhos para uma transformação da vida terrena. Há nesse preceito uma relação intrínseca com a questão do livre arbítrio e a necessidade de conexão interna para uma experiência desse conceito na alma, o que Steiner chama de “vivência anímica”<sup>4</sup> que ultrapassa o saber intelectual. Um exemplo de como essa ideia foi concretizada na montagem foi a forma escolhida pelos atores para a realização da cena V do primeiro ato, o primeiro diálogo de Hamlet com o Espectro de seu pai. Para realizar a cena, Tchékhov opta por interpretar Hamlet e o Espectro. Hamlet está ouvindo o espírito de seu pai através de

<sup>4</sup> Em seu livro “O conhecimento dos mundos superiores – A Iniciação” (1904) Steiner diferencia o saber intelectual, que pode ser assimilado com qualquer disposição de espírito e que não causa transformações na alma do indivíduo, da sabedoria, que se relaciona com as leis espirituais. Nesse sentido, não para *entender* mas para *conhecer* estas leis, o conhecimento intelectual deve também entrar na alma do indivíduo, em seu sentir, para que seja conhecimento completo. Assim, o indivíduo *sabe*, ou seja, ele alinha a compreensão e o sentimento.

si mesmo, ou seja, ele interpreta Hamlet e também as falas do Espectro. É o próprio Hamlet, portanto, que ouve de dentro de si a voz do pai, e a orientação para suas ações externas. Sobre essa cena, que se torna emblemática, o escritor simbolista russo Andrei Bieli<sup>5</sup> (1998 apud Malcovati, 2014, p. 21) comentou

O surpreendente é que o Espectro do Pai é completamente desmaterializado e se torna puro Espírito, de modo que suas palavras são ditas pelo próprio Hamlet: “Você em mim e eu em ti” e a partir desse momento o espírito paira em todas as cenas de Hamlet; a angústia de Hamlet torna-se o moderno Gólgota de cada “eu”, enquanto o momento da morte de Hamlet — quando será coberto com bandeiras, quando a música for ouvida no fundo e quando a cena estiver iluminada ao máximo — assumirá o valor de “Cristo ressuscitou”.

Na luta contra o mal estabelecido no plano terreno pelo rei Cláudio, Hamlet ouve a voz de seu pai, a voz de Deus, e consegue derrotar o mal maior, simbolizado por Cláudio. A cena da morte de Hamlet, que nesta versão marcava o fim da peça, é o alcance da realização da meta visualizada. A vida de Hamlet não termina, visto que continua no plano espiritual.

A montagem da tragédia enfocava um ponto de vista cosmológico, tendo em seu centro a personagem Hamlet não como um príncipe membro de uma família real, mas como um representante da humanidade, por isso, um representante do *ser humano espírito*, ou seja, daquele que busca o sentido, a meta espiritual da vida terrena, espiritualizando a si mesmo. Todas as personagens orbitam em volta desse centro, que as atrai. Nesse contexto, as personagens também não devem ser compreendidas apenas como membros da corte, mas como forças espirituais, que estão em relação com o ser humano espírito-Hamlet. Nesse sentido, a visão da tragédia “como hieróglifos, como signos que devem irromper para cima” (Tchékhov apud Knebel *et al.*, 1995, p. 378), como propõe Tchékhev, leva a reflexão sobre a obra não do ponto de vista de uma tragédia familiar, mas do ponto de vista da trajetória de um ser humano buscando a meta divina na vida terrena. Para que a dualidade bem e mal se estabeleça, é colocado no centro do conflito com o ser humano espírito-Hamlet, o rei Cláudio, descrito nos ensaios como a imagem máxima das forças do mal. V. S. Smyshlyaev<sup>6</sup> descreve sua visão geral da peça:

Todos os personagens estão divididos em amigos e inimigos de Hamlet. Os guardas — estes são amigos de Hamlet, são os primeiros que começaram a prever o cataclismo de Hamlet. Essa ligação de amizade perpassa toda a peça, revelando-se principalmente por meio de Horácio. Toda a corte, o rei, Polônio — todos estes são obstáculos separados e concretos no caminho de Hamlet em direção à Luz.

O obstáculo principal, o fundamental, é o rei; e o Espírito aponta diretamente para ele. A rainha e Laertes também são obstáculos, mas de ordem completamente diversa. Ofélia fica ao lado de Hamlet, ela é uma das amigas dele e, ao mesmo tempo, é um obstáculo, e por isso Hamlet a recusa. Polônio é uma arma passiva nas mãos do rei. O principal, por conseguinte, é o rei. Além disso, não se trata de um esquema: o rei é um homem que encarna as aspirações do mal. (Knebel *et al.*, 1995, pág. 380)<sup>7</sup>

<sup>5</sup> O escritor Andrei Bieli (1880-1934), pseudônimo de Boris Nikolaievich Bugáev, foi antropósofo, seguidor de Steiner e orientou Mikhail Tchékhev por alguns anos no estudo da antroposofia. Sua carta aqui citada foi enviada no ano de 1925.

<sup>6</sup> Valentin Sergeevich Smyshlyaev (1891-1936) foi um ator, diretor, professor e crítico teatral. Ingressa no Teatro de Arte de Moscou em 1913 e, a partir de 1915, integra o elenco do Primeiro Estúdio. Dirigiu a peça “Hamlet” junto de A. I. Cebhan e V. N. Tatarinov.

<sup>7</sup> Todas as citações provenientes dos ensaios da peça “Hamlet” foram traduzidos do russo para o português por Daniela T. Merino

Como considera Smyshlyaev, os personagens são colocados em dualidade, ou estão com Hamlet — como Horácio e Ofélia — ou estão ao lado do rei Cláudio e, em aspectos diferentes, estão contra Hamlet. E as formas de expressão dessa contrariedade em relação a Hamlet foram exploradas na peça com enfoques diversos. Por exemplo, Polônio representa a visão materialista e a descrença, o ateísmo. Como representação do elemento material, Polônio não entende Hamlet, representação máxima do Espírito. Por não entender Hamlet, Polônio o teme. E, assim como ele, Laerte também teme Hamlet. O grupo abordou a chamada loucura de Hamlet como, na verdade, o medo do Espírito. A partir do momento em que reconhece sua missão, Hamlet está agindo sob orientação do espírito, de seu “eu superior” na cosmovisão antroposófica, que significa a parte que traz a consciência do mundo espiritual para a encarnação. Ao ver Hamlet consciente, espiritualizado e conectado com sua meta, as personagens ao redor sentem medo e repulsa, porque ainda estão muito próximos da materialidade alheada do espírito. Hamlet é visto, então, como louco aos olhos dos que não podem ver o espírito, compreender que o processo pelo qual Hamlet está passando é, justamente, uma conexão com o espírito. Em um trecho do segundo ensaio, o elenco abordou o tema

Todos têm medo do Espírito, têm medo de Hamlet espiritualizado ou, na opinião deles, possuído. Aqui, nesta sala, o Espírito reina completamente, enquanto Laertes e Polônio se agitam, não sabendo como falar com Ofélia, que está pronta para ir até Hamlet com amor. E eles destroem Ofélia. O espírito vai até eles como medo de um Hamlet possuído. Todos, à sua maneira, não sabem lidar com o Espírito. Polônio finge estar “satisfeito”. Esta cena: o desagrado de Hamlet com a terra, o terreno. O próprio Laertes está com medo e Ofélia diz apenas: “Tenha medo, tenha medo de Hamlet!”.

M. A. Tchekhov. O ateísmo só pode ser elementar no momento da negação. Polônio diz: “O que você chama de Espírito é a loucura que existe em você.” A descrença de Polônio no Espírito não minimizará o próprio Espírito. Isso poderia ser retirado de Polônio.

V. N. Tatarinov<sup>8</sup>. Não é terrível que Polônio sozinho não tenha nada para ouvir do Espírito? O fato é que o próprio Polônio intensifica a reação dos outros ao Espírito.

M. A. Tchekhov. Pode ser que entre neste cômodo agora uma pessoa insensível ao nosso estado de espírito e comece a falar absurdos. Então se farão presentes o absurdo e a desarmonia. Mas pode ser que entre outro alguém, sensível ao nosso estado de espírito, e comece a quebrá-lo. Assim é Polônio. É necessário mostrar este tipo admirável de ateu. Ele leu a presença do Espírito através de todos e ficou com medo.

V. A. Podgornyl<sup>9</sup>. Meus olhos devem estar arregalados. Do que terão medo? Eu, como ator, responderei: “Tive medo do Espírito!”. Mas Polônio dirá: “Tive medo de que todos perdessem a razão”. (Knebel *et al.*, 1995, p. 382).

Como último elemento a ser analisado, trago as duas personagens femininas, a rainha Gertrudes, mãe de Hamlet, e Ofélia, sua amada. Ambas são trabalhadas na versão da peça como representações da alma, do elemento anímico, feminino. A rainha mãe traz algo como a substância

<sup>8</sup> Vladimir Nikolaevich Tatarinov (1879-1966) – diretor e professor. Um dos três diretores da peça “Hamlet”, também foi um antroposofista, tendo sido, por este motivo, perseguido pelo regime soviético. Muito próximo de Mikhail Tchekhov, que foi um de seus professores, estudavam juntos a filosofia de Steiner.

<sup>9</sup> Vladimir Afanasyevich Podgornyl (1887-1944) – ator, presente no Segundo Teatro de Moscou desde sua fundação como Primeiro Estúdio do TAM em 1912.



material, não no sentido do mal como Polônio, mas em seu sentido neutro, de materialização, que pode pender para qualquer dos dois polos da dualidade Luz e Sombra. Tchékhov (apud Knebel *et al.*, 1995, p. 385), em sua visão, assim a descreve:

A rainha é a aspiração instintiva à manutenção dos pilares morais, das tradições. Hamlet precisa perdoar o pecado da mãe. A rainha deve ser o elemento feminino. E o fato de ser mãe afia a lança da guerra dirigida contra Hamlet. A mãe é o objeto sobre o qual ocorre a luta do Espírito que veio à terra através de Hamlet. Estaria morrendo purificada? Esta é a única pessoa que Hamlet não recusa. O fato de haver a purificação não é importante: importante é a influência de Hamlet sobre a rainha; importante é o que se passa dentro dela a partir dessa tragédia, a sua divisão entre a maldade do rei e o espírito de Hamlet; os elementos da mulher para com o rei e os elementos da mãe para com Hamlet. A rainha não encontrou forças em si para vencer até o fim. A Rainha não sabe que Cláudio matou o pai de Hamlet. Qual é o motivo da advertência do Espírito no que se refere à mãe? O espírito quer que Hamlet aceite o pecado de sua mãe e a perdoe. Se Hamlet consegue perdoá-la, isso significa que Hamlet é capaz de perdoar alguém e não aceita o mal na figura do rei.

A divisão de Gertrudes, citada por Tchékhov, entre a maldade do rei e o espírito de Hamlet pode ser influência da visão antroposófica. Steiner explica que, na composição trina do ser humano — corpo, alma e espírito — a alma é aquela que medeia a relação entre a corporalidade do mundo físico-sensível e o espírito, manifestado no ato de pensar. Assim, diz Steiner (2004, p. 14, grifo do autor) “com a palavra *alma* deve ser indicado aquilo pelo qual ele [ser humano] une as coisas ao seu próprio existir, pelo qual ele sente nelas agrado e desagrado, prazer e desprazer, alegria e dor.” Na experiência terrena, a alma faz a mediação entre o presente e a eternidade, levando as experiências vividas para o plano espiritual. A rainha está unida ao rei Cláudio, assassino de seu marido, sem a consciência dessa situação, portanto, experienciando algo sem saber a totalidade da situação. No contexto da montagem russa, Hamlet deve perdoar este pecado inconsciente de sua mãe.

A montagem mostra então, as duas tendências da alma quando encarnada na terra: a tendência material através de Gertrudes e a tendência ao espírito, através de Ofélia. Para Tchékhov (apud Knebel *et al.*, 1995, pág. 384) “Ofélia se origina do bem, mas ainda é incapaz de distinguir entre o bem e o mal na terra. É a tal força do elemento do amor, da ingenuidade e da pureza que ela não compreende. Além disso, Tchékhov (apud Knebel *et al.*, 1995, p. 384) também vê em Hamlet e Ofélia uma representação de duas partes do ser humano: a alma e o espírito.

Ofélia é a parte da alma de Hamlet que está nas mãos da terra. Existem dois Hamlets: um se chama Hamlet e o outro, Ofélia. Por que Ofélia foi criada? Para mostrar outro plano: e não importa o quanto vocês, pessoas da terra, tentem estragá-la, ela não vai acabar na terra, mas vai se desvencilhar dela, “enlouquecer”.

Se unir-se a Ofélia, que por sua natureza não pode se separar da terra embora sua tendência seja espiritual, Hamlet não poderá dar sua vida para sua missão, não poderá morrer e cumprir sua meta espiritual, ele acabaria cedendo, afastando-se de seu objetivo e

ficando na terra. Nesse sentido, seu amor por Ofélia o impede de cumprir a missão recebida do espírito, dentro do enredo da peça. Tchékhev (apud Knebel *et al.*, 1995, p. 384) continua:

Ofélia é uma ação. Por que então Hamlet a recusa? Hamlet recusa a encarnação desse elemento. “Vá para o mosteiro!” — isso deveria soar: “Não encarne, não caia na terra!”. Se Hamlet abdica de Ofélia por causa da própria missão, então por que Ofélia o incomoda? Acontece que esse amor é terreno, é um amor corporal. Além disso, Hamlet não pode confiar nenhuma parte de sua missão a ninguém. O amor por Ofélia é um obstáculo no caminho de Hamlet. A renúncia de Ofélia é o primeiro passo no caminho espinhoso de Hamlet. Quando uma pessoa recusa algo, ela parece compreender a vida com clareza. Mas Hamlet não ficou desapontado com Ofélia. A tragédia toda está no fato de que ele a ama, mas a recusa. Há uma profunda sabedoria na renúncia, mas a sabedoria é conquistadora, não invencível. O ato de recusa, de sacrifício, fortalece o amor de Hamlet por Ofélia: ele a ama com um amor que passou pelo caminho da negação. Quando Hamlet recusa Ofélia, qual é a dor dele? O fato de amá-la até o fim, até o último suspiro.

A recusa de Ofélia feita por Hamlet pode mostrar um tipo de escolha pelo espírito na renúncia da alma, o que não estaria totalmente de acordo com a perspectiva espiritual antroposófica — que parece justamente primar pela condução da alma pelo espírito dentro da configuração do ser humano —, mas justificou uma resolução para a representação contida no texto, de ambos formarem um casal romântico.

A opção dos artistas russos em abordar a obra de Shakespeare sobre um ponto de vista espiritualizado corrobora a afirmação de Brook, de que as peças de Shakespeare possuem inúmeras possibilidades de interpretação por seu caráter de conexão com a essência do humano. Embora, como explicitado por Malcovati, a peça realizada tenha feito grandes cortes no texto original, incluindo a modificação do final projetado por Shakespeare, a abordagem espiritualizada se mostra frutífera na ampliação dos significados da peça, mostrando assim uma possibilidade de cosmovisão da obra.

Retomando o pensamento de Brook (2001) ao referir-se que, enquanto os dramaturgos abordam uma expressão de seu mundo pessoal, de seus pontos de vista em suas obras, Shakespeare consegue capturar a característica principal da realidade, o que Brook chama de “a coisa em si”. De uma perspectiva antroposófica, pode-se dizer que Shakespeare capta em certa profundidade o Espírito, a Ideia Primordial, arquetípica, e é essa característica que dá a sua obra tantas interpretações. Shakespeare então, não expressou suas visões sobre um tema, o que seria uma perspectiva da Alma, parte mais individualizada da entidade humana, mas sim apreendeu artisticamente os arquétipos espirituais. A característica de captar o Espírito está presente em poucos autores através dos tempos, pois ao artista nem sempre lhe é dado o dom da capacidade específica de alcançar o espírito humano em sua medida cósmica, mais ampla e universal. Também por parte dos artistas que escolhem tratar destas obras específicas, para captar aspectos espirituais de obras artísticas é necessária uma capacitação dentro de uma cosmovisão espiritual, como aconteceu com o grupo que realizou a montagem citada, atores e diretores teatrais que se dedicavam ao

estudo da antroposofia. Esta capacitação permitiu que também os intérpretes teatrais pudessem se aprofundar na obra, trazendo à tona um Hamlet inspirado por uma perspectiva que chega na raiz da essência humana. As personagens individuais foram direcionadas ao seu sentido arquetípico, as relações estabelecidas no texto foram trabalhadas em seu sentido espiritual, que por sua base arquetípica, toca toda a individualidade humana.

## Referências

BROOK, Peter. **Más allá del espacio vacío – Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987**. Barcelona: ALBA Editorial, 2001.

IVANOVNA, V (org.). **MNEMOZINA: Dokumenty i fakty iz istorii otchestvennogo teatra XX veka: istoritcheski almanakh (Documentos e fatos da história do teatro nacional do século XX: Almanques históricos)**. Moscou: Editorial URSS, 2006.

KNEBEL, M. O.; KRYMOVA, N. A.; OYZERMAN, T. I.; TOVSTONOGOV, G. A. ULYANOV, M. A. (org.). **Chekhov M. A. Literaturnoye naslediyе: V 2 t. (Patrimônio literário de M. A. Tchékhev. Em 2 tomos.)** Moscou: Ed. Arte, 1995.

MALCOVATI, Fausto. Michail Čechov – Amleto – Steiner. **Culture Teatrali: Studi, interventi e scritte sullo spettacolo**. N° 23, Anais 2014, p. 16-28.

MERINO, Daniela Simone Terehoff. **Mestre de Teatro, Mestre de Vida – Leopold Sulerjítiski e sua busca artística e pedagógica**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SCANDOLARA, Camilo. **Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX**. 2006. 218 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2006.

STEINER, Rudolf. **A filosofia da Liberdade. Elementos de uma cosmovisão moderna**. São Paulo: Editora Antroposófica, 1988.

STEINER, Rudolf. **De Jesus a Cristo. O sentido esotérico da Redenção**. São Paulo: Editora Antroposófica, 2007.

STEINER, Rudolf. **O cristianismo como fato místico e os mistérios da antiguidade**. São Paulo: Editora Antroposófica, 2018.

STEINER, Rudolf. **Teosofia – Introdução ao conhecimento supra-sensível do mundo e do destino humano**. São Paulo: Editora Antroposófica, 2004.

TCHERKÁSSKI, Serguei. **Stanislávski e o yoga**. São Paulo: É Realizações, 2019.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski: Vida, obra e Sistema**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2015.