



# **A morte de Quixote e o Teatro do Futuro: uma visão pedagógica da obra de Mikhail Tchekhov**

*Quixote's death and the theater of the future:  
a pedagogical view of  
Mikhail Chekhov's work*

*La muerte de Quijote y el Teatro del Futuro:  
una mirada pedagógica a la obra de  
Mijaíl Chéjov*

**Natacha Dias**

**Natacha Dias**

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da  
Universidade Estadual de Campinas (PPGAC/Unicamp).  
Atriz, professora e diretora teatral



## Resumo

O artigo toma como ponto de partida o relato autobiográfico de Mikhail Tchekhov (1891-1955) em que narra a morte simbólica de seu alter ego, Dom Quixote, em Paris, após o fracasso da montagem do espetáculo *Le Château s'éveille* em 1931. Tentativa frustrada de concretização cênica de seu "Teatro do Futuro", o momento é analisado como marco de renovação do caráter pedagógico da obra tchekhoviana. Ao longo do texto, destaca-se a importância dada à imagem como fenômeno que articula elementos artísticos, orgânicos e inanimados na pedagogia de atuação tchekhoviana e que reflete a presença constante da problemática da morte na trajetória pessoal desse artista lendário. O texto referencia publicações em idiomas diversos e documentos originais reunidos no Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive (Devon, Inglaterra).

**Palavras-chave:** Mikhail Tchekhov, Teatro russo, Teatro do Futuro, Pedagogia da atuação, Imagem.

## Abstract

The article uses as starting point the autobiographical narrative of Mikhail Chekhov (1891-1955) in which he narrates the symbolic death of his alter ego, Don Quixote, in Paris, after the failure of the play *Le Château s'éveille* in 1931. An unsuccessful attempt of scenic realization of his "Theater of the Future," this moment is observed as a turning point for the renewal of the pedagogical meaning in Chekhov's work. Throughout the text, the importance given to the image as a phenomenon that articulates artistic, organic, and inanimate elements in pedagogy, and that reflects the constant presence of the issue of death in the personal trajectory of this legendary artist, stands out. The text references publications in diverse languages and original documents reunited in the Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive (Devon, England).

**Keywords:** Mikhail Chekhov, Russian theater, Theater of the Future, Acting pedagogy, Image.

## Resumen

Este artículo toma como punto de partida el relato autobiográfico de Mijaíl Chéjov (1891-1955) sobre la muerte simbólica de su alter ego, Don Quijote, en París, tras el fracaso de la producción del espectáculo *Le Château s'éveille* en 1931. El análisis plantea que la fallida realización escénica de su "Teatro del Futuro" es una marca de renovación del carácter pedagógico de la obra de Chéjov. El texto destaca la importancia de la imagen, en esta pedagogía, como fenómeno que articula elementos artísticos, orgánicos e inanimados, y que refleja la presencia constante del problema de la muerte en la trayectoria personal de este legendario artista. Se enumeran fuentes publicadas en diferentes idiomas, así como documentos originales consultados en la colección reunida en Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive (Devon, Inglaterra).

**Palabras clave:** Mijaíl Chéjov, Teatro ruso, Teatro del Futuro, Pedagogía de la actuación, Imagen.

## A morte de Dom Quixote

Enquanto amargava o fracasso recente de *Le Château s'éveille: essai d'un drame rythmé*, espetáculo que estreara em Paris em novembro de 1931 no Teatro Avenue, o ator Mikhail Tchekhov (1891-1955) vagava pelos bulevares boêmios de Montmartre. Com dívidas consideráveis, consequência da suspensão antecipada da temporada da peça, o artista mudara-se para um quarto barato, localizado em uma rua suja e barulhenta daquele bairro. Em suas memórias autobiográficas, publicadas nos anos 1940, o artista russo descreve como, certa noite, decidiu entrar em uma espécie de circo, onde aconteciam ininterruptamente estranhas maratonas de dança que, à época da Grande Depressão, atraíam multidões de parisienses. Imediatamente notou a plateia em delírio, a lançar objetos, impropérios e notas de dinheiro sobre os corpos em colapso de três casais e uma velha senhora, que resistiam em movimento há vários dias. Dentre esses, apenas quem "morresse" por último, conta o artista, receberia o prêmio de 25.000 francos (CHÉJOV<sup>1</sup>, 2016).

1 Opta-se por manter as grafias do nome de Mikhail Tchekhov conforme adotadas nos textos consultados em francês, espanhol e inglês.

Recuperava os sentidos quando de repente senti um ódio agudo e pulsante. Não era dirigido a eles, mas a mim mesmo, contra a “ideia de um teatro novo”, o sonho de um “público ideal”, contra os espetáculos de modo geral, e aquele meu repugnante duplo, que havia chamado de Dom Quixote. A fera que a atmosfera do circo noturno despertara em mim procurava uma vítima. Eu queria destruir, aniquilar, matar. E matei: o golpe mortal caiu sobre o cavaleiro com a bacia do barbeiro na cabeça. Tudo o que havia vivido dentro de mim até então, todos os sonhos infundados, toda a paixão pelo “idealismo” vazio, todo o entusiasmo por mim mesmo, tudo desapareceu, cessou, morreu. Saí correndo do circo e novamente me vi nos bulevares. (CHÉJOV, 2016, p. 300, tradução nossa)

São escassos os estudos que se dedicam a uma reflexão sobre as contribuições teórico-práticas dessa passagem de Mikhail Tchekhov pela França, entre 1930 e 1932, em sua obra. O próprio artista, cujo exílio forçado o levaria a viver em muitos países até o fim da vida, apresentava uma resistência especial a esse momento; com o impressionante talento literário recebido provavelmente por herança familiar<sup>2</sup>, não se furtaria, no entanto, de narrar com detalhes esse evento noturno vivenciado nas ruas de Montmatre em suas memórias posteriores, como se naquele momento identificasse uma inflexão importante em sua trajetória criativa e humana. Empurrado pela violência emanada da competição macabra, o ator experimenta um instante de percepção extrema de si mesmo e subitamente reconhece a fragilidade do idealismo quixotesco que dera a tônica a seu percurso artístico até ali.

Já na metade dos anos 1920, antes de deixar a Rússia, a figura de Dom Quixote surgira em textos publicados pelo artista<sup>3</sup>; era como um *alter ego*, um duplo imaginário, o cavaleiro cervantino que aparecia frequentemente a Tchekhov, que jamais se preocupou em delimitar tais aparições, fosse no campo das manifestações psicopatológicas ou da pura invenção poética. O personagem servia-lhe deliberadamente como interlocutor na constituição de sua então batizada “teoria da imitação”, cuja nomeação posteriormente abandonaria, mas que já anunciava o original conceito de “corpo imaginário”, importante elemento de seu sistema de atuação.

2 Mais até do que seu tio, o dramaturgo Anton Tchekhov (1860-1904), foi o pai de Mikhail Tchekhov, Aleksandr Pavlovitch, quem exerceu maior influência direta sobre ele, com seu talento para a escrita e o desenho, e seu amor pela ciência e filosofia.

3 Para maiores detalhamentos, ver “Dom Quixote-Mikhail Tchekhov: uma abordagem do corpo imaginário” (DIAS, 2021).

A escolha da figura cervantina traduzia também a clara intenção de Tchekhov de situar seu projeto artístico inteiramente no território do imaginário e do fantástico. Coerente com a orientação que intuitivamente sempre conduziu suas lendárias criações como ator<sup>4</sup>, essa posição demarcava resistência também contra a crescente pressão feita pelo Comitê de Repertório (*Glavrepertkom*)<sup>5</sup> para a instauração de um programa de peças realistas e contemporâneas no Segundo Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, do qual Tchekhov foi diretor entre 1922 e 1928. Juntamente com outras obras clássicas e da tradição popular russa, a adaptação de Dom Quixote, no entanto, era defendida por Tchekhov, que acreditava poder acessar, nesse tipo de texto, o “mistério universal da cultura”, o núcleo onde residiriam conteúdos capazes de transcender às superfícies aparentes da vida cotidiana. Estigmatizadas como mero sintoma de misticismo e adesão do artista às teses antroposóficas – banidas da Rússia a partir de 1924 –, tais proposições imputariam ao artista, inclusive entre alguns de seus colegas do Estúdio, a pecha da alienação política e da inconsistência prática. Contra essas acusações, em 1926, em entrevista ao jornal *Vetcherniaia Moska*, Tchekhov reconhecia sua clara identificação com o impulso revolucionário de transformação dos modos de existência, atribuindo ao teatro a missão de fundar uma nova consciência, desperta para o desejo de lutar pela vida.

Em sua análise sobre o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte Moscou, o crítico teatral Pavel Markov (1897-1980) aponta que o “gênio estranho e terno” de Tchekhov cresceu e se fortaleceu nos anos da Revolução Russa (MARKOV, 1934, p. 69)<sup>6</sup>. Assim como Leopold Sulerjitski (1872-1916) e E. Vakhtangov (1883-1922) tornaram-se os porta-estandartes do Estúdio no domínio da direção, Tchekhov teria se tornado seu modelo no campo da atuação, a ponto de, sem considerá-lo, ser impossível compreender o caminho criativo trilhado por esse importante laboratório teatral, instaurado por Stanislávski em 1912.

4 Além das aclamadas atuações de Mikhail Tchekhov no Primeiro Estúdio, sob direção de Boleslavski e Vakhtangov, o ator foi responsável pela lendária atuação de Khlestakov, de *O inspetor geral*, dirigido por Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou.

5 O Comitê remetia-se ao Comissariado do Povo para a Instrução Pública (*Narkompros*), instituído em 1921 e presidido à época por Anatoli Vasilevitch Lunatcharski.

6 Há uma tradução em inglês desta obra russa, produzida para o Group Theatre em 1934, porém nunca publicada. Uma cópia dessa versão encontra-se no acervo que visitei em Devon, Inglaterra, com anotações feitas por Mikhail Tchekhov, a lápis.



Embora envolvido com as investigações propostas por Stanislávski, desde o início o ator deixava transparecer seu próprio cerne criativo, cuja nitidez dos métodos e técnica individual chegava a configurar uma “filosofia da atuação”. Definido por Markov como um “ator de experimento”, desde suas primeiras atuações Tchekhov impregnava seus personagens com sua percepção exacerbada do mundo, com uma sensibilidade que, às vezes rápida e irritável, revelava inclusive um aspecto de morbidez:

**Figura 1** – Mikhail Tchekhov, nos anos 1930



**Fonte:** Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive – copyright to Deirdre Hurst Du Prey

Chekhov experimentava, destacava em todos os papéis uma nota lamentável e vibrante – a nota da morte e da embriaguez sem esperança – e ela soava dolorosa e incansavelmente. Todos os outros detalhes estavam sujeitos a isso: a cabeça desgrenhada de Fribe, as mãos trêmulas de Kohlens, a pálida e tênue aparência emergindo como doentias visitas de estranhos mundos.

Havia o perigo de se perder. Ele poderia se tornar um experimentador no campo dos sentimentos mórbidos, trabalhando apenas com material tóxico e decadente. Mas foi salvo disso por sua maneira única e notável de aceitar o mundo. Subitamente, trazia a justificativa da patologia. (MARKOV, 1934, p. 61-62, tradução nossa)

Segundo o crítico ainda, Tchekhov era capaz de transcender esteticamente tal morbidez por meio de uma atuação sempre marcada pelo contraditório e pela atitude amorosa, que afetava e comovia o público pela alegria de sua atuação, apesar do pessimismo inerente às personagens. Sua inventividade e capacidade improvisativa combinava o destaque do detalhe e a capacidade de síntese, de modo que superava o naturalismo sem se evadir à mais profunda força psicológica. Era por meio da experimentação sobre as qualidades fisiológicas e morais que o ator conseguia penetrar no âmago da personagem, justificando-o para além das linhas oferecidas pelo autor dramático. Tocava assim sua “ideia humana”, compreendida como uma sensação integral e inefável que, levada totalmente ao limiar da consciência, revelava uma outra vida, colorida e promissora, para além da superfície cinzenta (MARKOV, 1934).

A despeito do enorme reconhecimento de que já dispunha, ao final de 1917, paralisado por uma crise pessoal intensificada pela realidade terrível da guerra civil, Tchekhov reconheceria a necessidade de distinguir seus próprios mecanismos criativos, inclusive como meio de emergir do caos emocional absoluto em que se encontrava então. Tomado por crises de pânico e depressão e incapaz de sair de às ruas por quase um ano, passa a ministrar aulas em seu apartamento. Aos elementos criativos investigados junto a Stanislávski, adiciona aspectos da cosmovisão antroposófica que elucidam e desdobram a ênfase imaginativa inerente à sua índole criativa imaginativa, constituindo também o primeiro passo em direção à sua própria pedagogia.

O imaginário “representa o esforço do ser para levantar uma esperança viva face e contra o mundo objetivo da morte”, diz Durand (1984, p 499). Por sua vez, ao refletir sobre o sistema de aparições e desapareções em que se funda a imagem, Georges Didi-Huberman reconhece nelas a capacidade de interpelar o desejo e a força do vivente, assim como a possibilidade de questioná-lo sobre a morte. Ninguém, mais do que o sonhador, viveria a experiência da morte, uma vez que seu sonho é uma espécie de coreografia na

qual convivem “imagens de desejo e imagens de morte, desejos da imagem e mortes da imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 31). Após um período de crises, pânico e visões, no início dos anos 1920 Mikhail Tchekhov busca reconhecer os caminhos de sua capacidade imaginativa e direcioná-la como um eficaz instrumento criativo. Como ocorre com as antigas máscaras mortuárias dos funerais romanos, o *ímago*, a imagem tchekhoviana não opera jamais qualquer simulacro, mas evoca magicamente a presença do que não se presta à aparência.

Aluna do estúdio instalado por Tchekhov em seu apartamento, Maria Knebel absorveria inúmeros aspectos de sua metodologia e os transmitiria para as gerações de artistas teatrais seguintes. Ao falar de seu primeiro e querido professor, a pedagoga traça uma relação entre a permanente tensão com a morte, experimentada por Tchekhov, sua relação criativa com o teatro e o interesse que demonstrava pelos assuntos espirituais, embora jamais houvesse sido propriamente um religioso. Em uma bela passagem de sua autobiografia, *O caminho do ator*<sup>7</sup> (CHÉJOV, 2016), Tchekhov confirma a impressão de sua ex-aluna. Relata que, na juventude, certa vez assistira clandestinamente a uma cirurgia. Disfarçado de estudante de medicina, acompanhou enfeitiçado o detalhamento da ação realizada pelo cirurgião. A concentração e extrema precisão com que operava o bisturi, tendo em suas mãos a vida ou a morte do paciente, foi interpretada por Tchekhov como uma espécie de poder criativo. Despertava nele a descoberta de um “novo espectro da arte,” em que o treinamento e a destreza técnica do artista estivessem profundamente associados à consciência de conter a vida em suas mãos. Para isso, impunha-se ao artista a urgência de despertar em si próprio a imaginação, a fim de reconhecer o ambiente teatral como algo vivo e não mais como conjunto de acessórios e formas mortas (CHÉJOV, 2016). Ali, ainda de modo intuitivo, Tchekhov já anunciava as bases de um pensamento sobre a teatralidade que, em sintonia com as definições muito posteriormente colocadas por Jean-Pierre Sarrazac, percebe-se emancipada das aparências, capaz de expor a vida pelo avesso e fazer contemplar o vazio, ligando-se aos “movimentos sub-reptícios, erráticos e desencarnados da morte” (SARRAZAC, 2013, p. 57).

<sup>7</sup> Esta autobiografia foi originalmente publicada quando o artista tinha 37 anos, em 1928, na Rússia. Aqui, trago o título em português.



Por não abdicar de seu posicionamento estético, investigado por acusações de misticismo e ciente da provável condenação, em 1928 Tchekhov decide sair temporariamente do país, deixando inconcluso o projeto de encenação de Dom Quixote no Segundo Estúdio. Jamais receberia autorização para retornar. Após viver dois anos em Berlim<sup>8</sup>, chega à capital francesa em 15 de outubro de 1930, onde é recebido com grande alarde pela imprensa local, que o reconhece como o sobrinho do famoso dramaturgo e grande talento do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou. Apostando na fama de Paris como uma cidade sempre afeita à novidade, bem como no suporte da vasta comunidade de exilados russos residentes na capital, logo substitui seus planos de encenar *Hamlet* pelo resgate do antigo projeto de adaptar para a cena o romance de Miguel de Cervantes, agora em parceria com Viktor Gromov (1899-1975), seu colaborador. A encenação de Dom Quixote era anunciada por Tchekhov juntamente à inauguração de um novo estúdio<sup>9</sup> na cidade. Em entrevista de 1º de novembro de 1930, publicada no jornal da imigração russa *Mir i Iskusstvo*, diz:

Há vários anos, Viktor Gromov e eu somos habitados pela ideia de criar um teatro de imagens livre de suas escolhas artísticas, realista em princípio, mas afastando-se tanto do naturalismo do Teatro de Arte quanto das encenações de Meyerhold e das pesquisas de Tairov: um teatro de harmonia, por assim dizer. Pensamos que descobrimos os segredos do gesto, da palavra, da mímica e das cores [...]. O espetáculo teatral deverá aceder à verdade absoluta de uma tensão moral e espiritualidade máxima. (TCHEKHOV, 1930 *apud* HENRY, 2009, p. 173, tradução nossa)

Apesar do enorme sucesso das *soirées* organizadas no Hotel Majestic, onde Tchekhov faz enorme sucesso apresentando pessoalmente trechos de contos de seu tio, não caminham bem as tentativas de angariar fundos para a montagem de Dom Quixote. Com a ajuda do compatriota Sergei Volkonski, institui a Sociedade Amigos Tchekhov, que, apesar de contar com nomes como

8 Em sua passagem por Berlim, Mikhail Tchekhov trabalhou como ator junto ao diretor Max Reinhardt, além de dirigir a importante montagem do Teatro Habima, *Noite de reis*.

9 O jornal da imigração russa *Poslednie Novosti* anuncia, ainda em outubro de 1930, que já estão abertas as inscrições para as aulas do Estúdio Tchekhov em Paris, que aconteceriam no Edifício Pleyel, espaço de concertos inaugurado em 1927 e localizado na Rua Faubourg Saint-Honoré (HENRY, 2009).

Max Reinhardt e Sergei Rachmaninov entre os signatários, também não angaria fundos suficientes para a peça. Graças à mediação de Louis Jouvet, em maio de 1931 iniciam-se os ensaios de Dom Quixote, no Théâtre de l'Atelier, de Charles Dullin. Contudo, diante das precárias condições não revertidas, mais uma vez Mikhail Tchekhov é obrigado a abdicar do propósito de encenar Dom Quixote.

## A montagem de *Le Château s'éveille*

O cancelamento da adaptação do romance de Cervantes não significou, para Tchekhov, a desistência de concretizar na cena seu “teatro ideal”; às pressas, decidiu apresentar o drama rítmico *Le Château s'éveille* (*Dvoretz proboujdaetsia*)<sup>10</sup>, anunciando-o como um “conto de fadas<sup>11</sup> moderno”. O roteiro seria conjuntamente elaborado por ele, Gromov e Georgette Boner<sup>12</sup> (1903-1998), a partir de contos populares russos que versam sobre o arquétipo de Ivan, o Louco.

No elenco, participavam outros atores emigrados da Rússia, mas apenas o próprio Mikhail Tchekhov, na função de protagonista, receberia elogios pela atuação da peça. Com trajes assinados por Vasili Masutin, a obra tinha uma cenografia minimalista, com plataformas funcionais que remetiam às encenações construtivistas russas dos anos 1920. A obra evocava elementos atemporais e, dividida em três atos, tinha duração de 1 hora e 20 minutos<sup>13</sup>, estruturando-se inteiramente sobre uma composição musical inédita,

10 Além do inédito *Le Château s'éveille*, o artista oferece ao público parisiense, em 1931, um programa composto por obras que já faziam parte de seu repertório artístico precedente: *Erik XIV*, de Strindberg, e *O dilúvio*, de Henning Berger, em que atuara sob a direção de Vakhtangov; *Noite de reis*, que também já havia dirigido no Teatro Habima, em Berlim; e *Hamlet*, obra em que assumira o papel título, em lendária montagem de 1923-1924.

11 Em Moscou, em 1927, já havia tido negada, pelo Comitê de Repertório, sua ideia de encenar uma adaptação própria de outro conto popular russo: *Krassa nenagliadnaia*.

12 Foi a convite dessa artista germano-suíça, então residente em Paris, que Tchekhov encantou-se com a ideia de instalar-se em Paris, em 1930. Boner se tornaria então, ao longo de toda a primeira metade dos anos 1930, sua principal interlocutora e colaboradora artística. Tendo acompanhado o artista em sua estadia na Letônia-Lituânia (1931-1934), ajudou-o em sua primeira iniciativa de registrar sua metodologia criativa, em documento conhecido como Manuscrito de Paris, que hoje se encontra parcialmente conservado em acervo na cidade de Zurique.

13 Detalhes sobre esta partitura musical são oferecidos por Gérard Abensour, que informa estar o documento arquivado em setor específico sobre Mikhail Tchekhov, nos Arquivos Estatais de Literatura e Arte, em Moscou.

encomendada a Vladimir de Butzow. Mesclando música e texto, falado ora em russo, ora em francês, os diálogos e a fábula não eram mais do que um trampolim para longas sequências de cenas exclusivamente gestuais; o enredo, muito simples, consistia em mostrar o percurso de Ivan perante as provas mortais que lhe eram impostas para recuperar sua noiva, Krassa (Beleza), capturada pelo Feiticeiro, Kaschei, personagem diabólico que representa as Forças do Mal. Isso incluía resistir à sedução de sua filha, Kashevna e, por fim, superar a traição de Eriomka, que desejava assassiná-lo e roubar a noiva. Bem-sucedido, Ivan retira o castelo de um sono encantado e, enfim, é anunciado o casamento dos dois amantes.

Como nota Abensour (2009), a trajetória do personagem principal poderia evocar os caminhos de Parsifal, o herói wagneriano. No entanto, mais do que uma ópera, pantomina ou ballet, a peça aproximava-se dos objetivos de um **mistério** e, ao promover a personificação do Bem e do Mau, guardava semelhanças com *O portal da iniciação*, um dos dramas iniciáticos encenados por Rudolf Steiner no início do século. Também em sua forma a montagem remetia ao interesse antroposófico de Tchekhov, em sintonia com o princípio da Euritmia, que busca a essencialidade mais no conteúdo fonético do que na semântica das palavras. A ênfase na gestualidade coadunava com a crença na linguagem como expressão rítmica de sentimentos, o que se ajustava ao interesse de Tchekhov de construir uma comunicação que transcendesse as barreiras idiomáticas.

A partir de sua própria experiência como expatriado, Tchekhov desdobrava, em *Le Château s'éveille*, a ideia do teatro não como reflexo de uma cultura existente, mas como fenômeno transcultural capaz de construir uma nova cultura fundada na comunicação absoluta. Utópico, antecipava questões posteriormente elaboradas por artistas como Jerzy Grotowski e Peter Brook e desafiava a tradição francesa de uma cena condicionada à lógica literária.

Com aproximadamente duas dezenas de ensaios realizados em menos de dois meses, Tchekhov conduziu os atores na construção das personagens arquetípicas da fábula, evitando qualquer tipo de abordagem psicológica e considerando componentes externos, como a gestualidade, e internos, como a improvisação. Na estreia, em 9 de novembro de 1931, um agravo entre o chefe da orquestra e os músicos fez com que esses literalmente sabotassem a música do espetáculo, despertando no público risos e vaias.

**Figura 2** – Mikhail Tchekhov como Ivan, em *Le chateau s'éveille*



**Fonte:** Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive – copyright to Deirdre Hurst Du Prey

Depois de demitir o maestro e gastar o último dinheiro com novos músicos, decidi fazer uma segunda apresentação. Mas a sala estava vazia. Num acesso de desespero e queixa, saí maquiado e de figurino ao proscênio, à frente da cortina e, dirigindo-me a uma dezena de espectadores espalhados pela sala, disse-lhes que não estávamos preocupados com a pequena audiência, que trabalhávamos por idealismo, pedi que trocassem de lugar e se aproximassem do palco e lhes prometi que os atores fariam seus papéis com a maior energia e com o mais cordial sentimento. Das galerias, em meio a barulhos e gritos, vários jovens desceram e se sentaram na primeira fila. Aos atores não pareceu bem minha fala, e me pediram que não se repetisse: era humilhante. Pouco tempo depois as apresentações foram suspensas. (CHÉJOV, 2016, p. 296-297, tradução nossa)

Salvo poucas exceções, a peça foi recebida com incompreensão tanto pela comunidade de exilados – que estranhava a poética não naturalista do espetáculo – quanto pela crítica que, mesmo considerando a empreitada promissora, parecia incapaz de avaliar a experiência para além do resultado, que lhe parecia demasiado simplista. Em carta escrita



a Meyerhold algum tempo depois<sup>14</sup>, Tchekhov assim se permitiria refletir, privadamente, sobre a recepção de seu empreendimento em Paris:

Eu quis construir um teatro em Paris e inovei tanto que irritei terrivelmente espectadores de todos os tipos. Eles não compreenderam nada e ficaram com medo; compreender, é verdade, não era fácil, fui longe demais logo de cara; eles me derrubaram e me devoraram imediatamente. E saíram fortalecidos em suas convicções. Não conseguiram, é verdade, me abalar na minha (por falta de argumentos), mas conseguiram me arruinar: ainda tenho dívidas a serem saldadas. (TCHEKHOV, 1933 *apud* HENRY, 2009, p. 160, tradução nossa)

Em estudo sobre o empreendimento parisiense de Tchekhov, Gérard Abensour considera como possíveis causas desse fracasso, evidentemente, o pouco tempo de ensaio, a dimensão exagerada do palco – inadequada para uma obra de caráter mais intimista –, o despreparo artístico da equipe técnica envolvida, além do referido incidente com a orquestra. Contudo, aponta ainda a contradição interna de *Le Château s'éveille*, dividido entre a ambição didática de uma mensagem espiritual e universalista, o que lhe impunha lucidez e racionalidade, e a lúdica teatralidade descomprometida solicitada pela natureza fantástica do conto, condição ainda reforçada pela aposta no ritmo e na musicalidade.

Tomado como um experimento artístico utópico, Yana Meerzon (2015), por sua vez, detecta outra contradição no projeto parisiense de Tchekhov que, ao tentar materializar seu “teatro ideal”, o Teatro do Futuro, incidia no esforço paradoxal de fundar uma imagem do futuro no aqui-agora da cena, superando a inevitável semiose do corpo. Em seu sonho de liberar a cena do que considerava ser uma presença invasiva do signo linguístico, Tchekhov antecipa aspectos da cena contemporânea pela desconstrução da supremacia da linguagem falada no processo de comunicação e valorização dos signos paralinguísticos na atuação. Incorre, no entanto, em uma excessiva semiotização, uma codificação que torna o espetáculo incompreensível para os espectadores da época.

Como experimento utópico, o enquadramento apressado na moldura da *mise-en-scène* parecia limitar o Teatro do Futuro tchekhoviano ao regime estético. É possível refletirmos que, alimentado por um impulso iconoclasta e

---

14 A referida carta é de 1933, e foi escrita quando Tchekhov vivia entre Riga (Letônia) e Kauņas (Lituânia).



antirrealista, *Le Château* supervalorizava a operação formal da síntese e se valia de uma simbolização extrema; nesse sentido, aproxima-se, inclusive, dos empreendimentos simbolistas realizados por Meyerhold no início do século que, no esforço de materializar a Beleza do invisível e escapar à lógica psicológica, pende demais para a estilização estática e pictórica. Ao optar pela generalização típica da operação alegórica, Tchekhov parecia, nesta obra, também afastar-se de sua imensa capacidade, manifestada em suas famosas atuações, de tangenciar o detalhe a partir da percepção da totalidade da imagem, tornando-a dispositivo vivo de jogo, mais do que objeto representado.

Envolto em dívidas e alvejado pela crítica, Tchekhov será capaz de observar com objetividade o processo de transformação pessoal e artístico que o fracasso do espetáculo irá detonar em si. Naquela noite, em Montmartre, ao deixar para trás a sombria maratona de dança, o artista assiste simultaneamente à aniquilação de seu idealismo quixotesco e a renovação de seu projeto de um Teatro do Futuro. No que se assemelha a uma experiência de iluminação mística, de revelação de seu Eu-Superior<sup>15</sup>, provavelmente despertado pelo intenso mergulho que o artista empreendia então na Antroposofia, a experiência seria assim descrita em suas memórias:

Minha alma desolada estava esperando por algo. E esse “algo” começou a subir lentamente de suas profundezas. E eu ainda não sabia o que era, mas senti que era algo importante, que era algo sem o qual você não pode voltar à vida, você não pode esperar pelo amanhã. Era algo que vinha acompanhado de calma e força. Comecei a adivinhar: era o nascimento de uma concepção do mundo. (CHÉJOV, 2016, p. 301, tradução nossa)

## O Teatro do Futuro e a sobrevivência de um ideal pedagógico

A menção a um Teatro do Futuro perpassa todo o percurso de Mikhail Tchekhov a partir dos anos 1920, embora apenas em *Le Château s'éveille* a aspiração tenha se traduzido em termos de uma concreta edificação espetacular. A falência do empreendimento, porém, longe de sufocar a ideia,

<sup>15</sup> Segundo a Antroposofia, o Eu-Superior manifesta o aspecto espiritual de nossa consciência individual.

reavivaria a dimensão pedagógica que sempre estivera associada ao projeto. Em Paris, enquanto preparava a encenação do espetáculo, Tchekhov publicara o manifesto *O Teatro está morto! Viva o teatro!* (CHEKHOV, 1931)<sup>16</sup>, em que suas ideias de um teatro transnacionalista, fundado no gesto, na sonoridade e na fantasia, surgiam agora absolutamente associadas à necessidade de uma revolução interior das formas teatrais, alinhadas à reeducação dos atores e realizadores teatrais. O texto afirmava a necessidade de uma “nova ciência de composição” a partir da síntese de todos os elementos da cena e de uma atitude coletiva de todos os envolvidos na criação.

Em suas memórias, o artista destaca o modo como, nas semanas seguintes ao cancelamento do espetáculo, notou sem qualquer esforço uma ampliação repentina de sua capacidade de compreender os próprios caminhos técnicos. Como se toda a sua experiência precedente organicamente se decantasse, Tchekhov reconectava-se também à própria genealogia criativa, como discípulo de Leopold Sulerjístki e membro do Primeiro Estúdio. De acordo com Warnet (2013), na cultura dos estúdios teatrais russos a preocupação com a obra não desaparece do horizonte prático, mas há uma reorientação de vetores a partir da qual o espetáculo deixa de ser fim para se tornar marco, em uma trajetória de pesquisas feitas de tentativas, hipóteses, erros e correções. Movimento semelhante definiria a abordagem tchekhoviana após o empreendimento parisiense. Mesmo assumindo a direção de espetáculos em circuitos profissionais, alguns inclusive com significativo sucesso, a escolha recorrente do mesmo repertório de textos teatrais, a partir de então, indicaria que o foco de interesse do artista estava menos no ineditismo da obra do que em sua capacidade de detonar um território de estudos.

No início de 1932, Mikhail Tchekhov deixa Paris para atuar como ator, pedagogo e diretor, no Teatro Dramático Russo de Riga e no Teatro Nacional da Lituânia, onde fará importantes contribuições às gerações artísticas seguintes. Com a ascensão dos movimentos nacionalistas nos Balcãs, e após

---

16 Uma cópia desse manifesto, em francês, encontra-se no acervo Deirdre Hurst Du Prey, arquivado no Dartington Hall Trust, em Exeter, Inglaterra. No documento não aparecem as referências da publicação. Anotadas a lápis, consta a data de “setembro-outubro/1931”, o nome da revista parisiense *Le Mois – Synthèse de L'Activité Mondiale* (1931-1957) e o nome “Pavis”, possível doador da cópia. O manifesto também foi republicado em Kaunas, em 1932, na revista *Nova Romuva*.

um período de recuperação devido a problemas cardíacos, reúne um conjunto de atores com os quais parte em temporada para os Estados Unidos<sup>17</sup>.

Em conferência proferida no New York School for Social Research, em Nova York, em setembro de 1935<sup>18</sup>, o artista volta a se referir a um Teatro do Futuro<sup>19</sup>, dessa vez distinguindo-o a partir do que considera serem os quatro estágios fundamentais do processo criativo do ator e da atriz na relação com a imagem. O primeiro deles consiste em uma antecipação geral e intuitiva, semelhante ao processo sub – ou super – consciente<sup>20</sup> que, na infância, faz com que instintivamente nos apaixonemos, colemos e demos forma às impressões e materiais oferecidos pela própria vida. Embora contrária à rapidez exigida pelo mundo, essa etapa de antecipação da obra deve ser vivenciada como um apaixonamento do artista pelos assuntos da obra:

Nós não nos apaixonamos pelo futuro; tomamos grosseiramente o presente. Temos medo de perder tempo no primeiro período de amor e antecipação. Devemos nos apressar. As circunstâncias da vida quotidiana nos exigem isso, e nós ignoramos e saltamos esse terno período. (CHEKHOV, 1936b, p. 5, tradução nossa)

Apenas em um segundo momento é que o trabalho deverá envolver um detalhamento mais ativo, seleção, elaboração e desenho dos materiais, porém ainda apenas em nossa imaginação. É o período de colocarmos questões concretas à nossa fantasia, exercitando nossa capacidade de ver e ouvir não apenas as formas externas, mas também emoções, experiências e ideias. Segue-se então, em terceiro lugar, o momento de nos colocarmos à disposição das imagens desenvolvidas, quando “imita-se”<sup>21</sup> a imagem visualizada, de modo a tecer um traçado concreto da estrutura da cena a ser ensaiada. “A pedagogia teatral do futuro empaticamente rejeitará os meios mecânicos

17 No programa, constavam os espetáculos *O inspetor geral*, *Hamlet*, *O dilúvio*, além de novelas de Anton Tchekhov. Apresentaram-se em Boston, Philadelphia e Nova York, com boa repercussão.

18 A passagem de Tchekhov por Nova York causou grande impacto entre artistas locais, incluindo nomes como Stella Adler e Lee Strasberg, o que lhe renderia um convite para integrar o Group Theatre, que declinou por preferir instalar-se na comunidade de Dartington, Inglaterra.

19 A palestra servirá de base para texto produzido em 1936, direcionado aos estudantes do Estúdio Tchekhov, em Dartington.

20 No manuscrito consultado, *O teatro do futuro*, Mikhail Tchekhov utiliza exatamente desse modo os dois prefixos “super” e “sub”, sem distingui-los.

21 A palavra usada no documento é “*impersonating*”.

(aplicados hoje) na formação do ator”, diz o ator (CHEKHOV, 1936b, p. 12, tradução nossa). Assim, sugere a produção de uma relação empática com a imagem, em uma tarefa que é menos cópia do que aprendizado. O procedimento prepara a quarta etapa, quando surge sem esforço a inspiração, e se efetiva o processo de encarnação da imagem:

Um milagre acontece: a imagem da fantasia, tão cuidadosa e amorosamente criada pelo artista, desaparece. O desenho imaginado por ele não existe mais; o ator não mais o vê, e não pode mais imitá-lo [...]. A imagem que criou entra e vive com ele, inspira cada movimento, cada passo seu no palco. O ator não faz nada sozinho. Não faz nenhum esforço para tocar ou tocar – tudo acontece por si mesmo. (CHEKHOV, 1936b, p. 5, tradução nossa)

Ou seja, quando manifestada como aparição, a imagem serve para projetar a ação do ator, ao tempo em que sua presença ativa na cena pressupõe sua transcendência. Como representação, resiste a preencher qualquer lacuna, solicitando uma interação perceptiva e concreta que acaba por produzir um campo de experiências pleno de vida e alteridade. Identifica-se nisso o núcleo da metodologia inédita que, posteriormente, seria registrada em seu livro *Para o ator*<sup>22</sup>. Desdobrando a via da experiência, conforme proposta por Stanislávski, Tchekhov assume a operação da representação como etapa de um jogo no qual a imagem não é objeto estável, e resiste tanto à convencionalização externa quanto à identificação subjetiva.

As experiências pessoais deveriam ser suprimidas. Em vez disso, deveria haver experiências artísticas, que são simplesmente experiências da imagem do mundo fantástico, que vêem e ouvem, mas que são separadas e independente de nós. Uma imagem tem a capacidade de experimentar de uma maneira especial [...]. Quando um ator pede para agir, a imagem experimenta através dele: ele simplesmente se torna um cativo da imagem, entregando-se a ela. (CHEKHOV, 1926 *apud* KIRILLOV, 2015, p. 49, tradução nossa)

---

<sup>22</sup> Traduzido para o português, *Para o ator* é o único livro que, lançado em vida pelo artista, em 1953, trata especificamente do sistema criativo de Mikhail Tchekhov. Contudo, a publicação somente foi possível após uma série de concessões em relação aos textos originais propostos pelo autor, operando cortes significativos nas explicações artísticas e espirituais vinculadas aos exercícios inseridos. Em 1991, uma versão mais completa desse livro, sob o título *On the technique of acting*, foi lançada em inglês, por Mel Gordon e Mala Powers.

Ao apresentar, em 1936, seu “Teatro do Futuro” identificado menos aos resultados práticos da obra do que à sua dimensão experiencial, Tchekhov estreita ainda mais a relação entre sua pedagogia e a fenomenologia de J. W. Goethe (1749-1932), referência que perpassará toda a sua trajetória. À exemplo da “fantasia exata” goethiana, constrói uma perspectiva cronotrópica sobre a atuação, adicionando ao plano material, visual e espacial a dimensão criativa do tempo. Remetendo-nos a Bakhtin, pensador que se debruçou sobre a lógica poético-científico do poeta alemão, trata-se também aqui de uma concepção na qual o além e o fantástico não são aspectos complementares da realidade, mas sua força desorganizadora, aquilo que impede “o mundo real e a história real de se condensarem num todo completo, sólido e unificado” (BAKHTIN, 1997, p. 263). E, assim como em Goethe a interação com o objeto promove uma mudança também no sujeito observador, Tchekhov acreditava que, ao final da quarta etapa criativa prevista, ao unir-se à imagem, o “ator do futuro” experimentaria uma transformação de sua própria individualidade, a alcançar um nível de percepção extrassensorial:

No momento da inspiração, sua individualidade criativa se liberta das amarras do corpo. O ator está ciente da presença em si mesmo de seu próprio espírito criativo. Ao liberar-se a si mesmo, seu espírito criativo, seu “eu” criativo torna-se o observador, espectador e testemunha de sua própria atuação no palco. (CHEKHOV, 1936b, p. 11-12, tradução nossa)

Se “existe um **futurismo** em todo universo sonhado”, como diz Bachelard (1996, p. 9, grifo do autor), é preciso reconhecer a ligação incontestável que se afirmará cada vez mais entre a pedagogia e a filosofia tchekhoviana, em que se amplia o interesse pela imagem não apenas como experimento artístico, mas fundamentalmente humano. Na Inglaterra, e depois nos Estados Unidos, embora rejeitasse qualquer posicionamento partidário-nacionalista, jamais deixaria de apontar, nos contextos teatrais profissionais com os quais se deparou nesses países, a ausência de um sentido coletivo na arte, engajado com a missão de construção de uma nova existência, tal qual experimentara na Rússia.

Uma das preocupações centrais de que comungavam todas as vanguardas russas era justamente a preocupação com o tema do futuro, ora observado



com otimismo, ora com desconfiança, a refletir as relações entre a sociedade e o processo de modernização pelo qual passava o país desde o fim do século anterior. Além da influência de nomes como Schopenhauer, Hölderlin e Nietzsche, a publicação, em 1897-1898, de *A obra de arte do futuro*, de Richard Wagner, multiplicaria o uso dessa expressão, agora presente nas teorias formuladas por artistas e pensadores de diferentes correntes. São os simbolistas da primeira geração que, divididos entre ânimos escatológico-messiânicos e uma entusiástica expectativa de mudanças futuras (GUÍRIN, 2005, p. 86), melhor assimilam o modelo de abstração ritmo-musical e o princípio da totalidade como forças regenerativas de um espírito comunitário na arte, oposto ao positivismo e ao determinismo burguês. Nesse esforço de reconstituição, por meio da arte, do fragmentado elo entre indivíduo e sociedade, inaugurarão inclusive a concepção da criação como ato de montagem, antecipando, de acordo com Amiard-Chevrel (1994), o problema da relação entre forma e conteúdo, que mais tarde se desdobrará entre formalistas e futuristas russos.

Na tentativa de compreender a relação do humano com o cosmos, a segunda geração de simbolistas russos, que retoma ainda as ideias espirituais de Vladimir Soloviov (1853-1900), propõe um caminho não dogmático da fé, uma passagem para os tempos futuros por meio da síntese livre e universal entre ciência, filosofia e religião. Fruto direto dessa geração, Tchekhov, em suas aulas nos anos 1930, irá se referir frequentemente ao processo de enriquecimento da individualidade que o ato criativo promove. Ecoará, desse modo, principalmente as ideias de um de seus maiores parceiros, o poeta simbolista Andriéi Biély (1880-1934)<sup>23</sup>. “Aprofundando-me, eu me aprofundo na arte; a arte é, ao mesmo tempo, a arte da vivência e a arte das imagens”, dizia o escritor (BIÉLY, 2005, p. 248). E, apesar das diferenças estéticas que englobava, Biély acreditava que o modernismo definia-se por uma única “atitude artística para com a vida”, motivo pelo qual a base da futura estética deveria ser livre e momentânea, formulada pelas leis dos processos artísticos, transbordando o mecanicismo e utilitarismo dogmático.

<sup>23</sup> Após assistir à montagem de *Hamlet* (1924), Biély aproximou-se de Tchekhov e, juntos, comporiam uma importante parceria criativa, movida principalmente pelos estudos compartilhados sobre a Eúritmia antroposófica. Em 1925, Tchekhov dirige no Segundo Estúdio uma adaptação do romance *Petersburgo*.

Entre 1936 e 1939, Mikhail Tchekhov tem a oportunidade de reconstituir, na comunidade rural de Dartington Hall, na Inglaterra, o “futuro da utopia” que caracterizara a cultura dos estúdios teatrais russos (*studiynost*) (AUTHANT-MATHIEU, 2015). Enquanto o projeto laboratorial russo, respondendo à crise pungente associada às formas do passado, postulava para si a responsabilidade coletiva de invenção de uma nova tradição teatral, Dartington havia sido fundada pelo casal de milionários Dorothy e Leonard Elmhirst, em uma propriedade afastada de qualquer centro urbano, sob os princípios socioeducativos de Rabindranath Tagore. Como uma espécie de Arcádia, o empreendimento socioeducativo fundado<sup>24</sup> oferecia a Tchekhov as condições perfeitas para a implantação de um estúdio próprio, onde experimentaria e consolidaria definitivamente sua pedagogia criativa. Mais do que isso, com o apoio direto de Beatrice Straight (herdeira da propriedade) e Deirdre Hurst du Prey, conduziria um curso de formação de novos pedagogos, junto aos quais inclusive refletiria sobre a aplicação de seus fundamentos criativos na atividade didática.

Em Dartington, o universalismo cósmico que embasara a dimensão transcultural do projeto parisiense extrapolará definitivamente o âmbito da linguagem como comunicação. Articulando a questão da técnica ao desenvolvimento de uma plena consciência criadora, Tchekhov atribuirá ao teatro a missão de contribuir para a formação de uma cultura futura. Em 6 de outubro de 1936, após assistir à performance do grande bailarino indiano Uday Shankar, durante a inauguração do estúdio, Tchekhov diz:

O que eu gostaria de roubar do Sr. Shankar? Eu gostaria de ter uma cultura tão grandiosa, a imensa e rica base que vocês podem perceber por trás de seu trabalho, atrás de cada movimento. Mas não somos hindus, e não pertencemos a essa grande cultura. Milhares e milhares de anos falam através do trabalho de Shankar. O que ele nos demonstrou é apenas o que permanece desta grande cultura. Mas nós somos ingleses e americanos, viemos de lugares diferentes do mundo, nossa cultura é absolutamente outra. O Sr. Shankar tem um passado belo e majestoso, mas nós temos um futuro [...]. Meu primeiro desejo, portanto, é que criemos esta cultura futura o mais profundamente que pudermos, com o entendimento de que não estamos trabalhando para nós mesmos, pessoal e egoicamente,

---

<sup>24</sup> Dartington Hall era mantida pelo casal milionário. Nos anos 1930, a comunidade serviu como residência criativa para artistas de diversas nacionalidades, como Kurt Jooss, Rudolf Laban, Sam O’Case, e o dançarino indiano Uday Shankar.

mas para criar uma cultura futura que talvez nunca possamos ver, porque está distante. Mas devemos dar este primeiro passo. É assim que o Sr. Shankar me inspira. (CHEKHOV, 1936a, p. 2, tradução nossa)

**Figura 3** – Mikhail Tchekhov com Uday Shankar, em 1936



**Fonte:** Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive – copyright to Deirdre Hurst Du Prey

Para Markov (1934), a dinâmica dos estúdios traz em si o perigo de se fechar ao mundo externo, tornar-se demasiado sectário e restringir a capacidade de renovação teatral à qual se destina. Na tentativa de recompor, em Dartington, a unidade orgânica e o *ethos* coletivo dos estúdios russos, Tchekhov, de acordo com as análises de Meerzon (2009) e Authant-Mathieu (2015), assumiria um discurso muito rígido e ascético, o que causaria uma uniformização nos comportamentos dos integrantes. Somado à distância do público externo e uma certa veneração dos jovens atores por seu mentor, o trabalho de Tchekhov não escaparia de certas críticas externas, que o tomavam como sintomas de uma extravagância inócua e até mesmo fanatismo (AUTHANT-MATHIEU, 2015).

Com a eminência da Segunda Guerra Mundial, em 1939, Tchekhov mais uma vez é obrigado a deixar o país onde se estabelecera. Acompanhado por quatorze de seus alunos, transfere seu estúdio para Ridgefield, no estado

norte-americano de Connecticut. Ao mesmo tempo, funda a Chekhov Theatre Players, com a qual estreia no Teatro Liceu, na Broadway, uma adaptação inédita da novela *Os demônios* (*The possessed*)<sup>25</sup>. Acusado de “russianismo”, seus espetáculos dividiram crítica e público estadunidenses, o que leva a companhia a apostar em apresentações de cunho educativo, apresentando seu repertório em escolas e cidades pequenas ao longo de quinze estados.

Paralelamente à consolidação de sua trupe, Tchekhov manifesta então satisfação com o amadurecimento de sua metodologia, a afirmar cada vez mais uma visão na qual a técnica, devolvendo ao teatro a capacidade de encontrar “uma vida mas ampliada” (CHEKHOV, 1985, p. 108), refutará o paradigma das culturas materialistas para mobilizar objetivamente os meios de expressão intangíveis. Em aulas de 1941, nas quais estavam presentes inclusive atores formados pelo “Método”, de Lee Strasberg, reflete:

O futuro teatro não pode continuar nesse caminho de condensar e secar tudo. Não há espaço, não há mais temas para isso. Tudo se esgotou. O teatro deve tomar o caminho oposto, que é ampliar tudo; o ponto de vista, os meios de expressão, os temas para as peças e, em primeiro lugar, o tipo de atuação. (CHEKHOV, 1985, p. 140, tradução nossa)

Em 1942, com entrada dos Estados Unidos na guerra, vários atores da Chekhov Theatre Players são convocados. Mais uma vez condicionado pelo cenário da crise e da guerra, Tchekhov interrompe as atividades da companhia. No período, lançará uma perspectiva escatológica sobre o seu Teatro do Futuro, a aproximá-lo, talvez involuntariamente, do pensamento de seu contemporâneo Nikolai Berdiáev, que profetizava a necessidade de transfiguração como meio de escaparmos à noite escura da História, ao destino fatídico das civilizações (BERDIÁEV, 2005).

[...] muitas vezes nós, profissionais, esquecemos uma coisa. Esquecemos que tudo o que começa deve ser terminado – assim como com uma planta. A semente é colocada no solo, um longo processo de crescimento acontece, outra semente resulta e vai ao solo novamente. O mesmo ocorre com o teatro. Algum dia a raça humana julgou necessário expressar e experimentar por si mesma certas coisas, as quais chamou “teatro”

---

25 A adaptação, feita a partir de improvisações, era de coautoria de George Shdanoff (1905-1998).



Vocês sabem, é claro, sobre a origem do teatro e o quão profunda é. Depois dessa experiência que a humanidade teve – sobretudo religiosa, há muitos milhares de anos – o processo de utilização do teatro degenerou-se cada vez mais e alcançou as profundezas mais ignóbeis. Porém o início foi muito alto, e o final será ainda mais alto.

Portanto, há muito a fazer no teatro. Muitas coisas precisam ser redescobertas para que o começo se torne o fim. Acredito que devemos fazer tudo o que estiver ao nosso alcance para tornar o teatro mais nobre, mais complicado, por assim dizer, pois isso servirá à nossa cultura humana mais do que qualquer outra coisa. Qualquer pregação moral é nada em comparação com o teatro, se se tem a visão de como será o fim deste início. E se tivermos apenas a coragem de dizer que estamos em um estado de degeneração. (CHEKHOV, 1985, p. 27, tradução nossa)

Em Hollywood, até sua morte, em 1955, Mikhail Tchekhov permanecerá insatisfeito com a imposição de um contexto artístico totalmente alheio. A contragosto, atuará em algumas obras cinematográficas<sup>26</sup> sem deixar de se dedicar à pedagogia, buscando meios de publicar seu livro sobre atuação e dando aulas particulares<sup>27</sup>.

Ao refletir sobre a possibilidade de ressurgência do pensamento, Didi-Huberman retoma Hannah Arendt para pensar o movimento que resiste na brecha entre o passado e o futuro em tempos sombrios. Como uma ação diagonal, “esse agir apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 152) promoverá uma pedagogia da intermitência, feita de rupturas e recomeços, a produzir clarões de futuro que escapam à linearidade progressiva do tempo histórico. De modo semelhante, apenas a partir dos anos 1980, com a reabilitação de seu nome na Rússia e a abertura do Michael Chekhov Studio, em Nova York, ressurgiria um interesse pela prática e pensamento formulados por Mikhail Tchekhov na primeira metade do século.

No Brasil, seu legado tem despertado recentemente grande atenção da comunidade teatral<sup>28</sup>, a apresentar uma abordagem formativa para o artista da cena que escapa às dicotomias ao articular os elementos artísticos,

---

26 Participou dos filmes *Song of Rússia*, de Gregory Ratoff, *In our time*, de Vincent Sherman, e *Spellbound*, de Alfred Hitchcock, pelo qual recebeu uma indicação ao Oscar.

27 Nesse período, Marilyn Monroe, Gregory Peck, Gary Cooper foram seus alunos.

28 Uma importante contribuição para o conhecimento prático desse legado tem sido feita pela Michael Chekhov Brasil, fundada em 2012 por Hugo Moss e Thaís Loureiro, no Rio de Janeiro.



orgânicos e inanimados que se coadunam na imagem. Contudo, como adverte Kirillov (2006), o teatro de Tchekhov “gosta de sonhadores”. A simples replicação de sua metodologia, ou a tentativa de submetê-la às urgências do imediato, afasta o ideal tchekhoviano fundamental, que projeta sobre a ação técnica sempre um movimento de invenção. Destituídos desse ideal, os exercícios e ferramentas propostos por Mikhail Tchekhov correm o risco de se tornarem meros objetos de museu.

## Referências bibliográficas

- ABENSOUR, G. Le Château s'éveille à Paris: un drame initiatique trahi par ses concepteurs. *In*: AUTHANT-MATHIEU, M. C. (org). **Michael Chekhov: de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma**. Montpellier: L'Entretemps éditions, 2009. p. 275-287.
- AMIARD-CHEVREL, C. **Théâtre années vingt: les symbolistes russes et le théâtre**. Lausanne: L'Age d'Homme, 1994.
- AUTHANT-MATHIEU, M. C. Michael Chekhov and the cult of the studio. *In*: AUTHANT-MATHIEU, M. C.; MEERZON, Y. **The Routledge companion to Michael Chekhov**. New York: Routledge, 2015. p. 82-95.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAKHTIN, M. **A estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERDIÁEV, N. Vontade de vida e vontade de cultura. *In*: CAVALIERE, A. O.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (org.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 265-280.
- BIÉLY, A. Simbolismo e arte russa contemporânea. *In*: CAVALIERE, A. O.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (org.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 245-264.
- CHÉJOV, M. **El camino del actor: vida y encuentros**. Barcelona: Alba, 2016.
- CHEKHOV, M. **Lessons for the professional actor**. New York: Performing Arts Journal Publications, 1985.
- CHEKHOV, M. **Lessons given after performance at Dartington of Uday Shankar and his company of dancers and musicians**. [S. l.: s. n.], 1936a Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/595>. Acesso em: 30 set. 2022.
- CHEKHOV, M. **Le théâtre est mort, vive le Théâtre**. Exeter: Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive, 1931. (Acervo Deirdre Hurst Du Prey).
- CHEKHOV, M. **The theatre of the future**. Exeter: Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive, 1936b. (Acervo Deirdre Hurst Du Prey).
- DIAS, N. Dom Quixote-Mikhail Tchekhov: uma abordagem do corpo imaginário. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E

- PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 11., 2021, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Abrace, 2021. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5306>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, G. De semelhança a semelhança. **Revista Alea**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 26-51, 2011a.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.
- DURAND, G. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. 10. ed. Paris: Dunod, 1984.
- GUÍRIN, I. O Modernismo hispano-americano em correspondência tipológica com os simbolismos europeu ocidental e russo. *In*: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (org.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 85-106.
- HENRY, H. Du MKHAT-2 Au "Théâtre de Michel Tchekhoff": Mickhail Tchekhov à Paris en 1931. *In*: HENRY, H.; AUTANT-MATHIEU, M. C.; GALTSOVA, E. (ed.). **Les Voyages du Théâtre Russie/France XXe siècle**. Tours : Université François-Rabelais, 2009. p. 156-186. (Cahiers d'Histoire Culturelle, n. 22).
- KIRILLOV, A. Michael Chekhov and the search for the 'ideal' theatre. **New Theatre Quartely**, Cambridge, v. 22, n. 3, 2006.
- KIRILLOV, A. The theatrical system of Michael Chekhov. *In*: AUTHANT-MATHIEU, M. C.; MEERZON, Y. (org.). **The Routledge companion to Michael Chekhov**. New York: Routledge, 2015. p. 40-56.
- MARKOV, P. **The First Studio**: Sullerzhitsky-Vackhtangov-Tchekhov. Exeter: Dartington Trust; Elmgrant Trust Archive, 1934. (Acervo Deirdre Hurst Du Prey).
- MEERZON, Y. Michael Chekhov's Theater of the Future: pros and cons of the failed experiment. **Stanislavski Studies**, Abingdon, v. 3, n. 1, p. 35-52, 2015.
- MEERZON, Y. De la Utopia à la *communitas*. *In*: AUTHANT-MATHIEU, M. C. (org.). **Michael Chekhov**: de Moscou à Hollywood, du theatre au cinema. Montpellier: L'Entretemps éditions, 2009. p. 332-362.
- SARRAZAC, J.-P. A invenção da teatralidade. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 56-70, 2013.
- WARNET, J.-M. **Les Laboratoires**: une autre histoire du théâtre. Laverune: L'Entretemps, 2013.

Recebido em 19/10/2022

Aprovado em 20/10/2022

Publicado em 20/12/2022