

DA CRIAÇÃO DE DARTINGTON HALL AO TEATRO ESTÚDIO DE MICHAEL CHEKHOV: OS PRINCÍPIOS DE COMUNIDADE, EDUCAÇÃO E ATUAÇÃO

Luciana Paula Castilho Barone¹

Mas nós, aqui, batemos as cartas e as pomos como elas vêm (Roland Barthes)

RESUMO: Este trabalho aborda a estruturação da comunidade de Dartington Hall, no Reino Unido, os princípios educacionais e artísticos que ela consolidou entre os anos de 1925 e 1938 e o trabalho de Michael Chekhov nela sistematizado, entre os anos de 1935 e 1938. Para tanto, a autora navega entre sua própria experiência de pesquisa, os diversos eventos (em diferentes períodos ou países) que marcaram a estruturação da comunidade, e as relações que potencializaram a intensa vida artística de Dartington Hall, nos anos de 1930. Localizada em uma área rural em Devon, Inglaterra, Dartington Hall foi fundada por Leonard e Dorothy Elmhirst em 1925, como um experimento educacional que entendia a escola como vida, e não como uma preparação para a vida. Nos anos 1930, diversos artistas começam a desenvolver trabalhos educacionais e artísticos na comunidade, entre eles, o ator e diretor russo Michael Chekhov, que fundou ali seu Teatro Estúdio. A autora busca relacionar o pensamento que estruturou essa comunidade, educacional e artisticamente, aos princípios da técnica de Michael Chekhov, apoiando-se, então, em proposições de filósofos contemporâneos da comunidade, para pensar o papel da alteridade como basilar tanto para Dartington Hall quanto para a técnica chekhoviana.

Palavras-chave: imaginação; comunidade; técnica Michael Chekhov; Dartington Hall.

FROM THE CREATION OF DARTINGTON HALL TO THE CHEKHOV THEATRE STUDIO: PRINCIPLES OF COMMUNITY, EDUCATION AND ACTING

ABSTRACT: This essay approaches the structuring of Dartington Hall community (UK), the educational and artistic principles which were consolidated in it, between 1925 and 1938, and the work of Michael Chekhov systematized in it, between 1935 and 1938. Therefore, the author navigates through her own research experience, through the diversity of events (at different countries and times) that marked the structuring of the community and the relationships that potentiated the intense artistic life at Dartington Hall in the 1930s. Located in a rural area in Devon, England, Dartington Hall was founded by Leonard and Dorothy Elmhirst in 1925, as an educational experiment where school was understood as life and not as a preparation for it. In the 1930s, many artists began to develop educational and artistic work at the community, among them, Russian actor and director, Michael Chekhov, who founded there his own Theatre Studio. The author aims to relate the structuring thought of the community, in terms of education and art, to the principles of Michael Chekhov technique. Supported by propositions of contemporary philosophers on community, she points to the role of otherness as a basis to both, Dartington Hall and Chekhov's technique.

Keywords: imagination; community; Michael Chekhov technique; Dartington Hall.

¹ Artista da cena (Soul Cênica), é Bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP, Mestre e Doutora em Mídias pela mesma universidade, com pesquisa sobre a imagem e a cena contemporânea e sobre a poética de Robert Lepage. É analista junguiana pelo IJEP e Educadora do Movimento Somático pelo Programa do Body-Mind CenteringSM. Em 2019 pesquisou, na Goldsmiths University of London, o BMCSM como suporte à técnica Michael Chekhov. Desde 2008, é professora de atuação junto ao Bacharelado de Artes Cênicas da UNESPAR. (www.rosasolar.com.br). E-mail: luciana.barone@unespar.edu.br

BRASIL, CURITIBA, 2021: TRAÇOS DE TRAJETOS

O tema da vida comunitária me inquieta desde 2015, quando conheci uma comunidade (urbana) na cidade de São Paulo e outra (em uma ecovila), ao sul da Bahia. Por diversos motivos, estas experiências foram significativas em minha vida que, por mais de uma década, foi marcada pela criação e vivência de grupos de teatro (NT2aM², KAOZ Teatro³, Teatro de Alvenaria⁴) e mobilizada pelas questões relativas a seus modos de existir e de se pensar como coletivos. Se no NT2aM e na KAOZ Teatro, os trabalhos que dirigi eram mais autorais (textos previamente escritos, sendo, em *Cadafalso* e *Ofélia em Off*, com temas por mim propostos sobre a mulher que me eram pessoalmente caros), a partir de 2004, as questões de autoria, de procedimentos de criação e de modos de produção foram sendo reelaboradas, com minha entrada no Teatro de Alvenaria e sua proposta de investigar seu modo de criar colaborativamente. Foi com o Alvenaria que, efetivamente (porque no corpo e na prática), compreendi como ética e estética são intrínsecas e transbordam pela obra, independentemente do discurso verbal ou conceitual (mental) que se pretenda projetar sobre ela, a criação. Para o Alvenaria, o posicionamento político frente a questões de seu tempo era basilar, e, como sua proposta estético-política compreendia os modos de produção e das relações éticas que se estabeleciam entre nós, e entre nós e os outros dos espaços que “invadíamos” com nossos ensaios ou apresentações (Minhocão, Beco da Vila Madalena, Foyer do Copan, Casa das Caldeiras), era fundamental que incorporássemos, na prática rotineira do grupo, nossos próprios posicionamentos, frente ao que abordávamos, enquanto temáticas cênicas. Era necessário que nos dispuséssemos a tentar praticar na vida o que defendíamos em cena.

Paralelamente, em meu Doutorado (2002-2007), mergulhei na obra de Robert Lepage, através da qual conheci os *Répondez S’il Vous Plaît Cycles* (RSVP) e os *Cycles Repère*, em que encontrei ressonâncias para as práticas de encenação a partir das relações entre corpo, objetos, espaço e imagem, exploradas na encenação de *Ofélia em Off* e conceitualmente elucidadas e elaboradas, a partir dos estudos daqueles ciclos e do pensamento lepageano.

Michael Chekhov chegou em minha vida, através do concurso público que me fez ingressar como docente na universidade, em 2007. Desde então, fui mergulhando em sua concepção de *ensemble* e em suas proposições para o trabalho com a imaginação, que iam ganhando mais corpo, conforme estudava a abordagem junguiana da psique e a abordagem somática do Body-Mind CenteringSM. Esta relação acabou me levando para a Inglaterra e, especificamente, a Dartington Hall,

2 NT2aM foi um grupo formado no curso de Artes Cênicas da UNICAMP por Antônio Rogério Toscano, João André da Rocha, Luciana Barone e Rita Wirtti, em 1995, que estreia de *revólver - o novo testamento segundo a morfina*. O grupo se estabelece então em São Paulo, onde monta *Cadafalso*, com Emmilio Moreira e Keila Taschini, em 1999.

3 A KAOZ Teatro foi formada em no início dos anos 2000, em São Paulo, por Keila Taschini, Luciana Barone e Verônica Mello, tendo montado *Ofélia em Off* (2003, 2005) e *Desdém* (2004).

4 Teatro de Alvenaria foi um grupo focado em processo colaborativo, formado por Arthur Reis, Celso Melez, Juliana Belmonte, Lilian Loto, Lilianna Bernartt, Luciana Barone, Luciana Caruso, Rafael Castilho e Rui Xavier. Montou *Ensaio sobre a Liberdade* (2004), *Elogio do Crime* (2007), *Projeto Maiakovski* (2008) e *Ofélia em Off* (2008), com a direção de Luciana Barone.

pois me instigava saber como se estruturara a comunidade educacional que acolhera Chekhov nos anos 1935-1938.

Ao propor a mesa *Michael Chekhov: Imaginação e Comunidade*, no evento Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II, em fevereiro de 2021, meu bachelardiano devaneio sonhador era o de reunir artistas que investigam e praticam a técnica de Chekhov, numa mini comunidade (efêmera que fosse), pois pra mim foi notório como o senso do coletivo era caro a Chekhov e como são fortes as comunidades em torno de suas práticas, tanto na Inglaterra (e Europa), quanto nos Estados Unidos (através da MICHA - Michael Chekhov Association), e que diferença isso faz na troca (não hierárquica) de experiências chekhovianas.

Foi então que me propus à investigação e compartilhamento da história de Dartington Hall (enfocando seus princípios educacionais e como eles se relacionavam com a Arte), intercalando-a com a aspectos da biografia de Michael Chekhov (que passou a vida de um país a outro, encontrando na comunidade de Dartington Hall um sentido de pertencimento) e com o sentido de comunidade indiano (através dos propósitos do Ashram e da escola de Tagore, que inspiraram o experimento dos Elmhirsts).

O grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas UNESPAR-CNPq propôs o evento a partir da imagem de nuvem, pelo devaneio de Gaston Bachelard (2001) e da ideia de *Como Viver Junto* (2003), de Roland Barthes, que, se por um lado me oferece um certo conforto para o modo de escrita que teço abaixo (não apenas fragmentado, mas entrelaçado por impressões subjetivas marcadas pelos passos da pesquisa), por outro, me remete à necessidade de encadeamentos que tentarei estabelecer na parte final: “(...) escrever de modo descontínuo (por fragmentos), de acordo, é possível, é comum. Mas falar por fragmentos? O corpo (cultural) resiste a isso, ele tem necessidade de transições, de encadeamentos” (BARTHES, 2003, p.38).

Convido o leitor, assim, a transitar pelos locais, experiências e fatos, narrados ora de modo mais aberto e subjetivo, ora permeados pelas linguagens fatuais biográficas dos autores investigados, visando um mergulho neste potente encontro que foi o de Michael Chekhov com os Elmhirsts, na comunidade de Dartington Hall.

REINO UNIDO, EXETER, DEZEMBRO DE 2019

Faço *checkout* no último quarto em Exeter. Dirijo-me à estação de trem. Destino: Totnes. Já estou na reta final de minha temporada britânica e o coração começa a antever as saudades que sentirei desta terra que estranhamente me atrai, apesar do frio, apesar das regras, apesar da formalidade. Essa doçura por detrás do muro, que transborda em pequenos gestos. Essa beleza ímpar de impecáveis parques, habitados por ninfas e elfos. Essa onipresença shakespeariana, revelando camadas e camadas da complexidade humana, ambientadas pelas margens de rios cristalinos, por silêncios duradouros e por verdes florestas dourando-se com o passar dos dias.

Adentro mais um dos tantos trens que me transportam, pontualmente. O tempo nunca foi tão precioso. Perder o trem, que caos. Mesmo tendo outro em dez minutos. Perder o trem nunca foi tão desastroso como nestes tempos britânicos. É uma pressa inexplicável de estar em dia. Um pouco tardia pra quem já dobrou a curva das quatro décadas da jornada. Mas não menos imperiosa. Acomodo-me em um assento à janela, a favor da direção do destino. Recosto-me aliviada, já sem o peso das bagagens. O que será que me aguarda? Um lorde atravessa o corredor, conferindo os *tickets*. É um mistério perseguir alguém que já morreu.

Abro os olhos e me deparo com a linha azul do horizonte. Leva um tempo até que eu entenda como pode um trem estar tão perto do mar. Uma amplitude instaurada num espaço de mistura de ritmos, a velocidade, as ondas do mar, o silêncio de vastidão celestial. Estas sensações vêm da atmosfera ou apenas se encontram com ela? Fechar os olhos e perceber.

Memória. Que estranha sensação de estar percorrendo um trilho rumo ao passado, na esperança do “encontro” com o idealizador de um teatro do futuro⁵, imaginário e espiritual, que ainda não se incorporou no racionalista mundo ocidental.

ÍNDIA, SANTINIKETAN, 1901

O pequeno Tagore,⁶ aos oito anos de idade já escrevia poemas e aos onze passou meses viajando pela Índia com o pai. Mais tarde, estudou Direito na Inglaterra e, de volta a sua terra natal, dedicou-se ao desenvolvimento de projetos educacionais nas propriedades agrícolas de sua família. Em 1901, funda um Ashram em Santiniketan, onde seu pai havia, no início dos anos 1860, revivificado o arenoso solo para o plantio de árvores e construído uma bela casa. Tagore transformou Santiniketan em uma escola modelar para a educação básica na Índia. *Em My School* (1933), ele afirma ter escolhido

(...) um lindo lugar, distante da contaminação da vida urbana, em minha infância eu cresci naquela cidade no coração da Índia, Calcutá, e todo o tempo eu tinha uma espécie de saudade de algum lugar distante dali, onde meu coração e minha alma pudessem ter verdadeira emancipação. Eu sabia que a mente tinha sua fome pelos cuidados da natureza, da mãe natureza e então eu escolhi esse local onde o céu está desobstruído pelo limite do

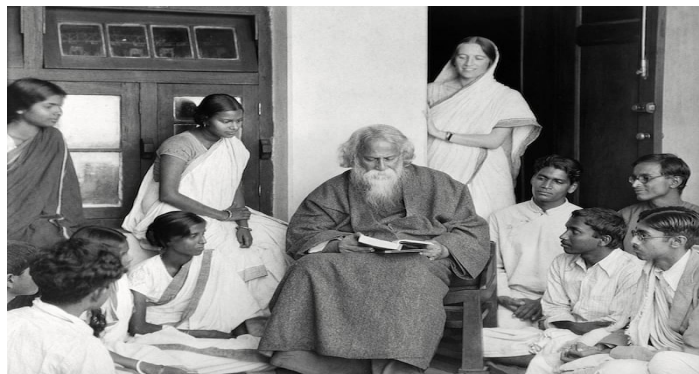
5 Em 1936, em Dartington Hall, Michael Chekhov (1936) preconizou um teatro do futuro, pelo qual atores e diretores trabalhariam pela incorporação daquilo que imaginam para personagens e peça, dando vida àquilo que o mundo imaginal lhes transmite, por seu espírito criativo.

6 Rabindranath Tagore, poeta, escritor, pintor, músico e educador nascido em Calcutá, Índia, em 1861. Em 1913, Tagore, que era reconhecido por seus múltiplos talentos, foi o primeiro não europeu a ganhar o prêmio Nobel de Literatura, por seu *Gitanjali*.

horizonte. Ali, a mente poderia ter a liberdade de criar os próprios sonhos sem medo e as estações poderiam chegar com todas as suas cores e movimentos e beleza no coração da morada humana.⁷ (tradução nossa).

O ensino em Santiniketan sempre esteve ligado ao crescimento natural da vida e o primeiro passo era estabelecer na criança um senso de unidade com a natureza. A criança deveria estar ciente de seu entorno – o conhecimento era reconhecido como livremente disponível por toda a parte e não limitadamente nos livros. A relação com o ambiente era fundamental ao processo educacional, através de experimentos.

Figura 1 - Tagore com estudantes, em Santiniketan.



Fonte: <https://indiantribalheritage.org/?p=21449>

ESTADOS UNIDOS, COLONY CLUB DE NOVA IORQUE, SETEMBRO DE 1920

Dorothy Straight e Leonard Elmhirst encontram-se pela primeira vez em setembro de 1920. O inglês Leonard Knight Elmhirst desistira de seguir o caminho da Igreja a ele predestinado pela família, pois desde cedo tinha várias questões com a religião e suas práticas. Aos 24 anos, abandona os estudos de História e Teologia no Trinity College (Inglaterra), viajando para a Índia para trabalhar em um instituto de agricultura. Inspirado pela experiência, muda-se para Nova Iorque para estudar agricultura na Cornell University, tornando-se Presidente do Cosmopolitan Club, onde vivem os estudantes estrangeiros da universidade.

⁷ "(...) a beautiful place, far away from the contamination of town life, for I myself, in my young days, was brought up in that town in the heart of India, Calcutta, and all the time I had a sort of homesickness for some distant lane somewhere, where my heart, my soul, could have its true emancipation... I knew that the mind had its hunger for the ministrations of nature, mother-nature, and so I selected this spot where the sky is unobstructed to the verge of the horizon. There the mind could have its fearless freedom to create its own dreams and the seasons could come with all their colours and movements and beauty into the very heart of the human dwelling." (disponível em <http://www.visvabharati.ac.in/Santiniketan.html>).

A norte americana Dorothy Payne Whitney Straight, nascida em família bastante abastada, perdera a mãe aos seis anos de idade, a madrasta aos doze e o pai aos dezesseis. Herdeira de grande fortuna, desde cedo se comprometeu com diversas causas sociais, feministas e artísticas. Quando conheceu Leonard, em 1920, já era viúva e mãe de Whitney, Beatrice e Michael.

Ambos se encontraram para tratar do financiamento dela ao Cosmopolitan Club. Cinco anos depois estariam casados. Neste meio tempo, Leonard viaja pela segunda vez para a Índia, que vivia, então, o avanço de seu movimento de libertação em relação aos ingleses, liderado por Mahatma Gandhi⁸. A missão de Leonard era trabalhar em Santiniketan, diagnosticando os problemas da vila rural e instrumentalizando seus moradores para o reestabelecimento da economia, do equilíbrio social e das artes criativas. Ele acaba se encantando com o projeto educacional de Tagore e vislumbrando um projeto nele inspirado, para a Inglaterra.

Dorothy e Leonard se reencontram nos Estados Unidos, quando ele volta da Índia. Ele a pede em casamento por diversas vezes. Ambos estavam apaixonados e ela acaba finalmente cedendo. Aceita o casamento, o projeto educacional experimental e a própria Inglaterra, que passa a ser o seu novo lar. Casam-se em 1925. Ela, aos 38 anos de idade, ele, aos 31.

ÍNDIA, RISHKESH, 2018

A Índia tem um modo muito particular de lidar com os espaços internos e externos. Nas ruas, o trânsito é caótico, o barulho intenso, a sujeira impressiona e o movimento chega a ser vertiginoso. No Ashram, tudo é silencioso ou musicado pela elevação dos mantras, não se pisa de sapatos, a beleza predomina e as flores espargem seu perfume. Fechar os olhos no Ashram é como adentrar um universo interior desconhecido; em minha experiência, nunca a meditação foi tão potente. Aqui, os serviços se organizam coletivamente, cada um se responsabiliza por sua tarefa, tudo é feito em silêncio, a meditação se dá em ato.

O rio Ganges, em Rishkesh, é cristalino. Um espanto, para quem o conhecia pela perspectiva das narrativas dos rituais com os mortos de Varanesi. Aqui se diz que três mergulhos seguidos na Ganga (sim, o rio é personificado por uma Deusa mitológica) podem purificar antigos carmas. Espero o dia certo para realizar meu pequeno e solitário ritual, vestida da cabeça aos pés - aqui são consideradas desrespeitosas as ocidentais roupas de banho. Quantas imagens essas águas parecem

⁸ Tagore confiava na ciência ocidental e acreditava que a Índia tivesse muito o que trocar com o Ocidente, ponto de vista antagônico ao de Gandhi, sobre estes aspectos.

transportar em sua correnteza. Sinto como se elas me atravessassem e, realmente, a sensação é de que algo foi libertado de meu corpo/alma. Longe da academia, não há necessidade, nestas águas, de justificar com a racionalidade os atos de fé.

Figura 2 - Rio Ganges em Rishkesh, 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Carl Gustav Jung (2011), em seu texto “O que a Índia nos pode ensinar” discorre sobre o modo de pensar dos indianos, que se aproxima do modo primitivo, que é o de perceber o pensamento: “O raciocínio do primitivo é sobretudo uma função inconsciente e ele percebe seus resultados. Esta peculiaridade seria de se esperar em qualquer civilização que houvesse desfrutado de uma continuidade quase inquebrável desde os tempos primitivos” (JUNG, 2011, p. 248). Não se trata do pensar como o praticamos no ocidente, mas de perceber os pensamentos “como se fossem visões ou coisas vivas” (*idem*, p.250). O homem indiano

(...) transformou ou está por transformar seus deuses em pensamentos visíveis baseados na realidade dos instintos. Ele resgatou seus deuses e eles vivem com eles. Certamente é uma vida irracional, cheia de crueldade, de coisas horríveis, miséria, doenças e morte mas, em certo sentido, completa, satisfatória e de beleza emocional indizível (*ibidem*).

Já o ocidental sofreu uma dissociação entre as partes consciente e inconsciente da psique. O politeísmo ainda bárbaro foi erradicado e suprimido, junto com a irracionalidade e a impulsividade instintiva “às expensas da totalidade do indivíduo” (*idem*, p.248). Jung afirma que

a personalidade consciente podia ser domesticada porque estava separada do homem natural e primitivo. Por isso nós nos tornamos altamente disciplinados, organizados e racionais, por um lado, mas [d]o outro lado permaneceu um primitivo e oprimido, excluído da educação e da cultura (*idem*, p. 248-249)

Não dá para compreender o papel da espiritualidade e da educação na comunidade indiana de uma perspectiva estritamente ocidental. É preciso mergulhar na experiência, pelo menos parcialmente liberta da educação racionalista que me forjou, em minha trajetória acadêmica, ainda que no campo supostamente mais livre que é o das artes. É através de experiências como estas que percebo o quanto as artes (e sua formação) estão aprisionadas pelas formas racionalistas adotadas pelo ocidente e herdadas em nossas nem tão tropicais colonizadas terras.

Figura 3 - Rishikesh, 2018.



Fonte: Arquivo pessoal

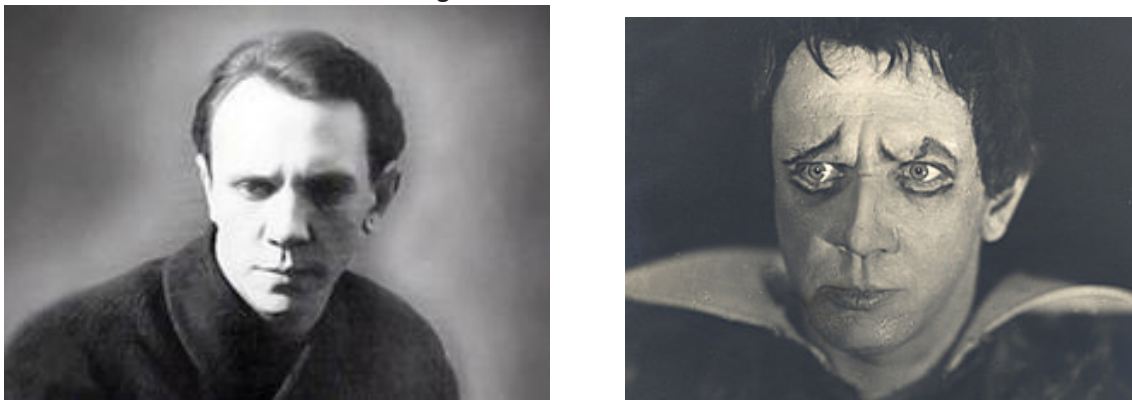
RÚSSIA/ UNIÃO SOVIÉTICA, MOSCOU, 1901-1928

Nascido na Rússia, em São Petesburgo, em 1891, Mikhail Aleksandrovich Chekhov era sobrinho do dramaturgo Anton Chekhov. Ingressa na Suvorin Drama School aos 16 anos e, aos 20, por sugestão da atriz Olga Kniper (esposa de seu tio Anton), apresenta uma cena para Constantin Stanislavsky, que o entrevista e o admite para ingressar no Teatro de Arte de Moscou. Seu primeiro papel foi uma figuração na famosa montagem de *Hamlet*, feita por Constantin Stanislavski e Edward Gordon Craig, em 1911.

O pai de Chekhov sofria de alcoolismo, mal a que ele mesmo foi acometido. Chekhov casara-se com a atriz Olga Knipper-Chekhova, com quem teve uma filha. Porém, suas crises depressivas, a bebida e conseqüente comportamento destrutivo contribuíram para o fim de seu casamento. Quatro anos depois, Olga o deixou, levando a filha. A eclosão da violência da Revolução Russa intensificaria a crise pessoal, que Chekhov interpretou como sendo de natureza espiritual. Começou, então, a estudar a antroposofia de Rudolf Steiner, de quem seu trabalho sofreria forte influência. Em 1918, ele se casa com a alemã Xenia Ziller, a quem atribui a cura de seu estado mental, tornando-o mais estável e produtivo e com quem fica até a morte.

Além de ator no Teatro de Arte de Moscou, Chekhov fazia parte do primeiro Estúdio do TAM e, quando Vakhtangov morreu, em 1922, ele assumiu sua direção artística. Chekhov seguiu atuando, dirigindo e ensinando. Em 1927, a repressão de Stalin aos experimentos nas artes estava começando e Chekhov foi acusado de ser um místico. “Com intensidade crescente, as circunstâncias estavam me forçando a rejeitar minha filosofia. A luta estava se tornando inútil. Minha atividade como ator, diretor e diretor artístico de teatro foi gradualmente interrompida’ (CHEKHOV *apud* MAROVITZ, p. 95, tradução nossa)⁹

Figura 4 - Michael Chekhov.



Fontes: orldoftheatreandart.com/michael-chekhov-revolutionary-acting-20th-century/ e https://www.uc.pt/fluc/depllc/CER/centro_de_estudos_russos/cerartigos/cerartigo88

A antroposofia foi proibida na União Soviética e Chekhov, avisado de que estava prestes a ser preso, fez uso de seu passaporte ainda válido e deixou a Rússia em 1928, aos 37 anos de idade.

Seu trabalho foi desacreditado na União Soviética, assim como ele, que era tido como um traidor. Seus escritos ficaram conhecidos somente por um pequeno círculo de profissionais do teatro na Rússia, graças à impressão clandestina de seu trabalho, com traduções não tão fiéis. Apenas em 1986, uma primeira edição de uma coleção de seu trabalho seria impressa em Moscou.

REINO UNIDO, DARTINGTON, MARÇO DE 1925

Leonard parte para a Inglaterra e ao chegar à ostentosa corretora Knight, Frank & Rutley, anuncia sua busca por um lugar lindo para iniciar uma escola. Com um solo razoavelmente produtivo, para rendimento agrícola e um clima adequado. E que tivesse a maior variedade possível, referindo-se a bosques, floresta, pomares. Preferencialmente, com um valor histórico agregado.

⁹ “With increasing intensity, circumstances were forcing me to reject my philosophy. The struggle was becoming futile. My activity as an actor, director, and head of the theater gradually drew to a halt”.

Das 48 propriedades a ele ofertadas, a oeste da Inglaterra, Leonard foi diretamente a Devon, região recomendada por Tagore. Ao visitar a segunda propriedade da lista, encontrou o que procurava.

De carro, não podiam encontrar nenhuma entrada que desse acesso a Dartington Hall, que, “se é que existia mesmo, estava muito bem escondida”¹⁰ (YOUNG, 1996, p.104). Envolta pelo rio Dart, ficava de um dos lados da estrada principal, com a casa principal no topo de uma colina, no meio da curva. A vila de Dartington ficava abaixo, na estrada principal de Totnes a Plymouth e Buckfastleigh.

A geografia cria entre Hall e a aldeia de Dartington um senso de distância que prevaleceu mesmo na era do carro e ainda maior entre Hall e tudo em volta. Dentro da curva do rio, as pessoas poderiam mais prontamente se sentirem em uma comunidade separada e seus vizinhos os veriam assim também. O senso de distância era aumentado quando o caminho direto através do jardim até a porta de entrada de Hall estava fechado para carros. Finalmente, Leonard encontrou um caminho para entrar. Engatou em marcha lenta por um atalho pelo riacho e então subiu a colina, tendo sua primeira visão do pátio. Foi amor à primeira vista: ele sabia que não tinha que procurar mais (*ibidem*, tradução nossa)¹¹.

Ao retornar para Londres, escreveu para Dorothy:

Nós subimos e descemos algumas colinas encantadoras e chegamos a uma verdadeira terra de fadas - e ao inverno também - como ela seria na primavera, verão ou outono eu não ousou imaginar. Eu queria me ajoelhar e adorar toda sua beleza e cada nova vista apenas parecia endossar que o trabalho manual da natureza se juntara à mão reverente de gerações de homens... ilimitadas construções rurais, com telhados, janelas e portas como uma terra de fadas, e aqueles agricultores, e o jardim e as árvores que você deve ver pessoalmente, os pomares, o rio e a casa de barcos e todos os nove décimos que permanecem inexplorados... e o lugar mais ideal para um cultivo do desenvolvimento infantil que eu já vi (...) (ELMIRHIRST *apud* YOUNG, 1996, p.104, tradução nossa)¹²

10 (...) if it existed at all, was well hidden”. (tradução nossa)

11 “Geography creates between the Hall and Dartington village a sense of distance which has persisted strongly even into the age of the car; and still more between the Hall and everything beyond. Within the river’s loop people could the more readily feel themselves a separate community and their neighbors regard them like that as well. The sense of distance was, if anything, increased when the direct road through the garden to the front door of the Hall was closed to cars. At last Leonard found the way in. He crept in bottom gear along a little cutting over a brook, and the up the hill and to his first view of the courtyard. It was like falling in love at first sight: he knew he need look no further”.

12 “In we went and up and down some wonderful hills till we pulled up in a veritable fairy land – in winter too – what it would be like in spring or summer or autumn I dare not imagine. I wanted to kneel and worship the beauty of it all and every fresh vista only seemed the more to recommend the handiwork of nature joins with the reverent hand of generations of men... unlimited farm buildings with roofs and windows and doors like a fairy land, and such farmer folk, and the garden and trees you must see for yourself, the orchards, the river and the boathouse and all the nine-tenths that remain unexplored...and the most ideal place for a children’s growing ground I ever saw (...)”.

O experimento inglês havia encontrado seu endereço.

Figura 5 - Dorothy e Leonard Elmhirst em Dartington Hall.



Fonte: <https://www.dartington.org/about/our-history/archive/>

REINO UNIDO, TOTNES, DEZEMBRO DE 2019

Desço do trem e adentro um táxi. *“To Dartington Hall, please”*. Totness é uma pequena cidade do condado de Devon. Avançamos um pouco, e logo caímos nas curvas arborizadas da estrada que leva a Dartington. Quantas cores empalidecendo com o cair do outono e a aproximação do inverno! Quantos pensamentos me atravessam, enquanto me equilibro nas curvas e a paisagem me invade a alma. O que me leva a este lugar ao sudoeste da Inglaterra?

O táxi faz a rotatória, deixa o prédio moderno para trás e atravessa o portal da muralha de pedra, adentrando os tempos idos do medieval. Levo um tempo pra me dar conta de que estou dentro de um feudo. Garoa. Atravesso o pátio e adentro por uma porta de madeira e vidro, onde um rapaz me atende, entregando-me as chaves do quarto anteriormente reservado. Uma simples explicação, para me direcionar a ele. Nada mais. Atravesso o jardim, arrastando a mala que resiste à grama molhada e trepida sobre o caminho de pedras. Como é bom aprender com a autonomia britânica! Do outro lado do jardim, atrás da porta de vidro, uma escada que me conduz ao labiríntico corredor. Em cada porta, um nome. Quantos não foram os hóspedes de Dartington Hall! Alguns ilustres, entraram para a história, marcada pelas largas paredes de pedra que a sustentam. Quanta poesia este lugar incubou!

Abro a porta que range. Uma pequena acomodação, com uma cama, um pequeno guarda-roupas, um banheiro e, sobre a mesa, chaleira elétrica, chá, café e biscoitos. Pela janela, avisto o jardim zen que entardece. Desço e me sento. Ótimo local para meditar. A história parece me trespassar a pele. Jardim zen, sudoeste da Inglaterra, Rússia.

Figura 6 - Dartington Hall, 2019.



Fonte: Arquivo pessoal.

REINO UNIDO, DARTINGTON HALL: PRINCÍPIOS COMUNITÁRIOS E EDUCACIONAIS

Espiritualizados, mas não religiosos. Ritual, apenas nas artes. Utopia, sim, desde que pragmática. Nada de estereótipos comunitários como roupas leves, vegetarianismo, naturismo, amor livre ou boemia. A comunidade como agente de reintegração, o meio pelo qual as pessoas tomam a responsabilidade coletiva de gerenciar os diferentes aspectos da vida. A comunidade como matriz que organiza separadamente aspectos como a educação, as artes, a agricultura, o florestamento, fundamentada nos modos democráticos de organização.

Tais eram os ideais do casal Dorothy-Leonard para este experimento, que mesclava influências indianas e americanas, em território britânico. No que tange à educação, além da estrutura indiana de Santiniketan, havia a influência das ideias acerca da democrática escola progressista de John Dewey¹³, e do embate entre a virtude original do homem natural com a obediência e o conformismo impostos pela escola ortodoxa, conforme apontado por Jean Jacques Rousseau. O foco da educação, para Dorothy e Leonard, apoiados pelas ideias de Dewey e Rousseau, deveria estar no que a criança era e não no que ela deveria se tornar quando adulta, ou seja, concebiam a educação como vida e não como uma preparação para a vida.

13 John Dewey (1859-1952) foi um filósofo instrumentalista norte-americano, defensor de uma educação progressista, pela qual os alunos realizam tarefas associadas aos conteúdos que lhes são ensinados, tendo sua criatividade potencializada. Assim, estudantes são estimulados a pensarem por si, sendo participantes ativos da democracia, que é exercitada dentro da própria escola, por meio de práticas conjuntas e colaboração. Dewey fundou a Lincoln School, em Manhattan, Nova Iorque ligada à Universidade de Columbia, da qual era professor.

A escola de Dartington Hall, portanto, não contava com um currículo pensado por adultos para futuros adultos, mas o fundamentava nos interesses das crianças. O aprendizado deveria se dar pelo fazer, envolvendo os instintos dos estudantes: o intelecto não era priorizado e a expressão dos sentimentos era bem vinda. Adultos não deveriam ser tidos como figuras de autoridade, mas como amigos. A escola era compreendida como comunidade autônoma, onde as crianças fossem estimuladas a ter iniciativas cooperativas (inclusive entre os diferentes sexos, geralmente separados pela escola ortodoxa), de maneira prática, tomando decisões nas atividades coletivas. O mau uso da disciplina a que se assistia na escola ortodoxa não tinha espaço, de modo a impedir que o mundo competitivo dos adultos contagiasse o ambiente. Para W. B. Curry, o diretor da escola, “crianças tratadas com reverência cresceriam mais criativas, mais realizadas, e, portanto, mais tolerantes e, sobretudo, comprometidas em lidar com as diferenças pela razão e não pela força”(YOUNG, 1996, p.167, tradução nossa)¹⁴. Uma escola compreensiva, onde todos se sentissem como membros da comunidade, respeitadas e valorizadas suas próprias capacidades e talentos específicos.

Dorothy e Leonard defendiam que para ampliar a consciência do mundo, a educação deveria trabalhar através das artes. E a arte através da educação.

Liberar a imaginação, lhe dar asas, abrir francamente as portas da mente, este talvez seja o serviço mais vital que um ser possa prestar a outro. Tantas vezes tentamos sufocar o sonhador por medo de que ele nunca se torne um homem prático, e ainda é ao homem de imaginação que devemos tudo o que há de melhor nas iniciativas e descobertas humanas. Aqui entramos num reino que vai além dos limites da subsistência e da disciplina que ela impõe, um reino onde a criança tem direito ao máximo respeito, à máxima liberdade. Não podemos traçar seu curso, nem tentar guiá-la em suas aventuras. São poucas as crianças para as quais o mundo da expressão emocional, o mundo do espírito não seja algo muito real. Nós devemos estimular - por discussão, com oportunidades regulares de estarem com a música, o canto e toda atividade criativa; nós devemos encorajar, criar empatia e tentar prover os meios e oportunidades, numa atmosfera agradável; mas se formos honestos em nosso desejo de dar à criança liberdade, devemos ser muito cuidadosos em não sobrepor-lhes nossas próprias regras, crenças e teorias. A vivificação do espírito é UNA com o grande mistério da vida (LEONARD ELMHIRST *apud* YOUNG, 1996, p.193-194, tradução nossa).

ALEMANHA, BERLIM E FRANÇA, PARIS: DO MERCADO TEATRAL A UMA EPIFANIA

Chekhov queria apresentar sua versão de *Hamlet* na Alemanha, mas Max Reinhardt o convidou a fazer Skid, um *clown* tragicômico da peça *Artisten*, de George Abbott e Philip Dunning, que seria montada em Viena. Chekhov trabalhava com um assistente de Reinhardt que corrigia sua pronúncia e treinava habilidades físicas que muito lhe exigiam, fazendo com que sentisse falta do teatro russo, mas não podia pensar em voltar, auto exilado que estava. Língua e linguagem travando barreiras, mas, apesar das dificuldades, na estreia, Chekhov abriu-se à inspiração e seu

14 “(...) children treated with ‘reverence’ would grow up more creative, more fulfilled and therefore more tolerant, above all people committed to settle differences by reason instead of force”.

clown comoveu a todos, no palco e na plateia. Ele trabalhou por dois anos com Reinhardt e dirigiu o Habimah Theatre em *Noite de Reis*, de Shakespeare, o que lhe trouxe grande alegria, por retomar um clássico. O Habimah era um dos poucos grupos étnicos (usavam o hebraico) estabelecidos na Rússia, onde haviam sido dirigidos por Vakhtangov e de onde saíram, por conta da perseguição instaurada, estabelecendo-se, então, na Palestina. Reencontraram Chekhov em Berlim e a montagem que fizeram juntos foi muito bem recebida. O laço entre Chekhov e os atores judeus do grupo foi estreito, trazendo saudades do tempo em que não era um emigrante.

Na noite de estreia de *Noite de Reis*, do Habimah, no meio do primeiro ato, notou-se um homem alto e bonito, com barbas brancas, elegantemente vestido com casaco e chapéu pretos, evocando misteriosa imagem, avançando até a primeira fila da plateia, onde pronunciou algo. Segundo Marowitz (2004, p.112), Chekhov nunca elaborou qual fora a natureza daquela interrupção do misterioso homem, que era Rabindranath Tagore.

Insatisfeito com a indiferença do público germânico em relação a sua visão de teatro, Chekhov se deu conta de que conhecia apenas o teatro subsidiado e que não sabia lidar com as questões de mercado, que estavam tão evidentes na Alemanha. Inspirado pela arte multinacional de que se orgulhava Paris, bem como por sua ampla colônia russa, Chekhov resolve mudar-se para lá.

Seu desejo inicial era o de montar o *Dom Quixote*, mas só conseguiu fundos para uma pantomima musicada que poderia ser compreendida tanto pelo público francês quanto pelo russo. A performance musical, no entanto, foi um fiasco, o que o leva a substituir pela montagem de *O Dilúvio*, que havia feito sucesso em Moscou. A peça foi bem e Chekhov se interessou em montar outros autores russos, além de *Noite de Reis*. Mas logo entendeu que havia pouca plateia russa em Paris para manter um teatro permanente.

Um dia, assistindo a um grupo de pessoas que disputavam quem resistiria por mais tempo dançando, Chekhov vive uma epifania. O grupo estava ali há dias e a atmosfera daquela dança coletiva despertou nele uma besta interior, que sentia vontade de matar. Ele compreende que efetivamente matou ali o idealista e o vaidoso que o habitavam. Ao afastar-se do grupo, do vazio de sua alma começou a emergir uma tranquilidade e uma força. Compreendeu que era o nascimento de sua filosofia, não apenas em sua mente, mas em todo seu ser, em seu coração e em seu desejo:

O que eu havia chamado de antroposofia, que eu conhecia e estimava como um grande sistema de pensamento sobre o mundo e o homem, estava se tornando um ser vivo, independente. Não me deixe perder essa nova unidade que eu jamais sentira antes, eu implorei a mim mesmo, esse 'EU', tão sereno e forte, essa nova pessoa crescendo dentro de

mim. E não me deixe afundar nesse homem patético de novo arrastando-se pela avenida que já era estranho para mim, mas que antes eu julgava ser eu. (CHEKHOV *apud* MAROWITZ, p. 128, tradução nossa)¹⁵

REINO UNIDO: DARTINGTON HALL E AS ARTES

Erica Inman, a secretária da escola de Dartington Hall deu início ao Drama Club, que se tornou Dartington Players e então os Playgoers. Mais tarde, chegaram o ator inglês Maurice Browne e a americana Ellen Von Volkenburg, que Leonard e Dorothy passaram a financiar. Eles ensaiavam suas produções em Dartington e produziram *The mask of Comus* (Jonh Milton) para ser apresentada lá, em julho de 1929, na qual Leonard e Dorothy atuaram. A peça ensinou-lhes que poderiam fazer coisas amadoras de qualidade se tivessem ajuda profissional. A partir de 1929, artistas profissionais foram convidados a ensinar em Dartington Hall. Estabeleceram a primeira trupe profissional de dança, sob a liderança de Margaret Barr, que trouxe, em 1934, o dançarino Uday Shan-Kar, que passou a ensinar Beatrice (filha de Dorothy), com quem foi viajar para a Índia. A trupe de Kurt Jooss estabeleceu-se em Dartington, tornando-se uma escola de formação em 1939. Joss trouxe Rudolph Laban e Lisa Ullmann, que permaneceram em Dartington entre 1936 e 1940. Walter Gropius fez a reforma do Teatro Barn, um antigo celeiro. Faltava alguém para assumir a arte teatral em Dartington Hall.

Figura 7 - Teatro Barnes, em foto do prospecto do Chekhov Theatre Studio, 1936 e em foto da autora, em 2019.



Fonte: Devon Archives e arquivo pessoal

15 “What I had called antroposophy, which I knew and cherished as a grandiose system of thinking about the world and man, was now becoming and *independent, living being*. Let me not lose this new unity that I had never felt before, I pleaded with myself, this ‘I’, so serene and strong, this new person growing within me. And let me not sink back into this pathetic man shuffling along the boulevard who was now alien to me, but whom I had previously thought of as *myself*”.

LETÔNIA E LITUÂNIA (1928-1935): DO CORAÇÃO PARTIDO À PARTIDA PARA A INGLATERRA, PELA AMÉRICA

Chekhov recebeu um convite para atuar e dirigir em *O Inspetor Geral*, de Gogol, em Riga, Letônia. Os ensaios eram, como na Rússia, concentrados e respeitosos, a temporada foi um sucesso e ele mudou-se para aquele país, onde montou um repertório e abriu uma escola. Recebeu convite para dirigir o *Hamlet* na Lituânia e revezava-se entre os dois países bálticos, numa fase bastante criativa. Um ataque cardíaco, no entanto, o forçou a diminuir seu ritmo. Além disso, enquanto esteve hospitalizado, seu assistente foi tomando seu lugar, o que o enfraqueceu, no momento de seu retorno. Enfartado e decepcionado, Chekhov é surpreendido pelo golpe fascista que se impõe na Lituânia. Tomado pelo mesmo temor que sentira na Rússia antes de deixá-la, resolve partir, em 1934.

Com o Moscow Art Players, enquanto diretor e ator, ele partiu em turnê pelos Estados Unidos, com um repertório que compreendia *O Inspetor Geral*, *O Dilúvio*, *O Casamento*, *Uma noite com Anton Chekhov*, e que se ampliaria com *Pobreza não é crime* e duas peças de autores soviéticos. Uma noite, no Majestic Theatre, em Nova Iorque, após interpretar *O Inspetor Geral*, Chekhov recebeu em seu camarim a visita de duas admiradas espectadoras, que mudariam o rumo de sua jornada.

Beatrice Straight recebera de Tamara Dayakarhanova a indicação de Chekhov como um possível nome para assumir o teatro em Dartington. Ela e Deirdre Hurst Du Prey partiram para Nova Iorque para assisti-lo em *O Inspetor Geral* e em *Uma noite com Anton Chekhov*. Embora Beatrice não tivesse compreendido uma única palavra dita, uma vez que as peças eram interpretadas em russo, estava convencida de que encontrara o profissional que procurava. Avisou sua mãe, Dorothy, e Leonard, que foram assisti-lo na Filadélfia e também se encantaram. Na época, Chekhov estava sendo sondado para juntar-se ao The Group Theatre, de Nova Iorque, mas acabou aceitando o convite para estabelecer um teatro em Dartington. Ele se muda para a Inglaterra em outubro de 1935 e o Teatro Estúdio Chekhov abre suas portas um ano depois, em outubro de 1936.

REINO UNIDO, DARTINGTON HALL E O TEATRO ESTÚDIO CHEKHOV, 1936-1938

Segundo Charles Marowitz, um dos aspectos que fez Chekhov aceitar ir para Dartington era o fato de que Rudolf Steiner havia concebido uma comunidade, cercada por natureza, em torno dos princípios da antroposofia. “Pela primeira vez na vida Chekhov ganhava a oportunidade de colocar suas teorias em prática com um grupo de atores de sua escolha, com uma sólida base financeira e em um cenário idílico” (MAROWITZ, 2004, p. 151, tradução nossa)¹⁶. Steiner era como um mentor para Chekhov, que escreveu:

¹⁶ “For the first time in his life, Chekhov was being afforded an opportunity to put his theories into practice with an ensemble of actors of his own choosing on a firm financial basis and, as it turned out, in an idyllic setting”.

Nas últimas quatro ou cinco décadas, com o grande fluxo do desenvolvimento da ciência, arte, filosofia e religião, pode-se claramente distinguir o surgimento de um novo movimento, a tendência que se dirige à unificação da ciência, da arte e do conhecimento espiritual. O precursor deste movimento, Dr. Rudolf Steiner, através de seu enciclopédico conhecimento, seu aguçado e claro pensamento e sua notável faculdade espiritual foi capaz de dar conselhos práticos a cientistas, filósofos, artistas e outros especialistas que quisessem desenvolver, atualizar e ampliar seus conhecimentos profissionais (YOUNG, 1996, p.231-232, trad. nossa)¹⁷

Os anos em Dartington permitiram a Chekhov a sistematização de seu trabalho. Como não falava uma palavra de inglês, dedicou-se, inicialmente, ao estudo do idioma. Na primavera de 1936, ele começou a treinar Beatrice Whitney Straight e Deidre Hurst Du Prey para serem suas assistentes, no ensino de sua técnica de atuação, que se daria no Teatro Estúdio Chekhov.

Ministrou 18 aulas para elas, entre abril e junho de 1936, onde enfocava, além de aspectos da técnica em si, como as professoras poderiam fazer uso deles, ao ensiná-los. Um de seus princípios é o de que o professor pratique junto com os estudantes. Chekhov planejou, para seu Teatro Estúdio, um curso de três anos, que incluiria o desenvolvimento da concentração e imaginação, euritmia, voz e fala, e composição musical. Além desse currículo básico, cada aluno deveria aprender *design* de palco, iluminação, montagem de cenários e maquiagem, para ter uma compreensão prática do processo completo da produção teatral. Depois de completar os três anos, alunos seriam elegíveis para ingressar na companhia da escola, o que lhes proporcionaria sua primeira experiência profissional.

Os atores escolhidos para compor a primeira turma eram originários da Inglaterra (6), Canadá (3), Alemanha (1), País de Gales (1), Estados Unidos (3), Austrália (2), Noruega (1), Letônia (2) e Lituânia (1). A rotina de trabalho era de 10 horas diárias, com britânicas pausas, às onze e às dezesseis horas. Iniciavam com concentração, imaginação, atmosfera, objetivos e gesto psicológico. Trabalhavam, então, com improvisação e a partir de estórias curtas de Nikolai Gogol, Edgar Allan Poe e Anton Chekhov. Faziam exercícios coletivos junto à natureza, observando os gestos de árvores e nuvens. O trabalho coletivo era sempre priorizado, através da interação entre os atores, de padrões coreográficos e da improvisação em grupo. Os sentidos de desenvoltura, forma, beleza e do todo também eram exercitados.

Havia exercícios de silêncio e exercícios para gritar. Exercícios de tempo e ritmo. As pausas e seus preenchimentos internos eram minuciosamente investigados. Os atores tinham aula de dança com Lisa Ullman, da companhia de Kurt Joos, e de pintura com o artista Mark Tobey. Exercícios de euritmia de Steiner eram aplicados, para tornar a música ou a fala visíveis através do movimento.

17 "In the last four to five decades, within the big stream of the development of science, art, Philosophy and religion, one can clearly distinguish a new movement arising, the tendency of which is directed towards the *unification of science, art and spiritual knowledge*. The initiator of this movement, Dr. Rudolf Steiner, through his encyclopedic knowledge, his sharp, clear thinking and his outstanding spiritual faculty, was able to give concrete practical advice to scientists, philosophers, artists and other specialists who wanted to develop, to refresh, to widen their professional knowledge".

Dorothy encantou-se com Chekhov e passou a acompanhar suas aulas, descobrindo em si, com o suporte e incentivo dele, a arte da atuação. Ela considerava surpreendente a capacidade imaginativa de seu professor, que entrava e saía de um personagem em um instante. A humildade e o senso de humor de Chekhov também lhe eram notórios. Desenvolveram uma profunda amizade e ele passou a ser um dos homens mais importantes de sua vida, depois de Willard e Leonard.

Figura 8 - Michael Chekhov e Beatrice Straight, Dartington Hall.



Fonte: Devon Archives.

Em 1938, Hitler avançava para a Inglaterra, instaurando uma nova ameaça na vida de Chekhov e também de seus alunos. Ponderando que seria mais seguro se estabelecerem-se nos Estados Unidos, Beatrice encontrou uma casa em Ridgefield, em Connecticut, numa área rural próxima de Nova Iorque, com construções apropriadas para estúdios, uma biblioteca, salas de estar, dormitórios e um teatro. Chekhov e parte dos atores deixaram Dartington em novembro de 1938, encerrando precocemente este precioso ciclo criativo em comunidade, no experimento inglês dos Elmhursts. Dorothy não acompanhou a trupe, temendo que a guerra não lhe permitisse retornar à Inglaterra. Em 24 de outubro de 1939, o grupo estreia *The Possessed* no Lyceum Theatre, na Broadway, em Nova Iorque. O Teatro em Ridgefield foi aberto em dezembro de 1938 e a escola, em janeiro de 1939.

Dartington tornara-se um centro internacional. Em 1941 estabeleceu-se uma política para as Artes, que incluía cursos de formação. Nos anos de 1960, criou-se a Summer School of Art e o Centro de Artes se tornou então o que hoje é chamado de Dartington College of Arts, com um regulamento próprio. Nos anos de 1970, foram iniciados Bacharelados em Música e Teatro e Dança e uma formação superior em Arte e Design.

Michael Chekhov permaneceu em Riegfried até a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, que o levou a fechar sua escola e mudar-se para Los Angeles em 1943, onde deu início a uma carreira no cinema de Hollywood, dando aulas e palestras de atuação e processo criativo. Durante as filmagens de *Arco do Triunfo*, em 1948, no entanto, teve um ataque cardíaco que o afastou do cinema. Chekhov morre em 1955, vítima de outro ataque do coração. Ele nunca retornou a sua terra natal.

Dorothy morreu em 1968, aos 81 anos de idade. “Horas antes de sua morte, estava rindo alegremente, em volume suficiente para preencher a casa” (YOUNG, 2016, p. 345, tradução nossa)¹⁸. Leonard casou-se de novo e passou os últimos anos de sua vida na Califórnia, em Los Angeles. Ele morreu em abril de 1974, aos oitenta anos. Suas cinzas foram depositadas junto às de Dorothy, no jardim de Dartington Hall, na Inglaterra.

BRASIL, CURITIBA, FEVEREIRO DE 2021: ENCADEAMENTOS

Retomo aqui minha introdução, do ponto em que a deixei, com o *Como viver junto*, de Roland Barthes. Em seus seminários, apresentados no College de France em 1976 e 1977, ele nos introduz a ideia de idiorritmo. Ao questionar a ideia de método que se encaminha para um objetivo para obter um resultado, Barthes retoma a ideia de Nietzsche da cultura como violência sobre o inconsciente do pensamento, que assim forja forças, potências. Barthes evoca, então, a força do desejo, a figura da fantasia, entendendo-a como origem da cultura, engendrando formas e diferenças. O “viver junto” é sua fantasia de regime, de vida, de gênero de vida, nem dual nem coletiva. Para esta fantasia, encontrou, em alguma leitura, aglomerados idiorrítimicos aonde cada sujeito teria (respeitado) seu ritmo próprio.

Barthes esclarece que não é nas relações a dois (pessoais) e nem nos aglomerados constituídos nas grandes comunas (pois elas são estruturadas por uma arquitetura do poder) que reside a idiorritmia, ou seu Bem, cujos princípios, de maneira resumida, seriam: um objetivo comum; consciência dos limites do grupo; capacidade de integrar ou de perder; ausência de subgrupos internos com limites rígidos; cada um é livre e importante; a distância como valor - uma distância que não quebre o afeto, “penetrada, irrigada de ternura” (BARTHES, 2003, p.260). Para o autor, através deste Bem, se alcançaria o valor da delicadeza, a saber:

18 “A few hours before her death she was laughing gaily and loudly enough to fill the house”.

distância e cuidado, ausência de peso na relação e entretanto, calor intenso dessa relação. O princípio seria: lidar com o outro, os outros, não manipulá-los, renunciar ativamente às imagens (de uns, de outros), evitar tudo o que pode alimentar o imaginário da relação = Utopia propriamente dita porque forma do Soberano Bem (*ibidem*).

O idiorritmo seria a base para uma sociedade utópica, onde todos pudessem ter respeitado seu ritmo próprio. Eduardo Yamamoto (2013) apresenta a discussão de outros filósofos contemporâneos da comunidade (Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Georges Bataille, Roberto Espósito e Giorgio Agamben), que ampliam a noção de comunidade, estabelecida por meio do vínculo, para além da ideia da vida rural, idílica, tribo, corporação ou pequena cidade medieval (YAMAMOTO, 2013, nota à página 2).

Yamamoto refere-se a à contraposição feita por Esposito, de uma perspectiva de comunidade fundada na ideia de uma essência comum (que reúne sujeitos plenos ou indivíduos autossuficientes do ponto de vista identitário), a uma visão que se refere não ao que é comum, mas ao que é dissidente:

Se fosse para figurativizá-la em um conjunto de homens, citaríamos a bela expressão de Bataille, “comunidade dos que não tem comunidade” (apud BLANCHOT, 1983, p. 9), uma comunidade de desertores e renegados, de homens destoantes, inconciliáveis, desmotivados a fazerem “obra da comunidade” (NANCY, 2000) ou a se reconhecerem enquanto comunitários ou comunitaristas (...) (YAMAMOTO, 2013, p.65)

Yamamoto alude à afirmação de Blanchot de que a vinculação com o outro não é opcional, mas condição mesma do ser, do existir no mundo. Porém é na confrontação das diferenças que o indivíduo pode se reconhecer, ainda que perante a impossibilidade de sê-lo. Blanchot reforça que a comunidade não é constituída de iguais. A morte das singularidades e da diversidade em favor de um coletivo homogêneo, é a proposta das formações políticas totalitárias.

Para Yamamoto, isso implica compreender a comunidade não como projeção de um conjunto de interesses internos individuais, lançado em um espaço externo, mas como uma externalidade. O autor aponta que, nas concepções comunitárias de Esposito, Nancy, Bataille e Agamben, o indivíduo “se vê extraviado; ele vê se esvaír sua subjetividade e interioridade por um traço que o arranca de si (...) obrigando-o a encarar o seu fora” (*idem*, p.67). A ética é fundamental para se pensar a comunidade, pois é ela que institui o outro como fundamento do ser e porque ela coloca em questão o vínculo como elemento originário do indivíduo, compreendendo-o como “radicalidade da diferenciação e aproximação entre os seres humanos” (SODRÉ *apud* YAMAMOTO, 2013, p.68).

Esse ser arrastado para fora de si, na visão de Yamamoto, pode significar uma oportunidade de vitalidade, uma possibilidade de irrupção do novo, no encontro com o inesperado, seja no próprio indivíduo, seja externamente, nos espaços sociais e nas improváveis situações coletivas.

Para pensarmos estas ideias a partir da prática comunitária de Dartington Hall, lembremos que ela foi concebida, enquanto escola, para que todos fossem respeitados naquilo que eram, em suas diferenças. Era fundamental que todos pertencessem. Isso se deu diante da experiência de falta de pertença que sofrera Leonard Elmhirst, na escola, por não ser igual ao que se idealizava de um estudante (indivíduo) de sucesso (competitivo). Sua concepção para Dartington Hall muito se aproxima da ideia idiorrítmica idealizada por Barthes. Embora se localizasse na área rural e apresentasse certas projeções de Dorothy e Leonard, enquanto comunidade artística, Dartington recebeu exilados (como Laban) e emigrados, como Chekhov, artista que nunca pôde desfrutar da grandiosidade do reconhecimento que tivera como ator na Rússia, que esteve sempre à procura de um país para desenvolver sua arte e nunca pôde voltar para sua terra natal, morrendo de infarto ao encarar a vida artístico-mercadológica norte americana. Dartington Hall, assim, aproxima-se dessa ideia de comunidade de “desertores e renegados”, de Nancy.

Para Chekhov, a comunidade inglesa deu solo à concretização de seu sonho, onde atores puderam efetivamente experimentar a individualidade criativa que sempre defendeu (a singularidade), no jogo com o trabalho em grupo (*ensemble*) que eram elementos fundamentais a sua técnica. Ou seja, as diferentes singularidades, sempre em relação, em estado de troca, de jogo. O jogo, o dar e receber é um dos importantes aspectos da técnica de atuação de Michael Chekhov. A escuta do que o outro entrega, e uma resposta a partir do atravessamento que ela causa.

Além disso, no grupo de alunos e futuros atores da companhia que formaram em Dartington Hall, havia pessoas de países diversos, e a diferença linguística nunca foi tida como barreira. A alteridade parece ter sido um dos princípios da escolha dos atores.

Chekhov, de certo modo, já imagina o colaborativo, pois trabalhava com improvisação e não encontrava autores que aceitassem produzir a dramaturgia durante o processo em colaboração com os atores (MAROVITZ, 2004, p. 167), acostumados que estavam com a autoridade sobre a cena teatral.

Mesmo a espiritualidade, em Dartington Hall, não era tida dentro da religião, pelo contrário, a religião era considerada como antagônica à espiritualidade por Leonard e Dorothy. Assim, o aspecto espiritual do trabalho de Chekhov (como o Eu Superior, condutor da imaginação criativa) - cortado das traduções norte-americanas de seus escritos e exilado da União Soviética, onde as ideias de Rudolf Steiner eram tidas como ameaças -, em Dartington Hall ganhou livre curso.

Em Dartington foi possível desenvolver e incorporar as ideias teatrais, que talvez Chekhov não tenha alcançado nos países em que a questão mercadológica pautava o tempo e os procedimentos de criação e produção.

Embora estabelecida em uma propriedade medieval e rural, remetendo à imagem idílica que Yamamoto explica ser rebatida pelos autores contemporâneos da comunidade que aborda, não era exatamente um espírito de identidade comum que se buscava em Dartington Hall, mas, pelo contrário, um sentido de pertença, um respeito às diferenças, uma educação que estimulasse

iniciativas próprias, em que não fosse imposta uma norma pela dura disciplina. O cooperativismo era estimulado, assim como a liberdade pela escolha dos projetos aos quais os estudantes se vinculavam. No campo das artes, diversas linguagens e abordagens foram experimentadas em Dartington Hall. Diferentes culturas ali conviveram, lembrando que Leonard priorizou uma arquitetura em que houvesse espaços comuns e o espaço de privacidade.

Como é próprio das fricções das diferenças, Dartington Hall tinha suas próprias contraditoriedades, sendo uma delas uma de suas maiores vantagens: o fato de que seu financiamento não fosse uma questão primordial ou impeditiva. Isso permitiu a Dartington a experimentação de diversos projetos e a Chekhov, entre tantos outros, o conforto de poder fazê-lo sem a pressão do mercado para o auto sustento. Ali ele pôde mergulhar em sua arte, desenvolver sua técnica, experimentar amizades profundas e sentir pertença, mesmo com seu inglês de acento forte. Em Dartington ele pôde, como muitos outros artistas, experimentar a própria individualidade criativa, que ele tão bem apresenta em sua técnica. Aquela que emerge da imaginação.

A comunidade, entendida como o lugar a que pertencem as diferenças, possibilita o encontro criativo dos indivíduos. Ela potencializa iniciativas, a partir de talentos diferentes. Ela não apaga diferenças, mas as ressalta. Dartington Hall, ao experimentar estes princípios desde a educação básica, plantou solo fértil onde puderam florescer as experiências artísticas diversas a partir dos anos de 1930. Na educação, nas artes, nos grupos de teatro e de trabalho, a convivência com o diferente, o respeito ao outro, em suas necessidades e especificidades, não parece ser vital para um campo fértil de pluralidade de ideias, convivência e criação?

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. **Como viver junto** - Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CHAMBERLAIN, Franc. **Michael Chekhov**. London: New York: Routledge, 2004.

CHEKHOV, Michael. **The path of the actor**. Abingdon: Routledge, 2013.

CHEKHOV, Michael. **Michael Chekhov's Lessons for Teachers, Expanded Edition** (Transcribed from the original shorthand notes by Deirdre Hurst Du Prey). Michael Chekhov Association, 2018.

CHEKHOV, Michael. **The Theatre of the future** (Based on a lecture by Michael Chekhov entitled 'The Actor and the Theatre of tomorrow', given, in English, at the New School for Social Research, New York, September, 22nd, 1935). Transcribed by Deirdre Hurst Du Prey. Dartington Hall, 1936. Devon Archives.

JUNG, Carl Gustav. **Civilização em Transição**. Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. RJ, Petrópolis: Vozes, 2011.

MAROVITZ, Charles. **The other Chekhov**: a biography of Michael Chekhov, the legendary actor, director and theorist. New York: Applause Theatre Book Publishers, 2004.

SHARP, Martin. **Michael Chekhov**: The Dartington Years [DVD]. Dartington Hall Trust Archives, 2002.

YAMAMOTO, E. Y. A comunidade dos contemporâneos. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 26, p. 60-71, dez. 2013.

YOUNG, Michael. **The Elmhirsts of Dartington**. Totnes, Devon: Dartington Hall Trust, 1996.

SITE:

TAGORE, Rabindranath. **My School**, 1933 (citação). Disponível em <http://www.visvabharati.ac.in/Santiniketan.html>, acessado em fevereiro de 2021.

Recebido em: 30/03/2021
Aceito em: 04/04/2021