

UM CAMINHO PARA A LUZ

A MONTAGEM DE *HAMLET* POR MICHAEL CHEKHOV

de Jobst Langhans



Tradução e introdução
de Thaís Loureiro e Hugo Moss

© 2015 Jobst Langhans (artigo)
© 2016 Thaís Loureiro e Hugo Moss (tradução/introdução)

Introdução

Os nossos impulsos iniciais para trabalharmos com a técnica Michael Chekhov foram de ordem pessoal, mas a fundação da Michael Chekhov Brasil aconteceu por três principais motivos. Primeiro, um número crescente de atores – que ao virem trabalhar conosco e conhecerem estas ferramentas - pareciam descobrir uma nova abordagem de criação bastante diferente do que haviam encontrado até então. Muitos diziam ter confrontado respostas claras e inspiradoras para sua vida como artista. Com frequência, lamentavam fato de que o trabalho de M. Chekhov fosse pouco explorado no Brasil e, quando ensinado nas escolas de teatro, aparecia apenas como uma versão bastante reduzida – e às vezes até errônea – de suas ferramentas e filosofia. Naturalmente, encontramos a segunda grande razão para oferecermos um suporte mais formal e profundo para os atores interessados nesta pesquisa: a necessidade urgente corrigir a enorme lacuna que Michael Chekhov representa na história de ensino e prática de teatro no Brasil.

E, por último, já sentíamos um *Zeitgeist* bastante árido no cenário atual de teatro e cinema, e concordávamos que uma técnica que valorizasse mais do que tudo a imaginação - em seu sentido mais amplo - poderia apontar caminhos para terras mais férteis. Não só caminhos para artistas individuais, mas também um gesto crítico para o mundo de teatro/cinema/televisão seco predominante.

Há um conto Sufi em que um aluno encontra o Mula Nasrudin ajoelhado em sua casa procurando uma chave que havia deixado cair. O aluno começa a procurar também, mas a longa busca continua em vão. Finalmente, o aluno pergunta: “O senhor tem certeza que ela caiu aqui na sala?” Nasrudin responde: “Não, caiu no sótão, mas aqui é melhor de procurar porque tem mais luz.” Estamos cientes do perigo de fazer generalizações, mas vamos arriscar uma: no Brasil, entre as inúmeras pessoas atualmente desenvolvendo um trabalho ligado ao ofício do ator (atores, professores, diretores, preparadores), a grande maioria parece procurar no lugar errado. Às vezes parece que a ideia de “atuar” tem sido redefinida para incluir qualquer situação em que qualquer pessoa em um palco ou tela representando qualquer coisa, usando quaisquer meios ou truques para parecer convincente.

Talvez todo mundo que suba em um palco para representar algo seja realmente um ator naquele momento, mas esta é uma definição muito restrita comparada às possibilidades oferecidas por um artista engajado em penetrar algo profundo e verdadeiro do personagem, e revelando aquilo através de uma transformação interior presenciada – vivenciada – por uma platéia. Este artista, ao longo de anos de treino e de criação, amplia com muito prazer suas habilidades, abrindo um horizonte cada vez maior de transformações. A gente sabe quando está diante de alguém nesta jornada (seja qual trecho do caminho), e infelizmente é algo raro e que faz muita falta.

Não somos partidários no sentido de insistir que todos procurem respostas somente na prática de Michael Chekhov, claro que não, mas nos parece sintomático o fato de que no Brasil, até recentemente, o legado artístico de um dos mais importantes e influentes atores, diretores e professores do século 20 permanecia praticamente desconhecido. O seu livro *Para o ator* levou mais de 30 anos para ser publicado aqui pela primeira vez e, até uns anos atrás, as únicas aulas com especialistas/estudiosos da técnica foram oficinas curtas ministradas ocasionalmente por professores estrangeiros de passagem. Os atores brasileiros tinham que se contentar só com o livro que, embora seja uma mina muito rica de exploração, se for a única fonte de estudo da técnica, ele pode apresentar algumas limitações. Vale ressaltar, por exemplo, que nosso *Para o Ator* é a versão editada pelos americanos, que “secaram” todo o lado espiritual, sutil e etérico dos exercícios originalmente descritos por M. Chekhov.

Este artigo de Jobst Langhans descreve como Michael Chekhov se ergueu como artista em circunstâncias bastante adversas e precárias, portanto gostaríamos de traçar um paralelo entre o mundo em que ele circulava e lutava para se encontrar, e o atual panorama cultural no Brasil. Em ambos os casos, encontramos uma predominante valorização de tudo material e prático, e toda produção artística mais espiritual - em que a energia sutil é mais forte que a forma e conceito - é de certa forma marginalizada. O teatro em que o ator é o veículo maior da sinergia entre platéia e

dramaturgia – e não as intervenções conceituais, a luz, trilha, projeções etc. – é *démodé*. No caso da Rússia pós-revolução, esta marginalização se deu através de uma censura declarada, uma repressão, com leis, prisões e, como no caso de Chekhov, artistas em perigo tendo que se calar ou fugir para o exílio.

No Brasil, felizmente, não temos mais nenhuma censura política em si, mas temos um ambiente em que artistas sentem muito medo de criar sem a aprovação de uma justificativa intelectual. A queda na taxa de câmbio entre as moedas “arte” e “justificativa” tem sido tão vertiginosa quanto o real contra o dólar americano. Hoje é a segunda que domina nossa economia cultural, e no mundo do teatro e cinema, atores são cada vez menos considerados verdadeiros artistas. Em geral, são escalados principalmente pelo biotipo, sendo até desencorajados a se transformarem. O treino para atores se assemelha cada vez mais às técnicas usadas quando não-atores fazem trabalhos no cinema, e consiste em um fazer com alguma eficiência, mas não a atividade de realmente criar algo novo do zero. Não por acaso, as mais conhecidas correntes de técnicas de treino/preparação ensinadas e praticadas no Brasil usam de alguma forma a vida/experiência pessoal do ator como matéria bruta para os momentos de cena.

O que acontece com essa censura intangível é que o artista dentro da maioria dos atores (sua alma-de-artista) fica tão recuado e escondido quanto em uma ditadura, correndo perigo de vida. Talvez por não acarretar prisões físicas, e por não ser imposta por um governo maléfico, vindo simplesmente de um ambiente cultural, este tipo de censura seja até mais perigosa. Quando artistas estão sendo mandados para Sibéria é mais fácil identificar o inimigo. E quando o inimigo não é algo tangível? Quando é um fantasma que nos empurra da cadeira e nos faz aplaudir de pé até mesmo coisas das quais não gostamos? Quando é um impulso que nos faz escrever justificativas “para inglês ver” não só nos inevitáveis editais, mas nos programas das nossas próprias peças? Quando começamos a achar perfeitamente normal que o lugar mágico do teatro em um momento sagrado de uma apresentação seja invadido por anúncios comerciais de patrocinadores? Quando somos silenciados e resignados quando lemos “seleção de atores e não-atores para longa-metragem”? Nessas circunstâncias, cada um precisa ficar atento aos perigos e cuidar muito bem tanto da sua própria arte quanto do seu senso crítico. Não importa se a culpa é do sistema, a responsabilidade de transformar é nossa.

Traduzimos e compartilhamos este artigo na esperança de tocar todos os atores brasileiros que sentem uma profunda vontade de transformação, mas cujo desejo está sendo abafado pelo ambiente cultural no qual cresceram. Nos momentos em que sonhamos com um cenário artístico mais inspirador, pensamos que o que precisamos urgentemente no teatro, cinema e televisão no Brasil é uma “revolução russa” na qual os artistas empoderam-se e tomam coragem de rejeitar o teatro seco, materialista e sempre tão bem justificado.

Thaís Loureiro e Hugo Moss

Um caminho para a luz

A montagem de *Hamlet* por Michael Chekhov

*É sabido de modo geral que o método de atuação de Michael Chekhov foi inspirado por Rudolf Steiner e pela Antroposofia. Entretanto, sabe-se menos sobre as influências sofridas por conta das reviravoltas políticas que Chekhov enfrentou, e do cristianismo ortodoxo da sua pátria. Com sua montagem de Hamlet em 1924, Chekhov fez um esforço consciente para dar vida e levar ao palco o “impulso de Cristo” que a União Soviética vivenciava naquele momento. Este artigo traça o pano de fundo e desenvolvimento desta produção histórica.*¹

Enquanto Michael Chekhov estudava na escola de teatro de São Petersburgo e vivia as suas primeiras experiências no palco, as grandes mudanças sociais que acometeriam a Rússia pelas próximas décadas, já estavam tomando forma. Cada vez mais as pessoas demandavam o fim da autocracia czarista. Um dos picos de tensão foi o Domingo Sangrento em São Petersburgo em 1905; a culminância de uma onda de greves gerais. Milhares de pessoas marcharam para o Palácio de Inverno para manifestarem-se. Eles queriam clamar ao czar por condições de trabalho mais humanas, pela reforma agrária, pela abolição da censura, pela tolerância religiosa e pedir que ele instaurasse participação popular. Mas eles nunca chegaram ao seu destino. Soldados bloquearam seu caminho e abriram fogo contra a multidão. Ao final do dia, em torno de 400 pessoas haviam morrido. Com isso, a dinastia Romanov já estava com os dias contados.

Contudo, Chekhov parece não ter dado tanta atenção a esses eventos.² Ele era jovem, sua vida estava só começando e o mundo ainda tinha muito a oferecer. Ele veio de uma família tradicional de classe média, tinha uma mãe amável e um pai enérgico que, mesmo quando o dinheiro estava curto, encontrava uma forma de sustentar a família. Além disso, ele era sobrinho do famoso escritor Anton Chekhov. Em 1912, por intermédio de sua tia, Olga Knipper-Chekhova, aos 21 anos ingressou na companhia de Konstantin Stanislavsky no TAM³, onde logo tornou-se um dos favoritos do público. Vivia uma existência aparentemente feliz e sem preocupações como ator no mais notório teatro de Moscou e pupilo de um dos diretores mais importantes do mundo.

Entretanto, no fundo da vida interior de Chekhov passava-se um mundo muito diferente. Ele procurava respostas mais profundas sobre o sentido de nossa existência. Ele era rodeado por figuras imaginárias que o ofereciam explicações sobre o mundo. Dentre eles, três “senhores respeitáveis” se destacaram – Chekhov os chamava de “mestres”: Charles Darwin, Sigmund Freud e Arthur Schopenhauer.⁴

Darwin o ensinou que a vida consiste em uma cruel batalha pela existência. Moral e religião podem ser coisas belas, mas são meras ilusões. O homem é nada além de seu corpo e tudo o que herdara de seus pais. Através de Freud, Chekhov entrou no mundo do subconsciente. Ele aprendeu sobre a psique do homem e toda sua impureza, especialmente nossos desejos sexuais, que de acordo com Freud são a raiz do comportamento humano. E Schopenhauer minou essa visão de um mundo governado pelo legado, por nosso desejo sexual e pela luta por sobrevivência. Com sua melancolia e pessimismo, ele mostrou a Chekhov a sombria fascinação de uma existência sem propósito e significado.

Quanto mais Chekhov se ocupava com esses pensamentos, mais eles o tomavam. Embora às vezes resistisse e quisesse protestar, ele não podia pensar em nada que pudesse empunhar contra a lógica fascinante desses mestres. Então ele se rendeu à ideia do homem enquanto um ser errante e sem propósito, orientado por compulsões. Atormentado e com medo, ele leu Tolstói em uma tentativa de encontrar, na sua forma de pensar, um porto seguro. Entretanto, essas leituras só trouxeram um alívio a curto prazo e logo o

¹ O presente texto é baseado nos registros autobiográficos de Chekhov e na palestra »L'Amleto di Michail Cechov: l'influenza di Steiner e il suo »Impulso-Cristo«, por Fausto Malcovati em 3 de maio de 2013 durante a conferência internacional »2 + 2 = 8 – Michael Chekhov and his encounter with Rudolf Steiner« que aconteceu na Universidade de Bolonha. Veja Fausto Malcovati: *Michail Cechov – Amleto – Steiner* in: *Due maestri del Novecento: Michael Cechov e Rudolf Steiner. Sguardi sul teatro greco contemporaneo. Culture teatrali 2014*, Lucca 2014, P. 16ff.

² Não há nenhuma referência a esses eventos de São Petersburgo em sua autobiografia *Zhishn' I vstrechi* (Vida e Encontros)

³ TAM (Teatro de Artes de Moscou) foi o teatro de vanguarda mais importante da Rússia na época. Foi fundado em 1898 por Stanislavsky e Vladimir Nemirovich-Danchenko, que queriam modernizar o estilo decadente do teatro czarista. O programa incluía Shakespeare e trabalhos de autores contemporâneos, para os quais Stanislavsky estava desenvolvendo uma nova técnica de atuação a fim de representar o estilo de texto naturalista.

⁴ *Zhishn' I vstrechi* (Vida e Encontros)

pessimismo escureceu sua alma mais uma vez, principalmente porque a luta impiedosa da qual seus mestres falavam podia ser vista mais do que claramente pelas ruas de Moscou.

Chekhov foi pouco a pouco se tornando um cínico. Ele desprezava seus semelhantes e se entregava ao álcool com frequência. Em pouco tempo, havia uma Browning carregada na gaveta de sua mesa. Em suas memórias ele escreve sobre essa época: “Minha alma estava tão carregada com o peso infinito dessa percepção do mundo, que ela não procurava mais uma saída nem esperava por uma atitude diferente para com a vida.”⁵

Enquanto isso, a Rússia entrou na Primeira Guerra Mundial. A euforia inicial rapidamente esvaiu-se quando o exército começou a sofrer várias derrotas e os primeiros feridos voltavam da linha de frente. O povo russo, que já era cruelmente tratado, estava cansado de tanto sofrimento e havia escassez de itens de necessidade básica no país. O preço da comida aumentava continuamente, levando as pessoas à pobreza. Nas ruas, o clamor dos bolcheviques por “pão e liberdade!” ecoava em ouvidos receptivos. Houve motins e depois de três longos anos de guerra, o czar foi forçado a renunciar. Um governo provisório sob o comando de Alexander Kerensky tentou em vão virar o jogo da guerra, mas foi derrotado pelos bolcheviques, que finalmente assinaram o custoso tratado de Brest-Litovsk. Entretanto, agora uma guerra civil estourava entre os “vermelhos” comunistas e as tropas “brancas” dos contra-revolucionários, e até 1923 de oito a 10 milhões de vidas humanas foram perdidas.

Durante a Primeira Guerra Mundial, as condições externas na vida de Chekhov mantiveram-se estáveis. Ele desfrutava de sucesso artístico e nesse meio-tempo casou com sua prima Olga⁶, por quem era muito apaixonado. Olga sentia sua dor interior e queria ajudá-lo, mas ela era incapaz de livrá-lo do seu sentimento de solidão. Ele continuava a estudar fervorosamente seus mestres e novas figuras surgiram – entre elas Nietzsche, com seu postulado: “Deus está morto”, mas todos esses estudos não eram capazes de ajudá-lo a encontrar uma explicação satisfatória para o significado de nossa existência. Ele era prisioneiro de seus próprios pensamentos, assim como Fausto em seu calabouço.

Durante a luta revolucionária em 1917, os eventos políticos no mundo começaram a ficar mais presentes na vida de Chekhov. Havia grandes combates nas ruas de Moscou. Algumas portas adiante, um prédio ocupado por alguns “Junkers” (oficiais contra-revolucionários), foi bombardeado. Tiros soavam dia e noite pelas ruas e as pessoas eram obrigadas a usar almofadas para cobrir as janelas quebradas com os buracos das balas.

Foi nesse momento que um “aventureiro” apareceu na vida de Chekhov, um aproveitador destemido que circulava livremente pelas linhas de frente. Quando era uma criança tímida, Chekhov ouvia seu pai falar sobre pessoas desse tipo e se deleitava secretamente. Um dia esse homem desapareceu – junto com sua mulher, Olga. Fugiu com ela. Logo depois, Chekhov se viu ao lado do caixão de seu primo Volodia, que se suicidara usando a pistola carregada que estava no escritório de Chekhov. Ao contemplar a face pálida do cadáver, ele não sentiu nada. Isso foi especialmente difícil para ele.

No TAM eles estavam ensaiando *A gaivota*⁷, de seu tio Anton. Era a luta nas ruas, a perda de sua mulher ou a morte de seu primo que estava deixando seu espírito mais tenso do que o habitual? Ou talvez fossem os temas da peça que estavam ensaiando no momento. Afinal, ela conta a história de um jovem artista com novas ideias e que, fracassando na resistência à vida em sua volta e sem conseguir encontrar um caminho para superar seu sofrimento, acaba dando um tiro em sua própria cabeça. Todas essas impressões e pensamentos corroíam a alma de Chekhov. Ele precisava se acalmar e pediu que Stanislavsky o desse uma folga dos ensaios.

A calma pela qual ansiava, provou-se elusiva. Ele voltou a beber e, sob o efeito de bastante vinho, escreveu longos textos sobre temas infáveis. Por exemplo, em um deles, ele descreve longamente, segundo por segundo, os estados de um homem enquanto está sendo atropelado por um bonde. Mais tarde, quando relê o texto, ele reconhece horrorizado o caminho para a loucura que ele estava trilhando.

Depois de um tempo, o dinheiro ficou escasso e Chekhov precisava fazer alguma coisa. Seguindo o conselho de um amigo, começou a dar aulas de teatro. Não muito depois, vários alunos inscreveram-se e ele formou uma pequena escola, o Chekhov Studio. Esse trabalho pagava as contas e o distraía. Naquela época,

⁵ *The Path of the Actor*, P.86

⁶ Olga Chekhova (1897-1980) emigrou em 1921 para Alemanha, onde desfrutou grande sucesso como atriz.

⁷ Aqui existem informações divergentes. Segundo *The Path of the Actor*, ele participava de ensaios de *A enchente*, enquanto Fausto Malcovati afirma que ele estava trabalhando em *A gaivota*. Considero este último o mais provável, porque depois da sua crise em 1920, Chekhov foi convidado para atuar em *A enchente*.

Chekhov não preparava as aulas. Ele fazia experimentações baseadas no método de Stanislavsky e inventava exercícios conforme ia avançando, mas aos poucos estruturas foram se desenvolvendo e estas acabaram por iluminar uma abordagem completa do trabalho. Mais tarde ele desenvolveu sua abordagem mais profundamente e a batizou: “O Teatro do Futuro”.⁸ Entretanto, todas essas atividades não o ajudavam a superar sua crise interior. Ao contrário: sua escuta se tornara sensível para além das barreiras da normalidade e ele começara a ouvir vozes. Ele tinha a impressão de que era capaz de ouvir as conversas das ruas de Moscou enquanto estava sentado em seu quarto. Três médicos que eventualmente poderiam tratá-lo foram consultados, mas eles não correspondiam a Chekhov do ponto de vista intelectual e ele os taxou de idiotas, a ponto do Stanislavsky, quem frequentemente tentava animá-lo falando de Deus, um dia explodir: “Você não suporta ninguém mesmo, não é?”⁹

Sua condição só começou a melhorar através de um curso de hipnoterapia e aos poucos foi recuperando suas forças. Sua potência de agir acordou e o ajudou a “alcançar a vitória sobre tudo o que é triste e opressivo”.¹⁰ Ele era capaz de estar entre pessoas de novo e as descobertas inspiradoras no estúdio acordaram nele o desejo de fazer algo que ressuscitasse a vida do teatro.

Já no outono de 1918, ele voltou ao trabalho como ator. A literatura produzida por iogues indianos estava na moda naquele momento em Moscou. Um dia ele começou a ler um livro desses. Para sua surpresa, o protesto interno que normalmente aparecia imediatamente quando lia esse tipo de coisa, permaneceu ausente e, sendo assim, foi capaz de ler o livro de maneira bem objetiva. Sóbria e tranquilamente, ele começou a refletir sobre os elementos fundamentais da filosofia Hindu e nela reconheceu um princípio básico: a arte da vida. Esse pensamento era novo para ele e o inspirou. Até então, sua única compreensão de arte era aquela que acontece no palco. Agora, sua concepção de arte estava expandida.

A arte da vida – não era isso o que eles já praticavam no estúdio? E certamente isso tinha a ver com o “Teatro do Futuro”. Chekhov finalmente concebeu a opinião de que arte é um potencial dentro de cada pessoa e que a individualidade é sua fonte. Devagar, ele começou a sentir a diferença entre alguém que exerce a arte como uma ação externa e alguém que cria algo dentro de si. A partir desses pensamentos, surgiu dentro dele uma nova forma de ver o significado e propósito da vida e muitas de suas atitudes anteriores se tornaram distantes. Por exemplo, ficou claro que não havia mais necessidade de tratar as pessoas com desdém. Antes, o comportamento das pessoas revelava quem elas eram e, a partir dessas ações, Chekhov desprezava a pessoa como um todo. Agora, ele começou a distinguir não só a pessoa de suas ações, mas também de suas características temporárias. Ele passou a direcionar sua raiva apenas para esse último aspecto, deixando a pessoa em si intacta. Assim, ele finalmente restabeleceu uma interação livre com seus semelhantes.

1919 e 1920 foram anos de grande fome na Rússia, mas seus alunos não deixaram que isso atrapalhasse os esforços e entusiasmo de todos, e a inspiradora atmosfera de trabalho do estúdio era uma fonte de força. Ao final dos longos dias de trabalho, eles saboreavam sua refeição de sêmola de trigo sem sal ou manteiga. Se alguém trouxesse um pouquinho de mel, eles faziam panquecas tostadas.

Em março de 1919, a mãe de Chekhov faleceu, mas ele não conseguiu ficar com ela nos momentos finais. Havia uma epidemia de tifo em Moscou e por causa do acúmulo de enterros, ele mesmo teve que procurar por ela no necrotério, em meio a muitos cadáveres jogados em macas, emaranhados ou deitados no chão.

Finalmente, o TAM o chamou de novo: eles precisavam que ele participasse da turnê para Caucásia. Chekhov foi forçado a dizer adeus para o estúdio e para seus pupilos, e esse trabalho foi interrompido por ora. O real motivo para a turnê era a fome, de que o TAM esperava escapar, mas as trupes de teatro não eram os únicos açoitados por ela. Centenas de fazendeiros seguiram para o sul rumo aos distritos governamentais onde o milho era abundante. Eles lotavam os trens, se escondiam nos chassis, se penduravam nos para-choques e nos estribos, morriam debaixo das rodas e caíam exaustos pelos trilhos. Sob ordens da capital, eles eram levados de volta à força por soldados, mas a fome continuava fazendo com que as pessoas tentassem continuamente sair dali.

À luz dessas imagens, um pensamento surgiu na mente de Chekhov: tudo que um ator faz é sem significado ou propósito. Ele se perguntou o que é que os preciosos ensaios e apresentações que faziam parte do magistral trabalho artístico de Vachtangov, significavam em tempos como aqueles. De repente ficou claro para ele o quão abstratas e deficientes de sentimentos eram as ideias dos historiadores e políticos sobre a

⁸ Veja Jobst Langhans: *Das Theater der Zukunft in: die Drei* 2/2015

⁹ *Zhishn' I vstrechi* (Vida e Encontros)

¹⁰ *The Path of the Actor*, P.90

“humanidade”. Agora o que o interessava era o concreto: enquanto aquelas vidas se penduravam nos vagões ferroviários, ele se perguntava se os artistas do TAM, com sua arte refinada, não estavam deixando a realidade passar completamente despercebida. Entretanto, essas experiências, junto com as memórias dos habitantes emancipados de Moscou, eram rapidamente esquecidas quando os atores, tendo alcançado seu destino, agarravam-se nos pães.

De volta a Moscou, Chekhov novamente devotou-se às grandes questões da vida. Através de seus estudos sobre o hinduísmo, ele entrou em contato com a ideologia dos teósofos. Entretanto, ele achava que os teósofos não valorizavam o significado de Cristo o suficiente, e isso foi algo que Chekhov começou a pesquisar. Ele foi pedir um conselho ao Padre Aleksei, um velho padre. Quando ele começou a colocar todas as suas questões, ele reparou que o homem não estava nem escutando, mas estava cuidadosamente estudando seu rosto e cabelos. O olhar dele estava fixo acima da cabeça de Chekhov. Finalmente ele disse: “Meu jovem, sua mente está um caos!”, apontando para a cabeça de Chekhov e completou: “É melhor você ir ver o Padre Sergei, ele vai conversar com você. Eu vou avisá-lo”. E saiu.

Então Chekhov encontrou com Padre Sergei. Em pouco tempo esse jovem homem às vezes aparentemente bravo, tornou-se um importante conselheiro. Eles conversavam muito sobre a Igreja e o cristianismo, embora o Padre Sergei representasse uma ortodoxia estrita que acabara deixando muitas questões sem resposta. Em algum momento Chekhov lembrou de um livro de Rudolf Steiner que havia lido tempos atrás, *O conhecimento dos mundos superiores*. Ele releu o livro e se na primeira leitura ele riu do conteúdo, dessa vez ele ficou fascinado. Então ele finalmente encontrou a ideia de um cristianismo esotérico, algo que permaneceria com ele para o resto de sua vida.

A fim de descobrir mais, ele entrou em contato com Andrei Bely, que era conhecido em Moscou como um especialista em Antroposofia. Contudo, Bely estava partindo em uma longa viagem, então por ora Chekhov teve que se contentar com a literatura.

Enquanto isso, a guerra civil estava chegando ao fim e os bolcheviques – que se consideravam grandes educadores – começavam a pensar em maneiras de educar o povo, do qual 80% eram analfabetos. Nesse sentido, o teatro tinha um papel importante e muitos vanguardistas russos foram trabalhar com os bolcheviques. Peças de *Agitprop* começaram a aparecer nos palcos de Moscou e São Petersburgo. O único estilo permitido nessas apresentações era o realismo socialista. Os eventos mostrados no palco deviam reproduzir a realidade com precisão fotográfica e o conteúdo era determinado pela ideologia vigente. Fruto disso, a qualidade das atuações foi se deteriorando e a imaginação e originalidade recuaram, ficando no pano de fundo.

Essa “Arte Proletária” que hoje seria vista como missão educativa, era descrita por Chekhov como “dramaturgia de rua”¹¹. Todas as peças que lidavam com espiritualidade e religião foram pouco a pouco sendo banidas das programações. Entretanto, as posições ainda não eram tão rígidas e as peças de Goethe e Shakespeare não haviam sido colocadas no *index*.

O mês de maio de 1922 viu a morte de Yevgeny Vachtangov, que havia dirigido o “primeiro” TAM e Chekhov candidatou-se a ser seu sucessor. A fim de eliminar outros possíveis candidatos, ele se autodenominou “ditador”, sem cerimônia nenhuma. Essa atitude surpreendeu os envolvidos de tal forma que ninguém o questionou. Deixaram-no com o estúdio. Depois desse “golpe de estado”, ele baniu tendências anti-religiosas e “dramaturgias de rua”, e decidiu montar *Hamlet*, de Shakespeare.

O ano de 1922 foi um importante ponto de virada também em outro aspecto, porque logo depois disso, ele encontrou com Rudolf Steiner em Berlim. Nós não sabemos sobre o que os dois homens conversaram, mas eu gostaria de especular sobre algumas possibilidades.

Eles provavelmente trocaram ideias sobre a espiritual arte do teatro, cristianismo esotérico e *Hamlet*. É quase certo que eles falaram sobre os acontecimentos na Rússia e sobre a Primeira Guerra Mundial. Esses assuntos mexiam profundamente tanto com Chekhov quanto com Steiner, especialmente as causas que levaram à guerra catastrófica. Em 1919, Steiner já havia explorado esses temas em detalhes em uma série de palestras.¹²

Ele acreditava que as causas moravam no pensamento unilateral. Desde a fundação das universidades, mais de quinhentos anos atrás, o homem tem – cada vez mais - visto o mundo e a humanidade a partir da perspectiva do conhecimento científico. O pensamento materialista dominou todas as esferas da vida e isso

¹¹ *Zhishn' I vstrechi* (Vida e Encontros)

¹² “Liberdade de pensamento e forças sociais”. Palestras sobre as demandas da sociedade moderna, em 1919.

é o resultado de um compreensível desejo por segurança. As pessoas atenderam ao apelo de Galileu: “Meça o que pode ser medido e faça medível o que ainda não é”.¹³ Tudo o que é mensurável, traz segurança, então nossa visão sobre os seres vivos se reduziu àquela parte deles que é mensurável. Elas viraram apenas números.

Essa cultura surgiu em função dos enormes avanços tecnológicos alcançados pela humanidade, mas ao mesmo tempo nós começamos pouco a pouco a perder de vista nossa natureza interior, o núcleo essencial e superior da humanidade. Então o preço desse progresso tem sido um “analfabetismo” espiritual.

Goethe, a quem Steiner se referia frequentemente, já criticava veementemente esse desenvolvimento, mas seus contemporâneos não eram capazes de compreender isso. Então em seu *Fausto*, ele pôs Mefistófeles para expressar todas essas coisas que eram tão presentes em seu coração.

Mefistófeles percebe o absurdo do pensamento materialista e ridiculariza sem pudor a humanidade por se deixar ser conduzida de forma errônea; esse seria sem dúvida o melhor caminho para desviar o homem de sua fonte original – a repulsiva luz divina. Entretanto, ele não é capaz de seduzir Fausto através desse artifício. Ele já havia percebido essa questão e Mefistófeles precisaria recorrer a outros meios, embora ele ainda consiga usar este recurso para encantar o Estudante.

Na cena do Estudante, Mefistófeles fala bem abertamente: “Aconselho-te, então, meu caro amigo/ A primeiro estudar a lógica comigo/ Teu espírito estará muito bem amestrado/ E em botas espanholas muitíssimo ajustado/ E assim já poderá deslizar, num momento/ Nas estradas suaves de todo pensamento/ Não andarás indeciso a torto e a direito.” Entretanto, o Estudante não entende nada – assim como os contemporâneos de Goethe – e Goethe escolhe uma imagem bem drástica para o pensamento lógico: na Idade Média, “bota espanhola” era um dos mais cruéis métodos de tortura usado para extorquir confissões.

Na mesma cena, Goethe faz uma caricatura do jeito que as pessoas inclinadas ao materialismo tentavam compreender os seres vivos, com o discurso de Mefistófeles: “Quem quer investigar e a vida desvendar/ O espírito abandona em primeiro lugar/ E exhibe nas suas mãos apenas a matéria/ Infelizmente falta aquela força etérea.”

Isso era bem familiar para Chekhov. Ele realmente sofreu a agonia das “botas espanholas” e conheceu o calabouço Faustiano. Assim como Fausto (e Hamlet), movido pelo desespero, ele esteve a um passo de tirar a própria vida. E os bolcheviques em Moscou não estavam tentando empurrar precisamente as mesmas ideias que Mefistófeles? Colocar em “botas espanholas” o espírito de uma nação inteira tentando instaurar esse materialismo de todas as formas e exercendo severamente sua ideologia?

As descobertas de Charles Darwin foram tão brilhantes quanto as consequências de suas interpretações foram desastrosas. O que servia para o reino animal, agora havia sido transferido para a humanidade. A “sobrevivência do mais apto” tornou-se uma justificativa embasada cientificamente para uma exploração cruel enquanto as superpotências construía seus impérios coloniais no século XIX. A moral foi abolida. Mefistófeles observa: “Bem melhor viveria um ser tão franzino/ Não lhe tivesses dado o lampejo divino/ Que se chama Razão, e o que faz mais brutal/ Do que todos os bichos do reino animal.” Os mercados financeiros também organizavam-se de acordo com esse mantra, e o que valia para as nações, também valia para a luta cotidiana de cada pessoa. O egoísmo virou a cultura dominante.

De acordo com Rudolf Steiner, a única saída para essa servidão arimânica-luciférica¹⁴ seria a humanidade voltar a ser sensível à percepção dos processos vivos do mundo e ao “eu superior” do homem – tanto seu próprio “eu”, quanto o “eu” do outro. No seu ponto de vista, o destino de Fausto era o destino do homem moderno. Era preciso desviar desse caminho se o mundo quisesse evitar afundar-se ainda mais em uma crise destrutiva. Embora a paz estivesse reinando novamente, Steiner já sentia uma nova catástrofe se aproximando. Hoje sabemos que esta era a Segunda Guerra Mundial.

A elevação da consciência sobre o “eu superior” pode ser alcançada através da superação de ideias mortas e rígidas: através da superação do medo, dúvida e ódio. Sendo capazes de nos relacionarmos com nossos próprios pensamentos enquanto experiência, nós chegamos ao portal do pensamento vivo. Nós preenchemos o ato espiritual de levantar. Esse “levantar espiritual” é um elemento central do cristianismo esotérico.

Na primavera de 1923, Chekhov começou os ensaios de seu *Hamlet*. Naquele momento, três ideias

¹³ Palestra de Joachim Daniel: "Die Gegenwart der Musen" - Anderzeit Drei - 2009

¹⁴ Ahriman e Lúcifer são duas forças que representam os princípios espirituais do mal. Ahriman é a expressão do processo de endurecimento. Esse princípio luta para transformar os seres vivos em coisas mortas e mecânicas. Lúcifer é a antítese. Ele seduz as pessoas e os leva a se superestimarem. Em *Fausto*, Mefistófeles une essas duas forças. Às vezes ele está de preto, se comportando de maneira insensível e agressiva, e outras, ele veste vermelho, com uma pena de pavão no chapéu, tornando-se o sedutor erótico.

manifestavam-se em sua mente: o renascimento do teatro que, considerando a nova estética predominante da “Arte Proletária”, havia se tornado muito importante; a ideia de que arte não é uma ação externa, mas um processo criativo que deriva da individualidade, núcleo mais íntimo do homem; e que arte não deveria contornar a realidade da vida, mas deveria ter algo a ver com pessoas de verdade – aqueles “pendurados nos vagões ferroviários”.¹⁵

Hamlet parecia oferecer um material ideal para atingir esses três objetivos. Como uma lente de aumento, ele focava nas questões vitais que vinham mexendo com Chekhov: suas experiências biográficas, a situação social na Rússia e o nascimento de uma nova pessoa – alguém que age, que superou o pessimismo. Ele tinha 32 anos.

Quando Andrei Bely voltou a Moscou, Chekhov o convidou para dar palestras sobre Antroposofia para sua companhia, já que ele queria fazer uma abordagem espiritual de *Hamlet* e, portanto, estava procurando por novas maneiras de chegar no material. Seu objetivo era ambicioso: ele queria trazer a luz divina para a espetáculo.

Havia algo de surreal no cenário da peça, que representava um mundo sombrio, simbolizando a violência fria e inescrupulosa do assassino do velho Hamlet, Cláudio. Lembrava uma garra arimânica, e era para esse mundo de escuridão que Chekhov queria tornar visível a luz divina.

A princípio, a iluminação era um recurso estético usado para evidenciar os acontecimentos espirituais do drama, mas também realçava a luz interior. Chekhov falou para seus atores que eles deveriam encontrar a sua mais íntima fonte interior de força e atuar dali. Junto com o elenco, ele desenvolveu inúmeros exercícios para que essa luz interior não fosse apenas um evento imaginário, mas fosse uma realidade perceptível. Para isso, ele recorreu às suas experiências em seu estúdio e também se inspirou nas ideias da Arte da Fala e Eúritmia. Ele dava uma ênfase em particular ao trabalho corporal, que deveria ser capaz de transmitir essas mensagens sutis e etéricas. Chekhov trabalhava muito com gestos e dizia que os braços e pernas são raios de luz interior.

Ele citava a Primeira Carta de São João constantemente, que dizia “Deus é luz”.¹⁶ E onde quer que Deus brilhasse, não poderia haver escuridão. Todos aqueles que são movidos por essa luz, carregam-na dentro de si e irradiam para fora.

“O novo ator deve aprender em primeiro lugar – com a ajuda desta nova técnica – a *sacrificar* sua própria vontade, sua personalidade, antes que ele possa reconhecer, compreender e aceitar com sua nova consciência os desejos do novo tipo de espectador.”- ele escreveu em suas memórias - “mas para isso, ele precisa de um órgão com o qual ele possa escutar a voz do seu tempo, e esse órgão é a nova técnica de atuação que treina o ator para se *sacrificar* em prol de sua arte ao invés de exercitar sua arbitrária vontade.”¹⁷

Essas eram grandes demandas para seus atores: sacrificar sua vontade própria; formar um órgão com o qual possa escutar a voz do seu tempo; se sacrificar pela arte.

As improvisações em que o trabalho era baseado também eram novas para os atores, que estavam mais acostumados a um estilo mais técnico no processo de ensaios. Essa era uma sequência lógica na sua abordagem, porque a vida só pode surgir em improvisações, não em eventos fixados mecanicamente.

Os exercícios e forma de trabalho descritos por Chekhov em seu livro *O tecnike aktera* (New York, 1946)¹⁸ – em outras palavras, a fundação de seu método – foram amplamente desenvolvidos durante os dois anos de ensaios de *Hamlet*.

O esquema de iluminação para *Hamlet* foi concebido como uma batalha simbólica entre a luz e as trevas. Em vários trechos da peça, Chekhov usava luz para retratar coisas que não estavam imediatamente ao alcance dos sentidos, ou em momentos de resolução. Por exemplo, ele não dirigiu o encontro entre Hamlet e o fantasma de Hamlet do modo usual, com outro ator em cena, mas ao invés disso usou apenas luz.

A cena da luta no final da peça em que Laertes, Gertrudes e Cláudio morrem, terminava com uma grande luz branca emanando pouco a pouco – talvez como uma metáfora para a libertação da Dinamarca do frio e

¹⁵ *Zhishn' I vstrechi* (Vida e Encontros)

¹⁶ Veja 1 João 1:5, e também João 8:12

¹⁷ *The Path of the Actor*, P.127

¹⁸ Esta primeira obra formou a base para o livro que Chekhov escreveu em inglês nos anos 50, o qual o manuscrito foi excessivamente editado pelos editores americanos e publicado como *To the Actor: on the technique of acting* (Harper & Row, 1953) - lançado em português nos anos 80 (*Para o ator*, Martins Fontes, 1986). Mais tarde, a versão original do livro em inglês foi publicado sob o título *On the Technique of Acting* (ed. Mel Gordon, HarperCollins, 1991).

cruel reinado de Cláudio, mas também para o fim dos preparativos da Dinamarca para a guerra com a Noruega.

Finalmente Chekhov conseguiu alcançar seu objetivo de retratar verdadeiramente o “impulso de Cristo”¹⁹, que ao seu ver, estava escondido na mais profunda camada de *Hamlet*: a expansão vivenciada por alguém com tal impulso. Ele queria mostrar como a alma de um homem preenchida com o “impulso de Cristo” consegue alcançar novas descobertas e forças, e com elas ele é capaz não só de suportar as forças das trevas (Lúcifer e Ahriman), mas de superá-las e assim, vivenciar um renascimento espiritual. Qualquer um que tenha passado por essa renovação, compartilha essa experiência com as pessoas que encontra e, ao fazê-lo, a sociedade à sua volta também se transforma. O “impulso de Cristo” se espalhará e portanto terá um efeito em círculos sociais mais amplos. Esse processo de descoberta foi refletido na interpretação da história de Hamlet feita por Chekhov. Ele mostrou o quanto o homem é capaz de se recriar, independente de seu poder material ou das forças negativas.

Percorramos brevemente pelo enredo da peça: logo no início, Hamlet tem um encontro com o fantasma de seu pai, que revela ter sido assassinado pelo padrasto de Hamlet, Cláudio, e inicialmente isso deixa Hamlet chocado. Entretanto, essa experiência é inconsistente com o que ele aprendera na Universidade de Wittenberg, onde só coisas que podem ser provadas pela lógica são reconhecidas como verdade. Agora ele foi confrontado por um fenômeno despojado desta lógica. Mesmo seu amigo Horácio (ratio = razão) tem que admitir: eles viram um fantasma. A contradição entre uma escola de pensamento e essa experiência, leva Hamlet ao desespero e ele se faz a famosa pergunta: “Ser, ou não ser, eis a questão”. Ele é salvo por uma ideia engenhosa: uma companhia de teatro vai até o castelo e Hamlet pede que eles representem, diante de Cláudio, o assassinato de seu pai, para que ele observe sua reação. Enquanto assiste à peça, Cláudio fica tenso, então Hamlet sabe que o fantasma estava falando a verdade. Ele não tem mais dúvidas e começa o confronto que o fantasma havia exigido que lutasse e para o qual já havia o presenteado com a força necessária.

Na interpretação de Chekhov, Hamlet se torna um novo homem através dessa luta e liberta a Dinamarca. Ele se viu como exemplo da ideia de que o homem só pode exercer a justiça e melhorar a sociedade através de uma nova consciência da verdade, inspirada pelo espírito. Nessa produção, Chekhov fazia o papel de Hamlet. Ao fazer a pesquisa para este texto, eu fui frequentemente deixado com a impressão de que Chekhov não apenas interpretou Hamlet – ele era Hamlet.

Considerando o cenário da situação política da Rússia, essa interpretação era um empreendimento corajoso. Chekhov e os atores de sua companhia estavam correndo um grande risco, porque a insinuação contida na fala “Há algo de podre no reino da Dinamarca”²⁰ certamente ficaria clara para todos russos. Ainda mais após a morte de Lênin, em 1924. Stalin lutou inexoravelmente por poder e causou uma nova onda de destruição de igrejas e deportação de padres, monges e devotos mais ativos.

Entretanto, Stalin também sabia que a Rússia precisava de santos. Sendo assim, embora Lênin tivesse se colocado contra o culto da personalidade, ele deu ordens para que embalsamassem seu corpo e comandou a construção de um mausoléu na Praça Vermelha de Moscou, uma estrutura com forma de pirâmide, lembrando o culto egípcio aos mortos. O corpo de Lênin foi cerimoniosamente posto ali dentro e ficou exposto. Por muitos anos, o povo russo teve que conviver com aquele cadáver ali.

Por outro lado, a catedral de São Basílio na Praça Vermelha foi fechada e os símbolos da igreja perderam sua força. No lugar deles, a nação tinha um novo “sacrário”.

Na primavera de 1924, *Hamlet* finalmente teve sua noite de estréia. A platéia recebeu a peça com entusiasmo.

Nos acervos do TAM há cartas para Michael Chekhov que narram o quão emocionadas as platéias ficaram. Muitas delas descreviam como, através da peça, as pessoas chegaram a compreender a si mesmas tão

¹⁹ Há inúmeras descrições de Rudolf Steiner sobre o “impulso de Cristo”. Eu gostaria de mencionar um trecho representativo: “Quando um homem pode dizer: ‘É verdade, eu posso ficar doente, eu posso ficar fraco, eu posso morrer; mas a partir de meu próprio Ego eu posso me fortalecer, eu posso enviar para minha organização algo que me dá força direto dos mundos espirituais.’ Independente do nome que ele dê para isso, se um homem chega nesse sentimento, ele está possuído pelo “impulso de Cristo”. Esse homem não está possuído pelo “impulso de Cristo” que diz que ele pode conseguir algo com seu professor, passado de geração para geração, mas ele que os impulsos de força podem vir diretamente do mundo espiritual.”

²⁰ Dito por Marcello em *Hamlet*. Detrás dos muros do castelo, enquanto eles escutam os preparativos para a guerra e encontram o fantasma do velho Hamlet.

profundamente, como nunca haviam antes. Elas eram capazes de reconhecer no espetáculo todas as dificuldades, dor e mal que vinham suportando nos últimos anos, podiam compreender sua situação na vida. Elas deixaram o teatro transformadas.

Outros espectadores escreveram que tiveram sentimentos durante a apresentação que eles não acreditavam mais ser capazes de vivenciar. Andrei Bely descreveu a peça como um fenômeno e ficou muito entusiasmado com o como ela foi capaz de despertar as platéias russas.²¹

Contudo, nem todas as vozes eram entusiásticas. Muitos colegas não gostaram da natureza do espetáculo. A estética era surreal demais para eles e a evidência do aspecto espiritual, repulsiva.

Entretanto, Chekhov não se impressionou com as críticas. Ele tinha alcançado um grande feito e o sucesso deu-lhe força. Ele tomou liberdade de compartilhar opiniões ousadas sobre a “Arte Proletária” como o Narkompros, o Comissariado do Povo por Educação, onde ele defendia sua arte. Porque Chekhov era muito famoso e estava em uma onda de sucesso, eles ficaram cautelosos e simplesmente sussurraram em seu ouvido: “Companheiro, você esqueceu o que eles fizeram com os diretores de teatro desobedientes durante a Revolução Francesa?”²², mas Chekhov permaneceu fiel à sua posição.

Em 1926, ele conheceu Starets Nektarij (1853-1928). O starets era um dos últimos monges vivos na Rússia, que atingira um alto nível de asceticismo. Uma poetisa disse para Chekhov que Starets havia visto uma foto dele no papel de Hamlet e ele disse: “Eu vejo o sinal do espírito. Traga-o aqui.”

Chekhov imediatamente viajou para encontrá-lo. Naquela noite, o trem levou-o até uma cidadezinha. A viagem continuou de charrete. Então, para evitar que fossem seguidos, os visitantes tinham que esperar por mais uma noite antes de serem levados ao lugar em que o starets estava escondido.

Quando o starets o cumprimentou honrosamente, apresentando-se com seu nome completo e curvando-se, Chekhov ficou sem palavras. O starets sentou, riu com um olhar alegre e disse: “Há mais coisas entre o céu e a Terra do que sonha nossa vã filosofia”.

Eles falaram sobre muitos assuntos esotéricos e sobre Rudolf Steiner, por quem o starets mostrou grande interesse. “O que Rudolf Steiner diz, é como um buquê de flores”, ele disse, e seguiu: “Mas também há ervas daninhas entre elas”.²³

O Narkompros começou a convocar Chekhov com mais frequência em uma tentativa de persuadi-lo a mudar sua produção. Como Chekhov se recusava a fazê-lo, o cerco foi fechando cada vez mais. Em 1928, em uma recepção promovida especialmente para ele, um evento secreto, ele ouviu que ele deveria deixar a Rússia naquela noite e entregaram-lhe um passaporte.

Chekhov foi embora da Rússia e nunca mais voltou. Ele esperava conseguir montar seu *Hamlet* de novo no exterior – mas isso permaneceu um desejo que ele nunca conseguiu realizar.

Parece incrível, mas aparentemente Chekhov raramente falava com seus alunos sobre o “impulso de Cristo”: eu posso dizer que conheço poucos exemplos. Ele mencionou-o para alguns alunos bem próximos que estavam interessados em Antroposofia²⁴, mas fora isso, ele nunca foi além da menção passageira, e mesmo assim o “impulso de Cristo” podia ser claramente reconhecido. Ele havia desenvolvido uma aversão a peças que davam “sermão” no palco e desprezava as formas de teatro que eram persuasivas. Ele endereçava a reação da platéia em termos morais através das atmosferas no palco. Quando nós trabalhamos conscientemente desse jeito, é possível vivenciar a experiência de transformação que causa o “impulso de Cristo”, sem que seja preciso falar dele. Ele acontece em segredo.

Eu termino compartilhando uma experiência pessoal: na International Chekhov Conference em Riga, em 1997, eu conheci uma mulher que era xamã e que tinha vivido com os Esquimós na Sibéria e com os Índios Hopi. O tema trabalhado na conferência era *Hamlet*. Ela visitou minhas aulas e filmou as sessões. Um dia nós conversamos e ela me contou sobre seu trabalho. Ela disse que renovava a conexão entre as pessoas e seus anjos, quando ela tivesse sido perdida. Então ela mudou de assunto e explicou: “A frase ‘Há algo de podre no reino da Dinamarca’ se refere ao fato de que a conexão entre o povo dinamarquês e seus arcanjos havia sido perdida”. Quando eu mostrei mais interesse sobre seu trabalho, ela riu e disse: “Você não precisa aprender coisas novas. Você já sabe de tudo isso. Eu vi no seu trabalho. Você só precisa confiar.”

²¹ Palestra “L’Amleto di Michail Cechov: l’influenza di Steiner e il suo ‘Impulso-Cristo’”, Fausto Malcovati

²² *Zhishn’ I vstrechi* (Vida e Encontros)

²³ *Zhishn’ I vstrechi* (Vida e Encontros)

²⁴ Mala Powers, Jack Colvin – alunos de Michael Chekhov em Los Angeles

Eu ofereço isso como um encorajamento para todos os colegas que trabalham com as “ferramentas” de Michael Chekhov, mas que de vez em quando começam a duvidar e a perder a luz interior.

Jobst Langhans