

MIKHAIL TCHÉKHOV – DO DIÁLOGO COM A ANTROPOSOFIA A UMA TEATRALIDADE DO INTANGÍVEL

Natacha Dias¹

Resumo: O presente artigo analisa o modo como Mikhail Tchékhev (1891-1955) – ator, diretor e pedagogo teatral russo – desenvolveu sua abordagem teatral da imaginação a partir de um diálogo com a Antroposofia, ciência espiritual fundada por Rudolf Steiner no início do século vinte. Conhecido como o mais brilhante discípulo de Konstantin Stanislávski, Mikhail Tchékhev foi obrigado a se autoexilar, em 1928, ao se descobrir investigado por associações com essa importante corrente esotérica, proibida na Rússia a partir de 1923. Pelo mesmo motivo, sua obra seria censurada em seu país natal até o final dos anos oitenta. O artigo demonstra o modo como a perspectiva antimaterialista e não determinista da Antroposofia comporá, em Tchékhev, uma pedagogia capaz de explorar objetivamente os fenômenos suprassensíveis da cena. Por fim, transpondo a reflexão sobre a formação e do treinamento teatral, busca-se demonstrar que tal legado antecipa aspectos de uma teatralidade performativa e transcendente, conforme noções utilizadas por Erika Fischer-Lichte e Josette Féral, a compor uma visão do teatro como fenômeno que dá a ver o intangível.

Palavras-chave: Imaginação; Antroposofia; Teatralidade.

MICHAEL CHEKHOV – FROM DIALOGUE WITH ANTHROPOSOPHY TO A THEATRICALITY OF THE INTANGIBLE

Abstract: The present article analyzes how Russian actor, director and theatrical pedagogue Michael Chekhov (1891-1955) developed his theatrical approach to imagination from a dialogue with Anthroposophy, spiritual science founded by Rudolf Steiner at the beginning of the century. Known as the most brilliant disciple of Konstantin Stanislavsky, Michael Chekhov was forced to self-exile in 1928 when he found himself investigated for associations with this important esoteric current, banned in Russia since 1923. For the same reason, his work was censored in his native land until the end of the eighties. The article demonstrates how the anti-materialist and non-determinist perspective of Anthroposophy will compose, in Chekhov, a pedagogy capable of objectively exploring the suprasensible phenomena on the stage. Finally, transposing the reflection about theatrical education and acting training, it aims to demonstrate that this legacy anticipates aspects of a performative and transcendent theatricality, according to notions used by Erika Fischer-Lichte and Josette Féral, building a view of the theater as an event that allows us to see the intangible.

Key Words: Imagination; Anthroposophy; Theatricality.

¹ Natacha Dias é atriz e diretora. Bacharel e Mestre pela Universidade de São Paulo. Doutora pelo Programa de Artes da Cena da UNICAMP, tendo realizado estágio-sanduiche na Université Paris 8 (França). É professora colaboradora do curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR. Link para currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/6523629861512842>.

Mikhail Tchékhov e o encontro com a Cosmovisão Antroposófica²

Tendo ingressado no Teatro de Arte de Moscou em 1912, Mikhail Tchékhov³ (1891-1955) logo se tornaria um dos atores mais admirados entre os artistas e espectadores russos. Superando rapidamente o estigma que lhe poderia ter sido imputado – o de haver integrado a trupe apenas por seu parentesco de primeiro grau com o dramaturgo Anton Tchékhov –, é ainda hoje considerado o mais brilhante discípulo de Konstantin Stanislávski. A parceria entre mestre e discípulo – não obstante às discordâncias metodológicas que já então se afirmava entre ambos – seria coroada durante a lendária montagem de *O Inspetor Geral*, em 1921, na qual a potente teatralidade da atuação de Tchékhov surpreenderia a todos pela extensão do próprio Sistema de Stanislávski, muito além da estética naturalista.⁴ Além dessa atuação, o jovem ator presentearia o público moscovita com outros desempenhos inesquecíveis nas encenações realizadas pelo Primeiro Estúdio do Teatro de Arte⁵.

Segundo testemunhos, com sua interpretação do papel-título em Hamlet, em 1923, já sob os ecos da guerra civil e da fome que assolara o país depois da Revolução bolchevique, Tchékhov foi capaz de provocar ao mesmo tempo comoção e um caloroso debate na plateia. Em sua maioria, os espectadores foram capazes de reconhecer, nas entrelinhas do conflito principal dessa obra clássica, a imagem de seu próprio mundo, fadado à destruição. As questões éticas que se apresentavam ao povo russo naquele momento pareciam concretamente apresentadas na cena, não por meio de uma estética engajada, mas traduzidas em termos de uma potente discussão filosófica que refletia, segundo o crítico Pavel Markov (1934), a luta entre as forças do Bem e do Mal como meio de libertação do humano (Markov, 1934). Na contramão da nova ideologia revolucionária que se esforçava em separar as dimensões políticas e

² Este artigo desdobra-se a partir de texto publicado nos Anais do Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas – LUME e PPGAC.

³ Adotamos essa grafia, que nos parece mais próxima à sonoridade original do nome do artista russo, mas destacamos a existência de outras grafias, não menos legítimas, utilizadas em edições da obra do artista em diversos idiomas ocidentais. A mais conhecida delas deriva das traduções inglesas: Michael Chekhov.

⁴ Nesta montagem do TAM, dirigida por Stanislávski, Tchékhov interpretou o protagonista, Khlestakov.

⁵ Tais como Cobus (*O Naufrágio da Esperança*-1913), Caleb (*O Grilo na Lareira*-1914), Fraser (*O Dilúvio*-1915), Malvólio (*Noite de Reis*-1920) e Hamlet (1923).

religiosas, Tchékhov apresentava-as de maneira unida; observadas sob a mesma moldura, as questões terrenas e espirituais compunham uma encenação que testemunhava, sob o plano de fundo presente, “os últimos anos da velha Rússia” (idem, p. 76).

De fato, recusando as tendências do pensamento positivista ocidental, desde a segunda metade do século dezenove, uma corrente significativa da *intelligentsia* russa buscava afirmar sua identidade pela histórica proximidade de sua episteme com os aspectos teológicos da cultura. Os traços do cristianismo ortodoxo – adicionados de uma verdadeira proximidade com as religiosidades orientais e o interesse das elites nas mais variadas correntes esotéricas – compunham, na Rússia do início do século, terreno fértil para o crescimento de um humanismo não materialista, que compreendia inclusive a progressão histórica terrena à luz de processos espirituais determinantes do destino individual e coletivo. Marco agregador de tal corrente, o filósofo Vladimir Soloviov (1853-1900) influenciaria diversas gerações por volta da passagem do século, e contribuiu para a afirmação do valor espiritual da arte, como espelho da própria humanidade – ao mesmo tempo material e divina –, sempre a manifestação superior de uma força cósmica universal.

A fundação da Sociedade Antroposófica, pelo filósofo e ocultista Rudolf Steiner, em 1912, e mesmo antes disso, a Teosofia, sua antecessora, encontrariam eco entre a *intelligentsia* formada sob tais perspectivas de pensamento, mobilizando o interesse de nomes como Nikolai. Berdiaev, Pavel Florenski, Alexander Blok, Alexander Scriabin, Vassili Kandinski, Viacheslav Ivanov, Marina Tsvetaeva, e, de modo menos explícito, o próprio Stanislávski.

Como evidente herdeiro de tal linhagem, Mikhail Tchékhov, à época da citada montagem de *Hamlet*, iniciaria uma estreita colaboração com o escritor e filósofo Andrei Biéli, um dos mais destacados artistas antropósofo da Rússia naquele período. Com a proibição da Antroposofia na Rússia, em 1923, promoviam juntos encontros de trabalho noturnos em que convidavam, sem mencionar a fonte de inspiração, jovens atores a explorarem as correspondências rítmico-gestual a partir dos fundamentos da Eurytmia, tronco artístico dessa corrente esotérica desenvolvido por Rudolf e sua esposa, a atriz Marie Von Steiner. Tendo assumido então a função de Diretor do Primeiro

Estúdio do Teatro de Arte de Moscou⁶, Tchékhov mergulhava cada vez mais em busca de um tipo de comunicação não verbal, gestual, que o afastava cada vez mais da tradição literária do TAM e das formas naturalistas de atuação. Ao mesmo tempo, é inegável que sua obsessão por tais assuntos indiretamente lhe permitiam aprofundar um fundamento central das investigações de Stanislávski, que concebem a psicologia na atuação não como expressão do intelecto, e sim como manifestação de um superconsciente criador que dá acesso à vida do Espírito.

Quando, em 1918, Mikhail Tchékhov adquiriu, quase casualmente, o livro *O Conhecimento do Mundos Superiores*⁷, de Steiner, reconheceu ali explicações objetivas sobre os fenômenos psicofísicos explorados nos exercícios de atuação que – geralmente baseados na yoga – experimentara no Primeiro Estúdio, sob a égide de Stanislávski, Evguiêni Vakhtangov, e seu mais querido professor, Leopold Sulerjítiski. Mas a chamada “ciência espiritual”, de Steiner, ia ainda além, oferecendo ao artista a solução para problemas que o incomodavam em suas leituras sobre a corrente sincrética teosófica⁸, uma das matrizes principais da Antroposofia. O principal desses era o extremo orientalismo das ideias afirmadas por Madame Blavátski que, na opinião do então jovem ator, acabavam por subjugar elementos importantes da mística cristã ocidental. De fato, a Antroposofia se propunha a reestabelecer um vínculo com tal tradição, principalmente por meio da afirmação do chamado “Mistério de Gólgota”, a partir do qual a natureza humana de Cristo é interpretada como um marco terreno da nossa evolução cósmica. Essa “cristologia”, pautada por Steiner a partir de uma perspectiva metódica que dava aos assuntos espirituais um tratamento objetivo, construiriam então o alicerce por meio do qual Tchékhov estruturaria, a partir daí, seu caminho pessoal e artístico. Ao posicionar o sujeito como um “pesquisador espiritual” (Chekhov, 2005, p. 134), a Antroposofia liberava Tchékhov em sua busca pelas leis da atuação fundadas no indizível,

⁶ Em 1924 passou a se chamar Segundo Estúdio.

⁷ Andrei Kirillov informa, em notas da tradução de *The Path of Actor*, que a primeira edição em russo deste livro de Steiner foi lançada em 1911, sob um título alternativo; apenas em uma segunda edição, de 1918, teria o título corrigido, conforme mencionado por Tchékhov, o que provaria que o artista teve acesso à obra apenas naquele ano.

⁸ Rudolf Steiner fora um dos mais proeminentes membros da Sociedade Teosófica até 1913, corrente esotérica fundada pela russa Helena Petrovna Blavátsky (1831-1891). Após discordâncias, Steiner criou a Teosofia adicionando elementos dessa a aspectos da mística cristã ocidental e do pensamento artístico-científico do escritor J. W. Goethe (1749-1932).

nos aspectos intuitivos da criação, cujos sentidos pré-linguísticos penetravam além dos limites da racionalidade e da experiência sensível.

Mais tarde, fiquei convencido de quão práticos são os princípios da Antroposofia, quão firme esta ciência está na Terra e quão intimamente ela está conectada com nossa cultura. Não há espaço para voos de fantasia infundados na Antroposofia. Steiner diz que nada apresentado pela ciência do espírito deve ser aceito levianamente. O antropósofo deve pensar no que o pesquisador do mundo espiritual lhe apresenta, não acreditar. A autoridade não tem papel a desempenhar na Antroposofia. Os desejosos de desenvolver seus órgãos superiores de percepção podem realizar os exercícios pertinentes, e cada indivíduo é capaz de experimentar por si mesmo no mundo espiritual o que descreve a Antroposofia. O mundo do espírito é apenas um “mistério” para quem não deseja se esforçar o suficiente para ter acesso a ele.

O primeiro e fundamental exercício sugerido por Steiner cultiva a capacidade de pensar de forma lógica, clara e ativa. Sem ter isso de início, o aspirante a clarividente pode se ver preso a ilusões e submergir não no mundo espiritual, mas no reino do faz de conta e do autoengano. (Chekhov, 2004, p. 133-134, tradução nossa)

Naquela primeira metade dos anos vinte, a Antroposofia oferecia a Tchékhev, também, ferramentas e vocabulário para embasar sua própria poética-pedagógica no teatro. Tomada como uma espécie de cognição fundamental, a imaginação, tal qual formulada pela Antroposofia e, conseqüentemente, também pela metodologia tchekhoviana, desloca os estados comuns da consciência para estágios mais elevados, por meio de processos de contemplação e visualização que se assemelham aos movimentos do sonho. Obviamente que Tchékhev, ainda que valorizasse a evolução espiritual despertada pelos estados imaginativos, enfatizará o aspecto criativo e não dogmático desse processo, no trato direto com seus atores e atrizes.

Separando-se, agora definitivamente, de alguns dos caminhos sugeridos por seu primeiro mestre, Stanislávski, em especial no que se referia ao uso da memória afetiva como acesso à *verdade* artística, Tchékhev encontrava na imaginação a via de uma criação suprapessoal, pela qual o universo autônomo das imagens desperta a *individualidade* criativa, faceta oposta à nossa personalidade cotidiana e limitada. Referenciado em inglês como *Higher I, Higher Self, Higer Ego*, o termo russo empregado pelo autor era *vyshii*

ia. Nota-se que a expressão coincide absolutamente com aquela adotada por Stanislávski, anos antes, para se referir a uma das partes que acreditava participar de um movimento de duplicação da consciência no trabalho criativo da atuação. Porém, ao incorporar-se ao vocabulário de Tchékhev, a expressão buscará explicitar ainda mais dimensão espiritual dessa dinâmica criativa. Para fazê-lo, Tchékhev se remeterá explicitamente à visão antroposófica de que todo ser humano possui um “soberano interior” (Steiner, 1991, p. 14), também nomeado pela comunidade antroposófica como *Eu-Superior*. Tal dimensão elevada do *si mesmo*, que se sugere despertar por meio da prática meditativa, conduziria ao conhecimento e a uma existência mais livre. Como uma consciência liberta dos condicionamentos do mundo empírico, o *Eu-Superior* nos permitiria acessar um pensamento puro, no qual se integram harmonicamente as relações entre forma e matéria. Transposta para a arte da atuação, essa capacidade de se perceber um ser “duplo” ofereceria ao artista, segundo Tchékhev, uma objetividade desapegada, que lhe expandiria o sentido lúdico, inventivo e altruísta da criação.

Como bem analisa Gilbert Durand (2012), uma época crítica aos mitos e à mística também tende a combater o imaginário, em sua brava negativa de ceder ao regime das sínteses, às certezas demasiadas, as explicações deterministas. Na segunda metade dos anos vinte, juntamente à utopia tchekhoviana de um teatro espiritual amadurecia o projeto de uma pedagogia da atuação, que, nos termos de Durand, “repousa precisamente nesta espontaneidade espiritual e nesta expressão criadora que constitui o campo do imaginário (idem, p. 430). A preparação de atores e atrizes deveria conceber um trabalho que fosse além da cultura mecânica e da fisicalidade, impostas ao corpo por correntes artístico-científicas diversas, bem como do regime do real, imperativo estético emanado do ideário da arte engajada politicamente. Na condução do Segundo Estúdio do Teatro de Arte, defendia, quase de modo romântico, a instauração de um repertório composto por peças clássicas e adaptações de narrativas do repertório popular; nessas obras, identificava um caminho para o futuro do teatro, como um modo de educação fantástica, capaz de fazer frente aos fantasmas da humanidade (ibidem). Em 1928, ao se descobrir investigado por associação às ideias de Steiner, e para livrar-se de

uma provável condenação, Mikhail Tchékhev vê-se obrigado a deixar sua terra natal, para onde jamais obteria licença para retornar.

Da afirmação da pedagogia a uma teatralidade do intangível

Até 1918, quando se acirraram as crises emocionais e profissionais que manifestara desde cedo, Tchékhev jamais demonstrara a intenção de estabelecer uma pedagogia teatral própria. A despeito dos elogios lançados às suas atuações na juventude, sua personalidade forte e irreverente fazia com que fosse visto pelos colegas, e pelo próprio Stanislávski, como alguém com pouco comprometimento ético diante do projeto moral e coletivo afirmado pelo Primeiro Estúdio. Tal projeto se definia, entre outros, pela ideia da necessidade de construção de um pensamento sistemático sobre as leis da criação teatral. A tais desconfianças, respondia então com ironia, e se referia aos empenhados colegas como “crentes na religião de Stanislávski” (Čehov, 1995, t. II, p. 456). Porém, durante a licença médica que o afastaria subitamente de seu trabalho no TAM, naquele primeiro ano da Revolução Bolchevique, Tchékhev se veria diante da necessidade de criar seu próprio Estúdio, cujas aulas seriam ministradas, inicialmente, em seu apartamento.

Ali, as práticas pedagógicas com seus alunos, associadas a um processo de reconhecimento objetivo do próprio sofrimento a partir das leituras antropológicas, devolviam a Tchékhev o interesse pela criação em seu *sentido de totalidade*, a engajar de modo conjunto vida e obra do artista. Além da cosmovisão antropológica, a lapidação de sua metodologia impunha-lhe uma retomada, agora de modo mais crítico, dos fundamentos orgânicos da *arte da vivência*, conforme absorvidos durante seus anos como colaborador de Stanislávski. Dele retomaria também a valorização do conhecimento prático, de um saber que se constrói no fazer. De maneira semelhante, retornaria a certos ensinamentos transmitidos por Sulerjítiski (1872-1916), em sua incansável pedagogia amorosa, a buscar no invisível das relações o fundamento ético de um teatro voltado à doação e ao bem comum. Sobre esse seu amado professor, Tchékhev lembra-se do seguinte diálogo, ocorrido em um de seus encontros:

- Micha, sabe o que eu gostaria de pintar?

O quê?

- As coisas – respondeu com seriedade e ar pensativo – que não se vê.

Não compreendi do que se tratava, e Sulerjítski me explicou:

- Quando você olha para um objeto, você o vê com precisão e clareza. Os objetos que estão perto já são pouco visíveis. E quanto mais se distanciam, pior você enxergará as coisas que o rodeiam. Na realidade, você já não as vê. Mas onde está o ponto em que você deixa efetivamente de ver? É justamente isso que eu gostaria de pintar. Como uma pessoa não vê os objetos que a cercam, como eles desaparecem pouco a pouco de seu campo de visão e de sua percepção.

Parece que Sulerjítski tentava pintar o que não é visível. (Chéjov, 2016, p. 108, tradução nossa)

Durante os anos trinta, em sua passagem por Berlim, Paris, Letônia, Lituânia, Inglaterra e, finalmente, Estados Unidos, Tchéchov buscou consolidar sua prática exatamente sobre os fatores invisíveis da atuação. Aprofundando a contemplação ativa da imagem como operativo técnico, lapidaria metodologias como a o *Corpo-imaginário*, a *Atmosfera* e, por último, o *Gesto Psicológico*. Embora abordem aspectos distintos da criação – como o processo de encarnação, a relação com o espaço rítmico e a composição da ação psicofísica –, tais metodologias apostam em um reconhecimento objetivo das substâncias suprassensíveis que habitam a cena. O jogo da cena surge desse interpelar das imagens, reconhecidas em suas ausências e presenças, ora como formas aparentes, ora como irradiação de sensações, forças que transbordam à concretude das coisas. Para tanto, a pedagogia tchekhoviana convoca a *individualidade* criativa do artista, e seu *Eu-Superior*, que, à medida que encarna as imagens internas, também se transforma no contato com elas, em um aprendizado que se dá pela experiência ativa da linguagem.

Erika Fischer-Lichte (2008) situa, apenas nos anos 1960, o surgimento de métodos que fornecem uma visão microscópica dos processos geradores da materialidade na performance. Contudo, já em 1955, poucos meses antes de sua morte, Mikhail Tchéchov falava a atores reunidos no *The Stage Society*, em New York, sobre uma perspectiva da cena como evento não dualista, em que se revelassem elementos concretos e impalpáveis. Ao fim da vida, sem precisar mencionar diretamente seus estudos aprofundados de Antroposofia e outros conhecimentos ocultos, integrava-os às suas experiências como ator no Teatro de Arte de Moscou e a toda uma vida dedicada à pedagogia teatral para

apresentar o que seriam os cinco princípios-guias de seu Sistema criativo: 1) natureza psicofísica de todos os exercícios; 2) meios de expressão intangíveis para alcançar resultados tangíveis; 3) emprego do espírito criativo do ator e do *Eu-Superior* como integrador dos vários aspectos de sua atuação; 4) elementos da técnica conduzem à *Individualidade* Criativa; 5) cada faceta da técnica deve ser utilizada para promover liberdade artística. Dizia, então:

Vocês já devem ter notado que colocamos grande ênfase em nosso método nos chamados meios de expressão intangíveis. Costumávamos considerar nossa atuação, nosso profissionalismo, nosso agir principalmente como uma maneira de expressar o texto e cumprir um negócio, de ter o corpo e a voz em ordem, e isso seria tudo. Isso não é tudo. Os principais meios de expressão são, na verdade, todos os meios intangíveis. O que eles são? Vou lembrá-los apenas de alguns deles. Por exemplo, a *atmosfera*. Quer dizer, os dois tipos de *atmosferas*. A *geral*, que abrange toda a peça ou partes dela, e a *atmosfera individual* do personagem em particular. Esses meios são absolutamente intangíveis, mas fortes e muitas vezes muito mais fortes do que as linhas que o autor nos fornece. Ou digamos *radiação*, ou *projeção*, ou *gesto psicológico*, que nos segue invisível, intangível, como nosso guia e amigo, como algo que nos inspira o tempo todo quando estamos ensaiando ou atuando. (Chekhov, 2004, CD 4-3, transcrição e tradução nossa)

No que se refere à formação do ator, o teatro tchekhoviano opera uma ênfase do corpo que escapa à lógica concreta que regeria a maior parte dos treinamentos físicos no Ocidente, ao longo do século. Visto como um campo de intensidades e virtualidades, a técnica corporal explora radicalmente a dimensão inventiva da ação, sem sujeitá-la à restauração de comportamentos da ordem linguística, cultural ou biológica. Em uma lógica oposta ao que, por exemplo, propõe a Antropologia Teatral, ao tomar o corpo como um caminho que se move “do concreto para o abstrato e não de outro modo” (Barba; Savarese, 1995, p. 227), Tchekhov buscará tocar na corporeidade seus elementos intangíveis. No exercício prático, isso significa propor ao ator que busque a precisão menos na eficácia da estrutura plástica do que no modo como a dinâmica do movimento subverte as próprias leis da física mecânica. O gesto, embora tenha começo, meio e fim, só poderá ser compreendido quando tomado a partir de sua antecipação. Do mesmo modo, nunca termina. Fluxo constante que continua no invisível é bem mais do que um volume no espaço, tornando-se ritmo eventualmente presentificado em matéria. É, portanto, menos a partitura grafada

da ação do que o sentido que ressoa entres as notas, o vestígio que as une e, também, a pausa que as suspende sem interrompê-las.

Na segunda metade dos anos 1930, quando se dedicava à formação de jovens atores e professores no Estúdio instalado na comunidade rural de Dartington Hall, na Inglaterra, Tchékhov teve contato direto com nomes importantes da dança e das artes plásticas modernas. Kurt Joss, ex-aluno de Rudolf Laban, foi um dos artistas que, assim como Tchékhov, encontrou naquele experimento socioeducativo rural, mantido pela fortuna do casal Dorothy e Leonard Elmhirst, um espaço para desenvolver livremente suas experiências artísticas. Em uma das aulas ministradas em 18 de novembro de 1936, ao comparar seu entendimento sobre o treinamento na atuação com a abordagem do coreógrafo alemão, Tchékhov destaca que o movimento, para o ator, não visa a uma definição habilidosa, que possa ser fielmente reproduzida, mas é caminho, motivo pelo qual o ator trabalha sobre sua ideia, sua imagem, e não seu resultado. “Cada posição, cada movimento, tem algo para nos dizer”, afirmava (Chekhov, 1936a, p. 04). Como porta-voz da *individualidade* criativa do ator, de seu Eu-Superior, o corpo acaba por se descolar da necessidade de afirmar a personalidade do artista, adquire liberdade em relação às representações mentais previamente conhecidas por seu intelecto ou comportamento social. Tal lógica se expande a ponto de, para Tchékhov, o movimento ser prerrogativa não apenas do corpo físico do ator. A menção ao *corpo imaginário*, duplo visualizado no espaço que aparece em inúmeros exercícios e etapas da trajetória tchekhoviana, é um exemplo disso. Seus movimentos não se prestam meramente a ser copiados, são inspirações e orientam a ação do ator. Em aula de 20 de outubro de 1937, Tchékhov oferece o seguinte exemplo:

O corpo invisível deve guiar, atrair e persuadir seu corpo visível – não o contrário. Nosso corpo visível muitas vezes deseja nos servir rápido demais, e isso está errado. Quando o corpo visível assume a liderança, tudo se torna errado, porque ele tirou sua tarefa do intelecto. O corpo invisível deve ser o líder, e você deve segui-lo com muito cuidado... Nosso corpo físico precisa de tempo para se ajustar ao invisível, então não o force. Seu corpo invisível persuadirá o visível se você lhe der tempo. (Chekhov, 1937, p. 02, tradução nossa)

Tal pedagogia tchekhoviana se traduz em uma poética própria, na qual aponto a antecipação de uma teatralidade performativa, a emergência de uma estética da presença, em que ação e imagem se formam e informam mútua e constantemente. A dialética que se dá entre os *corpos etérico, anímico e físico*, ou seja, entre as funções energéticas, simbólicas e concretas da corporeidade do ator ou atriz, ilustra bem tal afirmação. O processo composicional proposto por Tchekhov faz deslocar a atenção do espectador para a “execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente” (Féral, 2008, p. 209).

Não se trata de afirmar que tal ênfase performativa implique na abdicação da representação. Ao contrário, tanto as metodologias tchekhoviana do *corpo imaginário* quanto do *Gesto Psicológico*, por exemplo, se utilizam no processo de *encarnação* do papel, algo basilar em seu Sistema. Fruto de uma *ideia corporificada*, no entanto, essa personagem que emerge à superfície não se apresenta como signo estável e encerrado em si mesmo. Ao contrário, produz uma semiose constantemente atravessada pela *radiação*⁹ da presença do ator, por meio da qual são comunicados os sentimentos, a vontade e o pensamento do próprio *performer*. Valendo-nos, aqui, da diferenciação feita por Fischer-Lichter (2012 apud Romagnolli, 2013) – entre os efeitos de um “corpo semiótico”, formado por signos físicos que remetem ao caráter da *dramatis personae*, e um “corpo fenomênico”, de afecção sensual e imediata –, é possível dizer que o processo de *encarnação* tchekhoviano mantém a força e a simultaneidade de ambos os polos. Tensionado pelo “corpo fenomênico”, o “corpo semiótico” tem sua dimensão presentativa relativizada. Como diz Nancy (1993, p. 5 apud Romagnolli, 2013, p. 24), a presença não vem “sem apagar a Presença que a representação gostaria de designar”. Com tal efeito, se não elimina o modelo dramático de sua poética, Tchekhov aproxima-o de um ideal platônico que, de acordo com Ramos (2015), condenava tal modelo menos por sua capacidade de evocar realidades do que pela pretensão espetacular de lhes dar a ver.

Por outro lado, ao destacar o fenômeno de *radiação* e *irradiação* como índices de *presença*, evidenciará sua natureza intermitente, a evocar justamente a natureza incapturável da *performance*, cuja existência paradoxalmente

⁹ O fenômeno da *radiação* e *irradiação* é previsto e exercitado na pedagogia tchekhoviana como um evento de expressão e comunicação energético na atuação.

depende da desapareição da própria materialidade, que se produz e se destrói continuamente no momento presente (Romagnolli, 2013). Tchékhev dizia que, se um ator for “capaz de queimar, será capaz de irradiar no palco”. O fogo que o leva a *agir*, a *fazer* algo no palco, e não simplesmente a dizer algo (Chekhov, 1936b), evidencia a presença da ausência, uma teatralidade do intangível.

Para além do trabalho técnico individual do ator e atriz, essa teatralidade performativa que se pode antever no projeto artístico tchekhoviano interferirá também nas outras presenças da cena. O sujeito criador não se colocará como demiurgo exclusivo da cena, alguém que domina o meio e, por meio do uso técnico de ferramentas, subjuga os objetos materiais na forja de sua própria criação. Ao contrário, será aquele capaz de se relacionar com as imagens, *atmosfera*, ritmo, tudo aquilo que ultrapassa sua consciência individual. Novamente alimentado pela visão antroposófica de uma natureza tríplice, Tchékhev dotará a totalidade do evento teatral de uma condição orgânica. Assim, em diversas de suas aulas, afirma que as expressões materiais da cena comporiam um “corpo”, as atmosferas e sentimentos geradas seriam sua “alma”, enquanto as ideias instituiriam o “espírito” da obra.

Nesse meio vivo e dinâmico, Tchékhev evocará a importância do que chamou de “sentimento de conjunto”, ou *ensemble*, uma qualidade interacional que deve ser praticada e desenvolvida pelos atores. Mais que uma atividade técnica, ou um treinamento, tal qualidade de improvisação sutil permitirá emergir um tipo de teatralidade transcendente, conforme os termos dispostos por Féral:

[...] não há manifestações físicas obrigatórias, nem propriedades qualitativas que permitam reconhecê-la com exatidão. Ela não é um dado empírico. É uma situação do sujeito em relação ao mundo e a seu imaginário. E essa situação das estruturas do imaginário, fundadas sobre a presença do espaço, do outro, que permite o teatro. Ver a teatralidade nesses termos coloca a questão da transcendência da teatralidade. (Féral, 2015, p. 90)

Conclusão

A partir do contato com a cosmovisão antroposófica, tentamos demonstrar de que modo o legado de Mikhail Tchékhev tangenciará uma teatralidade performativa e transcendente. Desafiará, dessa maneira, as bases

teatrais herdadas da estética clássica, em seu projeto mimético de produção de semelhanças como reclusão, reconhecimento e “salvação de aparência” (Didi-huberman, 2011, p. 29). A poética desse lendário artista russo reforçará, no teatro, não apenas o fascínio de se “ver” alguma coisa, mas a contemplação dos movimentos de aparição e desaparecimento da imagem, além do aprendizado de nelas distinguir “o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto” (Didi-Huberman, 2012, p. 214).

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Editora Hucitec, 1995.

CHEJOV, Mijail. **El camino del actor: vida y encuentros**. Barcelona: Alba, 2016

CHEKHOV, Michael. **Crossing the threshold**. [S. l.: s. n.], 1936a. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/625>. Acesso em: 12 jan. 2023.

CHEKHOV, Michael. **Discussion Between Michael Chekhov and Dorothy Elmhirst – What is the Role of the Theatre in Life**. Exeter: Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive, 1939. (Acervo Deirdre Hurst Du Prey).

CHEKHOV, Michael. **Fire – The Desire to Act**. [S. l.: s. n.], 1936b. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/630>. Acesso em: 12 jan. 2023.

CHEKHOV, Michael. **Objectives. Characterization. Invisible body**. [S. l.: s. n.], 1937. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/767>. Acesso em: 12 jan. 2023.

CHEKHOV, Michael. **On Theater and the art of Acting – the five hour CD Master Class**. Mala Powers (edição). CD1, CD2, CD3, CD4. New York: Working Arts, 2004.

CHEKHOV, Michael. **The Path of the Actor**. New York: Routledge, 2005.

ČEHOV, M. **Literaturnoe nasledie**, t. II. Moskva: Iskusstvo, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. **Revista Alea**, v. 13, n. 1. Jan-jun 2011. pp. 26-51. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/HzbzsbTGk4c9BrjRPVPTY9z/?lang=pt>. Acesso em 05 fev. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Revista do programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012. pp. 206-219. Disponível em:

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/issue/view/830>. Acesso em 04 jan. 2022.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

FÉRAL, Josette. A Teatralidade. In: **Além dos Limites – teoria e prática do Teatro**. São Paulo, Editora Perspectiva: 2015.

FÉRAL, Josette. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, nº 8, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 12 jan. 2023.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance – a new aesthetics**. Londres: Routledge, 2008.

GHARAVI, Lance. Introduction. In: **Religion, Theatre and Performance – acts of faith**. GHARAVI, Lance (ed). New York: Routledge, 2012.

MARKOV, P. **The First Studio: Sullerzhitsky-Vackhtangov-Tchekhov**. Exeter: Dartington Trust; Elmgrant Trust Archive, 1934. (Acervo Deirdre Hurst Du Prey).

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. **Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro nas criações da Companhia Brasileira de Teatro**. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes/UFMG. Belo Horizonte, 2013. Disponível em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9EGMC8>. Acesso em: 16 jan.2023.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. **O Conhecimento dos Mundos Superiores**. São Paulo: Editora Antroposófica, 1991.

Recebido: 22/01/2024

Aceito: 30/04/2024