

TOCAR O INTANGÍVEL – A COSMOVISÃO DE MIKHAIL TCHEKHOV A PARTIR DE SUA TÉCNICA DE ATUAÇÃO

Natacha Dias (PPG Artes da Cena – IA – UNICAMP)¹

RESUMO

Ao longo do século vinte, reflexões sobre a problemática do treinamento na atuação vêm majoritariamente priorizando a definição dos aspectos concretos do trabalho técnico. Ecoando ainda as concepções de método conforme postuladas pelas epistemologias modernas e científico-materialistas, algumas dessas interpretações correm o risco de negligenciar a existência de estruturas objetivas que podem caracterizar os fenômenos imateriais e intangíveis da atuação. Assim, o presente texto lança luz sobre o modo como o legado do ator, diretor e pedagogo teatral russo Mikhail Tchekhov (1891-1955) propõe uma abordagem direta desses elementos sutis, a partir de sua ênfase na imaginação.

Esta reflexão faz referência aos áudios que registram uma série de aulas ministradas pelo artista, em New York, no ano de 1955. Neles, ele define o que seriam os cinco princípios-guias de sua metodologia, sendo o segundo deles justamente o reconhecimento dos meios de expressão intangíveis para alcançar resultados tangíveis na cena. Desdobrando as investigações de Stanislávski, Tchekhov encontra sua própria maneira de explorar a natureza psicofísica dos exercícios, explorando profundamente a relação com eventos que extrapolam os limites da corporeidade material do ator ou atriz na cena, tais como *atmosfera, radiação e gesto psicológico*.

Ao adotar fundamentos da Antroposofia de R. Steiner, e da fenomenologia de J. W. Goethe, a técnica tchekhoviana reflete uma cosmovisão baseada na plena correspondência entre atributos humanos e extra-humanos, natureza material e espiritual. Uma das consequências disso é a abordagem do corpo como estrutura física, energética e imaginária. Assim, sua metodologia pensa a atuação como experiência de totalidade, imagem e metamorfose.

¹ Artista da cena, é Doutoranda no programa de Artes da Cena da UNICAMP, sob orientação do Dr. Marcelo Lazzaratto, com Bolsa CAPES DS. Realizou estágio-sanduiche na Université Paris 8 – Saint Denis, sob supervisão do professor Dr. Stéphane Poliakov. Atualmente, é também professora colaboradora na Universidade Estadual do Paraná, no curso de Licenciatura em Teatro.

PALAVRAS CHAVE

Imaginação. Técnica. Pedagogia de Atuação. Poéticas do intangível.

ABSTRACT

In the twentieth century, reflections on the problem of acting training have mostly prioritized the comprehension of concrete aspects of technical work. Still reverberating the conceptions of method as postulated by modern and scientific-materialist epistemologies, some of these interpretations tend to neglect the existence of objective structures that can constitute the immaterial and intangible phenomena of action. Thus, the present text underlines the way in which the legacy of the Russian theatrical actor, director and pedagogue Michael Chekhov (1891-1955) proposes a direct approach to these subtle elements, based on his emphasis on imagination.

The communication text makes reference to the audios that record a series of classes given by the artist, in New York, in 1955. He defines what would be the five guiding-principles of his methodology, where the second one is precisely the recognition of intangible means of expression to achieve tangible results on the scene. Unfolding Stanislavsky's investigations, Chekhov finds his own way to explore the psychophysical nature of the exercises, deeply exploring the relationship with events that extrapolate the limits of the actor's or actress's material corporeality, such as *atmosphere*, *radiation* and *psychological gesture*.

By adopting foundations from R. Steiner's Anthroposophy and J. W. Goethe's phenomenology, the Chekhovian technique reflects a worldview based on the full correspondence between human and extra-human attributes, material and spiritual natures. One of the consequences of this is the approach to the body as a physical, energetic and imaginary structure. Thus, his methodology thinks of acting as an experience of wholeness, image and metamorphosis.

KEY WORDS

Imagination. Technique. Pedagogy of Acting. Poetic of Intangible.

Em sua autobiografia, escrita ainda antes de ser obrigado a deixar a Rússia², Mikhail Tchekhov relembra um diálogo travado com Leopold Sulerjítiski (1872-1916), seu mais querido mentor nas atividades desenvolvidas no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, que integrava desde 1912. Dotado de diversas qualidades artísticas e humanas, Sulerjítiski era também um exímio pintor e, na conversa relatada, refere-se a uma aspiração poética cuja persistência podemos reconhecer em toda a trajetória pedagógica posterior do então jovem ator:

- Micha, sabe o que eu gostaria de pintar?

O que?

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

Não compreendi do que se tratava, e Sulerjítiski 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 sua visão e de sua percepção.

Parece que Sulerjítiski tentava pintar o que não é visível (Chéjov, 2016, p. 108. Tradução minha).

À época desse diálogo, Tchekhov ainda não tinha qualquer intenção de estabelecer sua própria metodologia criativa, tornando-se um diretor e pedagogo teatral. Os elogios lançados às suas brilhantes atuações não abafavam as críticas que também recebia por um comportamento supostamente irreverente demais, pouco comprometido com as tarefas de organização do Estúdio e com a consolidação dos princípios do Sistema, em fase de desenvolvimento. A essas acusações respondia com ironia, referindo-se aos colegas como verdadeiros “crentes na religião de Stanislávski” (ČEHOV, 1995, t.II, p. 456). Mesmo assim, o mais famoso fundador do Teatro de Arte de Moscou costumava dizer aos seus alunos que, se quisessem compreender os fundamentos de sua investigação, deveriam assistir atentamente à atuação de Mikhail Tchekhov. E ele próprio o fazia, acompanhando-o inclusive em sessões de ensaios particulares, onde observava as improvisações irretocáveis do ator, como se ali pudesse compreender as fontes mais refinadas do processo criativo.

Somente a partir de 1918, como uma das ações que o ajudaria a superar a paralisia pessoal e profissional provocada por uma grave crise psíquica, Tchekhov se debruçaria

² A autobiografia *O Caminho do Ator* foi publicada em outubro de 1927, sete meses antes de Mikhail Tchekhov partir para a Alemanha, primeiro país onde viveu em exílio forçado.

sobre os assuntos que envolvem a formação de atores, inicialmente como modo de compreender e organizar seus próprios procedimentos criativos. De Sulerjítiski, desdobraria o desejo de desvendar os processos que permitem ao ator operar entre o visível e o invisível, conceber as encarnações do imaginário como compromisso ético na instituição de um mundo comum, fundado na doação de si e no amor. Isso inclui uma atenção constante tanto às ínfimas energias que nos atravessam, como uma conexão com as grandezas cósmicas que ultrapassam os limites de nossa percepção sensorial. De Stanislávski, receberia a valorização de um pensamento prático que, reconhecendo absolutamente a natureza espiritual da criação, jamais deve abdicar do elo com os aspectos materiais, como se fosse possível empreender uma artesanaria do inapreensível, na convicção de que o teatro é sobretudo um conhecimento indissociável do fazer.

Erika Fischer-Lichte (2008) situa nos anos sessenta o surgimento de métodos que fornecem uma visão microscópica dos processos geradores da materialidade na performance. Defende que os próprios artefatos fixos e reproduzíveis da cena, tensionados pelos fluxos existentes apenas no presente, consolidam-se agora como vestígios documentais de um fenômeno a ser irrevogavelmente perdido quando a obra termina. Nessa potencialização da dimensão performativa, a teatralidade parece confrontar um certo ideal que está mesmo na base da encenação moderna, em sua tentativa de dominar a realidade empírica e manipular tecnicamente os elementos visíveis, para que disso emergja um sistema de signos apreensíveis na cena. Mais do que uma renúncia absoluta à *opsis*³, parece-me que as novas teatralidades interpelam certa interpretação moderna desse conceito, onde reverberam traços da estética clássica. Essa, como denuncia Didi-Huberman, evidenciou o processo de produção de semelhanças como reclusão, reconhecimento e “salvação de aparência” (2011, p. 29). Sem abdicar do fascínio do ato de “ver” alguma coisa, é possível pensar o teatro como contemplação dos movimentos de aparição e desaparecimento da imagem, distinguindo nelas “o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214).

Anterior aos marcos práticos e teóricos que nos permitem tecer essas reflexões, Mikhail Tchekhov, em 1955, em encontros com atores profissionais promovidos no The Stage Society, em New York, revelava uma perspectiva da cena como evento não

³ Espetáculo, segundo a terminologia e visão proposta por Aristóteles em sua *Poética*.

dualista, capaz de revelar existências concretas e imaginárias, a partir de uma técnica que pensa justamente o trânsito entre o concreto e o impalpável. Registradas em áudios, essas palestras hoje nos permitem acessar uma didática deliberadamente preparada por Tchekhov para comunicar de modo organizado, simples e contundente, as complexas articulações técnicas e éticas relacionadas à sua pedagogia. As gravações, restauradas e lançadas ao público em 2004, até hoje não foram objeto de análises teóricas mais detalhadas, porém, me parecem compor não somente um conjunto de ferramentas e procedimentos, mas todo um sistema de pressupostos pedagógicos e poéticos que refletem uma dimensão do *poiien* (fazer) enquanto invenção e fabricação, e *tekné*, que lida diretamente também com as estruturas invisíveis que compõem a cena.

Você já deve 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 minhas).

Como se nota no trecho, o artista reúne nomenclaturas que fazem parte de seu próprio vocabulário para reivindicar um tipo de atividade técnica que se dá menos *sobre* as coisas do que *na relação* com elas. Ali, o corpo não é visto como objeto ou instrumento, mas *locus* expressivo, enquanto os meios são abstratos. Chama atenção o modo como isso opera uma inversão da lógica predominante nas formulações técnicas e de treinamento emergentes no Ocidente no campo da atuação na segunda metade do século vinte; ecoando a *episteme* científico-materialista, e também a lógica estruturalista que busca bases comuns em elementos linguísticos, culturais ou biológicos, algumas dessas correntes metodológicas tendem a valorizar os aspectos empiricamente comprováveis do método, e priorizar, como no caso da Antropologia Teatral, um caminho que se move “do concreto para o abstrato e não de outro modo” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 227). Outro aspecto importante de se notar nessas gravações tchekhovianas, é a maneira como seu pensamento desestabiliza as dicotomias comumente estabelecidas entre um sujeito

que domina os meios e, ao concentrar suas habilidades técnicas na forja artificial de objetos, condiciona sua existência à sua própria iniciativa. A visão técnica de Tchekhov não estabelece distinções hierárquicas entre os eventos criativos, cujo *locus* principal é o corpo ou a subjetividade do ator, ou o espaço que lhe ultrapassa. Desse modo, a atividade técnica é menos uma iniciativa individual do que relacional, a projetar uma teatralidade que emerge do jogo e da coexistência entre presenças ontologicamente diferentes que povoam a cena.

O áudio acima transcrito refere-se ao que Tchekhov classificava com o segundo de uma série de cinco princípios-guias que, resumidamente, podemos descrever da seguinte maneira: 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. Nesses tópicos, é evidente o parentesco entre a técnica tchekhoviana e a psicotécnica stanislavskiana, em sua crença na conexão absoluta entre corpo e psicologia. Depois, percebemos o eco da cosmovisão antroposófica que, desde os anos vinte, ainda antes de ser obrigado a deixar a Rússia, Tchekhov tomava como um campo de interesse fundamental para suas formulações sobre a criação e a atuação. A partir dessas referências, desdobra-se não somente um questionamento sobre a primazia do corpo e dos elementos visíveis no processo técnico como também a própria percepção do sujeito como consciência individual clivada das formas transcendentais.

A compreensão de que a ação criativa é prerrogativa de um *Eu-Superior* evoca a cosmovisão de Rudolf Steiner (1861-1925), segundo a qual a consciência humana ainda ecoa sua gênese vinculada às substâncias cósmicas originais. Em termos práticos, isso se desdobra em uma série de exercícios voltados ao despertar do que Mikhail Tchekhov considera ser a *individualidade criativa*. Essa depende da capacidade do artista de articular elementos sensoriais e extra-sensoriais, confiando na intuição e na imaginação em lugar do puro pensamento analítico. A criação é vista então como evento suprapessoal, surgido do encontro entre a consciência do artista criador e a consciência autônoma das imagens.

A partir das memórias e descrições referentes ao seu próprio processo criativo, é possível concluir que essa valorização do imaginário sempre foi o principal canal de

experiência criativa adotado por Tchekhov. Mesmo nos tempos em que atuava sob a égide de Stanislávski, preferia confiar nas imagens geradas pela livre fantasia do que nas analogias pessoais que evocam a *memória afetiva*. No entanto, após assumir a direção do Primeiro Estúdio⁴, tendo encontrado na Antroposofia termos e ideias que proporcionavam maior sustentação metodológica a seus procedimentos antigos, Tchekhov passa a ser investigado por suas ideias místicas. Mais do que a discordância com uma ideologia oficial que chegava a criminalizar, naquele momento, seitas e ideários espirituais, até então muito presentes entre artistas e intelectuais russos, é preciso reconhecer que o que obrigaria Tchekhov a deixar para sempre seu país natal, em 1928, foi sua recusa de sujeitar seu projeto artístico e pedagógico aos termos definidos pela estética realista oficial. Ao contrário de obras de teor político e social, insistia na implantação de um repertório que valorizasse os mitos e lendas populares, além de obras clássicas que tangenciam a dimensão transcendente do humano, como Dom Quixote, projeto de encenação que jamais chegaria a ser realizado.

Gilbert Durand adverte-nos sobre o processo antropológico e histórico de exclusão do imaginário, que transformou em malditas as divagações dos poetas, catalogou sob a forma de doença os processos alucinatorios, manifestações delirantes, e expulsou as visões místicas da terra firme da ciência (2004, p. 15). De maneira semelhante ao que se passava com o artista francês Antonin Artaud (1896-1948), no mesmo período, Tchekhov vivenciava, mesmo entre seus pares, uma deslegitimação ostensiva de suas formulações teóricas e pedagógicas. Sob a fama de ator genial, suas ideias – que de fato partiam da observação e organização de seus próprios procedimentos criativos – eram, nos anos vinte, tomadas como arroubos sem fundamentação concreta ou metodológica. Mesmo entre colegas, suas experimentações eram alvo de incompreensão, como aconteceu durante os ensaios da montagem de Hamlet, entre 1923 e 1924. Conforme relata Maria Knebel (2017), que jamais se esqueceria de seu primeiro e admirável professor, corriam então, pelos corredores do Estúdio, comentários sobre o misticismo ao qual se dedicava Tchekhov, que à época desenvolvia um método de comunicação e abordagem do texto a partir de um jogo de bolas. O jogo, cujos objetivos principais não

⁴ Em 1924, enquanto Mikhail Tchekhov ocupava a função de diretor, o Primeiro Estúdio foi renomeado como Segundo Estúdio do Teatro de Arte de Moscou.

eram então compreendidos, evitava a abordagem analítica do texto, e buscava contato direto com seus impulsos volitivos, gerados na ação e contato entre os atores.

A referência principal para as experimentações de Tchekhov, desde a primeira metade dos anos vinte, era a Eurytmia, prática antroposófica também conhecida como “canto visível”, por buscar a correspondência entre as expressões rítmicas do gesto e da fala. Conforme conta em suas memórias, Tchekhov, antes de se dedicar à Eurytmia⁵, tomava como verdadeiros mentores Charles Darwin, Freud, Schopenhauer e Kant, com cujas ideias dialogava não somente abstratamente. De maneira análoga ao que ocorre com o “corpo imaginário”, que anos mais tarde se tornaria um dos procedimentos mais originais de sua metodologia, o artista concretizava imaginariamente cada uma desses personagens e, paralelamente à sua vida profissional no teatro, travava com elas íntimo contato diário. Apesar da profunda admiração que lhe causavam, as ideias desses mestres não eram suficientes para apaziguar o gênio inquieto de Tchekhov. Diferentemente, a Eurytmia, sem abrir mão da exatidão almejada pela atitude investigativa científica, permitia a Tchekhov acessar objetivamente os fenômenos que, notados por ele na vida e no teatro, não eram exclusivamente explicáveis pelas leis físicas e pelos sentidos. Na busca por acessar a força espiritual contida nos sons, mais do que a atitude subjetiva do falante ou as emoções e belezas momentaneamente experimentadas (CRISTINI, 2008), a Eurytmia afastava-se da via proposta pelos estudos comportamentais, fisiológicos ou da psicologia experimental da época que, dedicados a explicar as relações entre corpo e emoção, tinham eco nas investigações dos artistas teatrais daquele tempo. Mais do que isso, como definido por Steiner (2009) essa técnica abordava o mistério da linguagem como expressão física de nosso corpo etérico, de modo que o fazer artístico enfim se conectava concretamente a um processo de educação e evolução espiritual do próprio artista, tendo por base uma epistemologia antimaterialista e oposta a qualquer tipo de discurso positivo-determinista.

A partir de seu contato com a Antroposofia e Eurytmia, Tchekhov inclusive retornaria aos fundamentos espirituais da yoga que, sendo uma das principais bases investigativas do Primeiro Estúdio, havia sido compreendida pelo ator até então apenas

⁵ A investigação de Mikhail Tchekhov sobre a Eurytmia deve-se, originalmente, ao seu encontro e parceria com o poeta simbolista Andrei Biéli (1880-1934), cuja adaptação do seu romance *Petersburgo* foi encenada pelo diretor em 1925.

como modelo procedimental de exercício. Na Rússia, e em todos os países onde, no exílio, depois se dedicaria à questão da formação do ator, Tchekhov clamaria a partir de então por uma técnica que, como destaca Tom Cornford (2013, p. 202), fosse capaz de “fazer suscetível às intervenções tangíveis do ofício aquilo que é, na performance, necessariamente intangível”.

Em carta escrita em 1941, hoje arquivada no Devon Heritage Centre⁶, na cidade inglesa de Exeter, Tchekhov menciona que a finalidade dos exercícios que havia desenvolvido era trabalhar sobre a natureza artística humana, a desdobrar uma investigação cuja pedra fundamental, acreditava, havia sido lançada por Stanislávski. Para isso, utiliza uma vez mais a cosmovisão antroposófica para justificar sua crença na criação atoral como um ser triplo, em que as expressões visíveis e audíveis seriam o “corpo”, as atmosferas e sentimentos geradas seriam a “alma”, e as ideias e concepções fundadoras da obra constituiriam o “espírito”. Tomada como um organismo vivo e completo, a atuação demanda uma técnica que supera as noções de eficácia fundadas na causa e efeito da ação do sujeito sobre os objetos materiais. A arte humana almejada, escreve na carta, requer antes o desenvolvimento de um “sentimento de conjunto”, uma qualidade de improvisação sutil na cena.

Enquanto direcionamento que afirma o protagonismo do *ensemble* na estrutura compositiva, pela afinação sensível das relações entre os atuantes, essa técnica de improvisação sutil fala-nos também de uma concepção experiencial do treinamento. Isso implica, por um lado, em uma consequência educativa do processo criativo, o que o aproximaria das práticas ascéticas conforme definidas por Michael Foucault (ano). Por outro lado, a dimensão da técnica teatral como carpintaria não é menos importante, afirmando-se assim, portanto, uma espécie de experiência encarnada, em que a presentificação de potências insuspeitas na cena depende de um jogo permanente entre imaginação e materialidades. O espaço, os sons, os gestos, não são tomados como objetos absolutos ou inertes, mas substâncias dinâmicas e porosas aos fluxos vitais, passíveis de serem trabalhadas por meio dos procedimentos com as *atmosferas*, ritmos e as qualidades e imagens associadas ao movimento.

⁶ Tive a oportunidade de consultar esse acervo durante meu estágio Doutoral financiado pelo Programa Capes-Print, em agosto e setembro de 2021.

Claro que existe um perigo. Entender essa sutileza de meios pode significar que em vez de atores haja anjos sem carne e sangue andando, irradiando, e ninguém entenderá o que está acontecendo no palco. Não devemos fazer isso. Quanto mais refinado for o espírito, mais corpo e sangue deve haver no palco. É possível combinar as ideias espirituais mais elevadas com a mais forte presença no palco. O espírito como espírito não significa nada – o espírito é para o corpo e o corpo para o espírito – são dois amigos. Uma pessoa de mente realmente espiritual sempre apreciará a vida física, e todas as coisas sobre ela (CHEKHOV, 1939, tradução minha)

Na segunda metade dos anos trinta, quando se dedicava à formação de jovens atores e professores no Estúdio instalado na comunidade rural de Dartington Hall, na Inglaterra, Tchekhov teve contato direto com nomes importantes da dança e das artes plásticas modernistas. Kurt Joss, ex-aluno de Rudolf Laban, foi um dos criadores que, assim como Tchekhov, encontrou naquele experimento sócio-educativo, mantido exclusivamente pela fortuna do casal Dorothy e Leonard Elmhirst, um espaço para desenvolver livremente suas experiências artísticas. Em uma das aulas ministradas em 18 de outubro de 1936, ao comparar seu entendimento sobre o treinamento na atuação com a abordagem do coreógrafo alemão, Tchekhov destaca que o movimento, para o ator, não visa a uma definição habilidosa, que possa ser fielmente reproduzida, mas é caminho a conduzir o ator ao universo das ideias e sentimentos. “Cada posição, cada movimento, tem algo para nos dizer”, afirmava (CHEKHOV, 1936, p. xx). Ainda assim, o artista não se referia apenas ao corpo físico, governado por leis biológicas e condicionado às representações mentais previamente conhecidas pelo intelecto. Prescindindo, nesse exemplo, da referência mística, transforma em absoluto procedimento lúdico-criativo a fundamentação antroposófica de uma natureza que tem existência real no invisível. Para Tchekhov, o movimento é prerrogativa também de um *corpo imaginário*, que inclusive orienta seu duplo físico. Em aula de 20 de outubro de 1937, diz:

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. xx, tradução minha).

Sem jamais exigir de seus atores uma preparação doutrinária, Tchekhov propõe exercitar a confiança na imaginação por meio da contemplação ativa das coisas visíveis e invisíveis. Toda e qualquer realidade, interna ou externa, é tomada como fluxo,

metamorfose e processo, mais do que substância em estado absoluto ou forma definida. Para chegar a essa formulação, a grande referência assumida por Tchekhov será a morfologia conforme proposta pela fenomenologia de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). De acordo com as ideias do poeta alemão, que também foram matrizes da “ciência espiritual” de Rudolf Steiner, o conhecimento das regras da natureza pressupõe a escuta passiva do sujeito em relação aos objetos, acompanhada de uma disposição ativa do conhecimento que deve mobilizar a integralidade de sua razão, intuição e imaginação. Em aula de 15 de abril de 1936, em Dartington, Tchekhov dizia:

Um ator pode mostrar seu talento simplesmente entrando numa sala de uma maneira que todos saberão que ele é talentoso. Goethe era preenchido desse poder criativo. Quando ele olhava para uma flor, olhava como se a estivesse criando. Essa é a maneira certa de abordar nosso trabalho no teatro. (CHEKHOV, 2018, p. 4-5),

Absolutamente ligado ao princípio improvisativo, o pensamento de Tchekhov sobre a composição dialoga com as leis da triplicidade, polaridade, e transformação, conforme descritas por Goethe em seus estudos botânicos e sobre as cores. Do mesmo modo, o fenômeno botânico da intensificação, *Steigerung*, compreendido pelo poeta alemão como crescimento, desenvolvimento, acentuação e transição permanente e em diferentes intensidades (BACH JR, 2014, p. 65), também é reconhecível no diagrama desenhado por Tchekhov para expor sua ideia sobre o *clímax* em cada uma das partes da peça. A partir desses princípios, a vida, a presença e as formas na pedagogia e na cena tchekhoviana são compreendidas como decorrência da polaridade entre matéria e forma, a revelar, como queria Sulerjítiski, mais do que os objetos distinguíveis pela percepção, mas também as forças e sensações que transbordam aos desenhos das coisas. A cosmovisão de Mikhail Tchekhov assim antecipava, na primeira metade do século vinte, um tipo de teatralidade que, como coloca Josette Féral (2008), dá-se como estrutura transcendental, não condicionada a qualquer manifestação física obrigatória, mas assentada nos suportes do imaginário e apresentada como moldura virtual.

REFERÊNCIAS CITADAS

BACH Júnior, Jonas. O conceito de metamorfose e a fenomenologia da natureza de Goethe. **Griot – Revista de Filosofia**, v.10, n.2, dezembro/2014. pp. 173-178. Disponível em: <<http://oaji.net/articles/2015/2742-1451074285.pdf>>. Acesso em 07/06/2021.

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

CHEKHOV, Michael. Devon Heritage Centre. **Crossing the threshold** (manuscrito). Deirdre Hurst Du Prey (transcrição). [2003-013/95], 1936.

_____. Devon Heritage Centre. **Discussion Between Michael Chekhov and Dorothy Elmhirst – What is the Role of the Theatre in Life** (manuscrito). Deirdre Hurst Du Prey (transcrição). [2003-013/468], 1939.

_____. **Lessons for Teachers – expanded edition**. New York: MICHA, 2018.

_____. Devon Heritage Centre. **Objectives. Characterization. Invisible body**. Deirdre Hurst Du Prey (transcrição). [2003-013/239], 1937.

_____. **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.

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

CHÉJOV, Mijail. **El Camino del actor – Vida y encuentros**. Barcelona: Editora Alba, 2016.

CORNFORD, Tom. A new kind of conversation’: Michael Chekhov's ‘turn to the crafts’. **Theatre, Dance and Performance Training**, v. 4, n 2. pp. 189-203. Disponível em <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19443927.2013.794158>>. Acesso em: 31/01/2022.

CRISTINI, Monica. **Rudolf Steiner e il Teatro – Euritmia: uma via antroposófica ala scena contemporanea**. Roma: Bulzone Editore, 2008.

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 05/02/2021.

_____. 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 04/01/2022.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2004.

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

KNÉBEL, Maria Osípovna. Mijail Chéjov, y su herencia artística. In: CHÉJOV, Mijail;

KNÉBEL, Maria Osípovna. **16 Lecciones y Otros Materiales**. Alejandro González Puche e Ma Zhenghong (tradução) Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2017.

STEINER, Rudolf. Alocução referente a apresentação de Eurytmia. In: **Eurytmia – sua origem e seu desenvolvimento segundo indicações de Rudolf Steiner**. Editora Antroposófica: São Paulo, 2009.