

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

GIOVANNA BORGES NOGUEIRA

**A TRAJETÓRIA DE MICHAEL CHEKHOV NA
ORGANIZAÇÃO DE SEU MÉTODO: conceitos,
contribuições femininas e desdobramentos
contemporâneos**

São Paulo

2024

GIOVANNA BORGES NOGUEIRA

**A TRAJETÓRIA DE MICHAEL CHEKHOV NA
ORGANIZAÇÃO DE SEU MÉTODO: conceitos,
contribuições femininas e desdobramentos
contemporâneos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Estéticas e Poéticas Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Lilian Freitas Vilela

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

N778t Nogueira, Giovanna Borges (Borges, Giovanna)

A trajetória de Michael Chekhov na organização de seu método:
conceitos, contribuições femininas e desdobramentos contemporâneos /
Giovanna Borges Nogueira. -- São Paulo, 2024.

172 f. : il.

Orientadores: Prof.^a Dr.^a Lilian Freitas Vilela.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Chekhov, Michael 1891-1955. 2. Representação teatral. 3. Criação
(Literária, artística, etc.). 4. Imaginação. I. Vilela, Lilian Freitas. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

GIOVANNA BORGES NOGUEIRA

**A TRAJETÓRIA DE MICHAEL CHEKHOV NA
ORGANIZAÇÃO DE SEU MÉTODO: conceitos,
contribuições femininas e desdobramentos
contemporâneos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Dissertação aprovada em: 21/07/2024

Banca Examinadora

Profª Drª Lilian Freitas Vilela
Instituto de Artes – Unesp - orientadora

Profª Drª Lúcia Regina Vieira Romano
Instituto de Artes – Unesp

Profª Drª Luciana Paula Castilho Barone
Universidade Estadual do Paraná

AGRADECIMENTOS

Neste desafiador caminho de escrever minha Dissertação de mestrado, fui privilegiada por contar com o apoio de pessoas incrivelmente importantes.

Em primeiro lugar, gostaria de expressar minha profunda gratidão à Professora Doutora Lilian Freitas Vilela, que me orientou de forma generosa e dedicada ao longo de todo o processo desta pesquisa.

Às Professoras Doutoras Lúcia Regina Vieira Romano e Luciana Barone, devo um agradecimento especial por trazerem questionamentos e reflexões fundamentais durante a qualificação da minha pesquisa, impulsionando-me rumo ao avanço do trabalho.

Às quatro mulheres entrevistadas, que gentilmente compartilharam suas preciosas reflexões e experiências no método de Chekhov, meu mais sincero agradecimento: Luciana Barone, Sofia Fransolin, Natacha Dias e Jessica Cerullo.

O apoio e contribuição de todas essas mulheres foram essenciais para o desenvolvimento deste estudo, e sou imensamente grata por isso.

Ao grupo de pesquisa Gema com quem compartilhei minha pesquisa e fui acolhida e provocada durante todos os anos de mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp em São Paulo, e às professoras e professores que compõem essa universidade, gostaria de expressar minha profunda gratidão. O comprometimento e dedicação de vocês em compartilharem conhecimentos e contribuírem para a educação brasileira são verdadeiramente inspiradores.

À Micha e à Michael Chekhov Brasil, que sempre me ensinaram de forma sensível e me instigaram a continuar me aperfeiçoando como atriz e a contribuir para a difusão e continuação do método de Michael Chekhov, minha profunda gratidão.

E, finalmente, aos meus pais e minhas avós, que sempre me apoiaram e incentivaram, meu mais profundo agradecimento.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

A pesquisa de mestrado tem como objetivo investigar dados históricos sobre a elaboração do método do ator, diretor e professor russo Michael Chekhov (1891-1955) e suas contribuições no campo da formação de atrizes e atores, com foco em sua investigação sobre o estado psicofísico para atuação cênica. O estudo visa compreender como sua trajetória como artista, da Rússia aos Estados Unidos, o levou à criação/elaboração de uma abordagem metodológica de formação teatral, centrada na imaginação e na corporalização de imagens, e influenciou o desenvolvimento de seus conceitos práticos para técnica de interpretação. Entre os conceitos desenvolvidos por Chekhov, aprofundados nesta pesquisa, destacam-se: *Corpo Imaginário*, *Qualidades de Movimento*, *Gesto Psicológico* e *Atmosfera*. A pesquisa contextualiza esses conceitos em um ambiente teatral de grupo, explorando suas possíveis aplicações na contemporaneidade através da experiência artística da pesquisadora com a Anímica Companhia Teatral. Para ampliar o diálogo com os conceitos do método, foram realizadas entrevistas com Luciana Barone, Sofia Fransolin, Natacha Dias, pesquisadoras brasileiras para evocar possíveis transgressões e adaptações contemporâneas no uso do método. Este material é complementado com contribuições significativas nos aspectos da organização, continuidade e disseminação do método de Chekhov, realizadas por três mulheres: Deirdre Hurst Du Prey (1906-2007), Maria Knebel (1898-1985) e Joanna Merlin (1931-2023).

Palavras- chave: Michael Chekhov; método de interpretação; interpretação teatral; imaginação

ABSTRACT

Master's research aims to investigate historical data on the development of the method of Russian actor, director, and teacher Michael Chekhov (1891-1955) and his contributions in the field of actor training, focusing on his investigation of the psychophysical state for stage acting. The study seeks to understand how his journey as an artist, from Russia to the United States, led him to create/develop a methodological approach to theatrical training centered on the imagination and embodiment of images, and how it influenced the development of his practical concepts for acting techniques. Among the concepts developed by Chekhov and examined in this research are: the *Imaginary Body*, *Qualities of Movement*, *Psychological Gesture*, and *Atmosphere*. The research contextualizes these concepts within a group theatrical environment, exploring their possible contemporary applications through the artistic experience of the researcher with Anímica Companhia Teatral. To broaden the dialogue with the method's concepts, interviews were conducted with Brazilian researchers, Luciana Barone, Sofia Fransolin, Natacha Dias, to evoke possible contemporary transgressions and adaptations in the use of the method. This material is complemented by significant contributions to the organization, continuity, and dissemination of Chekhov's method, made by three women: Deirdre Hurst Du Prey (1906-2007), Maria Knebel (1898-1985), and Joanna Merlin (1931-2023).

Keywords: Michael Chekhov; acting method; stage acting; imagination.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Michael Chekhov como Malvolio no espetáculo <i>Noite de Reis</i> , de William Shakespeare, em 1920	22
Figura 2 – Michael Chekhov como Caleb em <i>O Grilo na Lareira</i>	25
Figura 3 – Solovyova, Michael Chekhov e Evgeny Vakhtangov em <i>O Grilo na Lareira</i>	25
Figura 4 – Espetáculo <i>Le château s'éveille: essai d'un drame rythmé</i> em Paris, Chekhov a esquerda como Ivan	35
Figura 5 – Teatro Estúdio Chekhov em Dartington Hall, Devon, UK 1938	39
Figura 6 – Interior do Teatro Estúdio Chekhov, Foto do Chekhov Theatre Studio em Dartington Hall	40
Figura 7 – Michael Chekhov representando o Dr. Alexander Brulov, no filme <i>Quando Fala o Coração</i> , de 1945	42
Figura 8 – Fortim: desenho do caderno de Giovanna	64
Figura 9 – Apresentação do espetáculo <i>Fortim</i> , de 2019	64
Figura 10 – Desenhos e personagens de Chekhov	66
Figura 11 – Atrizes se aquecendo com o Gesto Psicológico antes da apresentação	76
Figura 12 – Gesto interno. Âncoras bêbadas no último jornal antes do fim do mundo	76
Figura 13 – Imagens de referência: Espetáculo <i>Still Life</i> , de Dimitris Papaioannou ..	85
Figura 14 – Maria Knebel	92
Figura 15 – Chekhov no papel de Hamlet (1924)	100
Figura 16 – Deirdre Hurst Du Prey em Ridgefield, Connecticut, USA, 1940	103
Figura 17 – Introdução de Chekhov para o seu livro	109
Figura 18 – Transcrição original feita por Deirdre Hurst Du Prey em 1936	112
Figura 19 – Joanna Merlin	113
Figura 20 - Joanna Merlin e Laurence Olivier em <i>Becket</i> , em 1961	116
Figura 21 - Ensaio de <i>Itajári: a humanidade é um furúnculo</i>	127

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BMC	Body-Mind Centering SM
GP	Gesto Psicológico
IC	Iniciação Científica
KGB	Komitet Gosudarstvennoi Bezopasnosti - Comitê de Segurança do Estado
MICHA	Michael Chekhov Association
NTCP	Non Traditional Casting Project
NYU	New York University
TAM	Teatro de Arte e Moscou

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	MICHAEL CHEKHOV: HISTÓRIA E EXPERIMENTAÇÕES DO TEATRO DE ARTE DE MOSCOU A HOLLYWOOD.....	22
2.1	Os caminhos e experiências de Michael Chekhov na Rússia	22
2.2	Anos de exílio na Europa.....	31
2.3	O Teatro Estúdio Chekhov em Dartington Hall.....	37
2.4	Os anos do Teatro Estúdio Chekhov Estados Unidos e sua vida em Hollywood	41
2.5	As experimentações de Chekhov para a formação de seu método em direção ao Teatro do Futuro.....	44
3	REFLEXÕES SOBRE OS CONCEITOS DO MÉTODO DE CHEKHOV: DIÁLOGOS COM A CONTEMPORANEIDADE A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS DA ANÍMICA COMPANHIA TEATRAL E PESQUISADORAS BRASILEIRAS.	54
3.1	Concentração um caminho para a imaginação	54
3.2	Da corporalização de imagens ao Corpo Imaginário	58
3.3	Qualidades de Movimento	67
3.4	O Gesto Psicológico	72
3.5	Atmosfera.....	78
3.6	Novas perspectivas: O processo de criação dramática da Anímica Companhia Teatral com referências do método de Michael Chekhov	80
3.6.1	A Abordagem da Anímica Companhia Teatral: Trabalho Coletivo com Individualidade Criativa, Imagens e criação dramática.....	80
4	A CONTINUAÇÃO E CONTRIBUIÇÃO DE MULHERES NO LEGADO DE MICHAEL CHEKHOV: DEIRDRE HURST DU PREY, MARIA KNEBEL E JOANNA.....	91
4.1	Maria Knebel e seu encontro com Michael Chekhov	92
4.1.1	Os escritos de Knebel: Resgatando o nome Chekhov na Rússia	97
4.2	Deirdre Hurst Du Prey além de um lápis	103
4.2.1	A/O atriz/ator é o Teatro: a herança deixada por Deirdre.....	106
4.3	Joanna Merlin: As contribuições de Merlin na formação de uma comunidade internacional e na continuação do método de Chekhov.....	113
4.3.1	A continuação dos conceitos de Chekhov por Joanna Merlin	120

4.3.2 A utilização da Atmosfera em momentos de improvisação e de pouco tempo de preparação.....	120
4.3.3 Gesto Psicológico pelos ensinamentos de Joanna Merlin: sua visão e novas utilizações	122
5 POST SCRIPTUM	126
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS.....	135
APÊNDICE A – Entrevista com Sofia Fransolin.....	143
APÊNDICE B – Entrevista com Natacha Dias	149
APÊNDICE C – Entrevista com Luciana Barone.....	157
APÊNDICE D – Entrevista com Jessica Cerullo	166

1 INTRODUÇÃO

A minha trajetória como atriz foi marcada muito cedo pelo encontro com o método de Michael Chekhov. Aos 20 anos de idade, recém-formada após três anos de estudo no curso técnico de teatro do Globe- SP¹, me sentia ansiosa para entrar em cena e mergulhar no mundo do teatro. No entanto, percebi que faltava conhecimento e aprofundamento sobre um elemento fundamental do trabalho como atriz, meu corpo. Quando menciono o corpo, refiro-me à sua totalidade, englobando voz, movimento, imaginação, sensações e emoções, assim, consciente de que precisava aprimorar esses aspectos, decidi continuar minha jornada de estudos. Foi então que, imersa em uma série de oficinas teatrais no ano de 2015, deparei-me com a Michael Chekhov Brasil, que oferecia oficinas² sobre o método de interpretação desenvolvido por Chekhov.

Na primeira oficina da qual participei, intitulada "Transformação", Hugo Moss³ e Thaís Loureiro⁴ apresentaram o método de Chekhov. O título da oficina fez jus ao que ocorreu nela. "Transformação" foi exatamente o que eu experienciei naquele momento, pois continha tudo que eu buscava como artista.

Na oficina, trabalhamos com imagens e íamos para o corpo investigá-las. Essas imagens vinham dos estímulos fornecidos, incentivando-nos a explorar nossa

¹ O Globe-SP foi uma escola de formação técnica de atores, oferecendo um curso profissionalizante de três anos, com uma ampla gama de disciplinas, incluindo interpretação teatral, interpretação para câmera, expressão corporal, expressão vocal, montagem teatral, canto e maquiagem. Iniciei meus estudos no Globe no curso básico de teatro em 2011, seguido pelo curso iniciante em 2012 e intermediário em 2013. Em seguida, concluí a formação profissionalizante de dois anos, de 2013 a 2015, período em que tivemos aulas diárias. Inicialmente a escola era localizada no bairro de Pinheiros, em São Paulo, mas mudou-se para a Vila Madalena em 2014. No entanto, enfrentando dificuldades financeiras, encerrou suas atividades em 2016. Ao longo desses anos, o Globe-SP teve o privilégio de contar com a contribuição de diversos profissionais, como Bruna Longo, Daniela Flor, Stela Fisher, Miguel Hernandez, Rita Grillo, Ramiro Silveira, Natalia Correa, Débora Gomez, entre outros, que compartilharam seus conhecimentos e experiências com as/os alunas/alunos da escola.

² Participei das oficinas de Transformação e Gesto Psicológico, ambas com duração de 16 horas, além de um curso de dois meses com encontros aos sábados em período integral.

³ Hugo Moss é inglês/irlandês e naturalizado brasileiro, morando há mais de 30 anos no Rio de Janeiro. É professor, tradutor e artista de teatro, cinema, artes plásticas, fotografia e literatura. Formado pelo método Michael Chekhov pela MICHA, ele fundou a Michael Chekhov Brasil em 2012 com Thaís Loureiro.

⁴ Thaís Loureiro foi atriz, diretora, fotógrafa e tradutora. Graduiu-se em Cinema pela UNESA-RJ e também obteve formação em letras/literatura inglesa. Sua trajetória incluiu uma profunda imersão no método de Michael Chekhov, estudando pela MICHA, além de ter sido uma das fundadoras da Michael Chekhov Brasil. Em 2014, estreou como preparadora de elenco no monólogo "Todo Mundo é Meio Leila Diniz", estrelado por Adriana Zattar, com direção de Luiz Antônio Rocha e texto de Elisa Lucinda. Em 2019, dirigiu o monólogo "Giz-9" de Carine Klimeck. Thaís Loureiro faleceu no mesmo ano.

imaginação de forma intensa. Um desses estímulos consistia em imaginar que, em vez de olhos, tínhamos navalhas. Se nós ficássemos demasiadamente mentais, eles diziam "vai pro corpo, o corpo sabe", e de fato o corpo sabia como trabalhar com aquelas imagens.

Para compreendermos o que Chekhov considera como imagens, Dias (2022, p. 74) sugere: "Como ocorre com as antigas máscaras mortuárias dos funerais romanos, o *ímago*, a imagem tchekhoviana não opera jamais qualquer simulacro, mas evoca magicamente a presença do que não se presta à aparência." Nesse contexto, *ímago* refere-se à representação ou imagem evocativa que vai além da mera semelhança física. Ao comparar com a prática romana de criar máscaras mortuárias, que não buscavam apenas reproduzir fisicamente a pessoa falecida, mas sim evocar simbolicamente sua presença, Dias (2022) argumenta que, para Chekhov, a imagem tem o poder de capturar a essência ou o espírito de algo. Portanto, para Chekhov, a verdadeira imagem não se restringe a uma mera representação visual, mas vai além, capturando a essência do objeto ou da ideia que ela representa. Em outras palavras, não se trata apenas de ver com os olhos da imaginação imagens que reproduzem a realidade, mas sim de criativamente capturar sua essência.

Essa experiência foi transformadora para mim. Eu sempre encontrei dificuldades em abordagens que priorizavam uma análise textual e de personagem de forma mais intelectual, muitas vezes sentada em uma cadeira. Nessas abordagens mais racionais, sentia-me perdida quando chegava a hora de entrar em cena. No entanto, naquela oficina, foram oferecidas ferramentas para investigar no corpo tudo aquilo que criava em minha imaginação. Foi libertador perceber que podia acessar e expressar as nuances do meu ser artístico por meio do movimento e este despertar sensações corporais.

O interesse que surgiu foi tão profundo que, na mesma semana, decidi embarcar para o Rio de Janeiro a fim de participar de uma segunda oficina com eles, dessa vez focada no *Gesto Psicológico* (GP), um conceito prático do método. Essas experiências reforçavam minha convicção de que o trabalho constante com as ferramentas práticas do método Chekhov não apenas permitiria me desenvolver artisticamente, mas também me proporcionaria uma nova compreensão sobre a arte de atuar, me dando mais autonomia sobre meu próprio trabalho e apreendendo a dialogar melhor com o texto e a direção.

Estudei durante quatro anos com a Michael Chekhov Brasil, participando de vários cursos entre 2015 e 2018, tanto quando eles estavam em São Paulo quanto algumas vezes no Rio, além de um curso mais extenso no Sesc Paraty⁵. Nesse período fazia parte de um grupo de práticas chekhovianas⁶ em São Paulo, com outras pessoas que tinham participado de oficinas da Michael Chekhov Brasil, e tinham o interesse de continuar a investigação no método.

Foi nesse contexto de estudos e de trocas que surgiu o primeiro espetáculo resultante do nosso grupo de práticas em São Paulo: *Fortim*, em 2017⁷. Nesse espetáculo, além de utilizar o método como suporte para minha criação como atriz, também contribuí para a criação dramatúrgica da peça, em colaboração com Cássio Prado⁸. Ele não só transformou nossas ideias em texto, mas também assumiu a direção do espetáculo. Essa experiência foi fundamental para minha evolução como artista, permitindo-me explorar diferentes aspectos do processo criativo e ampliar meu entendimento e prática do método Chekhov.

Nos anos de 2017, 2018 e 2019, além de cursar a graduação em Artes Cênicas na Unesp, decidi realizar a formação da Michael Chekhov Association (MICHA)⁹ e, na época, os cursos da MICHA¹⁰ eram realizados nos meses de junho em Connecticut College, em New London, nos Estados Unidos. Isso me permitiu entrar em contato

⁵ Intercâmbio em Artes Cênicas na técnica Michael Chekhov no Sesc Paraty (2018), duas semanas estudando o método no período integral.

⁶ Eu, Bruna Mafra e Cássio Prado fomos os integrantes assíduos que permaneceram durante todos os anos de 2015 a 2018. O grupo de práticas chekhovianas contava com uma certa rotatividade de membros, pessoas que participaram de alguma oficina da Michael Chekhov Brasil e que às vezes vinham praticar conosco. Reuníamos-nos alternadamente na Galeria Olido, na Funarte, no Inbox Cultural, e quando não tínhamos acesso a esses espaços, praticávamos no meu apartamento. As práticas ocorriam uma vez por semana, com duração de 3 horas. Em cada sessão, uma pessoa conduzia o encontro, podendo trabalhar com qualquer conceito do método que preferisse. Após decidirmos transformar essa prática em um espetáculo teatral, novos integrantes foram convidados a compor o elenco. Improvisações foram realizadas para fornecer material a Cássio Prado, que então organizou em uma dramaturgia textual. Foram três meses de ensaios até a estreia no final de outubro de 2017, no Centro Compartilhado de Criação. Estreamos a peça teatral nomeada *Fortim*, em 2017, e continuamos com as práticas chekhovianas durante a pandemia de forma online via Zoom.

⁷ O espetáculo estreou em 21 de outubro de 2017 no Centro Compartilhado de Criação, na Barra Funda, onde teve uma temporada de apresentações aos sábados e domingos até 26 de novembro do mesmo ano. Em 2019, o espetáculo fez uma apresentação única na Escola Nacional, em Santo André.

⁸ Cássio Prado se formou no Globe- SP como ator e atualmente trabalha como diretor.

⁹ A MICHA é uma associação de formação e trocas sobre o método de Michael Chekhov entre os artistas, pesquisadoras/pesquisadores e professoras/professores do método ao redor do mundo. Oferece tanto workshop para atrizes/atores quanto para futuras/futuros professoras/professores do método, além de estar constantemente engajada nas novas pesquisas e experiências com o método. A associação não tem uma sede fixa, apesar de realizar com grande frequência os cursos nos Estados Unidos em Connecticut College.

¹⁰ A MICHA nesses anos oferecia, em junho, em Connecticut College, uma semana de workshops pagos sobre o Método Chekhov e uma semana de treinamento para professores, com o objetivo de ensinar o Método Chekhov.

com professoras e professores de diferentes nacionalidades e culturas, tais como, Estados Unidos, Espanha, Canadá, Austrália, Alemanha, Finlândia, Inglaterra, Israel, entre outros países. Essa experiência me fez entrar em contato com novas abordagens e visões sobre o método de Chekhov, o que foi enriquecedor para compreender como este método tem sido utilizado por diferentes pessoas, de diferentes culturas e que fazem diferentes relações e aproximações com outros pensamentos teatrais.¹¹

Entre 2019 e 2020, realizei uma pesquisa de iniciação científica (IC) na Unesp, orientada pela professora doutora Lilian Freitas Vilela, intitulada "O Gesto como caminho de criação cênica: Contribuições de Michael Chekhov ao trabalho do/a ator/atriz".

O que me impulsionou a embarcar na pesquisa de Iniciação Científica foram as experiências que vivenciei na Michael Chekhov Brasil e nas diversas aulas oferecidas pela MICHA, especialmente em relação ao conceito de *Gesto Psicológico* (GP). O GP é um gesto arquetípico resultante de um acionamento interno com qualidades e força de movimento específicas para cada personagem e/ou cena, envolvendo um profundo engajamento do imaginário. Era algo que me fascinava: a maneira como cada professora e professor abordava o GP de forma distinta. No entanto, optei por não explorar essas diferentes perspectivas sobre o GP, pois isso demandaria mais tempo do que o delimitado para uma pesquisa de Iniciação Científica. Naquele momento, sentia que ainda precisava compreender melhor tudo o que Chekhov abordava sobre o GP e analisá-lo em um contexto de criação. Assim, para aplicá-lo em um processo de criação, conduzi um laboratório prático destinado a estudantes de Bacharelado em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unesp. Este foi realizado de forma online, por meio do Google Meet, devido à pandemia de Covid-19. No laboratório prático realizado na IC foi abordado: uma organização preparatória para compreensão do GP; o GP em diferentes usos e aplicações; e finalmente, o GP no processo de criação da personagem e da cena.

Terminei minha Iniciação Científica e minha graduação desejando me aprofundar ainda mais no método. Principalmente, sobre o que foi marcante nas

¹¹ Para exemplificar algumas dessas novas relações trago a experiência que tive na MICHA em 2019, onde a Sol Garre, mesclava em suas aulas o método de Chekhov e exercícios de Viewpoints. Connie Rotunda, que guiou aquecimentos na MICHA, trouxe exercícios de Feldenkrais relacionando-os com os de Chekhov. Essas são apenas algumas, mas existem diversas pesquisas que relacionam o método de Chekhov com diferentes métodos e visões.

respostas dos questionários enviados às/aos participantes do laboratório e analisados na IC: a relação do corpo com a imaginação. Essa relação corpo/imaginação, apresentada em forma de exercícios do método, foi muito comentada por todas/todos como potente e transformadora, não em um sentido subjetivo, mas realmente pela capacidade de trazer novas *Qualidades de Movimento*, de fala e de relação com o espaço. Como comentado por um participante sobre um dos exercícios:

No momento em que estávamos imaginando a soleira, ao colocar os meus braços através dela, consegui sentir uma Atmosfera diferente, como se o ar fosse mais denso ou suave. Nesse momento me dei conta da real importância de se criar uma Atmosfera para o ambiente. A partir dela senti que meu corpo se movimentava de uma forma diferente, minha voz não era a mesma, tudo isso por conta da relação do meu corpo com a Atmosfera criada por mim. (Participante 1)¹²

Chekhov (1991), ao falar sobre a imaginação, informa que grandes artistas acreditam que devem esperar pacientemente a imaginação se desenvolver até a imagem estar madura no seu auge de expressão. Mas, para ele, não é necessário esperar de forma passiva para despertar a imaginação, é preciso estar em constante atividade, trabalhando conscientemente com suas imagens e permitindo que elas se transformem, ressignifiquem e ganhem novas qualidades. Ele considera que o instrumento que a/o artista tem para expressar tais imagens com a plateia é o seu próprio corpo (pensamento, sentimentos e emoções). Desta forma, "[...] o ator, deve considerar seu corpo como um instrumento para expressar ideias criativas no palco, deve lutar pela realização de completa harmonia entre o corpo e psicologia." (Chekhov, 2010, p.1).

O impulso de explorar mais profundamente a relação entre corpo e imaginação levou-me a ingressar no mestrado em 2022, em meio a um período conturbado mundial e politicamente. Em 2020, a pandemia de Covid-19 atingiu o Brasil, causando contágio e morte de muitas pessoas. Nesse cenário, Jair Bolsonaro, presidente desde 2019, adotou uma postura negacionista em relação à pandemia, desafiando as orientações dos especialistas em saúde e ignorando as medidas de combate à propagação do vírus. Mesmo com a chegada da vacina, recusou-se a tomá-la e continuou a disseminar informações falsas, desencorajando milhares de pessoas de se vacinarem. Esse comportamento não apenas atrasou o retorno gradual às atividades presenciais, mas também gerou insegurança na população e resultou na perda de milhares de vidas que poderiam ter sido salvas pelas vacinas e pelas

¹² Depoimento concedido de forma escrita sobre o Laboratório realizado.

medidas de prevenção. No início de 2022, em meio à pandemia de Covid-19 e à lenta retomada das atividades presenciais devido às restrições de contato social, meu primeiro ano no mestrado foi totalmente realizado online.

No mesmo ano de 2022, eu estava integrando a Anímica Companhia Teatral, um grupo formado em continuação do projeto de pesquisa que resultou no espetáculo *Fortim*, em 2017¹³. Mesmo diante dos desafios impostos pela pandemia, persistimos com o trabalho e o objetivo de apresentar um novo espetáculo. Nos inspiramos na comunidade chekhoviana, unida através da MICHA, que oferecia encontros regulares online para compartilhar criações e ensinamentos enquanto enfrentávamos o distanciamento social.

Nesse ambiente virtual, diversas/diversos professoras/professores ofereceram cursos e práticas online gratuitas durante a pandemia de Covid-19 em 2020, e participei de alguns¹⁴. Essas experiências me proporcionaram diferentes perspectivas sobre o método e suas adaptações para o momento que estávamos vivendo.

Motivados por essa troca global e pelo desejo de agir diante da situação política e social em nosso país, a Anímica Companhia Teatral não apenas explorou como o método poderia apoiar na atuação, mas também como poderia ser aplicado na criação dramaturgica, iluminação, encenação e em todos os elementos criativos que compõem uma obra teatral. Dessa forma, convidamos outras pessoas interessadas no método para se unirem ao grupo, questionando-nos sobre uma nova perspectiva de como o trabalho de Chekhov poderia ser realizado por um grupo de teatro brasileiro imerso em um processo colaborativo e reflexivo sobre o contexto político, social e existencial que vivíamos desde 2020.

A experiência prática vivenciada trouxe uma nova direção para minha pesquisa acadêmica, inicialmente focada na relação entre corpo e imaginação. No entanto, diante da necessidade prática de adaptar o método Chekhov às circunstâncias contemporâneas e novas descobertas no processo de leitura, essa trajetória foi

¹³ Prado, Mafra e eu continuamos a treinar juntos, reunindo-nos online via Zoom durante a pandemia para praticar o método e desenvolver um novo espetáculo. Com a entrada de novas integrantes, Sofia Fransolin e Karen Mezza, que também tinham interesse no método, formalizamos a companhia.

¹⁴ Dentre as que participei de maneira mais constante: Marjo-Riikka Makela fez uma iniciativa global, a qual a cada semana compartilhava a aula com alguma/algum professora/professor diferente. Dawn Arnold, em uma iniciativa do *Chekhov Studio Chicago* com o *Moving Dock Theatre Company*, oferecia práticas semanais sobre o método, sempre focando em um conceito específico. Rena Polley, da Michael Chekhov Canadá, oferecia aulas semanais sobre o método. MICHA Association oferecia encontros nos quais as/os professoras/professores e praticantes do método compartilhavam verbalmente ou fisicamente suas experiências de treinarem de forma remota, confinados em casa.

reconfigurada. Portanto, o presente trabalho, dividido em três capítulos, propõe-se a investigar dados históricos sobre a elaboração do método Michael Chekhov, perpassada por suas vivências e experimentos. Assim, o corpo e a imaginação são explorados por meio dos conceitos *Corpo Imaginário*, *Qualidades de Movimento*, *Gesto Psicológico* e *Atmosfera*, de Chekhov, sendo estes atravessados pelas pesquisas, experiências investigativas e atuações cênicas de mulheres brasileiras contemporâneas, como Luciana Barone¹⁵, Natacha Dias¹⁶ e Sofia Fransolin¹⁷. Incluo-me também nesse grupo, com dois espetáculos em que utilizei o método de Chekhov: *Fortim* e *Se morri já não me lembro: um ensaio para recriar o mundo*. Além disso, foi examinado o legado de três mulheres fundamentais para a organização, disseminação e continuidade do método Chekhov: Deirdre Hurst Du Prey (1906-2007), Maria Knebel (1898-1985) e Joanna Merlin (1931-2023).

A última parte deste trabalho se dedica a investigar a colaboração dessas mulheres para a disseminação e continuação do método, a escolha de incluir mulheres na pesquisa é tanto casual, por uma coincidência de encontrar importantes contribuições feitas por essas mulheres, quanto proposital. Proposital porque muitas mulheres tiveram e ainda têm seus nomes apagados da história e/ou não recebem o devido crédito por suas contribuições. Como afirmou Chimamanda Ngozi Adichie (2020, p.50, tradução nossa) "A cultura não cria as pessoas, são as pessoas que criam a cultura. Se a nossa cultura não reconhece a plena humanidade das mulheres, nós

15 Luciana Barone é pesquisadora, professora adjunta na UnespAR, atriz e encenadora teatral. Realizou seu pós doc em Theatre and Performance pela Goldsmiths University of London (2019-2020), com pesquisa sobre o Body-Mind Centering como suporte à técnica de atuação de Michael Chekhov. É Doutora (2007) e Mestre (2002) em Multimeios, pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tendo pesquisado tecnologia em encenação e a poética do encenador e cineasta Robert Lepage. É Bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp, Educadora do Movimento Somático pelo programa de Body-Mind Centering (formação no Brasil, Argentina e Canadá, 2019) e Especialista em Psicologia Junguiana pelo IJEP-FACIS (2017) - com pesquisa que entrelaça os processos de criação cênica aos alquímicos e psíquicos. Ver mais em: <http://lattes.cnpq.br/4116304733863528>. Acesso em 11 de julho de 2024.

16 Natacha Dias é atriz, professora e diretora teatral. Possui Doutorado em Artes da Cena pela Unicamp/SP e Mestrado em Artes Cênicas pela USP. Sua tese de doutorado, intitulada "Mikhail Tchêkhov - uma pedagogia teatral da imaginação", foca no método de Michael Chekhov. Desde 2018, é professora colaboradora do curso de Licenciatura em Teatro da UnespAR/Curitiba. Ver mais em: <http://lattes.cnpq.br/6523629861512842>. Acesso em 11 de julho de 2024.

17 Sofia Fransolin é dramaturga, poetisa, diretora, atriz e professora de teatro. Bacharela em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Mestra pela mesma instituição. Segue sua formação acadêmica sendo doutoranda do mesmo programa, na área de Arte e Contexto. Apesar de sua pesquisa acadêmica não se centrar no método de Michael Chekhov, ela utilizou o método para dar suporte à escrita da dramaturgia *Se morri já não me lembro: um ensaio para recriar o mundo*, além de utilizar o método como atriz. Ver mais em: <http://lattes.cnpq.br/5417566856074837>. Acesso em 11 de julho de 2024.

podemos e devemos destacá-las." Portanto, minha intenção é destacar as mulheres que fizeram e continuam a fazer parte da contribuição e continuação do método de Chekhov.

Casual, uma vez que, seguindo as evidências da pesquisa, encontrei diversas contribuições femininas fundamentais para a expansão do método. Fleming (2022) evidencia a importância de trazer à tona que no momento em que Chekhov esteve em Dartington Hall¹⁸, a maioria das colaborações e da construção sobre seus ensinamentos e investigações artísticas foram fruto do trabalho de um grupo majoritariamente composto por mulheres. No entanto, minha escolha não se limita apenas a esse momento em Dartington Hall, mas abrange três momentos distintos de seu método em três países diferentes.

Entre as diversas figuras femininas relevantes, optei por destacar as três mulheres: Maria Knebel, Deirdre Hurst Du Prey e Joanna Merlin, pois, além de terem sido alunas de Chekhov, elas desempenharam um papel fundamental para a organização, a preservação, a disseminação e a continuidade do método Chekhov.

Maria Knebel teve contato com Chekhov na Rússia durante o período do Estúdio Chekhov, de 1928 a 1931, quando Chekhov estava nos estágios iniciais de formulação de seu método. Ela foi fundamental em trazer o nome de Chekhov de volta para a Rússia, após ele ser forçado a deixar o país devido ao aumento da pressão da censura sobre seus interesses proibidos na União Soviética.

Deirdre Hurst Du Prey esteve com Chekhov durante o período de Dartington Hall e mesmo após, quando eles se mudaram para os Estados Unidos. Nesse momento, suas ideias estavam mais amadurecidas e ele tinha espaço e apoio para desenvolvê-las plenamente. Deirdre foi responsável pela organização e transcrição de diversos arquivos do método, transmitidos e propagados por gerações.

Joanna Merlin, ex-aluna de Michael Chekhov e fundadora da MICHA, estudou com ele nos Estados Unidos durante seus últimos anos de vida, quando seu método já estava bem consolidado. Ela foi professora do método, além de criar a MICHA, um espaço de constante investigação, preservação e novas reflexões sobre o método.

¹⁸ Fundada em 1925 por Leonard e Dorothy Elmhirst, Dartington Hall era situada em uma área rural em Devon, Inglaterra. Lá, inauguraram uma escola progressiva que visava integrar artes, artesanato e agricultura ao currículo tradicional. Além da escola, promoviam outras atividades culturais, incluindo o teatro. Nesse contexto, Chekhov foi convidado a dirigir o teatro em Dartington. Ele se mudou para a Inglaterra em 1935 e abriu as portas do Teatro Estúdio Chekhov no ano seguinte.

Outras mulheres foram responsáveis pela disseminação dos estudos, em uma iniciativa global, em uma grande rede de professoras e professores, e praticantes do método, que se reúnem e colaboram para sua continuidade. Muitas mulheres se dedicaram e se dedicam profundamente ao método, e não apenas em transmitir de forma objetiva. Por mais que exista respeito pelas indicações dos fundamentos e a tentativa de ensinar de maneira "fidedigna", as nossas experiências pessoais, o momento histórico que vivemos e nossa individualidade criativa, como o próprio Chekhov apontou, fazem com que as/os praticantes do método e as mulheres transmissoras deste tragam suas diferentes leituras e organizações sobre o que seja o método.

Consequentemente, a maneira como os arquivos foram reunidos por Hurst Du Prey e outros, as informações e objetos registrados e apresentados, as decisões sobre o que incluir e excluir, bem como os itens ausentes e os atos do acaso, podem ser vistos como atos criativos de interpretação, em vez de registros neutros e puros do que aconteceu e foi experimentado no passado. (Fleming, 2022, p. 21, tradução nossa)

É a partir da noção de que o método de Chekhov não se trata de algo fixo e enrijecido, um arquivo do passado, mas um material trabalhado no presente, relido por diferentes culturas e experiências, colocado em contato e em tensão com outros pensamentos e métodos, que proponho uma leitura de olhares femininos para seus fundamentos e legado. Através de entrevistas com Luciana Barone, Natacha Dias e Sofia Fransolin, pesquisadoras brasileiras, buscamos elucidar e inferir compreensões de como o legado de Chekhov e seu método aportam no Brasil e como vem construindo diálogos com a cultura, os estudos acadêmicos e as práticas artísticas no Brasil.

Essas entrevistas foram transcritas e analisadas, sendo separadas em três temáticas: os conceitos do método considerados importantes por elas, o modo como utilizam esses conceitos e possíveis transgressões e/ou diálogos. Esse material deu suporte para novas compreensões sobre os conceitos e novas possibilidades de utilizá-los. Todo esse material dialoga não apenas com os escritos do próprio Chekhov, mas também com as contribuições de outras/outros pesquisadoras/pesquisadores sobre seu método.

A pesquisa busca também estabelecer um diálogo entre o processo de criação artística e a peça *Fortim*, que precedeu a formação da Anímica Companhia Teatral, assim como o espetáculo *Se morri já não me lembro: um ensaio para recriar o mundo*, apresentado pela companhia em 2022, e o processo dramaturgico de Sofia Fransolin,

dramaturga do referido espetáculo, que utiliza do método de Michael Chekhov como suporte criativo.

Ademais, a metodologia e os caminhos da pesquisa de abordagem qualitativa, se constituíram por meio de revisão bibliográfica dos livros publicados em português e em outros idiomas, ainda não traduzidos para o português, com análise documental e realização de entrevistas.

Foi realizado um levantamento bibliográfico de dados presente nos livros *Para o Ator*, de Michael Chekhov (2010), considerado o principal referencial no Brasil, e *On the Technique of Acting* (1991), uma versão ampliada e completa do *Para o Ator*, editado por Mel Gordon e com apresentação de Mala Powers. Além destes, foram utilizados os fichamentos previamente elaborados durante a pesquisa de Iniciação Científica. Em sequência, a pesquisa se aprofunda nos seguintes livros: *Lessons for the Professional Actor* (1985), baseado em manuscritos de palestras ministradas por Michael Chekhov para um grupo de atores em Nova York, em 1941; *Lessons for Teachers* (2018), uma compilação de transcrições de aulas conduzidas por Chekhov nos anos 1930, em seu primeiro estúdio em Dartington Hall, Inglaterra, incluindo trechos inéditos do acervo deixado por Deirdre Hurst Du Prey. Ambos os livros têm como base as transcrições de Deirdre Hurst Du Prey, que, além de ter sido aluna e assistente de Chekhov, acompanhava e transcrevia suas aulas, sendo alguém em quem Chekhov confiava para traduzir para a língua inglesa seu método da melhor forma possível.

Outros manuscritos, nomeados por Du Prey como *The Actor is the Theatre* (*O/A Ator/Atriz é o Teatro*), foram analisados nesta pesquisa. Esses manuscritos complementam as aulas e ensaios que não foram incluídos nos dois livros mencionados e ajudam a compreender principalmente as experimentações realizadas por Chekhov no Teatro Estúdio Chekhov, um espaço de aulas e pesquisa teatral onde ele não só desenvolvia seu método, mas também explorava novas formas de fazer teatro.

Como apoio para a construção de uma análise sobre o trabalho psicofísico, imaginação e corporalização de imagens de Chekhov, além de experimentações realizadas por ele, foram utilizadas, além das citadas acima, as obras: *'Michael Chekhov Handbook* (2010), de Lenard Petit; *The Routledge companion to Michael Chekhov* (2018), organização de trabalhos de vários autores sobre o método de Chekhov. Para a biografia de Chekhov o principal livro utilizado foi *The Other Chekhov*:

a *biography of Michael Chekhov* (2004) de Marowitz. Para a de Du Prey foram utilizadas as transcrições de uma entrevista, que foi nomeada como *The Pencil: Memories of Dartington Hall and the English Origin of the Michael Chekhov Acting Method* feitas por Diane Caracciolo, em 2022. Para a biografia de Maria Knebel, além do seu livro *Análise-Ação* (2016), foi utilizado o livro *Maria Knebel: Uma Vida para o Teatro no Tempo de Stanislavski e Stálin* (2019) de Abensour, complementado por escritos de Ivanova e Carnicke. Para a construção da seção sobre Joanna Merlin, além de seu próprio livro *Auditioning* (2001) e seus escritos em capítulos de livros como *The Routledge Companion to Michael Chekhov* (2018) e *Michael Chekhov: de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma* (2009), que descrevem seu contato com Chekhov, foi realizada uma entrevista com Jessica Cerullo, atual Diretora Artística da MICHA, trabalhando lá desde sua fundação.¹⁹

Além disso, minha própria experiência como atriz, utilizando o método, foi incorporada para enriquecer o diálogo sobre suas novas aplicações, especialmente aquelas observadas na Anímica Companhia Teatral, que emprega o método como suporte em todo o seu processo de criação. Essa interação entre a pesquisa acadêmica e a prática teatral vivenciada acrescentou uma perspectiva prática à investigação, crucial para compreender o método. Como afirmou Chekhov (2010, p. xxi): "Lamentavelmente, não existe outro modo de cooperar: a técnica de representação jamais poderá ser adequadamente entendida sem que seja praticada."

¹⁹ Aqui é importante destacar o papel fundamental de Jessica Cerullo, não só por ter estado ao lado de Joanna Merlin desde os primórdios da MICHA em 1999, mas também por ter desempenhado o cargo de Diretora Administrativa no início e, atualmente, ocupar o cargo de Diretora Artística. Suas contribuições para o método são variadas e significativas, incluindo a edição expandida das *Lessons for teachers* de Michael Chekhov, lançada pela MICHA em 2018, e a tradução para o inglês da história de Chekhov intitulada *A Tale About Lies and How Swiftly They Spread Across the Earth*. Durante todos os anos em que participei da MICHA, pude observar como Jessica Cerullo desempenha com habilidade e sensibilidade o papel de organizadora do evento. Com sua abordagem gentil e ágil, ela transforma o espaço de aprendizado e troca em um ambiente acolhedor e inclusivo. Ela nunca perde de vista a responsabilidade ética que temos como artistas em um mundo repleto de desafios.

2 MICHAEL CHEKHOV: HISTÓRIA E EXPERIMENTAÇÕES DO TEATRO DE ARTE DE MOSCOU A HOLLYWOOD

Você não pode se esquecer de onde você é e nem de onde você veio, porque assim você sabe quem você é e para onde você vai. Isso não é importante só para a pessoa do indivíduo, é importante para o coletivo, é importante para uma comunidade humana saber quem ela é, saber para onde ela está indo. (Krenak, 1998, p. 27)

2.1 Os caminhos e experiências de Michael Chekhov na Rússia

Figura 1 – Michael Chekhov como Malvolio no espetáculo *Noite de Reis*, de William Shakespeare, em 1920



Fonte: University of Windsor

Michael Chekhov (Figura 1) nasceu em 1891, em São Petersburgo, na Rússia, cidade sede da Escola Dramática Alexei Suvorin, onde se graduou e posteriormente trabalhou no Teatro Maly de Suvorin.

O teatro de Suvorin foi fundado em 1895 por Alexei Suvorin (1834-1912), um jornalista e escritor russo importante, editor de um influente jornal da época, chamado Novo Tempo. Segundo Makarova (2010), além de ele ser o proprietário do primeiro teatro privado na Rússia, seu nome estava associado ao sucesso e à riqueza. Marowitz (2004) destaca que os alunos da escola de Suvorin aprendiam os clichês do

teatro czarista da época. Chekhov e seu grupo da escola chegaram a realizar uma apresentação do espetáculo *Czar Feodor Ioannovich* de Alexei Tolstói para o Czar Nicolau II, no próprio palácio real.

Amigo próximo de Suvorin, o tio de Michael Chekhov, Anton P. Chekhov (1860-1904), foi um importante dramaturgo que havia ganhado grande notoriedade na Rússia por escrever peças teatrais para o Teatro de Arte de Moscou (TAM), dirigido pelo ator e diretor Constantin Stanislavski (1863-1938). Para Marowitz (2004), foi Anton Chekhov e suas peças em colaboração com o TAM que impulsionam o TAM a entrar no *ranking* das companhias de maior destaque na Europa.

Em um tour do TAM a São Petersburgo, em 1912, Olga Knipper²⁰, viúva de Anton Chekhov, organizou um encontro entre Michael Chekhov e Stanislavski, no qual Stanislavski pediu para que ele lesse trechos de dois textos diferentes: *Czar Feodor Ioannovich*, de Alexei Tolstói, e *Crime de Castigo*, de Fiódor Dostoiévski. Essas leituras resultaram em um convite para Michael Chekhov trabalhar na companhia, primeiramente como ator e, anos depois, para dirigir o Segundo Teatro de Arte de Moscou.

Apesar de passados oito anos da morte de seu tio Anton Chekhov, sua influência no TAM fez com que ele fosse bem recebido. Com o tempo, ele se tornou "o favorito do diretor", participando até mesmo de sessões pessoais em que Stanislavski o convidava, por vezes, para tomar café da manhã em sua casa. O intuito desses encontros era treiná-lo como ator, mesmo fora do ambiente de treinamento, dando indicações, por exemplo: "Coma como se uma tragédia tivesse acabado de acontecer" (Marowitz, 2004, p. 36, tradução nossa).

Durante dezesseis anos, Chekhov esteve associado ao Teatro de Arte de Moscou e nele iniciou pesquisas sobre atuação psicofísica, corporalização de imagens, domínio do corpo e psicologia do ator:

Essa sensação dolorosa de que nossa profissão não tem técnica me deixou muito infeliz, a ponto de tentar encontrar que tipo de técnica poderia ser. E então eu vi que nossa profissão é ainda mais difícil do que qualquer outra, pois nós temos apenas um instrumento para transmitir para a platéia nossos sentimentos, emoções e ideias: nosso próprio corpo. (Chekhov, 1985, p.23, tradução nossa)

²⁰ Olga Knipper (1868-1959), foi uma atriz russa, membro do Teatro de Arte de Moscou (TAM). Participou como atriz de diversas peças do TAM, incluindo peças de Anton Chekhov, com quem ela se casou em 1901.

Quando Michael Chekhov começou a trabalhar no Teatro de Arte de Moscou em 1912, a atmosfera de trabalho era caracterizada pela ética e disciplina, conforme apontado por Marowitz (2004). Naquela época, Stanislavski estava iniciando experimentos pedagógicos com artistas mais jovens do teatro, resultando na fundação do Primeiro Estúdio de Arte de Moscou. Segundo Merino (2019), o Primeiro Estúdio era um espaço dedicado ao desenvolvimento da atriz/ator, sem preocupações com a encenação, priorizando apenas a experimentação prática das ideias de Stanislavski para aprimorar as/os artistas.

Nesse estúdio, Chekhov (2005) relata ter tido aulas com Stanislavski, Evgeny Vakhtangov²¹ e Leopold Sulerzhitsky²², e os estudos e experimentos terem uma qualidade de improviso. Contudo, Chekhov (2005) acreditava que Boris Sushkevich e Vladimir Gotovtsev²³ perceberam que esses experimentos poderiam se tornar um projeto teatral, e assim transformaram o estúdio em uma instituição de teatro jovem, estabelecendo assim parâmetros para novas realizações no teatro.

A adaptação do romance de 1845 de Charles Dickens, *O Grilo na Lareira* (Figuras 2 e 3), dirigida por Boris Sushkevich e supervisionada por Stanislavski, estreou em 24 de novembro de 1914. Essa peça integrou o repertório do Primeiro Estúdio, destacou-se não apenas pelo seu trabalho artístico e estético, mas também pela escolha de apresentá-la naquele momento. Scandolara (2006) destaca o sucesso desse espetáculo, que se tornou um marco da estética intimista do Primeiro Estúdio. Realizado em uma sala pequena, sem palco elevado, o espetáculo aproximou o público dos atores e atrizes, " [...] os espectadores tinham a impressão de estarem no mesmo cômodo onde entravam os personagens e assistirem por acaso ao que se desenrolava na peça. Nessa intimidade residia um dos encantos maiores do estúdio" (Stanislavski *apud* Scandolara, 2006, p. 20).

²¹ Evgeny Vakhtangov (1883-1922) foi membro do Teatro de Arte de Moscou e teve seu encontro com Chekhov em 1912 na abertura do primeiro estúdio do Teatro de Arte de Moscou, e neste Vakhtangov conduzia aulas práticas das quais Chekhov fazia parte como aluno, ou experimento de uma nova técnica de atuação a qual Vakhtangov estava explorando.

²² Leopold Sulerzhitsky (1872-1916) foi um artista, pedagogo e diretor conhecido por propagar as ideias de Liev Tolstói, renomado escritor russo e amigo de Sulerzhitsky. Embora tenha ingressado no Teatro de Arte de Moscou (TAM) como um "faz-tudo", ele ascendeu ao cargo de assistente de direção de Stanislavski, desempenhando um papel fundamental na criação do Primeiro Estúdio e na formação do Sistema Stanislavski.

²³ Ambos envolvidos no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou. Boris Sushkevich (1887-1946) foi um ator, e depois trabalhou também como diretor. Vladimir Gotovtsev (1885-1976) trabalhou como ator no Primeiro Estúdio.

Figura 2 – Michael Chekhov como Caleb em *O Grilo na Lareira*



Fonte: MXAT

Figura 3 – Solovyova, Michael Chekhov e Evgeny Vakhtangov em *O Grilo na Lareira*



Fonte: Arquivos MXAT

Durante a criação e apresentação desse espetáculo, a Primeira Guerra Mundial ainda estava em curso na Europa. A Alemanha havia entrado em guerra contra a Rússia, prolongando o conflito. No entanto, Stanislavski e Sulerjitski, em contraste

com a realidade devastadora da guerra, optaram por seguir uma direção oposta com sua peça, trazendo esperança e abordando temas como amor e união.

Apesar de não podermos afirmar com exatidão a influência da Primeira Guerra Mundial sobre os movimentos teatrais da Rússia, é difícil dissociá-la do que vinha acontecendo no âmbito teatral. Segundo Merino (2019), desde antes da guerra já havia artistas insatisfeitos com o que vinha sendo produzido, buscando novos rumos para o teatro. Isso pode ter se intensificado com o início da guerra, momento em que os artistas começaram a questionar como continuar a criar artisticamente em um período tão hostil, quando a atenção do país e de sua população estava voltada para esse acontecimento e não para o fazer artístico (Merino, 2019).

Em 1917, o estado psicológico de Chekhov vinha se agravando. Seu pai tinha falecido de câncer (em 1913), e a saúde da sua mãe, de quem era muito próximo, vinha se deteriorando. Ele tinha pavor de pensar que ela poderia falecer, a ponto de comprar uma pistola para suicidar-se caso isso acontecesse. Sua mulher Olga Chekhova²⁴, com quem Chekhov teve uma filha, o deixara e seu primo mais próximo havia se suicidado com a própria pistola de Chekhov. Todos esses eventos resultaram em um momento de grande instabilidade psicológica para Chekhov. Ainda em 1917, durante uma crise de pânico, ele deixou um espetáculo em que estava atuando durante o intervalo. O espetáculo se chamava *The Flood* (*A inundação*, em português) de Henning Berger e dirigido por Chekhov e Vakhtangov, no qual representava o personagem Frazer e era aclamado pelo público (Chekhov, 2005). Após esse acontecimento, por quase um ano, ele raramente conseguia sair de casa. Nesse mesmo período ele acompanhou a Revolução de Outubro de casa, tendo crises de paranoia enquanto ouvia as vozes que vinham das multidões na rua.

Também conhecida como a Revolução Bolchevique, a Revolução de Outubro ocorreu em novembro de 1917 (pelo calendário gregoriano, e em outubro pelo calendário juliano, que era utilizado naquela época). A Rússia vinha enfrentando diversos problemas econômicos e políticos, os quais se agravaram em fevereiro de

²⁴ Olga Chekhova (1897–1980), nascida com o nome Olga Knipper, era sobrinha de Olga Knipper, levando o mesmo nome de sua tia, a famosa atriz do Teatro de Arte de Moscou que foi casada com Anton Chekhov. Após se divorciar de Michael Chekhov, Olga Chekhova mudou-se para a Alemanha com sua filha no início da década de 1920. Lá, rapidamente se estabeleceu na indústria cinematográfica alemã e tornou-se uma atriz de renome durante o período do regime nazista, sendo até mesmo aclamada como a "Atriz Favorita de Hitler". Há alegações de que ela teria servido como espiã para a URSS durante esse mesmo período. Mais informações sobre Olga Knipper no livro: BEEVOR, Antony. **The Mystery of Olga Chekhova**. Londres: Penguin UK, 2005.

1917, desencadeando a Revolução de Fevereiro. Esta resultou na queda do regime czarista liderado pelo czar Nicolau II, motivada por uma série de fatores, incluindo insatisfação popular devido às precárias condições de vida, altos preços de alimentos, o envolvimento russo na Primeira Guerra Mundial e o descontentamento com a autocracia czarista. Os protestos e greves em massa em Petrogrado (atual São Petersburgo) culminaram na renúncia do czar Nicolau II e na formação de um governo provisório.

A saúde mental de Chekhov começou a melhorar a partir do ano seguinte, em 1918, segundo ele próprio (Chekhov, 1991), quando ele abriu uma escola teatral, chamada pelos seus alunos como Estúdio Chekhov. O Estúdio Chekhov selecionava 30 alunos em cada período escolar, e foi nessa conjuntura que Chekhov começou a pensar em desenvolver um método para auxiliar no treinamento da/o atriz/ator. Ele foi descobrindo uma forma cada vez mais imagética de se comunicar com as/os atrizes/atores. Por exemplo: ao invés de pedir para a/o atriz/ator que vinha desenvolvendo um personagem que era um aristocrata orgulhoso a se sentar reto, ele dizia para ela/ele pensar que seu corpo tem uma direção para "cima" (Chekhov, 1991).

Nesse estúdio, Chekhov ensinava o que tinha experienciado trabalhando com Stanislavski, e com os ensinamentos de Sulerjitski e Vakhtangov. As/Os estudantes do estúdio não apenas tiveram aulas com Vakhtangov e Stanislavski, mas também seguiram um programa abrangente que incluía disciplinas como voz, movimento, declamação e acrobacia. Nos primórdios da escola, Stanislavski estava envolvido em pesquisas sobre "*études*" - exercícios de improvisação realizados no início do processo de criação para compreender as cenas da peça (Chekhov, 2005). Esse método de trabalho foi incorporado ao estúdio como uma abordagem para explorar as peças teatrais. Os espetáculos apresentados para o público surgiram quase integralmente dessas improvisações, algo que Chekhov voltou a explorar no período de Dartington Hall e Ridgefield.

Ao trabalhar com os *études*, Chekhov buscava proporcionar aos artistas caminhos para desenvolverem tanto a habilidade improvisacional em cena quanto a capacidade de imaginação. Chekhov (2005) afirma que, nessas aulas, os *études* se transformavam em longas cenas que poderiam ser trabalhadas durante dias, tanto dentro quanto fora do estúdio, em outros espaços. Isso criava um espaço de improvisação que ia além do texto, permitindo que os artistas colaborassem diretamente com a/o autora/autor em um processo de cocriação. Essa abordagem

visava desenvolver a individualidade criativa das/dos artistas, colocando-as/os não apenas como intérpretes do texto, mas como parceiras/parceiros ativos/ativas no processo de criação artística.

Em *The Path of the Actor* (2005), começamos a ver uma mudança nos ensinamentos de Chekhov que, de forma experimental no Estúdio, tenta novas elaborações para abordar o trabalho atoral, mas ainda muito vinculado aos ensinamentos de Stanislavski, principalmente o trabalho com os *études*. Chekhov, portanto, apresentava aos estudantes sua própria visão do que ele experienciou do Sistema Stanislavski, além de começar alguns experimentos próprios. Apesar de ainda não ter desenvolvido completamente seu método, Chekhov já estava imerso em experimentações e reflexões sobre a integração do corpo, voz e imaginação, elementos essenciais para a compreensão de seu método.

Chekhov (2005) descreve que, no Estúdio Chekhov, as aulas "técnicas", concentradas em habilidades específicas que proporcionavam um entendimento mais "anatômico", como estudos sobre voz, articulação, acrobacia, declamação e movimento, eram relegadas a um segundo plano. O seu Estúdio, em vez disso, buscava diferentes experimentações que trabalhassem de forma mais integrada, enfatizando a conexão entre movimento, som e vida interior.

Chekhov acreditava que uma abordagem meramente mecânica e física, como aquela ensinada em aulas de articulação das palavras, por exemplo, não contribuía para o desenvolvimento artístico da/do atriz/ator. Para ele, era crucial compreender primeiro o "discurso vivo", a "alma" de cada letra ou som. Ele ilustrava isso mostrando que cada letra tem um movimento e imagens que as acompanham. Por exemplo: "ele [a/o atriz/ator] vai aprender a pronunciar a letra "B" quando entender que o som fala de fechamento, reticência, uma atitude defensiva que o protege de algo, de se aprofundar em seu próprio ser" (Chekhov, 2005, p.79, tradução nossa).

A abordagem de Chekhov consistia em trabalhar o som com uma compreensão que envolvesse também a imaginação e o corpo como um todo, indo além de um mero exercício anatômico que fragmenta o conhecimento. Isso também se aplicava quando o foco era o movimento, onde ele buscava uma integração completa entre o corpo/voz e mente/imaginação.

O domínio do movimento na arte do ator é tão complicado e tão pouco desenvolvido quanto o diletantismo, e aqui também é necessária uma abordagem artística, aqui também é preciso desenvolver uma atenção muito especial de dentro de si mesmo para com o próprio corpo, para com os próprios movimentos, é preciso desenvolver o que pode ser descrito como

uma "consciência estética". O ator deve saber que cada um de seus movimentos não só tem um ou outro tipo de coloração, mas também tem um som específico. (Chekhov, 2005, p.80, tradução nossa)

Os anos vividos dentro do Estúdio Chekhov (1918-1922) foram bons para Chekhov e para os participantes, que demonstravam um alto nível de engajamento, conforme observado por Chekhov (2005). Em 1921, o Estúdio foi reconhecido pelo Narkompros²⁵ como um Estúdio oficial, reconhecido pelo Estado, mas logo em seguida, em 1922, encerrou suas atividades.

Em 1923, Chekhov criou um grupo de estudos denominado "círculo de jovens entusiastas", liderado por Andrei Biéli, um escritor simbolista russo que havia estudado pessoalmente com Steiner. O interesse de Chekhov pelos livros de Rudolf Steiner²⁶ remonta a um momento anterior a esse círculo. Segundo relatos de Chekhov, seu interesse por Steiner começou de forma casual, ao passar na frente de uma livraria e adquirir o livro *O Conhecimento dos Mundos Superiores*, publicado em 1904. Embora não possamos determinar a data exata em que Chekhov leu o livro pela primeira vez, é evidente que ele se tornou cada vez mais envolvido com os escritos de Steiner. Ele considerava que os livros de Steiner forneciam respostas para suas inquietações (Chekhov, 2005).

Hamon-Siréjols (2009) afirma que, durante o período de crise pessoal que Chekhov enfrentou entre 1917 e 1918, ele começou a ler os livros de Steiner, já traduzidos para o russo, e que durante uma turnê em Berlim, em 1922, ele tentou estabelecer contato com Steiner. Além disso, Byckling (2007) sugere que Chekhov possivelmente tenha se juntado à Sociedade Antroposófica de Moscou entre 1919 e 1920.

Em 1922 ele se encontrou com Margarita Volochine²⁷, uma artista russa que o pintou para uma série de retratos de artistas famosos da época, e se considerava pupila de Steiner. A coleção de retratos seria publicada com o título *Aqueles que*

²⁵ O Narkompros, liderado por Anatoly Lunacharsky, era um Departamento responsável pela administração da educação, assim como da arte e da cultura.

²⁶ Rudolf Steiner foi um filósofo e pedagogo austríaco (nascido na Croácia em 1861 e falecido em Dornach em 1925), conhecido como o fundador da Antroposofia e da Pedagogia Waldorf. Em 1913, ele estabeleceu a Sociedade Antroposófica e construiu sua sede em Dornach, Suíça, chamada Goetheanum. Mais tarde, fundou a escola Waldorf em Stuttgart.

²⁷ Margarita Volochine (1882–1973) nascida em Moscou, ganhou destaque como retratista de personalidades russas. Colocando em questão o naturalismo e buscando uma arte mais original, ela se encontrou com Rudolf Steiner e o Goetheanum, onde trabalhou na construção e se aprofundou na antroposofia. Em sua autobiografia, expressou o desejo de transformar sentimentos em cores e formas dinâmicas. Defendeu uma composição que emergisse, em vez de ser fixa, inspirada por uma nova visão artística.

mantiveram o silêncio, quando a queda do regime Bolchevique acontecesse (Volochine, 1978).

Esse encontro foi mencionado no livro de memórias de Volochine, intitulado *Serpente Verde*, no qual ela relata o encontro com Chekhov em 1922 e o interesse dele pela antroposofia, além de um artigo que ela escreveu sobre Chekhov para a revista *Journal for Anthroposophy*, publicado em 1978. Nesse artigo ela revela que Chekhov perguntou sobre Steiner e a relação dele com as artes cênicas.

Ainda em 1923, ano da criação do grupo de estudos, após a morte de Vakhtangov, Chekhov assumiu a administração do Segundo Teatro de Arte de Moscou, oferecido pelo próprio Stanislavski. Isso ocorreu após as turnês nos Estados Unidos e na Europa, nas quais o Teatro de Arte de Moscou ganha notoriedade internacional. Nesse momento a situação política, artística e social começava a mudar. Após a Revolução Russa de 1917, o teatro começava a ser político, como uma ferramenta de propaganda para os bolcheviques que usavam o naturalismo como estética do espírito revolucionário, um outro caminho daquele que Chekhov procurava com sua pesquisa.

Segundo Markowitz (2004), qualquer teatro que não servisse como propaganda do Partido Comunista da União Soviética ou se interessasse por peças clássicas, tornava-se suspeito. Então, publicações de jornais moscovitas e fofocas começaram a desafiar a estética artística e as lealdades políticas de Chekhov, apontando que o Segundo Teatro de Arte de Moscou nunca havia produzido peças contemporâneas inovadoras e que suas inclinações para o simbolismo e obras cosmopolitas, como sua versão de *Hamlet* de 1924, tinham objetivos espirituais e experimentais, indo contra as tendências antirreligiosas da época. Além disso, criticavam seu crescente interesse pelos ensinamentos de Rudolf Steiner (1861-1925) que

[...] acreditava que a mesma investigação científica que tinha provido conhecimento sobre o nosso mundo físico poderia, através de exercícios e meditação, iluminar também nosso eu espiritual, e que a inteligência humana era derivada de uma mais ampla forma de consciência espiritual e que, embora latente, poderia ser metodicamente ativada. (Marowitz, 2004, p.75, tradução nossa)

Na Europa, o interesse e a difusão pelas pesquisas de Steiner vinham crescendo, porém eram banidas pela URSS desde 1924. Por isso Chekhov foi considerado pelo governo soviético e pelos jornais controlados pelo governo como um "idealista", "místico", "um artista doente" e suas criações eram consideradas "alienígenas e reacionárias". Em 1927, após a tomada oficial de poder por Josef Stalin,

a censura começou a endurecer, nesse mesmo período Chekhov vinha ganhando visibilidade pela publicação da sua bibliografia *The path of the actor*²⁸ e por ter acabado de lançar o filme *Chelovek iz restorana*²⁹, dirigido por Yakov Protazanov, no qual Chekhov representava um garçom.

Antes de partir da Rússia, a tensão política em torno de Chekhov aumentava. Apesar de Chekhov evitar utilizar o nome de Steiner em suas aulas, suas falas eram preenchidas de ideias de Steiner. Isso levou dois "estudantes" a participarem de suas aulas "com segundas intenções", resultando no recebimento de uma carta do Comissariado do Povo para a Educação³⁰ comparando as falas de Chekhov com as de Steiner e pedindo para que Chekhov parasse de ensinar os fundamentos de Steiner (Carnicke, 2018).

Chekhov teve que deixar a Rússia após receber um aviso de uma ex-aluna, que trabalhava em um escritório do Partido Comunista. Ela o informou que a KGB³¹ havia emitido uma ordem de prisão contra ele. Em seguida, uma mensagem do Ministro Lunacharsky confirmou que a vida de Chekhov estava em risco se ele continuasse na URSS. Em 1928, Chekhov, acompanhado por sua companheira Ksenya Karlovna Ziller³², com quem havia se casado em 1918, deixou a URSS, enfrentando anos turbulentos repletos de mudanças e incertezas. Nesse período entre guerras, encontrar estabilidade em outros países europeus se mostrou difícil devido ao xenofobismo e à suspeita de que Chekhov pudesse ser um espião russo, uma vez que ele se recusava a assinar petições contra o comunismo.

2.2 Anos de exílio na Europa

Chekhov (1991) se muda, em 1928, para Berlim convidado para atuar em um espetáculo pelo diretor austriaco Max Reinhardt³³. Ele vai para Berlim com a intenção de montar *Hamlet*, mas, chegando lá, Reinhardt escala-o para uma remontagem de

²⁸ Publicado pela primeira vez em 1928 em São Petersburgo.

²⁹ *Chelovek iz restorana*, em português *O Homem do Restaurante* é um filme dirigido por Yakov Protazanov, em 1927.

³⁰ Comissariado do Povo para a Educação ou Narkompros foi uma organização cultural fundada em 1917 e dirigida pelo escritor e político Anatoly Lunacharsky (1875–1933).

³¹ KGB é a sigla de *Komitet Gosudarstvenno Bezopasnosti*, que em português significa Comitê de Segurança do Estado.

³² Sua segunda esposa foi Ksenya Karlovna Ziller (1897–1970) que ficou casada com Chekhov de 1918 até o final de sua vida e o acompanhou durante os anos na Europa e Estados Unidos.

³³ Max Reinhard (1873-1943) foi um diretor austriaco. Trabalhou em Berlim, Salzburgo, na cidade de Nova York e em Hollywood. Foi um dos fundadores do Festival de Salzburg.

um espetáculo já famoso em Berlim, nomeado *Artists*³⁴, que seria apresentado em Viena. Sua atuação nesse espetáculo foi bem recebida, apesar da sua insatisfação com a forma de fazer teatro fora de seu país. Marowitz (2004) menciona que, naquele momento em Berlim, Bertolt Brecht e Erwin Piscator apresentavam espetáculos revolucionários para a história do teatro, contudo Chekhov passava indiferente a esses eventos importantes, com uma nostalgia do fazer teatral russo.³⁵

Além do teatro, sua ex-mulher Olga Chekhova, já estabelecida na Alemanha e inserida na indústria cinematográfica, o convida para participar de um filme dirigido por ela mesma, intitulado *Der Narr seiner Liebe* (1929). Posteriormente, Chekhov atuou em mais dois filmes na Alemanha: *Phantome des Glücks* (1930), dirigido por Reinhold Schünzel, onde contracenava com Olga Chekhova; e *Troika* (1930), sob a direção de Vladimir Strizhevsky.

Ainda em 1930, em Berlim, Chekhov recebeu um convite para assumir a direção do renomado Teatro Habima, conhecido por suas produções em idioma hebraico. A história do Teatro Habima remonta a 1917³⁶, em Moscou, quando seus membros elegeram Stanislavski como diretor da companhia. Chekhov assumiu a direção da montagem de *Noite de Reis* no Teatro Habima, introduzindo seu próprio método, que, segundo Byckling (2005), diferia do que o Teatro Habima havia aprendido nos anos em Moscou com o TAM. Recorrendo à utilização de improvisação no começo dos ensaios, Chekhov "[...] esforçava-se para fazer com que os artistas alcançassem, estimulassem e mobilizassem suas forças subconscientes." (Byckling, 2005, p.238, tradução nossa). Utilizou nesse processo a imaginação como suporte para a corporalização do personagem, além de permitir que as/os atrizes/atores tivessem sua própria individualidade criativa, e que, ao invés de apenas reconstruir um cenário inglês para a peça Shakespeariana, pudessem utilizar ritmos e gestualidades de sua própria nacionalidade e cultura.

³⁴ Do espetáculo original intitulado *Broadway* de George Abbott e Philip Dunning.

³⁵ Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo, poeta e diretor teatral alemão. Seu espetáculo *A Ópera dos Três Vinténs* estreou em 1928, mesmo ano em que Chekhov chegou em Berlim. Erwin Piscator (1893-1966) foi um renomado diretor teatral e produtor teatral alemão. Em 1919, ele começou a trabalhar no tradicional teatro *Volksbühne*, em Berlim, tornando-se diretor em 1924. Em 1927, Piscator fundou sua própria companhia de teatro, a *Piscator-Bühne*, localizada em *Nollendorfplatz*, em Berlim. Ele é considerado um dos pioneiros do teatro político ou "épico", ao lado de Bertolt Brecht.

³⁶ Suas atividades em Moscou com o TAM datam desde 1917 e com a estreia do primeiro espetáculo em 1918, dirigido por Vakhtangov. Algumas fontes divergem do momento de sua fundação, por haver atividades mesmo antes da estreia do primeiro espetáculo, alguns consideram 1917 e outros consideram apenas a partir da estreia.

Nos primórdios do Teatro Habima em 1917, quando eram treinados por Vakhtangov, a improvisação também foi utilizada no processo de criação, contudo ela vinha após um momento de análise minuciosa da obra textual. A improvisação servia como suporte para descobrir, não as cenas escritas, mas os outros momentos não escritos entre um ato e outro, permitindo as/os atrizes/atores descobrirem mais sobre seus personagens. Embora o hebraico, idioma utilizado pelo Teatro Habima, fosse uma língua estranha para Vakhtangov, ele aceitou o desafio de dirigir o elenco. Avivith (1947) destaca que Vakhtangov confiava em sua intuição e conseguia compreender as emoções para além das palavras, o que lhe permitiu liderar o grupo com sucesso.

O espetáculo *Noite de Reis* estreou em 15 de setembro de 1930, no Berliner, e, segundo Byckling (2005), o público admirou a qualidade cômica dos atores, que foram dirigidos por Chekhov em uma mistura de "atuação bufônica e psicológica, grotesca e realista [...]" (Byckling, 2005, p.240, tradução nossa), o que trouxe uma boa reputação internacional para Chekhov.

Em 1931, Chekhov partiu para Paris, onde encontrou a maior comunidade de russos fora da União Soviética. Foi lá que ele se encontrou com Georgette Boner (1903-1998), uma produtora suíça e ex-aluna de Max Reinhardt. Além de colaborar artisticamente nos espetáculos de Chekhov, Boner também cuidava da parte financeira de seus projetos. Segundo Abensour (2009), a riqueza de Boner provinha de uma herança, e sua admiração por Chekhov a motivou a apoiá-lo financeiramente. Essa colaboração acompanhou Chekhov durante seus anos de exílio na Europa.³⁷

Com o suporte financeiro e artístico de Boner, Chekhov começou a desenvolver um espetáculo. Inspirado por suas experiências com Rudolf Steiner e possivelmente pela situação de exílio, que o colocou em contato com outros idiomas além de sua língua materna, Chekhov começou a contemplar a ideia de um teatro que pudesse comunicar-se em todas as línguas. Segundo Meerzon (2015), essa concepção já estava sendo explorada durante seu período de pesquisa no TAM, onde ele conduzia aulas envolvendo sons e gestos. Mesmo durante o período do Estúdio Chekhov de 1918 a 1922, Chekhov já demonstrava um interesse particular em integrar o som e o

³⁷ Boner também teve um papel fundamental na disseminação do método de Michael Chekhov, traduzindo, junto com Hedwig David, o livro *Para o Ator*, de 1979, para o alemão. Além disso, ela publicou em 1994 o livro *Hommage an Michael Tschechow*, que traz relatos de seus anos de colaboração com ele, detalhando sua carreira artística e o processo criativo.

gesto em suas práticas teatrais. Chekhov buscava uma maneira de fazer teatro que pudesse comunicar em diferentes idiomas.

Em uma carta datada de 1930, ao presidente da Tchecoslováquia, Tomás Masaryk, que lhe havia oferecido a direção de um teatro em Praga, Chekhov esclareceu sua saída da Rússia como ideológica, afirmando que, para ele, a censura retirava do artista sua liberdade de criar. Nessa mesma correspondência, Chekhov expressou sua vontade de criar um novo teatro, algo que ele iria experimentar, elaborar e buscar pelo resto de sua vida. Esse novo teatro seria dedicado à exploração da natureza humana e da moral, buscando em diversas obras literárias uma ressonância com a vida atual daquele momento, e trazendo isso para o palco por meio de uma técnica de atuação que ele pretendia desenvolver, utilizando a ação e a pantomima, para que o espetáculo pudesse ser compreendido em qualquer idioma (Chekhov *apud* Byckling, 2005). Além disso, em outra carta no mesmo ano, dirigida a Stanislavski, Chekhov demonstrou sua vontade de fundar uma escola em Paris, uma cidade que, além de receber muitos imigrantes russos, era um local vibrante de atividades artísticas e teatrais na Europa (Chekhov *apud* Byckling, 2005).

O desejo de Chekhov por um novo teatro culminou no espetáculo *Le château s'éveille: essai d'un drame rythmé*, composto por um grupo de dezessete artistas. Com pouco tempo de ensaio, a peça foi apresentada no Théâtre de l'Avenue, em Paris, em 1931, sob a direção de Chekhov, Georgette Boner e Viktor Gromov. Inspirado nos contos populares russos sobre Ivan, o Louco, o espetáculo narrava o embate entre as forças do Mal e as do Bem, e era acompanhado por uma trilha sonora composta por Wladimir de Bützo em toda a apresentação.

De acordo com Abensour (2010), o espetáculo não se limitava à mera inspiração no folclore russo; ele aspirava a ser inovador e revolucionário. Além disso, Abensour (2009) observa a semelhança entre esse projeto e o que Chekhov havia idealizado realizar na Rússia em 1927, mas que foi impedido pela censura do "Comitê de Repertório" (*Glavrepertkom*), que rotulou a obra como um "idealismo desenfreado". A peça tratava-se de um conto de autoria de Chekhov intitulado "Beleza Invisível" (*Krassa nenagliadnaïa*), inspirado em contos populares, tal como o espetáculo de Paris.

Abensour (2009) questiona se o espetáculo realizado em Paris se limitava apenas à representação de um conto popular russo ou aos anseios filosóficos e artísticos de Chekhov. Ele argumenta que a afinidade de Chekhov com a antroposofia

de Rudolf Steiner proporcionava recursos de grande profundidade, particularmente no que tange à expressão dos sentimentos por meio do ritmo. Nesse sentido, Abensour (2009) afirma que a peça teatral expõe uma visão esotérica do mundo, inserindo-se na tradição do iluminismo, da maçonaria e da antroposofia, convicções de Chekhov que não poderiam ser reveladas anteriormente em seu país.

Em *Le château s'éveille: essai d'un drame rythmé* (Figura 4), Chekhov recorria de personagens arquetípicos para que o espetáculo pudesse ser compreendido na França tanto pela comunidade francesa quanto russa.

Figura 4 – Espetáculo *Le château s'éveille: essai d'un drame rythmé* em Paris, Chekhov a esquerda como Ivan



Fonte: Meerzon (2015)

O espetáculo era todo criado em cima de gestos e musicalidade com significados passíveis de serem compreendidos em diversas culturas, portanto, mesmo que existissem algumas frases curtas em russo, o público francês poderia entender por conta do contexto. Nesse espetáculo Chekhov tentava:

[...] criar tanto uma nova forma dramática quanto um tipo de atuação como base para o teatro internacional e seu público intercultural, tornando uma figura de palco em sua forma arquetípica como uma mistura de

signos/componentes externos (figurino, gesto, música) e signos/componentes internos (a improvisação do ator) [...]. (Meerzon, 2015, p.43, tradução nossa)

A tentativa de Chekhov mesclava seu interesse em trabalhar com contos, algo que já aparecia na época do Estúdio Chekhov em Moscou, onde trabalhava com contos de forma recorrente em suas aulas, acreditando que o conto tinha potência de desenvolver a imaginação da/do atriz/ator. No estúdio, ele trabalhava os contos como uma forma de *étude*, um estudo com características improvisacionais, no qual Chekhov, dia após dia, adicionava novos elementos do conto para trabalharem (Knebel, 2006).

Segundo Dias (2022), a ênfase na criação gestual confirmava a crença na linguagem corporal como expressão rítmica de sentimentos, correspondendo ao interesse de Chekhov em construir uma comunicação que pudesse transcender as barreiras linguísticas. Apesar disso, o espetáculo não foi bem recebido pelo público da época, nem pela comunidade de exilados russos, "que estranharam a poética não naturalista do espetáculo", nem pela crítica, que considerou o resultado simplista demais. Sergei Volkonsky ressaltou a sintonia do movimento com a musicalidade, mas criticou as escolhas e a falta de aprofundamento e domínio nos movimentos, que pareciam ter sido escolhidos sem critério (Byckling, 2005).

Mesmo que Chekhov não tenha conseguido a aprovação da crítica para esse espetáculo, provavelmente por sintetizar muitos de seus desejos artísticos ainda em estágio embrionário, esses experimentos foram desenvolvidos e alguns ganharam formas mais precisas mais tarde, principalmente no Teatro Estúdio Chekhov (1936-1942) em Dartington Hall, e depois em Ridgefield. "Os exercícios que ele dirigiu em Paris o ajudaram a testar procedimentos pedagógicos que viriam a moldar seu sistema a partir desses anos de experimentação" (Byckling, 2005, p.247, tradução nossa). Portanto, essas experimentações possivelmente influenciaram a elaboração de seu método, uma vez que o método de Chekhov lida com imagens, gestos, ritmos internos e externos, e a expansão para qualquer fazer artístico teatral e audiovisual. Além disso, a forma de trabalhar textualmente com contos populares serviu também como experimentação para a criação cênica e textual, utilizando improvisações baseadas nos contos.

Após a experiência, o espetáculo não alcançou o sucesso esperado por Chekhov, e, diante das dificuldades financeiras recorrentes, ele recebeu um convite,

em 1932, para atuar no papel de Khlestakov em *O Inspetor Geral*, no Teatro Dramático Russo em Riga, na Letônia. Após negociações, firmou um contrato para trabalhar como ator e diretor, tanto no Teatro Dramático de Riga quanto no Teatro Estadual da Letônia. Ao mudar-se para Riga, ele recebeu uma oferta para atuar como ator e professor na companhia de Kaunas, na Lituânia. Aceitando-a, resultou em um período no qual ele se deslocava entre a Letônia e a Lituânia, duas a três vezes por semana (Marowitz, 2004).

Mittelsteiner (2018) destaca que os anos vividos (de 1932 a 1934) entre a Lituânia e a Letônia foram fundamentais para o desenvolvimento do método de Chekhov. Georgette Boner acompanhou Chekhov em Riga em dois momentos: em 1932 e novamente em julho de 1934. Durante esse segundo encontro, ela registrou suas memórias sobre Chekhov e seu método. Esse período também marca o início da escrita do livro que Chekhov viria a desenvolver sobre seu método, como aponta Du Prey (1977)³⁸. Marowitz (2004), de forma ainda mais enfática, sugere que as notas das aulas ministradas durante esse período se transformaram nos dois livros fundamentais sobre o método: *On the Technique of Acting* (1991) e *Para o Ator* (2010).

Segundo Marowitz (2004), esse período permitiu a Chekhov absorver tudo o que aprendeu com Stanislavski, Vakhtangov e Sulerjitski durante seu período no Teatro de Arte de Moscou, enriquecendo esses conhecimentos com as conexões entre a filosofia de Steiner e suas abordagens sobre a arte da atuação, para a formulação de seu método.

2.3 O Teatro Estúdio Chekhov em Dartington Hall

Em 1935, Chekhov conhece Beatrice Straight e Deirdre Hurst Du Prey, em uma turnê dos espetáculos *O Inspetor Geral* e *Uma noite com Anton Chekhov*, em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Esse encontro acabou resultando no convite para mudar para Dartington Hall na Inglaterra, um lugar muito importante para o desenvolvimento do método de Chekhov.

Aceitando o convite, Chekhov se uniu às atrizes Beatrice Straight e Deirdre Hurst Du Prey para criar o Teatro Estúdio Chekhov em Dartington Hall que abriu suas

³⁸ Em *To the Reader*, de 1977, parte de *A/O Atriz/Ator é o Teatro*.

portas em 1936, com parceria de Dorothy Whitney Elmhirst³⁹, mãe de Beatrice e o seu padrasto Leonardo Elmhirst.

Os Elmhirst fundaram Dartington Hall em 1925, em uma região rural em Devon, na Inglaterra. No princípio, a escola era um projeto experimental de união entre arte e educação, inspirados pelas iniciativas de educação progressista, pelas aulas que Dorothy participou de John Dewey⁴⁰, além do trabalho de Leonard Elmhirst com Rabindranath Tagore, um escritor indiano e educador progressista. Segundo Barone (2021), a escola, propunha um aprendizado através da experiência, e tinha experimentos no campo da agricultura, música, artesanato e dança:

A escola de Dartington Hall, portanto, não contava com um currículo pensado por adultos para futuros adultos, mas o fundamentava nos interesses das crianças [...]. 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. (Barone, 2021, p.51)

Foi nesse contexto, com a proposta de abrir um estúdio em parceria com uma escola experimental com crença na educação como forma de formação do sujeito e de seu potencial criativo, que Chekhov se estabeleceu em Dartington Hall, de 1935 a 1938. Inicialmente dedicava-se ao estudo do inglês, língua que ainda não dominava, e preparava Beatrice Whitney Straight e Deidre Hurst Du Prey para serem suas assistentes, ensinando sua técnica de atuação nos cursos que ministraria no Teatro Estúdio Chekhov (Figuras 5 e 6).

³⁹ Dorothy Whitney Elmhirst (1887-1968), herdeira de uma das famílias mais abastadas dos Estados Unidos, tornou-se órfã jovem, herdando uma vasta fortuna de seu pai. Desde cedo, ela se dedicou ao trabalho social e mostrou interesse em temas feministas, sendo uma participante ativa na *Women's Trade Union League*, na campanha pelo sufrágio feminino e na *Worker's Educational Association*. Em 1911, Dorothy casou-se com Willard Straight, com quem teve três filhos. Juntos, fundaram dois jornais, o *New Republic* e o *Asia*. Após a morte de Willard, Dorothy casou-se novamente em 1925, dessa vez com Leonard K. Elmhirst, um britânico com interesse no poeta e filósofo indiano Rabindranath Tagore. Juntos, compartilharam a visão de estabelecer uma comunidade ideal na Índia, inspirando assim a criação de Dartington Hall (Marowitz, 2004).

⁴⁰ John Dewey (1859-1952) foi um filósofo e professor estadunidense, lecionando em universidades nos Estados Unidos. Dewey exerceu grande influência no movimento de renovação da educação em várias partes do mundo com ideias de uma educação progressiva.

Figura 5 – Teatro Estúdio Chekhov em Dartington Hall, Devon, UK 1938



Fonte: University of Windsor

Figura 6 – Interior do Teatro Estúdio Chekhov, Foto do Chekhov Theatre Studio em Dartington Hall



Fonte: University of Windsor

Segundo Barone (2021), Chekhov planejava um curso de três anos para os alunos que entravam em seu estúdio, no qual ensinava, além dos conceitos que havia desenvolvido, como concentração e imaginação, a euritmia⁴¹ de Steiner. Além disso, cada aluno deveria aprender cenografia, iluminação e maquiagem para que pudesse

⁴¹ A Euritmia foi criada por Rudolf Steiner, chamada por ele de “canto visível”, é um sistema de movimento capaz de trazer a fala e a música através dos movimentos do corpo.

ter uma compreensão prática da produção teatral. Após os três anos, os alunos seriam elegíveis para ingressar na companhia da escola e trabalhar como artistas profissionais.

O cronograma era organizado da seguinte maneira: aula de discurso pela manhã, seguida de uma aula de movimento e, em seguida, ensaio de certas cenas; depois do almoço e descanso, mais ensaios, chá, ensaio, jantar; de noite mais outras aulas ou ensaio. Quando eles não estavam nas aulas, estavam constantemente envolvidos em outras atividades como: ensaio, escrita, direção ou criação de cenários e figurinos (Du Prey, 1983).

Segundo Du Prey (2002), o período em Dartington Hall foi maravilhoso, apesar de ser um período de trabalho árduo e muita exigência por parte de Chekhov para atingir a ideia utópica que ele tinha sobre o "Teatro do Futuro"⁴².

Acho francamente que, às vezes, ficávamos muito inibidos, tanto pelo método que parecia estranho a princípio, quanto por ser tão exigente. Sentimos que nunca alcançamos o padrão que Chekhov queria. Nós o amávamos e acreditávamos nele. Nós queríamos criar o seu "Teatro do Futuro". Acho que nos inibia quando ele nos incentivava a "pegar o Método para si" e depois nos censurava dizendo que não havíamos pego, "Intelectualmente, sim, você sabe do que se trata", dizia ele, "mas com todo o seu ser você não pegou o método para si." (Du Prey, 1983, p. 88, tradução nossa)

Em 1938, a crescente tensão da Segunda Guerra Mundial começou a preocupar os Elmhirsts e Chekhov. Antecipando a iminente entrada da Inglaterra na guerra contra a Alemanha, que se tornaria uma realidade no ano seguinte, Beatrice Straight viajou para os Estados Unidos com a missão de encontrar um refúgio seguro para o Teatro Estúdio Chekhov. Em dezembro de 1938, o Teatro Estúdio Chekhov, composto por vinte e dois membros permanentes, mudou-se para os Estados Unidos, estabelecendo-se em Ridgefield, Connecticut, com apoio financeiro da Fundação Elmhirst.

2.4 Os anos do Teatro Estúdio Chekhov Estados Unidos e sua vida em Hollywood

Foi em Ridgefield que o grupo do estúdio, chamado *Chekhov Studio Theatre Productions*, começou a trabalhar com peças e a se apresentar, fazendo turnês tanto em Nova Iorque quanto em outros estados dos Estados Unidos. O estúdio começou

⁴² A iniciativa de criação do "Teatro do futuro" será abordada mais adiante no texto.

a ganhar notoriedade nos jornais estadunidenses pela qualidade da atuação das/dos atrizes/atores, apesar da estreia na Broadway, em 1939, com uma adaptação de *Os Demônios*, de Dostoievski, ter tido críticas em relação ao conteúdo textual que trazia as preocupações com o comunismo na Rússia (Byckling, 1995).

Chekhov então começou a pensar em criar um estúdio em Nova Iorque para dar aulas para atrizes/atores profissionais. Essa ideia se concretizou em 1941, mas no ano seguinte, por conta de problemas financeiros, ele se mudou para Los Angeles, em Hollywood. Essa decisão veio após o convite do ator e produtor russo Gregory Ratoff, que instalou Chekhov no Estúdio Selznick, fundado por David O. Selznick em 1935. Esse renomado estúdio de cinema foi responsável por produzir alguns dos filmes mais emblemáticos de Hollywood naquela época, destacando a produção *Quando Fala o Coração* (1945), dirigida por Alfred Hitchcock, no qual Chekhov interpretou o papel do psicanalista Alexandre Brulov (Figura 7). Sua atuação lhe rendeu uma indicação ao Oscar na categoria de Melhor Ator Coadjuvante, e o filme também foi indicado na categoria de Melhor Filme.

Figura 7 – Michael Chekhov representando o Dr. Alexander Brulov, no filme *Quando Fala o Coração*, de 1945



Fonte: University of Windsor

Quando Fala um Coração foi um dos dez filmes no qual Chekhov atuou em Hollywood desde sua mudança. Em 1954, realiza seu último filme, nomeado

Rapsódia, de 1954, de Charles Vidor.⁴³ Em Hollywood, Chekhov ensinou seu método de atuação para diversas/diversos atrizes/atores, tanto os que estavam iniciando na carreira quanto atrizes e atores já estabelecidos na indústria cinematográfica como: Mala Powers, Gregory Peck, Anthony Quinn, Ingrid Bergman, James Dean, Marilyn Monroe, entre outros.

Em seu livro *Para o Ator* (2010), Chekhov descreve como abordar diferentes tipos de desempenhos como Comédia, Tragédia, Drama e Clown. Nesse livro, ele se refere muito ao teatro, onde trabalhou como ator a maior parte de sua vida, mas também atuou em filmes e lecionou para atores hollywoodianos. Powers (2009)⁴⁴ descreve que Chekhov no começo não gostava da ideia de trabalhar no âmbito cinematográfico, mas uma vez compreendendo a necessidade, entendeu que tudo pode ser uma "pequena obra de arte" que contenha começo, meio e fim.

No livro *On The Technique Of Acting* (1991), de Chekhov, Mala Powers dedica um capítulo para descrever sua experiência com Chekhov em relação aos seus ensinamentos para a TV e o cinema. Mostra que, mesmo com o tempo de preparação mais curto do que um espetáculo teatral, ainda assim, Chekhov acreditava ser possível desenvolver a/o personagem e a cena, compreendendo o desejo da/o a/o personagem, seu objetivo e ressaltando as diferenças entre a/o personagem e atriz/ator, por menores que fossem. Dessa forma, encorajava uma pequena caracterização, mesmo que a diferença fosse "um dedo mindinho torto" (Chekhov, 1991, p.162, tradução nossa). Ele não desencorajava a/o atriz/or a criar "menos" ou fazer menos porque estava diante de uma câmara, mas que a atriz/ o ator continuasse criando e explorando seu papel e emoções no máximo da sua potência, mas que, diante da câmera, fizesse de uma forma mais internalizada. Chekhov (1991) traz a imagem de um véu que cobre essas emoções e deixa a expressão física mais "econômica".

⁴³Os dez filmes em que Chekhov atuou em Hollywood: *Canção da Rússia*, de 1943, de Gregory Ratoff; *Viveremos Outra Vez*, de 1944, de Vincent Sherman; *Quando Fala o Coração*, de 1945, de Alfred Hitchcock; *Rosa da Irlanda*, de 1946, de A.E. Sutherland; *A Mentirosa*, de 1946, de John Berry; *O Espectro da Roda*, de 1946, de Ben Hecht; *Viver Sonhando*, de 1948, de William Castle; *O Convite*, de 1952, de Gottfried Reinhardt; *Assim quis o Destino*, de 1952, de Gerald Mayer; *Rapsódia*, de 1954, de Charles Vidor. Mais sobre Chekhov em filmes hollywoodianos em: NACACHE, Jacqueline. Michael Chekhov, Acteur à Hollywood, In: AUTHANT-MATHIEU, M. C. (org). **Michael Chekhov: de Moscou à Hollywood**, du théâtre au cinéma. Montpellier: L'Entre temps éditions, 2009, p. 4001-427.

⁴⁴ Em entrevista de 2004 para um evento da MICHA, transcrita no livro: AUTHANT-MATHIEU, M. C. (org). **Michael Chekhov: de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma**. Montpellier: L'Entretemps éditions, 2009.p.439-444.

Em todos esses registros podemos notar que Chekhov não estava apenas criando um método fechado que servisse para um estilo de atuação em uma dramaturgia e teatro determinado, mas sim uma elaboração de conceitos práticos que pudesse ajudar artistas a se expressarem de forma palpável em diferentes estéticas teatrais e também em meio audiovisual.

Chekhov faleceu em 1955 de insuficiência cardíaca. Mesmo alguns meses antes de sua morte, quando sua saúde já estava debilitada, ele nunca deixou de ensinar, chegando a gravar em fitas cassetes suas aulas para que suas/seus alunas/alunos pudessem estudar mesmo quando não tinha condições de estar presente⁴⁵.

Todos os eventos que ocorreram na vida de Chekhov, desde sua associação com o Teatro de Arte de Moscou até seu envolvimento na cena teatral europeia entre 1928 e 1938, e subsequente estabelecimento nos Estados Unidos, onde residiu até o fim de seus dias, constituem experiências cruciais para compreendê-lo. Essas vivências foram influenciadas por contextos históricos e culturais marcantes, como as duas Guerras Mundiais, as diversas correntes de pesquisa teatral na Europa e o avanço da indústria cinematográfica, entre outros acontecimentos significativos.

Ao adentrarmos na biografia de Chekhov, não apenas nos deparamos com os desafios enfrentados por ele, mas também com as principais experiências que o influenciaram na criação de seu método de atuação.

2.5 As experimentações de Chekhov para a formação de seu método em direção ao Teatro do Futuro

Todas as experimentações que Chekhov vinha realizando no Teatro Estúdio Chekhov, no período de Dartigton Hall e Ridgefield, tinham como objetivo o desenvolvimento do "novo teatro"⁴⁶, chamado por Chekhov, de teatro do futuro.

Chekhov sustentava a crença de que a atriz ou o ator era o cerne do teatro e que, a partir dela/dele, surgiriam os impulsos para o *Teatro do Futuro*. Tanto é assim que, nas transcrições feitas por Deirdre Hurst Du Prey, esses registros são intitulados

⁴⁵ Isso será abordado com mais profundidade no último capítulo, na seção dedicada a Joanna Merlin, que testemunhou esses últimos anos de vida de Chekhov.

⁴⁶ Encontrado em diversos documentos datilografados por Deirdre e nomeado como *The actor is the Theatre*.

por ela como *A/O atriz/ator é o teatro*⁴⁷. Isso reforça a convicção que Chekhov tinha na importância primordial da atriz ou do ator para o teatro.

O *Teatro do Futuro*, conforme descrito por Meerzon (2015), representa um experimento filosófico e artístico utópico concebido por Chekhov, que visava criar a ideia de um futuro ideal não apenas para o teatro, mas também para a atriz e o ator ideal. Segundo Meerzon, a concepção de Chekhov sobre o *Teatro do Futuro* deriva da sua intenção de desenvolver uma forma teatral que fosse compreensível em todas as línguas, por meio da criação de um sistema de comunicação não verbal baseado em gestos e sons.

Um exemplo desses seus experimentos foi o espetáculo *Le château s'éveille*, de 1931, em Paris, já citado acima. O espetáculo tinha intenção de ser capaz de comunicar internacionalmente, com diferentes idiomas e culturas. Nesse espetáculo, ele utilizava como base as estruturas arquetípicas do conto popular para criar o diálogo e seu ritmo, que funcionam como uma espécie de partitura musical, representação vocal do personagem, em composição com a linguagem corporal desenvolvida por movimentos e gestos. Apesar de não ter tido uma continuidade e bom recebimento pela crítica, como vimos anteriormente, foi um primeiro experimento para o que ele iria fazer mais adiante no Teatro Estúdio Chekhov.

Apesar de Meerzon descrever a tentativa inicial de Chekhov em desenvolver um teatro compreensível em todas as línguas como parte de seu conceito do *Teatro do Futuro*, é importante ressaltar que Chekhov continuou a buscar essa visão até o final de sua vida. Conforme mencionado por Powers (*in* Chekhov, 1991), Chekhov ampliou esse conceito para incluir não apenas o teatro, mas também a televisão e o cinema, ou seja, qualquer meio no qual a atriz ou o ator pudesse atuar. Essa concepção do *Teatro do Futuro* não necessariamente implicava uma adaptação da teatralidade para esses outros meios, mas sim a visão de um teatro ideal que transcende as fronteiras convencionais.

A busca pelo *Teatro do Futuro* implicava um profundo senso de responsabilidade moral por parte da/o diretora/diretor, produtora/produtor, dramaturga/dramaturgo e das/os próprias/próprios artistas em relação ao que estavam apresentando para o público. Isso envolvia questionamentos sobre se o encontro entre espetáculo e espectador estava contribuindo positivamente para os

⁴⁷ Iremos traduzir usando feminino e masculino como uma escolha, sabendo que este na versão inglês está em masculino apenas: *The Actor Is the Theatre*.

valores humanos. Embora o termo "valores" seja abordado de forma ampla, existem indícios de que Chekhov estava se referindo a uma conexão com os sentimentos e acontecimentos do mundo real, a fim de não se desconectar dos eventos da vida cotidiana.

Chekhov (2018) enfatiza que a atriz ou o ator possui como instrumentos de trabalho o cérebro e o coração, os quais absorvem a vida sob uma perspectiva social. Compreendendo o que está errado e o que não deveria ser aceito como natural na vida real, a atriz ou o ator têm o poder de trazer essas questões para o palco e dialogar com o público. Em 1938, diante do contexto do Holocausto e do avanço do fascismo, Chekhov defendeu veementemente que as/os artistas não poderiam fechar os olhos para tais opressões da vida real, mas sim denunciá-las de forma artística.

Em 1941, ao compartilhar suas ideias sobre o que seria *Teatro do Futuro* e a/o atriz/ator do futuro, Chekhov (1985) disse que a arte havia se tornado algo materialista naqueles anos, assim como a atitude das/dos atrizes/atores perante seus corpos e vozes, abordados de maneira puramente física. Para ele, o *Teatro do Futuro* deveria ser tratado de forma espiritual, não se tratando de forma religiosa ou mística, mas de maneira a redescobrir o espírito do ser humano. Assim, o trabalho não poderia ser feito de maneira mecânica e mercantil, mesmo que aqui ele tenha citado mais a fundo apenas a relação da/do atriz/ator com seu corpo, e o teatro apenas de forma ampla. Porém, suas tentativas no Teatro Estúdio Chekhov mostram que ele buscava por meio de diversas experimentações toda uma forma de pensar coletivamente o teatro, colocando todos os artistas: atrizes/atores, diretoras/diretores, dramaturgas/dramaturgos, cenógrafas/cenógrafos e iluminadoras/iluminadores em diálogo para criar através da imaginação e transposição desta em seu trabalho. Reforçando que, para ele a/o artista:

[...] não pode ser materialista, não pode, não deve ser, porque uma maneira materialista de pensar, sentir, desejar, fazer e falar é a maneira mais fácil de viver na nossa época. Mas é uma maneira rude, a qual mata nossos desejos, emoções artísticas e nosso poder interior. (Chekhov, 2018, p.148-149, tradução nossa)

Chekhov (1985) critica fortemente a forma como a ciência vinha transformando tudo em um pensamento materialista, mas leva em consideração que novas formas de fazer ciência estavam surgindo. Vale ressaltar que Chekhov já tinha passado pela Primeira Guerra Mundial e estava passando pela Segunda Guerra Mundial, iniciada dois anos antes, em 1939, que o fez mudar-se para os Estados Unidos. Nesse

momento, uma parte da ciência era usada como máquina de destruição em massa, com a eugenia sendo utilizada pelos nazistas para matar milhares de vidas. Quando Chekhov aborda o materialismo, ele critica a forma de lidar com o mundo e o ser humano só compreendendo a parte material e não a parte anímica, que ele considera importante.

Durante o tempo em que Chekhov trabalhou no Teatro Estúdio Chekhov, em Dartington Hall (1936-1938) e em Ridgefield (1939-42), ele começou a explorar não apenas a atuação, mas a maneira de fazer teatro como um todo, pensando em todos os elementos que o compõem. Para Chekhov (1937), a nova forma de fazer o trabalho teatral deveria se basear na relação de colaboração e troca entre todas/todos as/os integrantes da companhia, de forma que as/os atrizes/atores, as/os diretoras/diretores trabalhassem juntas/juntos com as/os dramaturgas/dramaturgos nas experimentações, a fim de corporalizar ideias e imagens. Nesse trabalho, a/o atriz/ator era o elemento central da criação teatral. Chekhov (1937) considerava a/o atriz/ator como um ser criador, alguém que traria junto com a/o diretora/diretor, os impulsos para a criação do material do espetáculo, que seria desenvolvido em colaboração com a/o dramaturga/dramaturgo. As/Os atrizes/atores, poderiam também assumir outras funções, sendo instigadas/instigados a escreverem dramaturgias, dirigir espetáculos e estarem em contato com outras ocupações teatrais como luz, cenografia, figurino etc.

Chekhov, assim como muitas/muitos artistas do século XX, defendia uma mudança no papel das atrizes e dos atores, buscando conferir-lhes maior independência e capacidade de diálogo com a direção e a dramaturgia. Um exemplo é o diretor francês Jacques Copeau, em parceria com a atriz e diretora Suzanne Bing, que, assim como Chekhov, procuravam na escola que fundaram novas abordagens para o trabalho teatral, tanto no que diz respeito ao aprimoramento profissional quanto ao ético. "A inteligência crítica, a imaginação, a lealdade intelectual, a perfeita honestidade profissional [...] eram [...] virtudes que eu ambicionava a cada dia mais ardentemente restituir ao teatro francês" (Copeau *apud* Riechel; Soler; Faleiro, 2018, p.93).

Fischer (2010) aponta que, a partir do século XX, se configura a era dos encenadores, incluindo Stanislavski entre eles. Esse advento foi importante para a evolução das formas teatrais. "Com a inserção do diretor como peça-chave para a criação, alteram-se as relações artísticas e organizacionais de trabalho" (Fischer,

2010, p.150). Isso fez com que o diretor, na maioria homens, tomasse um papel central de poder de decisões no teatro.

Ao propor a atriz ou o ator como um impulso para a criação e fornecer ferramentas, como conceitos e exercícios, para que se emancipem do diretor, Chekhov propõe algo que se diferencia da lógica da era dos diretores. Essa abordagem se aproxima de algumas manifestações que ocorreram na segunda metade do século XX, tais como:

[...] diversas manifestações artísticas, conectadas ao seu tempo e espaço social, contestaram o autoritarismo do diretor. [...] O ator, fortalecido gradualmente pelo aprimoramento de sua formação, em favor das pesquisas empreendidas pelos diretores-pedagogos, como Grotowski e Eugenio Barba, iniciou um percurso de emancipação da tirania do diretor, embora sua presença se fizesse impreterível na construção cênica e no andamento dos grupos. (Fischer, 2010, p.151)

Apesar de não ter encontrado nenhum relato de que Chekhov nomeasse essa sua tentativa como teatro colaborativo, alguns estudiosos nomeiam essas pesquisas de Chekhov dessa forma, vindo do termo inglês *devising theatre*⁴⁸. Mas Chekhov diz que se tratava de uma colaboração entre os artistas, algumas vezes, chegando a usar o termo *colaboração*⁴⁹. Chekhov se aproxima do termo "teatro colaborativo", por buscar essa colaboração entre as/os artistas para a criação tanto dramatúrgica que vinha de um trabalho de improvisação, quanto de todos os outros aspectos da criação teatral que iriam trabalhar juntos para a criação do espetáculo.

A tradução do termo como colaborativo e colaboração para falar de seu teatro, apesar de literal, não reflete a complexidade e as diferentes formas de fazer teatro colaborativo no Brasil, nem com o período de sua expansão no país. Para Fischer (2010, p. 17), o processo colaborativo no Brasil é:

[...] um processo de criação cênica, baseado em princípios coletivos, difundido por diversas companhias brasileiras a partir dos anos 1990. Na sua maioria, as companhias são agentes de expansão cultural, enveredando-se pela pesquisa de linguagens e de procedimentos de criação com propostas de continuidade de trabalho.

⁴⁸ Termo utilizado no livro: FLEMING, Cass, CORNFORD, Tom, **Michael Chekhov technique in the twenty-first century: new pathways**. [s. l.]: Methuen Drama, 2022. Assim como por Franc Chamberlain no livro: CHRISTINE, M.; MEERZON, Y. **The Routledge Companion to Michael Chekhov**. [s.l.] Routledge, 2018.

⁴⁹ Do inglês *collaboration*. Termo encontrado nos arquivos *The actor is the Theatre: January 14, 1937*. Transcrição de aula realizada em 14 de janeiro de 1937, parte da exposição digital *Michael Chekhov: The Actor is the Theatre*, sob curadoria da Leddy Library (University of Windsor, Canadá), contendo arquivo de aulas transcritas por Deirdre Hurst Du Prey. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/576>. Acesso em 08 de maio de 2024.

Portanto a utilização desse termo tenta traduzir algo que Chekhov vinha desenvolvendo naquele momento específico, não tentando associá-lo com os processos de criação colaborativos existentes no Brasil, que se situam em épocas, lugares e a partir de epistemes diferentes.

Para desenvolver conteúdo e dramaturgia, Chekhov conduziu uma série de experimentos. Ele propôs o uso da imaginação e da corporeidade, além de diversas técnicas teatrais, para auxiliar as atrizes e atores na criação de *sketches* e cenas curtas por meio da improvisação. O objetivo era gerar uma dramaturgia a partir dessas experiências. Dentre as diversas experimentações no Teatro Estúdio Chekhov, uma delas era o trabalho junto com dramaturgas/dramaturgos. Chekhov começou a trabalhar com peças já conhecidas, mas pretendia desenvolver uma colaboração entre as/os atrizes/atores da companhia e as/os dramaturgas/dramaturgos. "A peça evocaria de certa forma as invenções das/dos atrizes/atores, ajustando e integrando o seu trabalho com a das/dos dramaturgas/dramaturgos" (Marowitz, 2004, p.167, tradução nossa).

Chekhov (informação verbal)⁵⁰ propôs um novo modelo de escrita colaborativa, onde a/o dramaturga/dramaturgo seria mais receptiva/o aos impulsos das/dos atrizes/atores e da/do diretora/diretor, proporcionando mais espaço para que elas/eles se expressem e colaborem. Isso não implica que a/o autora/autor perca sua própria voz na escrita, mas sim que o papel da/o dramaturga/dramaturgo seja dar voz aos desejos das/dos atrizes/atores e diretoras/diretores, trabalhando "com elas/eles e entre elas/eles". Nessa abordagem de trabalho, todos/todas as/os artistas envolvidos no processo de criação são responsáveis pela peça. A/O atriz/ator deve contribuir e "criar algo sobre a peça", não no sentido de substituir a/o dramaturga/dramaturgo, mas sim de estar presente durante todo o processo de criação, compreendendo o que está sendo desenvolvido pela/pelo dramaturga/dramaturgo e colaborando com ideias e imagens. "Isso deve ser, verdadeiramente, no sentido mais profundo da palavra, uma colaboração" (informação verbal)⁵¹.

Esse tipo de trabalho aproximava a/o dramaturga/dramaturgo do teatro, trazendo-a/o para a sala de ensaios, dando-lhe a oportunidade de reescrever as cenas

⁵⁰ 14 January de 1937. Transcrição de aula realizada em aula de 14 de janeiro de 1947, parte da exposição digital *Michael Chekhov: The Actor is the Theatre*, sob curadoria da Leddy Library (University of Windsor, Canadá), contendo arquivo de aulas transcritas por Deirdre Hurst Du Prey. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/576>. Acesso em: 08 maio 2024.

⁵¹ Ibid.

à medida que novas ideias surgissem enquanto assistia aos ensaios. As palavras ficavam mais tangíveis ao assistir aos ensaios e a/o dramaturga/dramaturgo tinha a oportunidade de entender melhor a cena, seu ritmo, e assim a possibilidade de fazer ajustes se necessário.

Essa proposta tirava a autoria total e absoluta de uma/um autora/autor sobre a peça, por isso, segundo Marowitz (2004), alguns dramaturgos recusaram o convite de Chekhov, como fizeram R.C. Sheriff⁵² e T.S. Eliot⁵³, que já estava em outro contrato. James Bridie⁵⁴, que também havia recebido o convite, recusou e sugeriu que Chekhov procurasse um dramaturgo mais jovem e humilde, pois ele via o dramaturgo como "o chefe", e essa ideia, sugerida por Chekhov, propunha que todo o grupo desempenhasse o papel de "chefe" do trabalho final. Foi então que George Shdanoff, um amigo e colaborador de Chekhov desde a época em Berlim, aceitou o convite e aliou-se ao Teatro Estúdio Chekhov para uma, e apenas esta, colaboração que resultou numa adaptação de *Os Demônios*, de Dostoiévski⁵⁵.

O russo George Shdanoff, ator e roteirista, fez parte do Teatro Estúdio Chekhov se tornando codiretor e mudando-se posteriormente com o Estúdio para os Estados Unidos. Segundo Marowitz (2004), ele foi um grande colaborador de Chekhov, e um dos professores próximos de Chekhov na última década de sua vida, se tornando um dos seus principais discípulos. Chekhov e Shdanoff empreendiam sessões de debate para discutir sobre ideias destinadas à elaboração do texto *Os Demônios*, incorporando trechos de outras obras de Dostoiévski. A partir desse ponto, as/os atrizes/atores se imergiram na improvisação do texto de Shdanoff, e na história recente da União Soviética.

Conforme apontado por Fleming (2022), uma colaboração adicional ocorreu com o ator e escritor Henry Lyon Young⁵⁶, que cedeu um de seus textos, intitulado *A*

⁵² R.C. Sheriff (1896-1975) foi um dramaturgo e roteirista inglês, lembrado por sua peça *Journey's End* (1928), sobre a Primeira Guerra Mundial, que recebeu amplo reconhecimento crítico. Por volta da época que Chekhov o convidou, ele estava escrevendo roteiros de dois filmes lançados em 1939, incluindo: *Adeus Mr. Chips*, um filme dirigido por Sam Wood e Sidney Franklin, e *As Quatro Penas Brancas*, de Zoltan Korda.

⁵³ Thomas Stearns Eliot (1888-1965), foi um poeta nascido nos EUA e naturalizado britânico em 1927. Ele é reconhecido por obras como: *The Waste Land*, de 1922 e *Four Quartets*, de 1943. Eliot recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1948.

⁵⁴ James Bridie (1888-1951) foi um dramaturgo escocês, um dos fundadores do Citizens' Theatre de Glasgow e desempenhou papel importante na fundação da Royal Scottish Academy of Music and Drama, além de ser membro do Arts Council e conselheiro do Festival de Edimburgo.

⁵⁵ George Shdanoff fez uma adaptação do livro *Os Demônios*, de Fiódor Dostoiévski, para o teatro.

⁵⁶ Henry Lyon Young (1909-1987) foi um aspirante a dramaturgo e depois escritor. Fez parte do Teatro Estúdio Chekhov.

Spanish Evening, para ser explorado no âmbito do Teatro Estúdio Chekhov. Essa obra foi apresentada como um evento de despedida em Dartington Hall, em 8 de dezembro de 1938, pouco antes da transferência do Teatro Estúdio Chekhov para Ridgefield, em Connecticut.

Uma das estratégias adotadas por Chekhov para conduzir seus experimentos consistia em fornecer estímulos que incentivassem as atrizes e os atores a improvisar a partir da imaginação e da interação coletiva, utilizando textos não naturalistas ou teatrais, como contos e fábulas. Além disso, Chekhov propunha que as atrizes e os atores ouvissem o texto e, em seguida, partissem para uma exploração prática, respondendo aos estímulos proporcionados durante a escuta do texto. Dessa forma, era promovida uma autonomia maior das atrizes e dos atores em suas performances e processos criativos, não apenas como executores de um texto preestabelecido e de uma direção imposta por terceiros, mas sim como integrantes de um coletivo que cria e colabora conjuntamente:

[...], assegurando que atrizes/atores e diretoras/es não seriam serventes da dramaturgia ou texto, e ao invés disso, se nutrissem e aprendessem a confiar em sua própria imaginação criativa. Este treinamento de ator e diretor, evidentemente os levou a compreender a elasticidade do processo de criação colaborativa e a se sentirem confiantes para se relacionarem de maneira empoderada e igualitária quando engajados com o material criativo. (Fleming, 2022, p.32-33, tradução nossa)

Como suporte às explorações dramáticas, ele também usou contos de fadas, mitos e contos folclóricos, como um meio de desenvolver a dramaturgia, que seria tanto falada quanto corporal (Fleming, 2022). Assim, ele acabou desenvolvendo em Dartington Hall, o *Fairy Tale Theatre Committee* (1937-1938) que visava pesquisar os contos populares, contos de fadas e mitos para usar como experimentação criativa. Esse trabalho ofereceu ferramentas para suas novas explorações, bem como para seguir um caminho não naturalista estudado por Chekhov. Esses estudos permitiam que as/os atrizes/atores usassem a imaginação com mais intensidade, além de desenvolverem muitos momentos de improvisação.

Segundo Fleming (2022), o fato de contos de fadas, contos populares e mitos serem histórias dramáticas que muitas vezes possuem versões diferentes, escritas ou mesmo contadas, permitiu que Chekhov trabalhasse com elas como suporte para suas investigações, e com isso, não haveria necessidade de seguir à risca o que estava escrito, como uma dramaturgia fechada com diálogos. Assim, “Essas histórias não apenas desafiavam ativamente o jogo naturalista, mas elas também forçavam

atrizes e atores a se envolverem com tipos de personagens ou representações que eram marcadamente diferentes” (Fleming, 2022, p.34, tradução nossa). Desta forma, as/os atrizes/atores dispunham de um material de trabalho que lhes permitia descobrir novas possibilidades, pois era um material não realista que permitia diferentes imagens, o qual as/os atrizes/atores podiam explorar de diversas formas, capacitando-as/os, portanto, a se colocarem criativamente em um processo colaborativo, no qual há espaço para interagir com o material textual.

Além de trabalhar com contos de fadas, Chekhov também explorou outras formas não naturalistas de investigação teatral, como palhaçaria, *commedia dell'arte* e trabalho com máscaras. Essas investigações permitiam que as/os integrantes de Dartington Hall desenvolvessem improvisações físicas de pequenos *sketches*. Esses outros gêneros teatrais e a criação de dramaturgias inspirada nas improvisações partindo deles significava que as/os atrizes/atores "poderiam aplicar o método [desenvolvido por Chekhov] de várias maneiras, eliminando assim as distorções binárias entre criação coletiva, escrita colaborativa e trabalho sobre textos teatrais preexistentes” (Fleming, 2022, p.36, tradução nossa).

Durante uma aula, em 1940, o trabalho de palhaçaria desempenhou um papel fundamental na busca pela estética *vaudevillesca* desejada por Chekhov. Para ele, as/os atrizes/atores deveriam acreditar em tudo que acontecesse em cena, respondendo de maneira exagerada, porém sem perder a verdade. Para desenvolver essa habilidade, Chekhov oferecia exercícios de improvisação nos quais delineava a *Atmosfera* inicial em contraposição à *Atmosfera* final da cena. Ele enfatizava que as/os atrizes/atores deveriam expressar-se corporalmente de forma ampla e grotesca.⁵⁷ O trabalho de palhaço, segundo Chekhov (2010), poderia ser uma prática importante para as/os atrizes/atores aperfeiçoarem suas atuações em outros espetáculos. Segundo ele, o trabalho de atuação como palhaço ensina a/o atuante a acreditar no que quiser, uma vez que o palhaço coloca a/o atriz/ator em circunstâncias inesperadas e até absurdas. As emoções passam de um estado para o outro rapidamente e é preciso lidar com atenção nas situações que estão por vir.

⁵⁷ March 27, 1940. Transcrição de aula realizada em 27 de março de 1940, parte da exposição digital Michael Chekhov: The Actor is the Theatre, sob curadoria da Leddy Library (University of Windsor, Canadá), contendo arquivo de aulas transcritas por Deirdre Hurst Du Prey. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/576>. Acesso em: 08 maio 2024.

Essas diversas práticas interpretativas ajudariam as/os artistas a atuar em uma variedade de gêneros teatrais, já que cada tipo de peça requer uma atuação distinta. Além disso, são práticas nas quais elas/eles desenvolvem a improvisação, algo considerado essencial por Chekhov (2010), pois é por meio dela que as/os artistas conseguem se libertar do texto da/do dramaturga/dramaturgo e da encenação da/do diretora/diretor. Assim, a improvisação permite uma expressão mais livre da individualidade criativa das/dos atrizes/atores.

3 REFLEXÕES SOBRE OS CONCEITOS DO MÉTODO DE CHEKHOV: DIÁLOGOS COM A CONTEMPORANEIDADE A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS DA ANÍMICA COMPANHIA TEATRAL E PESQUISADORAS BRASILEIRAS

3.1 Concentração um caminho para a imaginação

Em sua primeira aula, em Dartington Hall, em 8 de abril de 1936, ministrada com intuito de preparar Deirdre Hurst Du Prey e Beatrice Straight, Chekhov trouxe a importância da concentração, a concentração como auxílio para a compreensão e condução de todo o seu método. Chekhov (2018) explicou que existem dois tipos de concentração: a involuntária, que ocorre sem necessariamente a tomada de consciência sobre ela, por exemplo quando contemplamos uma paisagem bonita; e a concentração voluntária, quando conscientemente nos concentramos em algo. Para Chekhov (2018, p.12), se concentrar significa "estar com algo". Essa segunda concentração, a voluntária, se assemelha ao estado de concentração presente na meditação e na yoga, que busca um estado de atenção plena.

Segundo Dias (2019, p. 272), a yoga era utilizada nas práticas do Primeiro Estúdio e era "[...] relacionada à descoberta dos estados da mente e do corpo e envolvia temas como 'relaxamento' (com atenção aos processos respiratórios, a partir das práticas de yoga), 'concentração' e 'espontaneidade'.

Chekhov (2005) relata que começou a ler e se interessar pelos yogis indianos, o que, segundo ele, o levou a compreender a "Criatividade da Vida". Esse conceito se assemelha ao seu pensamento desenvolvido mais tarde sobre a *Individualidade Criativa*⁵⁸ e sobre a *imaginação criativa*.

Eu não temia objeções sérias⁵⁹ e minha percepção da filosofia dos yogis era totalmente objetiva, sem ser colorida por uma esperança, por uma nova maneira de entender o mundo, nem pela menor resistência interna. Essa imparcialidade minha desempenhava um certo papel. Comecei a pensar fria e calmamente sobre o que estava no cerne da filosofia hindu. Consegui compreender que a nota principal do yoga é a criatividade da vida. (Chekhov, 2005, p.86, tradução nossa)

⁵⁸ No capítulo 7 de *Para o Ator*, Chekhov desenvolve um pensamento sobre a *Individualidade Criativa* (Chekhov, 2010).

⁵⁹ Nesse momento Chekhov enfrentava crises pessoais e, segundo o que ele descreve, ele vivia uma visão pessimista e desesperançosa do mundo (Chekhov, 2005).

Nesse processo de reflexão, ele começou a vislumbrar a possibilidade de desenvolver a criatividade no trabalho consigo mesmo, cultivando internamente a capacidade criativa. Isso o levou a uma compreensão mais profunda sobre o desenvolvimento de maneiras para potencializar sua energia criativa. No entanto, foi somente anos depois que essa reflexão foi desenvolvida com mais clareza, se tornando essencial para compreender seu método, no qual, através do trabalho contínuo consigo mesmo, a/o atriz/ator irá desenvolver sua criatividade (Chekhov, 2005).

Além disso, a meditação era algo encontrado nos livros de Steiner, que, segundo Cristini (2018, p. 70-71, tradução nossa), "através da meditação com alguns mantras indicados por Steiner e por exercícios de observação ativa, a/o atriz/ator pode capturar imagens úteis para a composição do drama e da Atmosfera deste". Steiner desenvolveu exercícios diários para ajudar na atividade meditativa, nomeados como "exercícios colaterais"⁶⁰. Possivelmente Chekhov se apoiou nesses exercícios para auxiliar na concentração, principalmente no que concerne ao exercício de "controle do pensamento", de Steiner, que possui indicações muito próximas do primeiro passo para entrar no estado de concentração proposto por Chekhov, o qual trataremos logo em seguida.

Outro exercício proposto por Steiner é a "Meditação sobre objetos físicos com conteúdo espiritual". Semelhante ao exercício anterior, este também apresenta indicações parecidas com as de Chekhov. No entanto, nesse exercício, a imaginação é evocada. A concentração não se foca mais na materialidade física de um objeto ou em uma imagem fixa, mas sim em uma imagem em movimento em nossa mente, nossa imaginação. Esse é o próximo passo na prática de concentração para Chekhov, onde a concentração evolui para o uso da imaginação. Embora Chekhov utilize princípios e exercícios das práticas de meditação e yoga, ele os adapta e expande para fins artísticos. Seu método oferece passos específicos para fortalecer a concentração até atingir o que ele chama de *imaginação criativa*.

O primeiro passo para alcançar o estado de concentração proposto por Chekhov (2018) envolve escolher um objeto tangível que a/o artista possa examinar atentamente, seja um objeto sonoro ou um artefato físico. Se a opção for observar um objeto físico, inicialmente é necessário focar em todos os seus aspectos materiais:

⁶⁰ Ver mais em: <https://www.ime.usp.br/~vwsetzer/antrop/Meditacao-exercicios-colaterais.html>. Acesso em: 31 maio 2024.

forma, cor, textura, entre outros. Após essa observação, a/o artista fecha os olhos e continua a visualizar internamente o objeto selecionado em sua mente. Com os olhos fechados, é possível ampliar a visão mental do objeto, imaginando-se se aproximando de um detalhe específico (como em um zoom), visualizando-o em uma escala aumentada ou até mesmo concebendo partes que não eram visíveis durante a observação física inicial. É importante ressaltar que a imaginação oferece diversas possibilidades, permitindo à/o artista expandir sua percepção mental do objeto.

Para Chekhov (informação verbal)⁶¹, se concentrar em algo não é uma coisa que fazemos apenas com um dos nossos sentidos, mas com todo nosso ser, e quanto mais insistirmos nessa concentração, mais seremos capazes de compreender as qualidades desse objeto, podendo compreender seu peso sem mesmo tocá-lo. Assim, o objeto se tornará cada vez mais parte da nossa criação até um momento que não precisaremos mais "fazer o esforço" de observar o objeto, seja ele físico seja em nossa imaginação, nós simplesmente estaremos com o objeto.

Depois de fortalecida a concentração inicia-se outro estágio: a *imaginação criativa*, que é a concentração em algo imaginário. Para Deirdre (2002), a *imaginação criativa* é dos princípios mais importantes que Chekhov deixou, uma vez que é através da sua prática constante que a/o artista consegue se desenvolver e investigar na cena qualquer coisa que tivesse visto em sua imaginação.

Chekhov (2010) nomeia como *imaginação criativa* a forma com que vamos trabalhar a imaginação no processo de criação, uma vez que não se trata da simples capacidade de imaginarmos, isso é algo que todos podem fazer. Para Chekhov (informação verbal)⁶², a *imaginação criativa* é impossível sem a habilidade de se concentrar e esta pode ser desenvolvida e praticada dia após dia, para fortalecer a concentração. Para ele, quanto mais desenvolvida a concentração, mais fácil será o contato com a imaginação. No processo de *imaginação criativa*, o início se dá na concentração em objetos imaginários. Essa concentração é a preparação para a observação no personagem, que seria, na sua imaginação, a observação do personagem, o ambiente em que ele está, como ele age, como ele se veste, como ele fala, e qualquer coisa que possa surgir nesse trabalho criativo com a imaginação:

⁶¹ January 25, 1940. Transcrição de aula realizada em 25 de janeiro de 1940, parte da exposição digital *Michael Chekhov: The Actor is the Theatre*, sob curadoria da Leddy Library (University of Windsor, Canadá), contendo arquivo de aulas transcritas por Deirdre Hurst Du Prey. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/576>. Acesso em: 08 maio 2024.

⁶² Ibid.

Chekhov descreve como ele cria sua imagem, ele espera a imagem vir até ele, e então ele segue a imagem e observa o que esta faz. A relação com a imagem se torna cada vez mais forte até a imagem dizer como ele deve andar, falar, etc.

Às vezes o diálogo entre a pessoa e a imagem resulta em uma imaginação estranha. Um exemplo foi um experimento de Chekhov com o personagem Skid, o palhaço em *Artisten*, adaptado da peça americana *Burlesque*, que Max Reinhardt dirigiu. A experiência era desgastante para Chekhov. Ele estava extremamente cansado porque em oito dias teve que aprender suas falas em alemão, uma língua que pouco ele sabia, e ele estava interpretando com atores alemães que não o ajudavam. Ele estava exausto e deprimido porque o personagem escapava dele, quando algo extraordinário aconteceu: o personagem veio até ele, em uma união entre ele e a imagem. Chekhov chamou este estado de consciência dividida do ator: quando outra pessoa, no caso o personagem, imagem, está dentro de você e te inspira. Chekhov viu Skid correndo e dançando como um palhaço. (Du Prey 1983, p.87, tradução nossa)

Quando a atriz ou o ator entra na fase de concentração na imaginação, permite que ela guie o trabalho de forma criativa. "Para artistas com imaginações maduras, imagens são seres vivos, tão reais no olho de sua imaginação quanto as coisas ao nosso redor que vemos com o nosso olho físico" (Chekhov, 1991, p.4, tradução nossa).

Contudo, Chekhov (2010) explica que a imaginação não é algo que vai te dar imagens inteiramente desenvolvidas, prontas. Ela é um processo em constante evolução, no qual a/o atriz/ator deve se engajar ativamente, dialogando, questionando e solicitando que ela manifeste o que se deseja ver. Ao interagir dessa forma, a imaginação responde, transformando-se, expandindo-se e trazendo à tona elementos visuais que atendem à demanda ou à questão colocada.

A imaginação pode ser utilizada para a concentração em uma/um personagem, uma cena, uma *Atmosfera*, ou qualquer elemento cênico que o artista queira trabalhar. Merlin (2001) acredita que a imaginação pode ser uma ferramenta também útil para situações em que a/o atriz/ator tem pouco tempo para se preparar como em audições, pois ela possibilita que a/o atriz/ator consiga ter algo além do que indicam as palavras do texto. Ao ler o texto de forma concentrada e permitindo que a imaginação brote, a/o atriz/ator será capaz de captar nuances além do que está explicitamente indicado, captando a energia e a *Atmosfera* da cena, e trazendo essas sutilezas para o consciente.

No entanto, a imaginação, assim como a concentração, requer prática contínua, não é apenas um lampejo de inspiração momentânea. Segundo Chekhov (2010), devemos desenvolver habilidades para fortalecer nossa imaginação por meio de treinamento, permitindo-nos dialogar com ela e solicitar que nos mostre como a

personagem se movimenta, gesticula, expressa desejos e muito mais. Esse processo envolve tanto a confiança na imaginação quanto um diálogo ativo com ela.

O trabalho com a imaginação pode começar durante a leitura de um texto, visualizando a personagem e/ou a cena, ou mesmo durante exercícios de ativação corporal, onde a experimentação física também ativa a imaginação.

Chekhov dá recursos para treinar a imaginação, para confiar na imaginação. Quando ele propõe, por exemplo, conversar com uma imagem, incorporar esta imagem, ele está permitindo que a gente lapide nossa relação com a imaginação, que a gente confie na nossa imaginação. (Barone, 2023)⁶³

Chekhov (2010) defende que a imaginação pode ser fortalecida por meio de exercícios, afirmando que "quanto mais desenvolvida é sua imaginação, por meio de exercícios sistemáticos, mais flexível e ágil ela se torna" (Chekhov, 2010, p. 31). Esses exercícios podem ser incorporados à rotina diária sem a necessidade de as/os atrizes/atores estarem necessariamente trabalhando em um papel específico. Um dos exercícios propostos por Chekhov (2010) consiste simplesmente em ler uma palavra de um livro e observar as imagens mentais que emergem a partir dessa palavra. Em seguida, os praticantes são encorajados a interagir com uma dessas imagens, fazendo perguntas e solicitando que ela se manifeste de diversas formas. Se uma imagem de personagem surgir, por exemplo, pode-se explorar como essa ou esse personagem se move, fala, age, entre outros aspectos.

Por fim, o exercício culmina na corporalização da imagem, permitindo que as/os praticantes internalizem e expressem fisicamente as características da mesma. Esse processo de exercitar a imaginação de forma contínua contribui não apenas para o desenvolvimento individual da imaginação das/dos atrizes/atores, mas também para a ampliação de seu repertório criativo e expressivo.

3.2 Da corporalização de imagens ao Corpo Imaginário

Na organização conceitual do método de Chekhov, o passo seguinte é compreender e corporalizar as imagens que foram concentradas. Trazer para a expressão física e voz o que antes estava sendo vivenciado em nossa imaginação, seja uma imagem abstrata como um pôr do sol, seja uma algo mais palpável como o caminhar de seu personagem.

⁶³ Segundo entrevista concedida de forma remota, via zoom, por Luciana Barone, dia 17 de julho de 2023.

O método centra-se sobretudo na relação psicofísica, vista como a relação de concentração em uma imagem e a corporalização da mesma, que se influenciam mutuamente. Assim pode-se começar pelo trabalho corporal ou imaginário, sem uma ordem a seguir, pois ambas as coisas podem acontecer ao mesmo tempo e uma alimentar a outra. A corporalização nos ajuda a exprimir em cena tudo aquilo que foi visto na imaginação. É o momento em que nossa imaginação e nosso corpo trabalham juntos para expressar todo esse mundo imaginário. Para Chekhov (2010), o corpo deve desenvolver sensibilidade para os impulsos criativos que vêm da mente/imaginação, e isso não é possível com um treinamento estritamente físico, pois:

O corpo do ator deve absorver qualidades psicológicas, deve ser impregnado, de modo que o convertam gradualmente numa membrana sensitiva, numa espécie de receptor e condutor de imagens, sentimentos, emoções e impulsos volitivos de extrema sutileza. (Chekhov, 2010, p.2)

Devemos, portanto, focalizar nossos esforços em capacitar nosso corpo para estar receptivo às imagens e impulsos internos. Esse trabalho deve ser psicofísico, isto é, reconhecendo e cultivando a interconexão entre o corpo e a mente. O método de Chekhov busca fortalecer essa relação, reconhecendo que, como artistas, precisamos corporalizar, expressar fisicamente e trazer para o palco as ideias e imagens que residem em nossa mente e imaginação.

Tentando fazer exercícios apenas com nosso corpo, de uma maneira puramente física, nós descobrimos gradualmente que já estamos entrando em outro quarto onde nossas emoções estão. Então, nosso corpo se torna, mais tarde, nada além de nossa psicologia incorporada em nosso corpo todo: mãos, dedos, olhos, etc. (Chekhov, 1985, p.24, tradução nossa)

Ao utilizar o termo corporalizar, busco ajustar para nosso idioma uma comunicação com mais precisão: Chekhov utiliza o termo em inglês *incorporation*, traduzido para o português no livro *Para o Ator* (2010) como “incorporação”. Contudo, a palavra incorporação traz certa confusão para quem está começando a entrar em contato com o método, pois, no Brasil, está relacionada ao campo espiritual, sendo utilizada em algumas práticas religiosas as quais alguém, preparado para isso, se comunica através do seu corpo com o mundo espiritual. Apesar de Chekhov ter buscado em um momento uma relação mais espiritual de “incorporar”, sendo até utilizada a palavra “*reincarnated*” (Chekhov, 1991, p.xvii) do inglês, reencarnar, suas investigações artísticas o levaram para uma compreensão mais psicofísica do que um caminho espiritual.

Traduzo então o termo “*incorporation*” para corporalizar ou, às vezes, corporalização, pois acredito que assim comunique de forma mais direta o que

Chekhov trazia dentro do conceito de *incorporation*. O termo corporalizar traz o princípio de dar matéria corpórea a algo pertencente ao mundo da imaginação e sentidos, e retira a ideia de algo aconteça e simplesmente apareça em um momento de inspiração. Chekhov desenvolveu em seu método ferramentas, conceitos e exercícios práticos para que a/o atriz/ator consiga se expressar em cena, dando autonomia para continuar se desenvolvendo e praticando mesmo após suas aulas. Portanto, "corporalizar" me parece mais apropriado para trazer o princípio de que conseguimos deixar emergir, no corpo, uma expressão física e sonora, sensações e imagens que estão sendo vivenciadas internamente.

Chekhov embarca na pesquisa do trabalho psicofísico em um contexto diferente do atual, pois, apesar de muitas culturas milenares já compreenderem a relação corpo/mente, a conexão psicofísica integrada ainda estava sendo pesquisada e descrita em culturas europeias e estadunidenses, de onde era trazido grande parte do referencial teatral de estudos na época.

Nessa mesma época, diversos pesquisadores e artistas começaram a explorar mais profundamente esse tema, entre eles John Dewey. Embora não tenha tido uma relação direta com Chekhov, Dewey foi uma das inspirações por trás da criação de Dartington Hall, trazido por Dorothy Whitney Elmhirst.

Desde que o filósofo e pedagogo estadunidense John Dewey (1928) utilizou pela primeira vez o termo *body-mind* (corpo-mente) em 1927 numa palestra proferida à Academia de Medicina de Nova Iorque, buscando uma palavra inexistente em língua inglesa para falar da integração corpo-mente, ainda perpetuamos essa fissura na aventura ocidental. Vale salientar que no mesmo período de sua fala, diversas práticas de movimento já davam conta de tal perspectiva sem precisar de nome nenhum para denominar a experiência da totalidade corporal, e sem mencionar que a noção oriental (e também dos povos originários) de corporeidade já a considerava em sua tradição milenar. (Pizzaro, 2020, p. 143-144)

Em diferentes áreas do conhecimento, pesquisas sobre o corpo e a mente foram desenvolvidas, passando pela união e separação destes ao longo da história. É na modernidade que, segundo Pizarro (2020), a visão cartesiana propõe uma divisão entre corpo e mente que é discutida até os dias atuais. Descartes "postulou a separação total da mente e corpo, sendo o estudo da mente atribuído à religião e à filosofia, e o estudo do corpo, visto então como uma máquina, era objeto de estudo da medicina"(Castro; Andrade; Muller, 2006, p.40).

Essa perspectiva perdurou por anos e ainda persiste em algumas sociedades e culturas. No entanto, ela incomodava especialmente Chekhov (2018), que acreditava que um artista não deveria apenas lidar com o mundo de forma material,

criando simplesmente as formas de falar, mover-se e agir de um personagem. Para ele, havia algo mais profundo, uma vida interior, presente em cada personagem ou objeto cênico com os quais a/o atriz/ator deveria se relacionar. Essa vida interior era preenchida por vontades, radiação e elementos intangíveis aos olhos do materialismo.

Chekhov expandiu essa noção até mesmo para os elementos cênicos, argumentando que o artista deveria transcender sua forma física para captar a *Atmosfera* e o significado de cada cena. Ele exemplifica esse conceito ao afirmar:

Se nós temos uma mesa na nossa frente no palco, se considerarmos apenas uma mesa, então nós não somos artistas ainda. Nós devemos encontrar o significado desta mesa. Porque a mesa está aqui no palco nesse momento, e como atuar com esta mesa. E se isso significar que quando estou sentado diante dela, que estou sentado diante de uma tumba. Para um artista pode ser uma tumba, enquanto para um materialista essa ideia pode ser apenas engraçada. (Chekhov, 2018, p.148-149, tradução nossa)

Quando Chekhov traz a relação do trabalho psicofísico, propõe que o corpo não seja trabalhado de forma segmentada como uma mera reprodução física exterior, mas que exista uma harmonia entre o corpo físico e a mente. Ele considera que "É fato conhecido que o corpo e a psicologia se influenciam mutuamente e estão em constante interação" (Chekhov, 2010, p.1).

Porém, era um estudo muito novo para algumas sociedades, como a europeia, na qual Chekhov estava inserido na época em que iniciou suas pesquisas. Alguns artistas da mesma época trabalhavam a atuação cênica de forma diferente, como o exemplo do ator francês Michael Saint-Denis⁶⁴, que se instalou na Inglaterra na mesma época que Chekhov, abrindo o London Theatre Studio em Londres. Segundo Chamberlain (2018), Saint-Denis tinha um trabalho "puramente físico", trabalhando de forma separada a voz, o movimento e o improviso. Apesar disso, havia um interesse compartilhado de Chekhov e Saint-Denis em aprimorarem o processo de criação por meio da improvisação conjunta, assim como a utilização desta para a criação dramatúrgica. Contudo, suas abordagens mantinham diferenças significativas.

A forma como Chekhov trabalhava, diferentemente de Saint-Denis, considerava o movimento externo e o movimento interno (aqui entendido como imagens, sensações e emoções), e estes eram explorados ao mesmo tempo, não importa se o trabalho começasse da ação exterior para acordar a interior ou contrário.

⁶⁴ Michel Saint-Denis (1897- 1971) era sobrinho do ator e diretor Jacques Copeau. Saint-Denis foi um diretor, produtor e professor teatral francês que influenciou o desenvolvimento do teatro britânico.

Reitero a opção de utilizar o termo "corporalizar" nesta dissertação, considerando as diferenças culturais e históricas, juntamente com a distância temporal desde a escrita de Chekhov até a tradução para o português brasileiro e a recepção das pessoas na atualidade. Embora Chekhov fosse considerado "místico" durante seu tempo na Rússia, o aspecto espiritual de sua abordagem estava mais relacionado a uma conversa com o espírito humano do que com conotações religiosas. Assim, essa tradução parece captar melhor a intenção original de Chekhov, sem negligenciar a conexão psicofísica e sensível do método.

Para compreendermos melhor a corporalização de uma imagem, um dos exercícios trazidos por Chekhov em que a relação entre imaginação e corporalização fica bem evidente é o exercício do *Corpo Imaginário*. Para Chekhov (2010), o *Corpo Imaginário* é o meio mais curto e artístico de corporalizar as características de um personagem.

Quando lemos um texto dramático, logo vem alguma imagem sobre nossa/nosso personagem. Imaginamos seu corpo, suas características e sua personalidade, que por vezes diferem das nossas próprias características. A/O personagem pode ser mais alto, mais magro, ter o cabelo mais curto, os quadris mais largos, com possibilidades inúmeras de variação. Às vezes é preciso se concentrar várias vezes em sua/seu personagem e trabalhar ativamente com ela/ele para visualizar essas informações.

A/O atriz/ator pode visualizar a/o personagem em sua imaginação, observar seus maneirismos, movimentos e comportamento. Gradualmente ela/ele pode corporalizar essas características, permitindo que a/o personagem forneça informações enquanto colaboramos ativamente, solicitando que nos mostre como andar, falar, pensar, sentar-se, e assim por diante. Segundo Chekhov (2010), a imagem da/do personagem pode mudar e transformar-se ao longo do processo de criação, mas chegará um momento em que a atriz ou o ator se sentirá satisfação com a imagem, que despertará suas emoções e o desejo de corporalizar a/o personagem.

Para corporalizar a/o personagem, a atriz ou o ator imaginará que seu corpo físico ocupa o mesmo espaço que o *Corpo Imaginário* da/do personagem. Gradualmente, esses dois corpos começarão a se fundir, com o corpo físico assumindo a forma do *Corpo Imaginário*. Mesmo que o corpo físico não compartilhe as mesmas características do *Corpo Imaginário*, a imaginação auxiliará a ajustar e encontrar a sensação de que o corpo adquiriu as características do *Corpo Imaginário*.

Chekhov (1991) exemplifica isso ao trabalhar com a ideia de braços longos e finos: se a atriz ou o ator começar a imaginar que seu braço ocupa o mesmo espaço e executa os mesmos movimentos que o braço imaginário, gradualmente terá a sensação de possuir braços longos e finos, mesmo que não os tenha.

Quando o Corpo Imaginário habita fortemente dentro de você, então o corpo físico obedecerá mais facilmente e imitará, por assim dizer, esse Corpo Imaginário. Se você forçar seu corpo físico muito cedo, então tudo poderá desmoronar, porque você pode depender apenas do seu corpo físico, ou repetir seus velhos clichês. (Chekhov, 1985, P.146, tradução nossa)

Para exemplificar a utilização do *Corpo Imaginário*, podemos recorrer à minha experiência ao empregá-lo no processo de criação do espetáculo *Fortim* (2017), de Cássio Prado, no qual interpretei o personagem Fortim, um gato criança. O trabalho começava com a prática de concentração no objeto. Observávamos um objeto físico, conforme descrito anteriormente. Em muitas dessas práticas, o meu gato, Fortimbras, entrava em cena e se posicionava diante do objeto.

Em uma dessas práticas, o grupo chekhoviano decidiu que o gato seria o objeto de observação. Observamos o gato real em detalhes, suas qualidades (que, diferentemente de um objeto inanimado, incluem características de movimento e outras informações). O passo seguinte era visualizar na imaginação e manter essa concentração a ponto de realizar outras atividades enquanto ainda estávamos focados na imagem do gato.

Por fim, ocorria a corporalização desse objeto (nesse caso, o gato), expressando fisicamente as qualidades, movimentos e informações vistas na imaginação. Esses elementos já não pertenciam mais ao objeto físico, mas sim à criação artística. Assim surgiram vários Fortins, com qualidades semelhantes, mas cada um com a individualidade de quem observou o gato.

A brincadeira de observar o gato, que sempre buscava chamar a atenção nas práticas, acabou por se transformar em uma peça teatral. A ideia da peça veio depois de termos o personagem todo na imaginação, propondo ações e interagindo. Era um puro trabalho de imaginação e concentração nessa imagem de um gato, que já tinha ganhado vida própria, independentemente do gato real, em momentos de descontração.

Na minha imaginação, Fortim não era um gato real, mas sim uma representação caricatural de um gato, com uma cabeça grande e um corpinho magro, como se fosse saído de um desenho animado (Figura 8).

Figura 8 – Fortim: desenho do caderno de Giovanna



Fonte: arquivo pessoal

Na peça, ele frequentemente mencionava que seu "papai" havia mordido sua patinha, eu tinha a imagem vívida de Fortim, uma criança dramática, improvisando uma tala em sua patinha ferida. Embora a tala nunca tenha sido incorporada à cena, ela me ajudava a compreender melhor o corpo do personagem, que acreditava estar machucado. Essa imagem reforçava a dimensão emocional e dramática do personagem, contribuindo para sua representação no palco (Figura 9).

Figura 9 – Apresentação do espetáculo *Fortim*, de 2019



Fonte: Arquivo pessoal ©Voltaproducoes

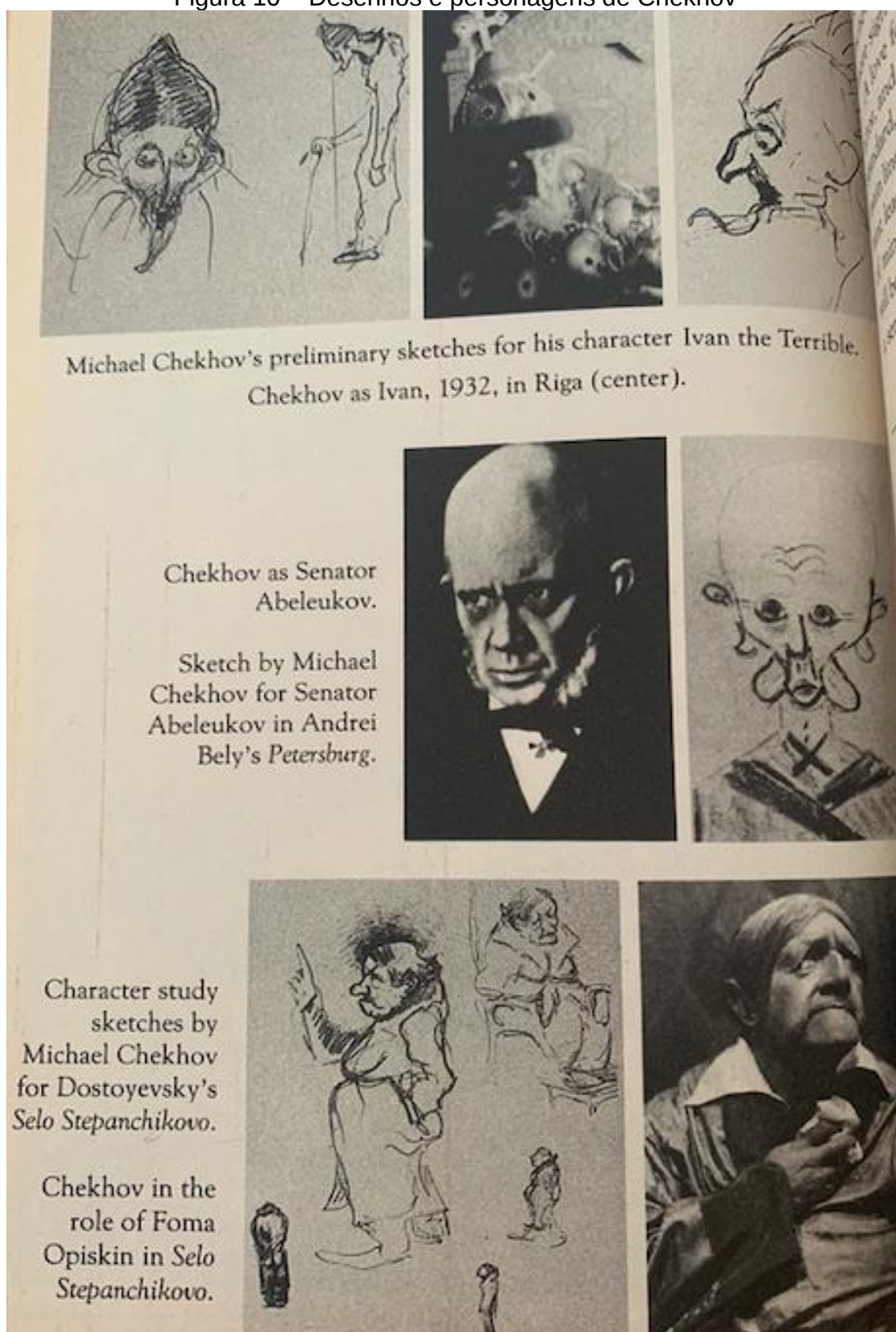
O meu corpo era muito diferente do dele, então eu imaginava que no mesmo lugar do meu corpo físico havia um *Corpo Imaginário* que era diferente do meu: um ser baixinho, magrelo e com um cabeção. Conforme imaginava, meu próprio corpo se alterava, ganhando agilidade e leveza, como a destreza de um gato. Minha postura ficava diferente; meu jeito de andar se alterava para passos menores e mais acelerados. Minha mão tinha sempre um movimento mais encolhido, quase como se não tivesse dedos. Quando ele estava feliz, aparecia um leve saltar para se locomover de um lugar para o outro, como se cada passo fosse um pequeno salto.

Conforme corporalizava o Fortim durante os ensaios, em um trabalho de corpo e imaginação, eu descobria novas nuances: como ele andava quando estava triste, feliz, animado, pensativo; como ele se sentava, levantava, assistia TV; como ele chorava quando estava triste, quando estava fazendo birra e assim por diante. Tudo o que eu precisava compreender melhor recorria à imaginação, e recebia imagens que trabalhava em meu corpo, descobrindo mais sobre meu personagem.

Assim como eu tinha uma imagem muito clara e concreta de meu personagem, Chekhov também recorria aos desenhos para registrar seus personagens, os quais visualizava em seu trabalho com a imaginação. Embora o uso de desenhos não fosse uma indicação direta de seu método, ele os adotava com frequência. No livro *On the Technique of Acting*, encontramos comparações do que ele imaginava com o que transpunha para o corpo e a cena. Essa afinidade de Chekhov com o desenho, especialmente de caricaturas, remonta a seu pai, que, segundo Chekhov (2005), passava noites desenhando. O que mais o impressionava era a capacidade de seu pai transpor, além das características físicas, a vida interior das caricaturas que desenhava. Chekhov dedicou-se a desenhar diversos de seus personagens e acredita que isso foi uma parte importante de seu desenvolvimento como ator.

Ao compararmos os desenhos de Chekhov com fotografias de seus personagens (Figura 10), fica evidente que ele não apenas tinha uma imagem concreta de seus personagens, mas também elaborava toda uma caracterização, dando vida à imagem de sua imaginação. Assim, ele não se limitava a capturar apenas a forma física dos personagens, mas também buscava retratar sua vida interior. Isso nos ajuda a compreender o como esse trabalho de corporalizar a imaginação era preciso para ele, uma vez que nas fotos conseguimos observar essa transformação da imagem para o corpo.

Figura 10 – Desenhos e personagens de Chekhov



Fonte: Chekhov (1991, p.118)

Assim como podemos ver o poder de transformação de Chekhov nas imagens, ao trabalhar com um personagem separado dele, com vida própria, Petit (2010) também afirma que, quando imaginamos a/o personagem da peça, como personagem, separado de nós mesmos, criamos para nós uma fantasia que ultrapassa os limites de nossas vidas. Podemos imaginar que a/o personagem tem algo que nós não temos, isso irá alterar nosso corpo físico, não tentando mostrar aquilo, mas imaginando ativamente que nosso imaginário tem a forma daquela/daquele personagem e deixando nosso corpo físico "fundir" nela/nele, tomando a forma corpórea e impulsos interiores. Conforme afirma Petit (2010, p. 75, tradução nossa) "[...] mudar algo no corpo imediatamente dará um senso diferente de identidade. Esse senso de identidade é o que significa o uso da palavra psicologia na técnica Chekhov. Mudar o corpo altera a psicologia".

Portanto, ao fortalecer nossa capacidade de concentração nas coisas do mundo físico, gradualmente conseguiremos focar nas imagens que surgem ao ler uma cena, um texto ou uma/um personagem. Essa segunda fase de concentração revelará imagens geradas pela nossa própria imaginação. O próximo passo é dar corpo a essas imagens; no caso de uma/um personagem, isso envolve trabalhar com seu *Corpo Imaginário*. Essa corporalização ajudará a compreender a/o personagem como um todo, já que, conforme observado por Petit (2010), a interação entre a psicologia e o corpo revela informações cruciais sobre a personalidade.

3.3 Qualidades de Movimento

Para compreendermos as qualidades, precisamos primeiro compreender que, para Chekhov (1991), a/o atriz/ator raramente será bem-sucedida/sucedido se forçar sentir um sentimento simplesmente comandando a si mesmo a senti-lo. Isso provavelmente levará a/o atriz/ator a cair em velhos clichês. Para ele, uma forma muito mais efetiva é despertar os sentimentos sem forçá-los.

Chekhov (2010) afirma que existem várias maneiras de despertar sentimentos criativos, aqueles que vamos trabalhar para fins artísticos. Isso pode ser alcançado através de uma imaginação bem treinada, vivenciando uma *Atmosfera* específica e trabalhando com qualidades.

Para explorar as qualidades, devemos impregnar nossos movimentos com uma qualidade específica, através de movimentos amplos feitos com o corpo. A qualidade

é capaz de evocar sensações que, por sua vez, reviverão em nosso corpo o sentimento desejado.

Mas o que é essa Qualidade do ponto de vista da atuação? Não é nada além do que sentimentos. Nós forçamos isso? Não, ele desliza em nossos movimentos apenas porque não nos forçamos a sentir cautela. Nós preenchemos nosso simples movimento ou atividade, e isso nós sempre podemos fazer. (Chekhov, 1991, p.37, tradução nossa)

Permitimos que essa qualidade impregne não apenas em nosso corpo, mas também em nossa mente. Por exemplo, se estamos explorando a qualidade de "cautela", cada movimento nosso deve refletir essa qualidade, desde a forma como nos movemos até como falamos e olhamos, abrangendo todo o nosso ser. Esses movimentos começarão a despertar sensações, "como subproduto dessa qualidade cautelosa, você poderá sentir-se irritado ou alerta, como se enfrentasse um perigo; poderá sentir-se consolador e terno [...]" (Chekhov, 2010, p.71).

Para Chekhov (1991) a ação é "o que", e a qualidade é "como". Petit (2010), reforça que a qualidade se relaciona diretamente com os sentimentos da/do atriz/ator. Por exemplo: uma personagem tem uma ação de fechar a cortina, fechar é a ação, mas como ela faz isso? Ela faz cuidadosamente? Raivosamente? Apressadamente? Lentamente? Essa característica da ação é a qualidade que encontramos no movimento.

A junção da ideia de "ação" e da "qualidade" de Chekhov se aproxima dos "objetivos criadores inconscientes" de Stanislavski, que são objetivos que nascem intuitivamente, mas que "[...] são pesados e determinados conscientemente. E assim, as emoções, a vontade e o cérebro do ator participam, todos eles, da criatividade" (Stanislavski, 2012, p. 73).

Da mesma forma que Chekhov, Stanislavski (2012) compartilha a convicção na impossibilidade de controlar plenamente nossas emoções por meio de instruções racionais. Ele argumenta, portanto, que estabelecer objetivos que orientem ações, tanto internas quanto externas, é uma forma de intensificar nossas emoções, servindo como um estímulo. No entanto, enquanto para Stanislavski esses objetivos se manifestam através da ação, para Chekhov o objetivo é descoberto através da ação e o "como" essa ação é executada constitui a "qualidade".

Fabrini (2021) ressalta que o "como", a qualidade, é algo importante para entender o método de Chekhov e, conseqüentemente, como este trabalha a relação

do corpo do ator. Chekhov (1985) acredita que na arte da/o atriz/or, mais importante do "porquê" e "o quê" é saber o "como" fazer.

Chekhov (2010) propõe quatro *Qualidades de Movimento* arquetípicas, relacionadas a quatro elementos da natureza: terra, através de movimentos de moldar; água, através de movimentos de fluir⁶⁵; ar, através de movimentos de voar; e fogo, através de movimentos de irradiar. Elas também podem ser trabalhadas para ajudar a/o atriz/ator desenvolver a desenvoltura, forma, beleza e inteireza nos movimentos⁶⁶.

Chekhov nomeia essas quatro qualidades como qualidades arquetípicas, uma vez que existem em diferentes culturas e podemos compreender outras qualidades através dessas quatro. "O dicionário define arquétipo como o protótipo, o tipo do qual todos os tipos derivam. Pode-se dizer que é uma imagem abrangente de algo. Também contém ideias menores girando em seu interior" (Petit, 2010, p.66-67, tradução nossa).

Dentro dessas quatro qualidades, podem existir nuances: podemos corporalizar uma água calma de um rio ou uma água salgada e agitada de um mar, com ondas enormes que quebram ferozmente. Podemos trabalhar com uma terra que molda como uma argila ou uma terra arenosa que se desfaz. Uma brisa leve refrescante ou um vento forte. As possibilidades são vastas e, embora Chekhov ofereça em seus exercícios no livro *Para o Ator* (2010) orientações sobre como conduzir essas experimentações, ele sempre defendeu a ideia da *individualidade criativa* e da apropriação do método por parte das/dos artistas.

Na pesquisa de iniciação científica, intitulada "O Gesto como caminho de criação cênica: Contribuições de Michael Chekhov ao trabalho do ator/atriz", realizada pela autora no Instituto de Artes da Unesp, entre 2019 e 2020, orientada pela

⁶⁵ Alguns professores do método utilizam a expressão flutuar ao invés de fluir.

⁶⁶ *Desenvoltura* é uma qualidade relacionada à sensação de leveza e de facilidade, mesmo que seu personagem seja pesado, o ator deve dar esta impressão do pesado ou grotesco para a plateia, mas o ator deve produzir isto de forma leve e desenvolta. "A desenvoltura relaxa o corpo e o espírito." (Chekhov, 2010, p.16).

A *Forma* é relacionada à nitidez e à precisão com que o ator executa seu movimento e fala em cena. O ator tem que ter a clareza de seus movimentos no espaço, pois cada movimento é expressivo e comunicativo.

A *Beleza* é um resultado de vários elementos psicofísicos, não tem nada a ver com o seu tema, mas com um sentimento de verdade em cena. "A verdadeira beleza tem suas raízes no íntimo do ser humano, ao passo que a falsa beleza está apenas no exterior." (Chekhov, 2010, p.18)

A *Inteireza* é a noção de que cada pedaço da peça, da cena ou de um movimento faz parte da composição de um todo, tem um começo, um meio e um fim. O ator deve carregar consigo a peça inteira em cada cena, e não como se cada cena fosse um fragmento dissociado.

professora doutora Lilian Freitas Vilela, foi conduzido um laboratório online via Google Meet. Através da investigação sobre o *Gesto Psicológico* (GP), foi proposto um percurso do método até alcançar o GP. Um dos encontros foi inteiramente dedicado à *Qualidade de Movimento*, pois esta é capaz de compreender corporalmente outros conceitos práticos do método, como é o caso do *Gesto Psicológico*.

No Laboratório⁶⁷, exploramos as *Qualidades de Movimento* para evocar diferentes sensações, experimentando direções tanto para frente quanto para trás. Quando nos concentrávamos em ativar no nosso corpo *Qualidades de Movimento* bruscas, que despertassem a sensação que leva ao sentimento de "raiva", expressávamos essa raiva de duas maneiras distintas, dependendo da direção escolhida. Se direcionássemos a sensação de raiva para a frente, ela se manifestava de forma mais explosiva e agitada, criando uma expressão de raiva descontrolada e intensa. Por exemplo, movimentos rápidos e agressivos para frente refletiam uma "raiva" que parecia desbordar e se manifestar de maneira imediata e violenta. Por outro lado, ao direcionarmos a mesma sensação de raiva para trás, a raiva assumia uma nuance diferente, mais calculista e estratégica. Nesse caso, os movimentos para trás tornavam a raiva mais controlada e planejada, sugerindo um sentimento de vingança ou ressentimento. Portanto, embora a sensação subjacente de raiva permanecesse a mesma, a direção do movimento – para frente ou para trás – alterava a maneira como essa raiva se manifestava e se expressava, delineando diferentes aspectos e nuances desse sentimento.

Quando trabalhamos com qualidades e sensações, somos capazes de despertar nossos sentimentos, como fizemos no exercício proposto acima, no qual buscamos a sensação de raiva através da qualidade dos nossos movimentos. Ao explorar esses movimentos, instigamos a sensação de raiva em nosso corpo, o que por sua vez desperta sentimentos. Chekhov argumenta que não podemos controlar diretamente nossos sentimentos, mas podemos "instigá-los, provocá-los e induzi-los por certos meios indiretos" (Chekhov, 2010, p. 75).

Barone (2023)⁶⁸, menciona que Graham Dixon, no seu treinamento, aborda as *Qualidades de Movimento* de Chekhov a partir de uma imagem, da relação que você

⁶⁷ Essa parte foi trazida do relatório de iniciação científica intitulado como: "O Gesto como caminho de criação cênica: Contribuições de Michael Chekhov ao trabalho do/a ator/atriz".

⁶⁸ Segundo entrevista concedida de forma remota, via zoom, por Luciana Barone, dia 17 de julho de 2023.

estabelece com o ar. Ela provavelmente se refere às quatro *Qualidades de Movimento* arquetípicas, as quais são amplamente exploradas no método. Além de serem os primeiros exercícios descritos no livro *Para o Ator* (2010), essas qualidades são fundamentais para a compreensão de outros conceitos de Chekhov. Um exemplo prático da utilização de imagem para compreender a qualidade seria a de "moldar". Chekhov (2010) dá a imagem de fazer esses movimentos como um escultor, mas muitos professores utilizam diferentes imagens para alimentar a qualidade de movimento de moldar, como Barone (2023) menciona:

A Cass [Fleming] usa muito a imagem de argila, que eu gosto muito. Como se você estivesse se movendo na argila. Então, é essa imagem que você está sustentando, que está te dando uma qualidade, que vai te dar uma percepção, uma sensação.⁶⁹

Em entrevista, Luciana Barone (2023) também menciona a utilização das *Qualidades de Movimento* em suas aulas, estabelecendo uma relação entre essas qualidades e a abordagem somática Body-Mind CenteringSM (BMC). Por trazer relações com a anatomia experiencial, o trabalho acessa qualidades que são internas.⁷⁰ Desta forma, quando Barone⁷¹ propõe trabalhar com uma *Qualidade de Movimento*, ela também faz um percurso interno proposto pela anatomia experimental do BMC. Ela exemplifica isso ao explorar a percepção dos fluidos, reconhecendo-os e demonstrando como a percepção interna dos fluidos e dos impulsos internos pode gerar qualidades para o movimento externo. Portanto, Barone propõe um contato com as qualidades a partir dessa vivência de percepção interna pela anatomia, e depois conduz para as imagens que Chekhov propõe, sempre deixando muito claro para suas/seus alunas/alunos de onde vem cada exercício, o que vem do BMCSM e o que vem de Chekhov, mas fazendo esse diálogo possível e complementar entre os dois. Para ela, esses trabalhos se complementam e auxiliam atrizes/atores que têm mais facilidade em compreender pela percepção interna, como a percepção dos fluidos internos, assim como aquelas/aqueles que têm mais facilidade em compreender com uma imagem externa, como o movimento de alguém que molda argila. Dessa forma, "o BMCSM permite uma percepção mais interna de aspectos que o método Chekhov propõe a partir de uma relação que você faz com o externo".⁷²

⁶⁹ Segundo entrevista concedida de forma remota, via zoom, por Luciana Barone, dia 17 de julho de 2023.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

3.4 O Gesto Psicológico

O *Gesto Psicológico* (GP) é um conceito prático do método, usado para descobrir, sintetizar e memorizar aspectos importantes da cena, personagem ou *Atmosfera*, que podem ser revisitados nos ensaios subsequentes. O GP não vai para a cena fisicamente, ele é um suporte psicofísico para a/o atriz/ator que vai cada vez mais o internalizando no processo de ensaio, e no momento da apresentação ele dá suporte interior para a/o atriz/ator.

O *Gesto Psicológico*⁷³, como Chekhov explica (2010), é então um movimento ou ação psicofísica que contenha começo, meio e fim e expresse a psicologia da/do personagem. Deve ser um gesto arquetípico, que envolva o corpo todo, seja forte, bem definido e que após repetido algumas vezes intensifique a vontade e desperte sensações. O GP está sempre em movimento, não é uma posição estática, vai além das barreiras do corpo e deve conter *desenvoltura, forma, beleza e inteireza* (Chekhov, 2010). O Gesto pode ser aplicável para descobrir a personagem como um todo, ou para alguma cena específica, um momento ou frase.

Para entender o *Gesto Psicológico*, você pode pensar em uma anotação que faz enquanto estuda. Às vezes, uma única palavra contém toda a essência do conteúdo ou o resumo de forma precisa. Da mesma forma, o GP auxilia atrizes e atores durante os ensaios, proporcionando um conjunto de elementos que evocam imagens e sensações.

Chekhov (1991) utiliza as expressões idiomáticas para explicar o GP, para ele as expressões idiomáticas estão relacionadas a uma ação física que descreve um estado psicológico. Um exemplo⁷⁴ seria falar: “Cair em desespero”, o sujeito não está caindo com seu corpo físico no desespero, mas a sensação psicológica ou a imagem produzida em seu interior é de estar caindo, portanto, esses movimentos imaginários

⁷³ O Gesto Psicológico não apenas apareceu em todas as entrevistas como sempre é tema de muito debate em aulas e pesquisas sobre o método de Chekhov. A Michael Chekhov Brasil oferecia uma oficina de 16 horas apenas sobre o *Gesto Psicológico*, da qual participei em 2015, no Rio de Janeiro. Em 2017, participei de uma aula de Joanna Merlin sobre o *Gesto Psicológico* na MICHA, na qual utilizávamos o texto *A Gaivota* de Anton Chekhov para encontrar o objetivo da personagem através do GP. Ainda em 2017, na MICHA, fiz uma aula com John McManus, na qual ele trabalhava a voz e o texto através do GP. Só para citar algumas, e ressaltar que existem muitas visões e utilizações diferentes do GP.

⁷⁴ Essa parte foi trazida do relatório de iniciação científica intitulado como: "O Gesto como caminho de criação cênica: Contribuições de Michael Chekhov ao trabalho do/a ator/atriz".

que aparecem em nossos pensamentos e em nossa fala, são gestos da nossa vida cotidiana, os quais nós produzimos em nossa mente e não em nosso corpo físico. O *Gesto Psicológico* vem da mesma natureza que esses movimentos imaginários, porém eles serão primeiramente produzidos em nosso corpo físico. Por isso, o intuito principal de Chekhov não é que o GP seja feito em cena, mas que ele auxilie fisicamente a encontrar o gesto interior de algo particular que a/o atriz/ator esteja buscando.

Ele abrange o todo; portanto, tem que ser arquetípico. Deve ser muito simples, mas completo, de modo que, quando você for capaz de descobrir o Gesto Psicológico para seu papel, cena ou peça, descubra que é o gesto em sua forma mais simples que encontrou. A natureza de seu eu ator torna-se viva. Esse é o seu propósito. É o gesto que engaja as coisas particulares que você está procurando. (Du Prey, 1983, p.84-5, tradução nossa)

Para executar um GP, o ator ou atriz deve identificar e definir claramente duas coisas: a qualidade, como discutido anteriormente; e a ação. A ação está relacionada ao "o quê" o personagem deseja, sua vontade principal, o seu objeto. Essa ação pode representar tanto o objetivo geral do personagem quanto o específico, representando um momento particular em que a/o atriz/ator está explorando. Trata-se de uma ação arquetípica, não ordinária⁷⁵, o que significa que está vinculada a todas as outras ações da mesma natureza, encapsuladas em uma única forma.

Para exemplificar, trago o último espetáculo de que participei como atriz intitulado *Se morri já não me lembro: um ensaio para recriar o mundo*, de Sofia Fransolin. Em todos os ensaios, o GP foi utilizado como uma forma de compreender corporalmente e guardar aquilo que havíamos descoberto e experienciado, seja uma *Atmosfera*, uma transição de um estado para outro ou uma sensação.

No começo do espetáculo, duas personagens no papel de âncoras de um jornal televisivo narravam uma manifestação de rua em crescente transformação até virar uma catástrofe. A cena era repetida três vezes, como em *looping*, contudo, cada vez que era refeita, algumas frases se modificavam e as jornalistas âncoras de TV ficavam cada vez mais bêbadas. Esse primeiro ato foi o que mais recorremos ao GP durante os ensaios, justamente para podermos ir de um estado para outro com rapidez e trazer esse estado de embriaguez. Na primeira vez que fazíamos a cena, em que as personagens começavam sóbrias, descobri que a minha personagem âncora era muito objetiva e direta, então, para passar a informação, busquei essa qualidade no

⁷⁵ Por ação ordinária compreendemos as ações usuais de nosso cotidiano como sentar, pegar algo, varrer, limpar, pegar um objeto etc.

meu corpo através de movimentos *staccatos*, movimentos retos, sem curvas, rápidos e diretos, isso é o que chamamos de *Qualidade de Movimento* no método Chekhov.

Após descobrir a *Qualidade de Movimento*, encontrei um movimento sagital, sempre com a direção para frente, e também de ação direta. A direção é importante para entendermos o GP, uma vez que esta pode modificar a sensação. É completamente diferente fazer um movimento para frente do que um movimento para trás. Um movimento para trás pode às vezes trazer uma sensação nostálgica e introspectiva e um movimento para frente pode trazer objetividade, agilidade. Não existe uma resposta concreta sobre o que uma direção trará de informação e sentidos, mas trabalhar o mesmo GP em direções diferentes provavelmente trará sensações diferentes. Por último, encontrei uma ação de arremessar, que era a ação ou "o quê" essa personagem âncora fazia: ela arremessava as notícias para os espectadores.

Então eu tinha essas três informações bem claras, uma **ação** de arremessar, com uma **qualidade** *staccato* (direta, rápida e forte) e com a **direção** para frente. Assim, sempre que recorria ao GP, meu corpo reagia rapidamente e trazia a postura corporal, a qualidade e a vontade dessa personagem no começo do primeiro ato.

Cada personagem no palco tem seu desejo principal, e uma maneira de alcançar o seu desejo. Qualquer variação que o personagem possa mostrar em cena indo atrás de seu desejo principal, ele, no entanto, sempre permanecerá o mesmo personagem. Nós sabemos que o desejo da personagem é sua Vontade ("o quê"), e sua maneira de alcançar é a Qualidade ("como"). Desde que o Gesto Psicológico é composto de Vontade, permeado com Qualidades, pode facilmente abraçar e expressar a psicologia completa da personagem. (Chekhov, 1991, p.90, tradução nossa)

Segundo Lutterbie (2018), o GP também fornece uma compreensão da visão de Chekhov sobre o teatro como uma forma narrativa que depende da comunicação psicológica de uma personagem por meio da ação. Utilizamos o *Gesto Psicológico* não apenas como uma forma de compreender e interpretar a/o personagem, mas também de descobrir o texto e as intenções, assim como decorá-lo. Lutterbie (2018) diz que existe uma gama de informações que envolvem uma performance e essas podem ser acessadas consciente ou inconscientemente pela memória. Um ponto central para a fluidez da performance cênica é entender as deixas⁷⁶ que levam de uma ação a outra, de um momento ao outro. Um momento propício para descobri-las é durante o ensaio, no qual as/os atrizes/atores têm tempo suficiente de trabalhar o que Chekhov chama de "deixas", e preenchê-las com pensamentos e sentimentos

⁷⁶ Do inglês *cues*. Essas deixas são como um momento de transição de uma coisa para outra, de apoio para recordar de algo.

apropriados, além de desenvolver a relação da/do personagem com outras/outros personagens de cena. Todas essas informações precisam ser armazenadas em nossa memória, permitindo recordar informações e antecipar, "preparar o terreno" para o próximo momento ou ação.

Nos ensaios de *Se morri já não me lembro: um ensaio para recriar o mundo*, trabalhamos a primeira cena das personagens âncoras, frase por frase, para descobrir nuances, qualidades e direções, transformando-as em GPs. A ideia de transformar essas nuances em GPs é dar uma forma física a elementos que possam nos ajudar a memorizar. Essa forma física já contém o ritmo e as qualidades necessárias, além de evocar sensações. Criamos uma extensa sequência de GPs, convertendo-a em uma espécie de coreografia que permitia uma transição fluida de um movimento para outro.

Essa coreografia de GPs era executada tanto fisicamente quanto internamente. Quando fazíamos os GPs internamente, o diretor nos dava instruções sobre o que fazer fisicamente, como ficar sentadas, levantar, andar para frente, entre outras ações. Essas tentativas, com idas e vindas entre a "coreografia" de GPs físicos e internos, ajudavam-nos a decorar o texto e a descobrir suas nuances dinâmicas e momentos de improvisação. Durante esse processo, interiorizamos cada vez mais os GPs, o que nos permitiu lidar com outras informações do espetáculo, como marcações de cena e a relação com outras personagens. Mesmo imóveis, realizávamos ações internas que geravam impulsos para falar e improvisar sobre elas.

Na Figura 11, as atrizes estavam aquecendo o corpo e imaginação com o Gesto Psicológico sendo feito fisicamente. Na segunda foto (Figura 12), elas estão na cena das Âncoras que foi, no primeiro momento de ensaio, inteiramente trabalhada com a "coreografia" de GPs. Nesse momento da imagem os GPs aconteciam internamente, de forma inconsciente, sem precisarmos dividir a atenção do momento presente com isso, uma vez que a repetição do ensaio já tinha registrado isso em seus corpos e imaginação. No meu caso, mulher à direita olhando para o alto, lembro que a ação do meu GP físico era um espiralar o corpo e os braços para cima com uma qualidade de flutuar. Nesse momento minha personagem estava alcoolizada e divagava em suas ideias.

Figura 11 – Atrizes se aquecendo com o Gesto Psicológico antes da apresentação



Fonte: arquivo pessoal ©Pires Nina

Figura 12 – Gesto interno. Âncoras bêbadas no último jornal antes do fim do mundo



Fonte: arquivo pessoal ©Pires Nina

Para Stanislavski, essa ação interna, como a que o *Gesto Psicológico* propicia, é chamada de ação cênica:

Ação cênica não quer dizer andar, mover-se para todos os lados, gesticular em cena. A questão não está nos movimentos dos braços, das pernas ou do corpo, mas nos movimentos e impulsos interiores. Vamos portanto aprender

de uma vez por todas que a palavra ação não é a mesma coisa que "fazer mímica", não é qualquer coisa que o ator esteja fingindo apresentar, não é uma coisa exterior; é, antes, uma coisa interna, não física, uma atividade espiritual. (Stanislavski, 2012, p.70)

Para a Natacha Dias⁷⁷, o *Gesto Psicológico* é um desdobramento da noção de ação física do Stanislavski, mas Chekhov aprofundou um pouco mais essa questão. Deirdre (1983) relata que, embora Chekhov tenha criado o *Gesto Psicológico*, ele e Stanislavski tropeçaram em algo semelhante, e Chekhov e Vakhtangov juntos fizeram experimentos sobre o que mais tarde veio a ser chamado como GP. Além disso, Chekhov admirava Dalcroze⁷⁸ que também abordava gestos e participou de aulas de eurytmia do Rudolf Steiner, nas quais ele trabalhava com princípios gestuais. Essas diversas influências que permearam a vida de Chekhov ao longo dos anos podem ter desempenhado um papel significativo na concepção do conceito de *Gesto Psicológico*. De acordo com Du Prey (1983), Chekhov era fascinado por gestos e acreditava que o ator deveria "viver" no reino dos gestos.

O *Gesto Psicológico* é uma ferramenta muito potente e pode ser utilizada de diversas maneiras para compreendermos diferentes aspectos da encenação. No intercâmbio de Artes Cênicas que participei no Sesc Paraty, em 2018, com a Michael Chekhov Brasil, Thais Loureiro ministrou um exercício para os participantes, que consistia na criação conjunta de um GP comum, e depois realizá-lo fisicamente até o momento que pudesse ser sustentado interiormente. Esse grupo sustentava internamente o GP enquanto fazia ações cotidianas, um outro grupo entrava na sala, sem saber qual era o GP, e tentava compreender no corpo o GP que elas/eles tinham criado, só pela observação de como as/os outras/outros artistas estavam, suas qualidades, suas direções, o como agiam. O grupo já vinha trabalhando o conceito de GP durante a semana, mas era surpreendente como, no final, as/os artistas conseguiam compreender corporalmente o GP criado pelo grupo, indo para o corpo e compreendendo o outro através deste.

⁷⁷ Segundo entrevista concedida de forma remota, via zoom, por Natacha Dias, dia 18 de julho de 2023.

⁷⁸ Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) nasceu em Viena na Áustria. Ele estudou música em Genebra, Paris e Viena. Entre 1892 e 1910, enquanto ensinava harmonia no Conservatório de Genebra, desenvolveu a rítmica, uma pedagogia baseada na musicalidade do movimento e na improvisação. Em 1910, mudou-se para Hellerau, na Alemanha, onde continuou suas pesquisas em um instituto. Durante a Primeira Guerra Mundial, retornou a Genebra e fundou o Instituto Jaques-Dalcroze em 1915. Além de pedagogo, foi um prolífico compositor, escrevendo óperas, concertos e música de câmara. Mais em: <https://www.dalcroze.ch/ijd-rythmique/emile-jaques-dalcroze/>. Acesso em: 16 maio 2024.

3.5 Atmosfera

Chekhov (informação verbal)⁷⁹ descreve que em uma performance existe o que podemos chamar de "corpo da performance" - representando tudo o que podemos escutar e ver. Porém, existe também o "espírito da performance", que é a ideia ou tudo o que compreendemos sobre a performance. Entre esses dois conceitos, Chekhov introduz algo que ele denomina como *Atmosfera*, ou a "alma da performance" - aquilo que sentimos, que não pertence a ninguém, mas que simplesmente está no espaço. Nós, como atrizes e atores, podemos criar essa *Atmosfera* no palco. Se a *Atmosfera* estiver instaurada no teatro, o espetáculo terá corpo (o que se vê e escuta), espírito (a ideia) e alma (o que se sente), preenchendo todo o teatro.

Chekhov (1991) escreve que todos os lugares têm sua *Atmosfera* particular, assim como diferentes horas do dia e estações do ano. Petit (2010) descreve a *Atmosfera* como o espaço ao nosso redor. É algo invisível que está no ar, mas que reconhecemos facilmente quando entramos em uma *Atmosfera* forte. Você já entrou em uma igreja, em um templo, em um hospital, em um bloco de carnaval no centro de São Paulo, ou em uma feira de rua? Esses lugares e situações têm uma *Atmosfera* própria, que não nos pertence, mas que está presente ali.

Para criar uma *Atmosfera*, Chekhov (1991) diz que podemos simplesmente imaginar que o ar ao nosso redor está preenchido com a *Atmosfera* desejada. "Não é mais difícil do que imaginar o ar preenchido com luz, pó, perfume, fumaça, neblina e assim por diante" (Chekhov, 1991, p.31). É um processo de imaginação e concentração na ideia do ar preenchido com algo. Após ser capaz de sustentar essa concentração a/o atriz/ator pode começar a se movimentar, falar e encontrar como essas ações são feitas dentro dessa *Atmosfera*. Isso não significa que a *Atmosfera* irá ditar tudo que sentimos, ainda haverá os próprios sentimentos e desejos de cada personagem na *Atmosfera*, no entanto ela ainda sim estará lá.

Petit (2010) ao trabalhar com a *Atmosfera* traz a noção de que o espaço é um meio que pode conter várias ideias ou imagens:

⁷⁹ October 16, 1936. Transcrição de aula realizada em 16 de outubro de 1936, parte da exposição digital *Michael Chekhov: The Actor is the Theatre*, sob curadoria da Leddy Library (University of Windsor, Canadá), contendo arquivo de aulas transcritas por Deirdre Hurst Du Prey. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/576>. Acesso em: 08 maio 2024.

Então colocamos essas imagens no espaço e permitimos que elas retornem para nós. Sempre trabalhamos com o corpo, tornando-o sensível para receber impressões, impulsos, sensações e intenções. Quando as imagens retornam para nós, é o corpo que as recebe. O espaço ao redor, preenchido com a imaginação de algo específico, digamos poeira, irá tocar o corpo. O corpo receberá isso e reagirá. Não estamos trabalhando para fazer com que o público veja a poeira e diga: "Ah, eu vejo que os atores estão em um lugar cheio de poeira porque estão tossindo". Não. Estamos trabalhando para estabelecer uma conexão psicológica, interna, mais sutil e profunda. (Petit, 2010, p.81)

No processo de ensaio, do espetáculo *Se morri já não me lembro: um ensaio para recriar o mundo*, o diretor (Cássio Prado) optou por começar com um mapeamento das *Atmosferas*. Essa proposta já vinha sendo explorada no processo de improvisação para a criação dramatúrgica. Segundo Chekhov (1985), ao criar uma *Atmosfera*, encontramos a alma da peça, permitindo que as/os artistas se expressem e criem com mais liberdade. A ideia era que a *Atmosfera* fornecesse suporte para as improvisações e experimentações sobre um texto já estabelecido, além de oferecer uma compreensão global da peça, um caminho para entender sua trajetória.

Nos ensaios, exploramos diversas *Atmosferas*. A primeira *Atmosfera* do espetáculo era uma caverna escura e úmida, em contraste com a última *Atmosfera* de esperança, representada pela imagem de um grande sol quente nascendo. Para trabalhar com estas, estabelecemos uma soleira⁸⁰ imaginária em nosso espaço físico de ensaio e a cruzamos para adentrar cada *Atmosfera*.

Inspirados nos exercícios de Chekhov (2010), primeiro imaginávamos que o ar estava preenchido com uma *Atmosfera*, como o exemplo da *Atmosfera* de uma caverna escura e úmida. Observávamos o peso desse ar com nosso corpo: se era pesado ou leve, sempre tateando o espaço ao nosso redor com nosso corpo. Verificávamos se a *Atmosfera* tinha uma direção específica e uma qualidade distinta. Nós nos movíamos dentro dessa *Atmosfera*, percebendo os movimentos que ela nos inspirava, sua qualidade e velocidade. Tentávamos falar dentro dela, realizar atividades cotidianas como: sentar, levantar, apontar, entre outras. Atentas à experiência de executá-las nessa *Atmosfera*. À medida que a *Atmosfera* ganhava

⁸⁰ Chekhov utilizava a imagem de cruzar uma soleira imaginária ao adentrar o espaço de trabalho. Deixando fora desse espaço as preocupações da vida cotidiana e criando uma *Atmosfera* energética de trabalho criativo. *October 30, 1936*. Transcrição de aula realizada em 30 de outubro de 1936, parte da exposição digital *Michael Chekhov: The Actor is the Theatre*, sob curadoria da Leddy Library (University of Windsor, Canadá), contendo arquivo de aulas transcritas por Deirdre Hurst Du Prey. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/576>. Acesso em: 08 maio 2024.

força, começávamos a trabalhar em harmonia com ela, sendo influenciadas por sua presença e permitindo que ela se manifestasse em nossa fala, movimento e interação.

A *Atmosfera* exerce uma influência extremamente forte em nosso desempenho. Você já notou como, involuntariamente, muda movimentos, fala, comportamento, pensamentos e sentimentos assim que cria uma *Atmosfera* forte, contagiosa, e como a influência dela aumenta se você a aceitar e render-se a ela de bom grado? Cada noite, enquanto atuar, submetendo-se à *Atmosfera* da peça ou da cena, você poderá deliciar-se ao observar os novos detalhes e nuances que surgirão por si mesmos de sua interpretação. Não precisará apegar-se covardemente aos clichês da atuação da véspera. O espaço, o ar em redor que você encheu de *Atmosfera* sempre sustentará e despertará novos sentimentos e impulsos criativos. A *Atmosfera* incita-nos a atuar em harmonia com ela. (Chekhov, 2010, p. 60)

Quando o diretor conseguia perceber a *Atmosfera* que as atrizes criavam, ele dava estímulos para improvisar, falas ou momentos de cena para explorar. O primeiro momento dos ensaios foi todo desenvolvido desta forma, entrando nas diferentes *Atmosferas* das cenas da peça e fazendo as transições de uma para outra. Como uma forma de registrar as *Atmosferas* descobertas, eram criados GPs.

O modo de trabalhar a *Atmosfera* como princípio de improvisação é também utilizado por Dias (2023)⁸¹ em suas aulas. A *Atmosfera*, quando trabalhada em conjunto, traz um espaço em comum que oferece diferentes relações com o outro e *Qualidades de Movimento*, por isso ela foi tão utilizada no processo da Anímica, porque ela dava material para a improvisação, e depois com texto, para a compreensão deste. Trabalhar com a *Atmosfera* trazia não só uma compreensão da trajetória da peça, mas também propunha ações nesse momento que já trabalhávamos com um texto, mesmo que ainda não estávamos buscando trabalhar com as falas e marcações, mas sim com a compreensão cênica.

3.6 Novas perspectivas: O processo de criação dramatúrgica da Anímica Companhia Teatral com referências do método de Michael Chekhov

3.6.1 A Abordagem da Anímica Companhia Teatral: Trabalho Coletivo com Individualidade Criativa, Imagens e criação dramatúrgica

A imagem que pairava no final de 2021 e início de 2022 era de distopia, de proximidade com o final do mundo. Estávamos passando pela pandemia de Covid-19

⁸¹ Segundo entrevista concedida de forma remota, via zoom, por Natacha Dias, dia 18 de julho de 2023.

e a perspectiva de retorno ao teatro era uma imagem distante. A ansiedade de nos movermos, unida à vontade de resistir a todas as violências que vínhamos vivendo. Resistir não só como um ato de oposição, mas de não sucumbirmos e continuarmos imaginando um futuro possível. Artistas, uma classe trabalhadora que vinha vendo toda a verba do setor ser cortada pelo governo em um momento em que mais precisávamos de suporte. Agir e imaginar. Foi o que nos deu suporte nesse momento tão sombrio que passamos como humanidade e como brasileiras/brasileiros.

Felizmente, um raio de esperança surgiu. No final de 2021, o espetáculo *Se morri já não me lembro: um ensaio para recriar o mundo*, da Anímica Companhia Teatral, foi contemplado pelo Edital PROAC Expresso, Lei Aldir Blanc No 43/2021, na categoria de prêmio por histórico de realização em Teatro - Produção. No início de 2022, iniciamos os ensaios e todo o processo de produção. Isso significava que poderíamos retomar nossas pesquisas baseadas no método Michael Chekhov e voltar às salas de ensaio, após meses de trabalho remoto via Zoom.

As imagens distópicas que evocavam o fim do mundo, como a pandemia de Covid-19 e a devastação ambiental (como os trágicos eventos do desmoronamento das barragens nas cidades de Brumadinho e Mariana)⁸², pairavam no imaginário do grupo. A dramaturgia construída a partir dessas imagens conta, de maneira não linear, a história de duas irmãs enfrentando diferentes fins de mundo. Não temos uma narrativa cronológica que explique os eventos desse apocalipse, que é tanto externo quanto interno - um colapso existencial. A peça revela as dores dessas personagens e seus momentos de afeto, destacando a complexidade emocional desse contexto apocalíptico.

A Anímica Companhia Teatral se dedicou a empregar o método de Chekhov não apenas como suporte para a criação, mas também como alicerce para o desenvolvimento de toda a sua dramaturgia. Esta última, por sua vez, estava

⁸² Em 25 de janeiro de 2019 o rompimento da barragem Mina Córrego do Feijão, que pertencia à mineradora Vale S.A., matou 272 pessoas e deixou outras 11 desaparecidas, segundo dados de março de 2021. Ver mais em: <https://novo.brumadinho.mg.gov.br/portal/pagina/rompimento-da-barragem>.

Em 5 de novembro de 2015 a barragem de Fundão, em Mariana, da mineradora Samarco, controlada pelas empresas Vale e BHP Billiton, se rompeu, despejando cerca de 60 milhões de metros cúbicos de rejeitos de minério de ferro. Esse desastre resultou em 19 mortes, a destruição de comunidades, e significativos impactos ambientais, contaminando o Rio Doce e afetando a biodiversidade e o abastecimento de água em diversas regiões. Ver mais em: <https://www.mpmg.mp.br/portal/menu/comunicacao/noticias/rompimento-da-barragem-de-fundao-em-mariana-resultados-e-desafios-cinco-anos-apos-o-desastre.shtml>. Acesso em: 21 fev. 2024.

diretamente conectada ao contexto político e social em que estávamos imersos, em um período de incerteza quanto ao futuro do teatro.

Os conceitos do método permearam não apenas nossas performances, mas também a direção, a dramaturgia e a iluminação do espetáculo. Cada aspecto do processo criativo foi concebido em colaboração entre as/os artistas envolvidas/os, proporcionando a oportunidade para que todas/todos contribuíssem com imagens, *Atmosferas* e ideias.

Apesar das semelhanças com as tentativas de Chekhov durante seu tempo em Dartington Hall, onde buscava o teatro do futuro, colaborando com dramaturgos e destacando as/os atrizes/atores como impulsionadoras/impulsionadores da criação dramática e da encenação, nunca havíamos considerado isso como um ponto central de nossa abordagem. Só tivemos acesso a esse material após a conclusão da peça, por meio do livro *Michael Chekhov Technique in the Twenty-First Century: New Pathways*, organizado por Cass Fleming e Tom Cornford, lançado em 2022. A criação de *Se morri já não me lembro: um ensaio para recriar o mundo*, teve início antes do lançamento desse livro, em 2021. Naquele momento, nossa única preocupação era utilizar os conceitos de Chekhov para construir um espetáculo que dialogasse com nossa realidade, nossas imagens e nossas inquietações. Nosso objetivo era empregar o método para expressar tanto nossas experiências externas quanto internas.

A maneira como abordamos isso ecoa as preocupações de Chekhov em relação ao "teatro do futuro", especialmente suas tentativas em Dartington Hall, por duas razões fundamentais. A primeira razão está ligada ao aspecto do trabalho coletivo. Todas/todos integrantes da Anímica Companhia Teatral são brasileiras/brasileiros que, em sua maioria, receberam sua formação em instituições públicas de ensino superior. Essa formação é fortemente influenciada pelo teatro de grupo e pela criação colaborativa, uma vez que muitas/muitos das/dos professoras/professores têm ou tiveram vínculos com grupos teatrais. Durante a pandemia, o objetivo dessas/desses artistas ao se unirem era criar uma colaboração artística e estabelecer-se como um grupo que compartilhasse uma pesquisa em comum, centrada no método de Chekhov.

Segundo Icse (2013), o teatro de grupo opera em um regime de colaboração, tanto em termos artísticos quanto de produção. A união desses artistas visa estabelecer poéticas específicas que resultem em uma identidade artística coesa. Essa abordagem que buscávamos adotar estava alinhada com o que Chekhov

investigava como sendo o teatro do futuro, no qual ele sugeria que a visão de produção e o diálogo surgissem do conjunto como um ato de criação coletiva, estabelecendo uma relação de troca entre todos os membros da companhia (Fleming, 2022).

A segunda razão está relacionada à ideia de que todo o grupo compartilhava uma identificação com os ensinamentos de Chekhov e possuía um vocabulário metodológico em comum. Essa conexão era crucial para nos orientar durante o processo criativo, já que nos comunicávamos principalmente por meio de imagens, *Atmosferas* e gestos. Todas as proposições emergiam desses princípios, que cada membro do grupo, de uma forma ou de outra, iria incorporar em seus trabalhos, seja na atuação, na dramaturgia, ou em qualquer outra função dentro do desenvolvimento do espetáculo teatral.

A premissa era que qualquer imagem, por mais abstrata que fosse, poderia ser explorada e desenvolvida. Isso nos colocava em sintonia com uma ideia central do método de Chekhov: a *individualidade criativa*. Cada membro do grupo tinha liberdade para contribuir com sua própria interpretação e expressão, enquanto ainda mantínhamos uma base comum de entendimento e prática. Essa sinergia entre singularidade e unidade era fundamental para o processo de criação e para a identidade artística coletiva que buscávamos desenvolver.

Para ilustrar a *individualidade criativa*, Chekhov (2010) oferece o exemplo de dois artistas talentosos pintando a mesma paisagem, cada um fiel ao que vê. Embora reconheçamos a paisagem em ambas as pinturas, os resultados são distintos devido às diferentes ênfases: um artista pode destacar mais a cor, a *Atmosfera* ou algum detalhe específico em comparação ao outro. O que cada artista escolhe evidenciar ou não em sua obra está ligado à sua *individualidade criativa*.

A *individualidade criativa*, segundo Chekhov (1991), reside na interpretação única que a/o artista faz na criação de algo, nas escolhas que faz sobre o que enfatizar ou deixar em segundo plano, na abordagem que adota e no modo como a executa. Isso está intrinsecamente ligado ao contato que a/o artista estabelece com sua imaginação, interagindo com a vida independentemente das imagens que dela emergem e reconhecendo a profundidade da atividade subconsciente em nossas vidas criativas. Conforme Chekhov (2010) descreve, quando estamos imersos nesse estado criativo de interação com as imagens, permitindo que elas nos conduzam, acessamos

o "eu" superior⁸³- uma dimensão que se diferencia da vida e das necessidades cotidianas.

Para Chekhov o "eu" superior é o estado criativo em que entramos que deixamos nossos sentimentos, pensamentos e vontades pessoais de lado para vivenciarmos e sermos guiados por essas imagens. Sem anular o "eu" cotidiano, que está do lado, mas permitindo espaço para o "eu" superior, expandido, no qual nascem imagens do subconsciente. As imagens do subconsciente contêm todas as experiências e vivências realizadas e as transformam no material no qual expressamos a *individualidade criativa*, para dar vida aos outros "eus" ou, em outras palavras, para dar vida às/aos personagens.

Apesar do termo "*individualidade criativa*", o trabalho coletivo permanece fundamental. A *individualidade criativa* é o que nos permite dar voz e forma às nossas ideias dentro de um contexto coletivo. É a nossa contribuição artística dentro desse coletivo. Esse entendimento nos levou a optar por trabalhar dessa maneira, onde todos os elementos trazidos inicialmente pelas atrizes, diretor e dramaturga fossem considerados na elaboração da dramaturgia.

No processo da Anímica Companhia Teatral, a importância crucial da imaginação tornou-se evidente desde o início do projeto até o desenvolvimento da dramaturgia. Quando a dramaturga foi convidada a integrar o projeto, as atrizes Giovanna Borges e Bruna Mafra, juntamente com o diretor Cassio Prado, dispunham apenas de imagens como ponto de partida. Essas imagens foram descobertas por meio de práticas de imaginação realizadas online, durante encontros semanais de duas horas cada, via plataforma Zoom.

Por meio de exercícios propostos por Chekhov em *Para o Ator*, o diretor orientava as atrizes a compreenderem o que desejavam expressar naquele momento conturbado da pandemia e quais imagens emergiam em suas mentes. Essas imagens dialogavam com a ideia distópica que permeava o início da pandemia.

Posteriormente, essas imagens advindas do trabalho proposto de imaginação foram transformadas em representações visuais encontradas na internet, com o propósito de criar algo tangível e visualmente compreensível para quem integrasse futuramente o projeto. Muitas vezes, essas representações visuais compartilhavam cores, *Atmosferas* ou a sensação distópica que havia sido imaginada coletivamente

⁸³ Trazido na versão do *Para o Ator* de 2010, ora como alter ego ora como eu superior, tradução da expressão the *higher ego*.

pelo grupo. Quando a dramaturga se juntou ao projeto, essas imagens e *Atmosferas* serviram de base para sua compreensão.

Abaixo (Figura 13) está uma das referências visuais incluídas na coleção que compunha o imaginário inicial do projeto, capturando as cores, texturas e a noção de destruição e tentativa de reconstrução que as atrizes e o diretor visualizavam em suas imaginações. Essas imagens foram fundamentais para o grupo se comunicar com todas/todos as/os integrantes que iriam chegando para compor o projeto. Eram uma forma mais tangível de traduzir e comunicar as sensações advindas da imaginação, tais como desesperança, destruição, ruínas, entre outras.

Figura 13 – Imagens de referência: Espetáculo *Still Life*, de Dimitris Papaioannou



Fonte: Dimitris Papaioannou

Com essas referências visuais, aqueles que se juntavam ao projeto podiam compartilhar esse ponto de partida. Isso foi crucial para a comunicação com a dramaturga e para a colaboração na transformação das imagens em texto dramático.

[...] eu não tinha o enredo na minha cabeça o enredo nasceu a partir das imagens. E aí, tanto das imagens dos ensaios, quanto das imagens pictóricas que iam surgindo. O meu primeiro contato com o projeto foram imagens... Então esse jogo com o imagético foi muito importante e foi muito importante como aprendizado... Acho que talvez tenha sido a primeira vez que eu tenha começado a escrever uma peça sem saber o que eu queria falar, sabe?

Eu fui entendendo o que eu queria falar à medida que eu ia escrevendo a peça, e eu acho que isso se deve muito ao processo chekhoviano que a gente viveu. Que é diferente de outros processos de dramaturgia, onde sei lá, eu queria falar de feminicídio, ou eu queria falar sobre abuso infantil, ou eu queria contar histórias de uma cientista, ou eu queria... que eu tenho uma balisa de texto muito precisa assim, e no Chekhov foi o oposto eu não tinha nada. O que eu fui começando a ter eram imagens. (Fransolin, 2023)⁸⁴

No início desse processo de criação e colaboração com a dramaturga, a *imaginação criativa* desempenhou um papel fundamental. Ao receber as imagens descobertas pelas atrizes em seus exercícios de imaginação, a dramaturga também mergulhou em sua própria imaginação, explorando essas imagens para dar início ao desenvolvimento da dramaturgia. Toda a dramaturgia do espetáculo foi elaborada em colaboração entre as atrizes, o diretor e a dramaturga. O material dramático derivou de improvisações cênicas baseadas em imagens e *Atmosferas* propostas.

Quando os ensaios foram iniciados, a condução ficava a cargo do diretor, Cassio Prado, que nos fornecia imagens e *Atmosferas* para explorar e, a partir delas, improvisar. A dramaturga, Sofia Fransolin, acompanhava os ensaios no início e também podia nos fornecer estímulos para igualmente explorar e improvisar. Segundo Fleming (2022), a improvisação sobre as imagens é considerada um princípio fundamental no método de Chekhov e não é utilizada apenas como treinamento de exercícios, mas também como chave na criação do material da performance. As improvisações para nós serviram como material para a dramaturgia e encenação. A partir dessas improvisações, a dramaturga começou a esboçar a dramaturgia, às vezes trazendo cenas, falas e ideias para improvisarmos em cima.

Todo o processo de desenvolvimento do esqueleto da dramaturgia foi feito no formato online, via plataforma Google Meet. No meio do ano de 2021, existia uma primeira versão do texto, ainda em processo de criação, mas que foi suficiente para podermos aplicar para sermos contemplados pelo Proac Expresso LAB 2021⁸⁵, na linha de Prêmio por Histórico de Realização em Teatro - Produção. Em fevereiro de 2022 começamos a levantar o espetáculo.

⁸⁴ Entrevista concedida de forma remota, via zoom, por Sofia Fransolin, dia 18 de julho de 2023.

⁸⁵ O ProAC Expresso LAB foi uma linha de apoio criada pelo Programa de Ação Cultural (ProAC), coordenado pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo. Esse programa visava fomentar a produção cultural e artística, distribuindo recursos financeiros para projetos culturais em diversas áreas, incluindo teatro, música, literatura, dança, artes visuais, entre outras. A linha Expresso LAB foi especificamente implementada como uma resposta emergencial para mitigar os impactos da pandemia de Covid-19 no setor cultural, utilizando os recursos da Lei Aldir Blanc (Lei Federal nº 14.017/2020), que destinava apoio financeiro ao setor cultural durante a crise sanitária. Essa iniciativa buscou incentivar a continuidade e a retomada das atividades culturais no Estado.

Após o início do processo, Bruna Mafra, uma das atrizes desse projeto, precisou se retirar dele, sendo substituída pela atriz Stephanie Degreas. Para nós, ficou evidente que a entrada de uma nova atriz significaria uma nova peça, uma nova dinâmica e uma nova voz contribuindo para o espetáculo com sua *individualidade criativa*. Isso nos levou a um mês e meio de ensaios online para redescobrir o grupo e incorporar as novas contribuições. Após esse período, tivemos dois meses e meio de pausa para que a dramaturga escrevesse o texto, de forma mais consolidada, mas sempre sujeita a mudanças à medida que a dramaturga acompanhava os ensaios posteriormente.

Os ensaios se iniciaram em abril e se estenderam até a estreia, no final de julho. Quando a dramaturga estava presente, ela tinha a oportunidade de ajustar a dramaturgia, sem alterar o sentido global da peça.

A dramaturga⁸⁶ utilizou as imagens à sua disposição, assim como o material que surgia das improvisações das atrizes. Uma imagem particularmente significativa para ela foi a da Matrioska, uma boneca russa de madeira que contém dentro dela outra boneca, e dentro desta, outra menor, e assim por diante. Essa imagem se refletiu na estrutura fragmentada da dramaturgia, resultando em uma narrativa não linear sobre a história de duas irmãs.

As cenas do presente, da infância e da adolescência se entrelaçam sem seguir uma linha cronológica clara, sem que seja possível compreender qual evento levou a outro ou qual ato foi consequência de qual situação. Segundo a dramaturga⁸⁷, essa fragmentação acrescentou uma dificuldade ao trabalhar com o método de Chekhov, pois havia um "vai e vem" constante na história, distante da trajetória do enredo proposta por Chekhov.

Para Chekhov (2010), toda peça bem escrita envolve uma batalha entre os poderes do Bem e do Mal. Ele explica as "leis de composição" de uma peça pelo impulso que essa batalha traz para a trajetória do enredo, que é dividido em três partes: "o enredo nasce, desenvolve-se, termina" (Chekhov, 2010, p.120). Vale ressaltar que, apesar disso, Chekhov enfatiza que a primeira cena pode não ser necessariamente o começo, e a última cena o fim, mas que o princípio de começo, meio e fim existe tanto na peça quanto na trajetória de uma cena.

⁸⁶ Segundo entrevista concedida de forma remota, via zoom, por Sofia Fransolin, dia 18 de julho de 2023.

⁸⁷ Ibid.

Na peça *Se morri...*, essas fronteiras são borradas, pois às vezes o início de uma cena começava com um enredo que já estava em desenvolvimento, e apenas em uma cena subsequente se descobria de onde esse enredo surgira. Dramaturgicamente, a *lei da triplicidade*⁸⁸ traçada por Chekhov não era obedecida, resultando em uma trajetória das personagens que não só era fragmentada no sentido de retornar a cenas da juventude e infância, mas também quebrava a ideia lógica de que uma ação levava a outra. Não se sabia o que vinha antes ou depois, qual era o início, qual era o meio e qual era o fim.

Para a dramaturga⁸⁹, essa é uma maneira de jogar com o método de Chekhov, acreditando que seu método não é algo fixo, mas algo que pode ser atualizado com novas visões. Assim como outro elemento que a dramaturga trouxe que é a "[...] brincadeira constante com a realidade e ficção nessa peça" (Fransolin, 2023).

Em *Se Morri...*, a voz da dramaturga surge duas vezes: no início, recepcionando o público, e no meio, interagindo com as personagens. Essa voz lembra tanto o público quanto as personagens que essa peça é uma ficção, e dentro dessa ficção, ela representa Deus, conduzindo e ditando a vida dessas personagens.

eu volto. eu volto para dizer que a essa altura, talvez a história tenha acabado.
enfim, acabado com a morte.
com a vida e a morte dessas duas.
mas eu penso que não era sobre isso que eu queria falar. eu queria recriar o mundo.
silêncio
eu queria ser deus.
eu queria ser deus porque todo o cientificismo dos últimos séculos não foi suficiente para descobrir o que significa isso aqui.
eu digo, a vida.
então.
então a gente cria.⁹⁰

Segundo Sofia Fransolin, o recurso dramático de colocar sua voz como uma personagem, a dramaturga, tanto no texto escrito quanto nas apresentações de 2022, trouxe uma camada de dificuldade em trabalhar com o método de Chekhov. Essa dificuldade provavelmente se dá pelo método oferecer caminhos para trabalhar com algo exterior a nós: a/o personagem. E a dramaturga traz a proposição cênica de uma mistura ou fusão entre as duas, entre a Sofia dramaturga e a personagem da dramaturga.

⁸⁸ Chekhov (2010) nomeia a ideia de que toda obra de arte tem um começo, um meio (desenvolvimento) e um fim.

⁸⁹ Segundo entrevista concedida de forma remota, via zoom, por Sofia Fransolin, dia 18 de julho de 2023.

⁹⁰ Trecho da peça *Se morri já não me lembro: um ensaio para recriar o mundo*, de Sofia Fransolin.

Porque, por mais que a personagem da dramaturga apareça para lembrar o público que o que eles estão assistindo é uma ficção, a dramaturga também não deixa de ser uma personagem, né? Não sou eu, é uma dramaturga. Não é a Sofia, sabe? Então também existe um nível de ficcionalização nesse lugar. Acho que é uma brincadeira constante com a realidade e ficção nessa peça.⁹¹

Nos livros e manuscritos, Chekhov geralmente descreve e exemplifica seu método e a forma de trabalhar com ele, oferecendo exemplos de peças e textos. Por questões temporais e históricas, os escritos propõem diferentes estéticas e possibilidades de criação com esse material, apresentando textos que não quebram a lógica entre o real e o ficcional, assumindo o ficcional como realidade.

No livro *Para o Ator* (2010), Chekhov utiliza muitas peças de Shakespeare⁹² para explicar seu método, além de peças da sua época e textos que ele já havia trabalhado como ator, principalmente na época do TAM. Apesar disso, Fleming (2022) ressalta que Chekhov frequentemente encorajava as/os atrizes/atores a ajustarem e adaptarem seu método de acordo com suas próprias *individualidades criativas*, enfatizando que não era o exercício em si que precisava ser compreendido, mas sim a ideia por trás dele.

No entanto, embora Chekhov tenha trabalhado com uma variedade de materiais, inclusive na pesquisa de uma nova dramaturgia durante seu tempo em Dartington e Ridgefield, seu método foi desenvolvido para atender às necessidades de atrizes e atores que trabalhavam com textos que não quebravam a quarta parede⁹³. Além disso, Chekhov propunha trabalhar com a imagem exterior do personagem, sem mesclar a imagem da/do atriz/ator com a da/do personagem.

Portanto, a dramaturga Sofia Fransolin traz para o texto um jogo com o método e a possibilidade de trazê-lo para o presente, posicionando-se como mulher e dramaturga com todo o poder de mudar a vida dessas personagens. Isso quebra, inclusive, com a lógica tradicional do patriarcado, que coloca o homem na posição de poder, na posição de "Deus", como ela menciona na peça. No final, ao alterar o destino trágico das duas personagens e permitir que elas sobrevivam pela união e

⁹¹ Segundo entrevista concedida de forma remota, via zoom, por Sofia Fransolin, dia 18 de julho de 2023.

⁹² Ele utiliza: *Noite de Reis*. *Hamlet*, *Rei Lear*, de William Shakespeare; *O canto do Cisne* e *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Chekhov; *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol; *O Grilo na Lareira*, de Charles Dickens; *A morte de um caixeiro viajante*, de Arthur Miller. Textos: *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes; *Os irmãos Karamazov*, de Fiódor Dostoiévski.

⁹³ A quarta parede é uma convenção dramática na qual existe a separação entre palco e plateia, e as/os atrizes/atores que estão no palco representando suas/seus personagens agem como se existisse uma parede a qual separa essa ficção criada no palco da realidade.

cumplicidade entre elas, o texto assume uma atitude e perspectiva feminista diante de um mundo em destruição.

[...] De como no fim a gente está falando sobre feminismo, porque a gente está falando sobre questões muito íntimas de duas mulheres. E da relação de duas mulheres e isso não é muito debatido [...]. É puramente entender essas duas sujeitas como sujeitas mesmo, e muito diferentes entre si, mas que por uma por uma força que é a relação delas enquanto irmãs, elas têm que aprender a se relacionar, apesar de serem muito, muito diferentes... E eu acho que *Se morri* não é uma peça fácil de falar sobre o que se trata, porque talvez não tenha de fato UM só tema. Eu acho que o tema é justamente o interno dessas duas pessoas.⁹⁴

Como vimos acima, Chekhov acreditava que o impulso da peça viria das/dos atrizes/atores em diálogo com a/o dramaturga/dramaturgo, assim "[...] a peça evocaria, de certa forma, as invenções dos atores, ajustando e integrando o seu trabalho com o dos dramaturgos" (Marowitz, 2004, p.167, tradução nossa). Aqui, a peça emerge do diálogo entre duas atrizes mulheres e a dramaturga, que também é atriz. Esse diálogo ocorreu não apenas no processo de criação dramatúrgica, mas também na própria peça, na qual a dramaturga conversa com essas personagens e confunde as fronteiras entre ficção e realidade. A peça traz novas perspectivas sobre o suporte criativo do método Chekhov para potencializar as vozes das artistas, por meio de um trabalho colaborativo e de apoio, fundamentado na imaginação e na improvisação para a criação dramatúrgica.

⁹⁴ Entrevista concedida de forma remota, via zoom, por Sofia Fransolin, dia 18 de julho de 2023.

4 A CONTINUAÇÃO E CONTRIBUIÇÃO DE MULHERES NO LEGADO DE MICHAEL CHEKHOV: DEIRDRE HURST DU PREY, MARIA KNEBEL E JOANNA

Kirillov (2018) ressalta que várias escolas teatrais surgiram no século XX, cada uma com a sua metodologia e técnicas, se baseando na ideologia artística dos artistas associados a essas, ele cita alguns nomes masculinos como exemplo:

[...] se estamos falando do teatro de George Fuchs, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Aleksandr Tairov, Uevgeny Vakhtangov, Bertold Brecht, ou Jerzy Grotowski, nos encontramos que esses visionários do teatro tendiam a uma autodeterminação radical em relação aos princípios de atuação. (Kirillov, 2018, p. 40, tradução nossa)

A ausência deliberada de nomes femininos não é coincidência, mas sim uma escolha intencional que reflete o machismo arraigado na sociedade da época, e que infelizmente persiste até hoje. Essa atitude relega as mulheres a um papel secundário, negando-lhes a devida visibilidade e reconhecimento que merecem.

Isso também ocorre com outras artistas do século XX, como Edith Craig, irmã de Gordon Craig. Conhecida como Edy Craig (1869-1947), foi uma encenadora, diretora, produtora e figurinista, e um importante nome do movimento sufragista feminino na Inglaterra. Ela produziu cerca de 150 peças de sufragismo, que foram fundamentais para a causa, mas infelizmente não recebeu a devida representação na história teatral. Outro caso é Suzanne Bing, que trabalhou ao lado de Jacques Copeau, colaborando e dirigindo a escola que fundaram juntos. Em uma tentativa de reabilitar o nome e a contribuição dessa artista, Doyon (2016, p. 54, tradução nossa) ressalta:

[...] Jacques Copeau chama de "uma das minhas colaboradoras mais fiéis e valiosas", "[colocando] esta palavra no masculino porque a tarefa assumida por Suzanne Bing [ao seu lado] sempre ultrapassou o que se pode esperar das habilidades, constância e forças femininas".

Isso também ocorre com Deirdre Hurst Du Prey, que na versão de *Para o Ator* (2010), é mencionada como aluno, no masculino. Esse equívoco será abordado mais adiante, quando discutiremos sua significativa contribuição para o método de Chekhov. No entanto, esses equívocos, propositais ou não, de gênero, destacam uma tendência pronunciada do lugar de poder hegemônico no teatro no século XX.

E essas escolas, segundo Kirillov (2018), levavam predominantemente o nome do diretor e da técnica desenvolvida para a atuação que ia ao encontro da estética

teatral que esses diretores vinham trabalhando. Chekhov, não diferentemente, desenvolve seu método conforme "a estética da era dos diretores".

Para entender verdadeiramente o panorama do teatro no século XX e XXI, é crucial reconhecer não apenas os nomes proeminentes do cenário teatral, mas também as contribuições valiosas das mulheres. Entre elas, destacam-se três: Maria Knebel, Deirdre Hurst Du Prey e Joanna Merlin, que desempenharam papéis fundamentais na escrita, contribuição e difusão do método de Chekhov. Cada uma delas, à sua maneira, deixou um legado significativo no desenvolvimento e na disseminação desse método.

4.1 Maria Knebel e seu encontro com Michael Chekhov

Figura 14 – Maria Knebel



Fonte: MXAT

Maria Knebel (Figura 14) nasceu em Moscou em 1898, filha de um pai estrangeiro⁹⁵ de família judia, em 1918 começou a frequentar as práticas de Chekhov

⁹⁵ Joseph Knebel (1854-1926) vinha de uma cidade chamada Galícia, que hoje pertence à Ucrânia, mas que no século XIX fazia parte do Império Austro-Húngaro. Foi fundador de uma editora intitulada como J. Knebel.

no Estúdio Chekhov, fazendo parte de três dos quatro anos de existência desse estúdio⁹⁶. A abertura do estúdio coincidiu com um período tumultuado na Rússia, marcado pela Revolução de Fevereiro e Outubro de 1917⁹⁷. Segundo Abensour (2019), o inverno daquele ano tinha sido particularmente desafiador, com escassez de alimentos, recursos financeiros e falta de eletricidade para fornecer aquecimento. No entanto, o período também testemunhou avanços significativos, como na igualdade de direitos entre homens e mulheres, o que resultou na abertura das portas das universidades para as estudantes.

A entrada de Knebel no Estúdio não foi na maneira tradicional por meio das seleções antes do começo de cada período, foi de maneira praticamente "ilegal", como Knebel (2016) mesma descreve: persuadindo uma amiga, Lida Gouriévitch, que a tinha contado sobre o estúdio, a levá-la para uma das práticas com Chekhov. Apesar de ter iniciado sua participação de forma impulsiva, sem antecipar que aquele dia mudaria seu destino e sua escolha profissional, visto que inicialmente planejava cursar Matemática na faculdade, uma conversa com Chekhov acabou por alimentar seu desejo de seguir uma carreira no teatro, mantendo-a no estúdio até 1921 e a fazendo mudar do curso na faculdade de Matemática para História da Arte.

Nesse estúdio, Chekhov lecionava o Sistema Stanislavski da maneira aprendida com Stanislavski, acrescido dos ensinamentos de Sulerzhitsky e Vakhtangov sobre o Sistema, conforme descrito no capítulo 2. Apresentava aos estudantes sua própria visão do que ele experienciou do Sistema, além de começar alguns experimentos próprios. Apesar de ainda não ter desenvolvido completamente seu método, Chekhov já estava imerso em experimentações e reflexões sobre a integração do corpo, voz e imaginação, elementos essenciais para a compreensão de seu método.

Além desse modo de trabalho no Estúdio, Maria Knebel (2006) destaca o interesse de Chekhov pelos *études*⁹⁸, uma prática na qual a/o atriz/ator, ao se deparar com um texto, busca compreender os eventos principais e secundários da cena, ou momento específico do texto que está trabalhando. A partir dessa compreensão, a/o atriz/ator improvisa a cena com suas próprias palavras. Esse processo permite que

⁹⁶ O estúdio teve suas atividades de 1918-1922. Maria Knebel fez parte do estúdio de 1918 até 1921.

⁹⁷ Mencionado também no segundo capítulo.

⁹⁸ Ver mais em: KNEBEL, Maria. **Análise-Ação**: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.

a/o atriz/ator se aprofunde no texto e compreenda melhor a visão da/do autora/autor. O trabalho com *études* vinha inicialmente do Stanislavski, mas Chekhov os adaptava de sua própria maneira:

Via de regra, propunha-os de uma maneira particular: não contava todo o *étude*, mas ia soprando as próximas ações. Se alguém se distraía ao ouvir as indicações, ele interrompia imediatamente o exercício, pois considerava que a capacidade de viver a própria tarefa de tal modo que a indicação do pedagogo (e, posteriormente, a do diretor), não atrapalhe, e sim ajude na realização da tarefa, é o primeiro passo na arte do ator. (Knebel, 2016, p.101)

Após sua passagem pelo Estúdio Chekhov, em 1923, Maria Knebel ingressou na escola de Arte dramática do Segundo Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, onde deu continuidade aos estudos sobre o Sistema Stanislavski, em um lugar "[...] onde os atores desenvolviam a independência criativa e adquiriram mais iniciativa." (Shapiro *in* Knebel, 2016, p.302). Abensour (2019) observa que a dinâmica da Escola do Segundo Estúdio contrastava com a abordagem que Knebel havia experimentado durante seus anos de estudo com Chekhov. Enquanto Chekhov enfatizava a improvisação e a imaginação, a diretora de seu curso atual, Elizaveta Telechova, favorecia uma abordagem mais analítica e psicológica. Em 1924, entrando em seu último ano de curso do Segundo Estúdio⁹⁹, ocorreu um recrutamento pelo Teatro de Arte de Moscou, onde Knebel se tornou atriz. Esse marco representou o início de sua carreira profissional em um teatro renomado, onde trabalhou durante anos em diversos papéis em peças.

Logo após Knebel entrar na escola do Segundo Estúdio, Chekhov assume a liderança do Terceiro Estúdio, que fica conhecido como o Segundo Teatro de Arte de Moscou, e a convida para fazer parte da trupe. Segundo Abensour (2019), ela acaba recusando, considerando-o um favor não merecido, contudo a relação de Chekhov e Knebel não se restringiu apenas ao Estúdio Chekhov. Em 1923, ao aceitar um convite dele, Knebel passou a integrar um grupo de estudos denominado "círculo de jovens entusiastas", liderado por Andrei Biéli. Nessa época, Biéli colaborava com Chekhov na produção de *Hamlet*, programada para estreiar em novembro do ano seguinte. Embora durante essas sessões nunca tenha sido mencionado o nome de Steiner por Biéli ou Chekhov, Carnicke (2009) afirma que a euritmia de Steiner foi experimentada

⁹⁹ No final do primeiro ano o talento e a dedicação de Maria Knebel foram reconhecidos, fazendo com que ela passasse diretamente para o terceiro e último ano do curso.

durante os encontros¹⁰⁰. Foi somente em 1925, ao viajar para Dornach, na Suíça, com o objetivo de entregar uma carta à primeira esposa de Biéli, que Knebel compreendeu essa ligação entre o que Biéli ensinava e os princípios da antroposofia e da eurtímia, sendo lá que teve a oportunidade de encontrar Steiner (Carnicke, 2018).

No momento de estudos com Biéli, Chekhov já tinha grande conhecimento teórico sobre Steiner e interesse em seus ensinamentos. Os encontros só iriam alimentar ainda mais a prática de Chekhov e vincular seu nome com o de Steiner. Contudo, desde junho de 1922, antes desses encontros, a antroposofia havia sido banida da União Soviética e só poderia ser reproduzida, seja em forma de livros ou em aulas, com uma permissão oficial, se concedida. Knebel provavelmente só foi perceber anos depois, em 1925, a ligação de Chekhov e do "círculo de jovens entusiastas" com Steiner por conta desse momento político no qual a antroposofia era censurada, algo que três anos depois Chekhov não conseguiria mais se desvincular, a ponto de ter que deixar a Rússia.

Após deixar a Rússia, Chekhov teve um último encontro com Knebel na Alemanha em um zoológico, este foi o último encontro pessoal entre eles. Apesar dessa separação geográfica, mantiveram uma comunicação constante por meio de correspondências meticulosamente enviadas por Chekhov para pessoas próximas na Rússia, sendo Knebel uma dessas destinatárias (Carnicke, 2018).

A trajetória artística de Knebel continuou, na Rússia, marcada por colaborações significativas e influentes. Em 1936, ela teve a oportunidade de trabalhar com Stanislavski no Estúdio de Ópera Dramática, onde teve contato com seus últimos experimentos, particularmente o que ela chamou de Análise-Ação¹⁰¹. Knebel conquistou a confiança de Stanislavski, que a convidou para dar aulas em seu estúdio, localizado em sua própria residência. De acordo com Shapiro (*in* Knebel, 2016), Knebel foi o "braço direito" de Stanislavski no estúdio e tornou-se a pessoa em quem ele confiava a transmissão de seus ensinamentos durante seus últimos anos de vida¹⁰².

¹⁰⁰ Ao compararmos as referências de Carnicke na edição de 2009 e na edição de 2018, observamos uma evolução em sua análise da relação entre o "círculo de jovens entusiastas" e Steiner. Enquanto em 2009 ela se mostra mais efusiva nessa relação, em 2018, explicita que os ensinamentos de Biéli eram influenciados pelos de Steiner.

¹⁰¹ Ler mais em: KNEBEL, Maria. **Análise-Ação**: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.

¹⁰² Stanislavski faleceu em 1938.

Em 1942, Knebel iniciou sua colaboração na direção de peças junto a Nemirovich-Danchenko. Nesse ponto, ela já havia estudado e trabalhado com alguns dos maiores nomes do teatro russo da época, como enfatiza Carnicke (2009): Michael Chekhov, Constantin Stanislavski e Vladimir Nemirovich-Danchenko. Esses três mestres tiveram uma profunda influência sobre Knebel, confiando-lhe seus trabalhos e ensinamentos, aos quais ela dedicou-se na difusão e elaboração. Apesar de sua competência artística, isso não a poupou das dificuldades de ser uma mulher inserida em uma sociedade patriarcal.

Naqueles anos, a ideia de que a direção teatral não era para mulheres estava enraizada. Maria encontrou o único caminho possível para superação do preconceito: não imitar as qualidades masculinas, mas usar as suas próprias aquelas que lhe conferiam superioridade: a flexibilidade, a plasticidade, o cuidado e a ternura no trabalho com os caprichosos atores. (Shapiro *in* Knebel, 2016, p. 308)

Maria Knebel desafiou as convenções de gênero ao ultrapassar fronteiras e ocupar posições anteriormente reservadas apenas aos homens. Em 1950, Maria Knebel assumiu a direção do Teatro para Crianças de Moscou, uma instituição teatral dedicada a atividades voltadas para crianças e jovens. Nesse papel, Knebel liderou um grupo de talentosos profissionais da área da atuação. Um ano antes desse marco, Mikhail Kedrov (1893-1972), recém-nomeado diretor do Teatro de Arte de Moscou, optou por "tirar" Knebel da companhia do TAM. Sua demissão ocorreu durante a campanha "contra o cosmopolitismo", uma estratégia para encobrir o antissemitismo, conforme Abensour (2000) relata. Knebel foi compelida a renunciar depois de ter seu salário suspenso, não ter sido designada para nenhuma nova produção e ter as peças, das quais fazia parte, retiradas do repertório.

Kedrov, que assumiu um papel de grande importância no TAM, é reconhecido por propagar o Método das Ações Físicas, uma versão soviética aceita pelo regime da época, derivada dos últimos desenvolvimentos das pesquisas de atuação de Stanislavski. Enquanto Kedrov enfatizava uma abordagem mais física do método, Knebel divergia em sua perspectiva, a qual ela nomeava como "método da análise pela ação". Em sua visão, Knebel incorporava elementos como a imaginação e a ligação da vida física e psíquica em contraposição à abordagem puramente física promovida pelo estado, que defendia uma interpretação mais realista e materialista no teatro (Carnicke, 2018).

Em 1959, Knebel publicou na editora *Iskússtvo* um artigo intitulado "Análise ativa da peça e do papel"¹⁰³, defendendo sua visão sobre o que aprendeu com o método de Stanislavski nos últimos anos de sua vida. Segundo ela, esse método sintetizou na teoria e na prática a experiência de seus longos anos de trabalho criativo (Knebel, 2016, p.19). Da mesma forma, ao longo dos próximos anos, Knebel também defendeu o método de Chekhov, trazendo-o gradualmente de volta para a Rússia por meio de seus escritos. Sua habilidade em contornar a censura de forma inteligente permitiu que as ideias de Chekhov fossem disseminadas.

Após assumir, em 1961, a direção do Instituto Estatal de Arte Teatral (hoje conhecido como Academia Russa de Artes Teatrais, ou GITIS), a mais antiga escola teatral da Rússia, Knebel dedicou-se exclusivamente ao ensino e à escrita. Gradualmente, suas obras trouxeram o nome de Chekhov de volta à cena teatral russa, culminando no retorno efetivo dos ensinamentos de Chekhov na Rússia no final de sua vida. Knebel, mesmo com a saúde frágil, trabalhou até o último momento para que uma obra em homenagem a Chekhov fosse publicada, contendo textos de Chekhov e enriquecida com testemunhos de contemporâneos. Essa obra foi publicada apenas em 1986, um ano após a morte de Knebel.

4.1.1 Os escritos de Knebel: Resgatando o nome Chekhov na Rússia

Maria acreditava que tinha o dever de trazer seu primeiro professor de volta à Rússia, mesmo que em forma de livros. Dizia que não podia, que não devia morrer enquanto não cumprisse a tarefa. A palavra "dever", aliás, era uma das mais utilizadas por Knebel. (Shapiro *in* Knebel, 2016, p.301)

Knebel poderia simplesmente ter expressado gratidão a Chekhov por ter sido seu primeiro professor e por ter influenciado sua carreira, limitando-se a mencioná-lo em seus escritos sem se comprometer mais profundamente. No entanto, ela foi além disso. Knebel desempenhou um papel fundamental na preservação da memória de Chekhov na Rússia, consciente das dificuldades que enfrentaria para resgatá-lo do esquecimento político.

Embora Chekhov tenha desfrutado de grande reconhecimento durante seus anos no Teatro de Arte de Moscou, antes de seu exílio em 1928, seus escritos desapareceram na Rússia até os anos 1960 devido à censura política. Esse fenômeno

¹⁰³ Do original *O díístvennom análise piési i roli*. Esse texto foi reeditado e publicado em 1961, pela mesma editora. A primeira parte do livro *Análise-Ação*, de 2016, é a tradução desse livro.

não era exclusivo de Chekhov, mas era uma realidade para qualquer pessoa que deixasse o país por motivos políticos, resultando no apagamento de sua presença e contribuições (Ivanova, 2009).

Para a maioria das pessoas que ficavam na Rússia aqueles que tinham deixado o país realmente deixavam de existir. Todos os laços eram cortados. Não tinha como saber se alguém que emigrou estava vivo ou morto. Historiadores da arte tiveram que lutar pelo direito de mencionar que aquele emigrante tinha realmente existido mesmo antes de suas partidas (para outro país): as incursões da propaganda oficial foram longe demais. (Solovieva *apud* Carnicke, 2018, p.191, tradução nossa)

De acordo com Carnicke (2018), o ressurgimento do nome de Chekhov no meio artístico e teatral só foi viável após o discurso secreto de Nikita Gorbachev¹⁰⁴, sucessor de Stalin, em 1956, no qual foram denunciados os abusos cometidos por Stalin e lançada uma campanha de desestalinização. No entanto, mesmo com o retorno gradual do nome de Chekhov à discussão, ainda persistia uma presença significativa da censura, que não permitia eventos e temas serem tratados sobre a vida e método de Chekhov, principalmente no que dizia a respeito do motivo de sua saída da Rússia.

Com todas as dificuldades impostas, em 1967, Maria Knebel conseguiu a permissão para escrever um capítulo sobre Chekhov na sua autobiografia intitulada como "Toda Vida", esse capítulo foi adicionado ao livro *Análise-Ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski*¹⁰⁵, do qual temos a tradução em português. Esse capítulo conta sobre o primeiro encontro de Knebel com Chekhov e as práticas no Estúdio Chekhov, principalmente no que diz respeito aos *études*. Através de suas memórias pessoais, ela narra alguns encontros, os *études* e ensinamentos de Chekhov. Vincula os ensinamentos de Chekhov com os de Stanislavski nas suas semelhanças e suas diferenças, advindas da individualidade criativa de Chekhov.

[...] compreendo que nos anos de surgimento do Estúdio Tchekhov *era um autêntico aluno de Konstantin Serguêievitch*. Ao olhar meu diário daqueles anos, as anotações de palestras, *études* e exercícios, admiro a profundidade com a qual ele se apropriava das ideias de Stanislávski! E pelos diários posteriores vejo como, aos poucos, quase imperceptivelmente, suas formulações iam mudando; como Tchekhov se afastava, como dava as

¹⁰⁴ Nikita Sergeievitch Khrushchov (1894-1971), foi primeiro-secretário do Partido Comunista após a morte de Stalin. Em 25 de fevereiro de 1956 ele faz um discurso no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, também conhecido em português como "Sobre o culto à personalidade e suas consequências", no qual Khrushchov acusava os excessos cometidos por Stalin e reafirmava ver mais sobre o discurso secreto em: THE EDITORS OF ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Khrushchev's secret speech | Soviet history, 18 fev. 2019. <https://www.britannica.com/event/Khrushchevs-secret-speech>. Acesso em: 23 jan. 2024.

¹⁰⁵ KNEBEL, Maria. **Análise-Ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski**. São Paulo: Editora 34, 2016.

costas a Stanislavski. E finalmente aconteceu de o melhor entre os melhores alunos se encontrar do lado oposto as posições políticas e estéticas de seu mestre [...]. (Knebel, 2016, p.98)

Nesse texto, Knebel adota uma escrita que se ajusta às demandas do contexto político da época, fornecendo pistas sobre as investigações de Chekhov no Estúdio Chekhov. Essas pistas nos permitem compreender a abordagem de Chekhov em relação aos *études*, bem como sua conexão com Stanislavski. No entanto, o texto omite outras experimentações que Chekhov estava conduzindo, assim como suas posturas políticas e estéticas, que posteriormente motivaram seu exílio. Knebel apenas alude, de forma intencionalmente vaga, porém, extremamente cautelosa, que as posições políticas e estéticas de Chekhov divergiam das de seu mentor. Nesse momento, ela não poderia detalhar quais eram essas posições políticas e escolhas estéticas, mas Chekhov já demonstrava interesse por Steiner, bem como por outras estéticas teatrais que não eram realistas, desafiando a estética do regime soviético, que tinha uma preferência por uma estética e atuação realista, e assim "[...] exigindo que os atores trabalhassem de maneira realisticamente familiar, em vez de se entregar a voos de imaginação fantasiosa" (Carnicke, 2018, p.194-5, tradução nossa).

As pesquisas de Chekhov o conduziram a outros modos de atuação além do realismo, como evidenciado em sua interpretação de Hamlet (Figura 15), criticada pelo próprio Stanislavski como sendo "antirrealista" e "grotescamente simbólica" (Law, 1983).

Figura 15 – Chekhov no papel de Hamlet (1924)



Fonte: MXAT

A montagem de *Hamlet*, de 1924 é considerada um marco, no qual Chekhov se vincula de uma vez por todas à antroposofia, promovendo um espetáculo que explorava componentes espirituais e internos. Byckling (2019) afirma que, durante o período de ensaios desse espetáculo, o simbolismo russo e a antroposofia alemã se entrelaçaram, e Chekhov começou a se distanciar de Stanislavski.

Chekhov vinha questionando a estética realista e buscava o desenvolvimento de uma nova técnica de atuação a qual se apoiava na imaginação e corporificação de imagens que surgissem.

Os teatros precisavam levar em consideração as demandas da época. Peças de agitação e propaganda (produtos da primeira fase da Revolução) começaram a aparecer nos palcos de Moscou e Petrogrado. O único estilo permitido era o naturalismo, a simplicidade realista e a reprodução fotográfica do cotidiano. A qualidade da atuação começou a declinar e os elementos da imaginação criativa, da invenção teatral e da originalidade foram relegados para segundo plano. (Chekhov *apud* Byckling, 2007, p.105, tradução nossa)

O mesmo capítulo de "Toda Vida" foi utilizado na organização de um livro em 1971, com o título *O que eu considero especialmente importante*¹⁰⁶. Além disso, em 1976, Knebel comenta sobre sua própria abordagem sobre alguns exercícios de Chekhov que ela achava interessante no livro *A Poesia da Pedagogia*¹⁰⁷. Neste, Knebel comenta sobre exercícios de improvisação em cima de contos de fada e jogos de bola, assim como os conceitos práticos de *Centro Imaginário* e o *Gesto Psicológico* de Chekhov (Carnicke, 2009).

Na segunda metade da década de 1970, Maria Knebel começa a trabalhar para a publicação do legado literário Chekhov na editora *Iskússtvo*, uma editora russa que publicava textos sobre arte e cultura. Maria Knebel, juntamente com outras pessoas organizaram os livros, documentos e cartas de Chekhov para essa publicação. Além disso, Knebel escreveu um texto de memórias e o prefácio, segundo Ivanova (2009), que também participou da organização desse material. A publicação leva o nome em russo de *Literaturnoye nasledye v dvukh tomakh*, em português *A herança literária de Michael Chekhov*, patrimônio literário em dois volumes e foi publicado pela *Iskússtvo*, Moscou em 1986. Knebel se aliava com Natália Krimova¹⁰⁸, uma crítica teatral, que iria ajudá-la nessa missão de publicar o legado de Chekhov.

Ivanova (2009) destaca a dificuldade de publicar obras naquela época devido à rígida censura, que bloqueava qualquer conteúdo considerado suspeito. Maria Knebel, ciente desses obstáculos, desenvolveu estratégias de escrita para conseguir publicar seu material sobre Chekhov. Mesmo durante a *Perestroika* — um período de reestruturação política iniciado na década de 1980 que promovia a abertura econômica da Rússia visando ao crescimento econômico — e apesar da *glasnost*, política implementada durante a *Perestroika* que prometia uma mídia livre e liberdade de expressão, os órgãos de censura continuavam operando e representavam um desafio significativo.

Carnicke (2018) ressalta que algumas partes foram cortadas na edição de 1986, principalmente no que dizia à relação de Chekhov com a antroposofia de Steiner e sua migração. Knebel trabalhou por volta de dez anos na organização dos livros,

¹⁰⁶ Nossa tradução do título original em russo *O tom chto mne kazhetsya osobenno vazhnym*, publicado em Moscou pela *Iskusstvo*.

¹⁰⁷ *A Poesia da Pedagogia* em português. *Poeziya Pedagogiki*, publicado em Moscou pela VTO.

¹⁰⁸ Natália Krimova (1930-2003) foi uma crítica teatral russa, casada com o diretor Anatoly Efors.

escritos e cartas de Chekhov para essa publicação, que acabou ocorrendo apenas em 1986, um ano após a sua morte.

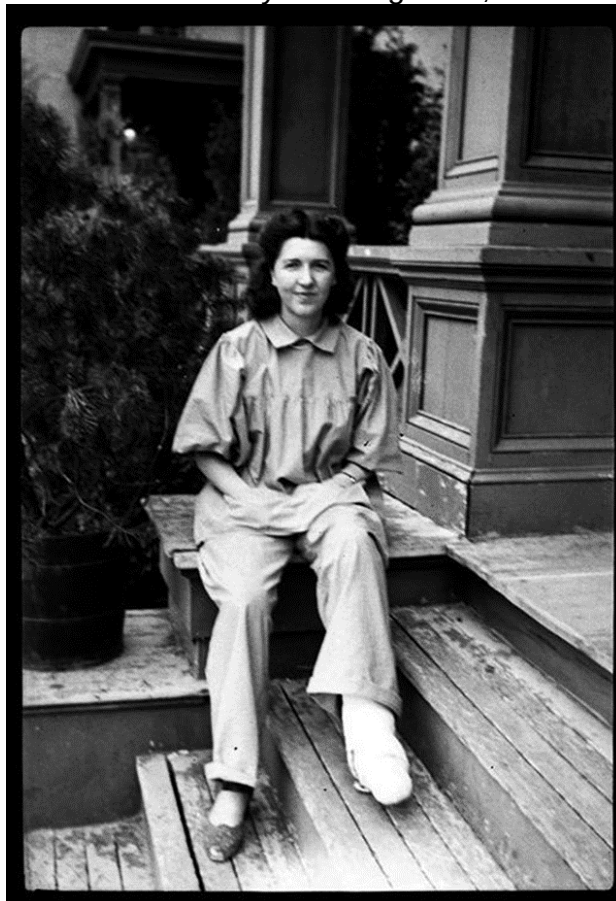
Para driblar a censura e conseguir publicar as informações, Knebel utilizou algumas formas de escrever que fossem possíveis de serem aceitas nas circunstâncias políticas da época. Carnicke (2009) cita o exemplo dos encontros de 1923 com Biéli, citado no item anterior. Knebel descreve esses encontros na publicação de 1967, mostrando Biéli mais como um escritor, o que se difere de 1986, onde Biéli toma a posição de professor do grupo, além de Knebel poder mencionar sua ida à Suíça. Porém, para essas publicações serem possíveis existia "[...] a necessidade persistente por parte de M. Knebel de justificar as ideias e comportamentos políticos inaceitáveis de Chekhov" (Carnicke, 2009, p. 60, tradução nossa). Como vemos na seguinte passagem:

Chekhov buscava a harmonia. Como ator, buscava e almejava a harmonia no palco e em seus papéis. Ele estava constantemente atormentado porque sentia a desarmonia das coisas no mundo externo. Daí seus medos e inquietações. Ele acreditava que a verdade que reuniria a arte e a vida, que ele buscava, estava contida nessas mesmas teorias antropológicas. (Knebel *apud* Byckling, 2019, p.130, tradução nossa)

A incansável persistência, coragem e astúcia de Knebel foram de fundamental importância para a restauração da reputação de Chekhov na Rússia. Embora haja escassez de material sobre esses escritos em português, com o principal registro encontrado em seu livro intitulado *'Análise-Ação: Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski'*, no capítulo intitulado por ela como "A Aluna de Michael Chekhov", que aborda exclusivamente o período no Estúdio Chekhov, ainda estabelecendo uma forte conexão entre Chekhov e Stanislavski, através da pesquisa dos *études*, é possível perceber que essa relação transcende o papel de mera aluna, transformando-se em uma colaboradora comprometida em seu país de origem. Ao longo de sua vida, Knebel persistiu em trazer de volta ao debate teatral russo não apenas o nome de Chekhov, mas também os aspectos de sua história que haviam sido negligenciados ou apagados. Esse esforço contínuo foi crucial para reintegrar gradualmente Chekhov no contexto teatral russo e resgatar sua importância histórica e cultural.

4.2 Deirdre Hurst Du Prey além de um lápis

Figura 16 – Deirdre Hurst Du Prey em Ridgefield, Connecticut, USA, 1940



Fonte: University of Windsor

Deirdre Hurst Du Prey (Figura 16) foi aluna, atriz do Teatro Estúdio Chekhov em Dartington Hall e Ridgefield, auxiliar de Chekhov em suas aulas e quem esteve a todo momento criando em palavras o que Chekhov precisava expressar de forma escrita em inglês. Apesar de ela mesma aceitar o apelido "lápiz", do inglês *the pencil*, por sempre estar com um lápis no cabelo para quando precisasse fazer uma anotação, ela foi muito mais do que alguém que apenas registrou. É por causa de sua dedicação e sensibilidade em compreender Chekhov que temos hoje, além de *To the Actor*, em português *Para o Ator*, *Lessons for the teachers of his acting technique*, *Lessons for teachers* (Versão expandida de *Lessons for the teachers of his acting technique*), *Lessons for the Professional Actors* e diversos arquivos de suas anotações como: *Michael Chekhov: The Actor is the Theatre*, traduzido aqui como *A/O atriz/ator é o teatro*, um arquivo digital com aproximadamente 3.600 páginas datilografadas sobre o trabalho de Chekhov no Teatro Estúdio Chekhov (1936-1942), em Dartington e

Ridgefield, que foi doado em 2002 para a Leddy Library Archives and Special Collections na University of Windsor¹⁰⁹. Além de uma extensão enorme de arquivos depositados em Devon Heritage Center, que contêm registros que incluem essas transcrições feitas por ela, das aulas de teatro de Chekhov datadas de 1935 a 1942, resultando, após a organização destas, em 500 aulas de teatro. Existem também registros feitos por ela de notas de ensaio das discussões de Chekhov com integrantes do Teatro Estúdio Chekhov e outros.

Deidre nasceu em 1906, na Colúmbia Britânica, no Canadá. Como ela mesma descreve:

Nasci em 16 de julho de 1906 e acho que foi um dia bastante importante, porque foi em um incêndio florestal. Minha mãe estava em uma pequena cabana me carregando, enquanto meu pai estava no telhado com os vizinhos, tentando apagar o fogo. Estávamos no alto, na madeira, e era verão e, portanto, muito perigoso, mas tudo correu bem. E minhas irmãs diziam: "Ela nasceu em um incêndio na floresta e nunca parou de pegar fogo." Porque, eu não sei; Eu tinha todo tipo de fogo em mim que precisava ser gasto, e suponho que foi. (Du Prey, 1999, p.2, tradução nossa)

Deirdre (1999), apesar de nunca ter falado russo, teve contato com a língua desde pequena, pois seus pais eram amigos de imigrantes russos que foram para Vancouver. Sua paixão pela dança a fez ir estudar na *Cornish School* em Seattle, em 1931, uma escola que propunha uma formação em que a/o artista deveria ter contato com todos os tipos de arte, contudo, no ano seguinte, ela decide ir para Dartington Hall integrar a *School of Dance Mime*, estabelecida por Margaret Barr entre 1929 e 1934. "No minuto em que eu pisei em Dartington Hall, um novo mundo de experiências se abriu para mim, eu me apaixonei imediatamente, pelas pessoas e pela experiência como um todo." (Du Prey, 1999, tradução nossa). Lá, ela conheceu Beatrice Straight, e passou os primeiros anos cursando aula de música, arte, dança, entre outras. A colaboração entre Deirdre Hurst Du Prey e Beatrice Straight solidificou-se desde cedo, quando uma pequena companhia começou a surgir a partir das aulas de dança-mímica frequentadas por Du Prey. Straight assumiu o papel de gerente dessa companhia, enquanto Du Prey ficou encarregada de auxiliá-la. Contudo, o grupo Jooss Ballet que estava tendo ótima recepção de seu espetáculo *The Green Table* em Paris, foi convidado para se refugiar em Dartington. Diante da crescente ameaça do nazismo, o grupo Jooss Ballet, composto por membros judeus e liderado por Kurt Jooss e Leeder, recusou-se a expulsar os seus integrantes, como exigido pelos

¹⁰⁹ Michael Chekhov: The Actor Is the Theatre. Collections. [Collections.uwindsor.ca, collections.uwindsor.ca/chekhov/about](https://collections.uwindsor.ca/collections/uwindsor.ca/chekhov/about). Acesso em: 28 jul. 2023.

nazistas. Isso deixou o grupo sem um local seguro na Europa, até que foram convidados a se refugiar em Dartington Hall, ocupando o espaço do curso o qual Du Prey estudava.

Como Du Prey e Straight não tinham intenção de serem dançarinas, elas decidiram ir para os Estados Unidos passar um ano e buscar um diretor para o teatro de Dartington, e foi nesse momento que seus caminhos cruzaram com o de Chekhov.

Chekhov foi para Nova Iorque em 1935 para se apresentar com outros atores russos na peça *O Inspetor Geral* e *Uma noite com Anton Chekhov*. Straight e Du Prey assistiram ao espetáculo e ficaram encantadas com a maneira como Chekhov atuava. Beatrice Straight acreditava que ele poderia ser o diretor que estavam procurando. Então, Straight, que tinha aulas com Tamara Daykarhanova¹¹⁰, uma ex-integrante do TAM que morava em Nova Iorque, conseguiu que ela entrasse em contato com Chekhov para dar aulas para Straight e Du Prey enquanto ele estivesse na cidade. Na época, Chekhov falava muito pouco inglês, então era Daykarhanova quem traduzia para elas. Em março de 1935, Chekhov deu três aulas para Du Prey e Straight, abordando temas como concentração, imaginação, improvisação, voz, ritmo cênico, corpo e emoções do ator¹¹¹.

Deirdre Hurst Du Prey (1999) descreve que, desde o início, desses primeiros contatos ela fazia anotações sobre as aulas e percebeu que Chekhov prestava atenção nisso. Assim, futuramente todas as vezes que ele queria escrever ou ler o que ele tinha escrito, ela o auxiliava, já que ele não dominava o inglês.

Chekhov continuou a turnê do espetáculo e depois foi para Connecticut aperfeiçoar seu inglês, antes de seguir para Dartington Hall, em 1935. Enquanto isso, Du Prey e Beatrice Straight embarcaram em uma viagem de carro pelos Estados Unidos, parando para assistir a peças de teatro em locais onde grupos e universidades chamassem sua atenção. Elas atravessaram o país dormindo no carro, com a intenção de "[...] ver que peça eles faziam e qual era a Atmosfera geral em cada lugar" (Du Prey, 1999, p.8, tradução nossa).

¹¹⁰ Tamara Daykarhanova (1889-1980) foi uma atriz e professora de interpretação russa. Fez parte do Teatro de Arte de Moscou e, após a Revolução Russa, fez turnês pela Europa com a companhia Chauve-Souris. Ela se estabeleceu em Nova Iorque em 1923, onde fundou a Escola Tamara Daykarhanova de Artes Cênicas.

¹¹¹ Essas três aulas podem ser encontradas no documento *Michael Chekhov: The Actor is the Theatre*, de Deirdre Hurst Du Prey. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/>. Acesso em: 10 maio 2024.

Em 1936, em Dartington, Chekhov conduziu dezoito aulas direcionadas para Du Prey e Straight com o intuito de que elas pudessem ajudá-lo nas aulas que ministraria no Teatro em Dartington. Mas só em 1939 que elas recebem o certificado de aptidão para ensinar o método, juntamente com outras pessoas. Ambas, Straight e Du Prey, não foram apenas responsáveis por encontrar Chekhov para assumir a direção de um teatro em Dartington, mas também o auxiliaram na organização pedagógica e administrativa do Teatro Estúdio Chekhov, além de fazerem parte do grupo de teatro, desempenhando diversas funções¹¹². Elas ajudam também na mudança para Ridgefield, causada pelo avanço da guerra, sendo Beatrice Straight a responsável por encontrar o lugar onde eles ficaram.

Nos Estados Unidos, Du Prey continuou fazendo parte do Teatro Estúdio Chekhov, que finalmente tinha entrado em turnê, apresentando seus espetáculos para o público, mas a pedido de Chekhov, ela não continua as turnês para ajudá-lo na escrita do livro sobre seu método.

Após sua experiência com Chekhov, Du Prey foi professora e diretora de teatro na Waldorf School of Garden City em Nova Iorque e lecionou em cursos de graduação na Adelphi University, se dedicando até o final de sua vida em ensinar o método de Michael Chekhov e organizar seus arquivos, repassando o método para as gerações futuras.

4.2.1 A/O atriz/ator é o Teatro: a herança deixada por Deirdre

Em 1971, após Du Prey parar as suas atividades docentes, ela começa a se dedicar ao material de notas taquigrafadas, muitas que ela já havia transcrito entre os anos de 1936 e 1943¹¹³, e outras que ela ainda não havia transcrito e que poderia transcrever nesse momento para adicionar à coleção. Essas notas taquigrafadas e transcrições de notas datavam do período em que ela acompanhou Chekhov no Teatro Estúdio Chekhov, tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, desempenhando os papéis de aluna, professora, diretora e assistente de Chekhov. Segundo Du Prey (1977), ela era a única pessoa com permissão para fazer essas

¹¹² Nos documentos originais escritos pela Deirdre Hurst Du Prey *A/O Atriz/Ator é o Teatro*, os nomes delas não estão apenas como atrizes nos espetáculos, mas também em outras funções como: Du Prey assume a direção em 1937 de um experimento chamado *The Fishing Scene* no qual o ator Paul Rogers assume a dramaturgia e Beatrice Straight a cenografia.

¹¹³ Incluindo as três aulas que ela e Beatrice Straight tiveram em Nova Iorque com Chekhov, em 1935.

notas no Estúdio, uma vez que era quem tinha a experiência como estudante e assistente de Chekhov para compreender seu método.

Durante o período no Teatro Estúdio Chekhov, enquanto Beatrice Straight se ocupava das questões administrativas, Du Prey desempenhava o papel de sua "secretária pessoal", conforme ela própria descreve sua função. No entanto, é evidente que sua contribuição excedia esse título no Estúdio, assumindo também o papel de uma das diretoras. Ela colaborava com Chekhov na escolha dos textos a serem trabalhados, auxiliava na tradução de cenas e registrava detalhadamente suas aulas, um material valioso para Chekhov durante a escrita do livro de seu método. Du Prey, portanto, desempenhava múltiplos papéis no Estúdio, enfrentando o desafio de participar das aulas, fazer anotações quando não estava em cena, dirigir cenas com os estudantes e, como diretora, lidar com questões artísticas e administrativas.

A princípio a ideia dessas notas era que esse material recolhido pudesse ajudar Chekhov na criação do livro sobre seu método: "Foi então que ele descobriu minha habilidade em fazer notas taquigráficas, e ele reconheceu o valor desses registros para levantar material para o seu livro" (Du Prey, 1977, tradução nossa). Mas essas notas hoje são de grande importância histórica e artística para registrar todo o momento de desenvolvimento e consolidação do método de Chekhov.

Na introdução desse material, é evidente como Du Prey desempenhou um papel crucial na elaboração não apenas nas transcrições, mas também do livro de Chekhov sobre seu método, intitulado *To the Actor*. Deirdre Hurst Du Prey¹¹⁴ relata que logo nos primeiros contatos com Chekhov ela o ajudou com o inglês, para ele poder dar aulas e com o livro do seu método. De acordo com ela, a primeira versão, dentre as várias, foi concluída durante sua estadia em Dartington, em 1937, embora Chekhov já estivesse trabalhando em sua escrita anos antes, durante sua estadia em Riga e Latvia, entre 1933 e 1934.

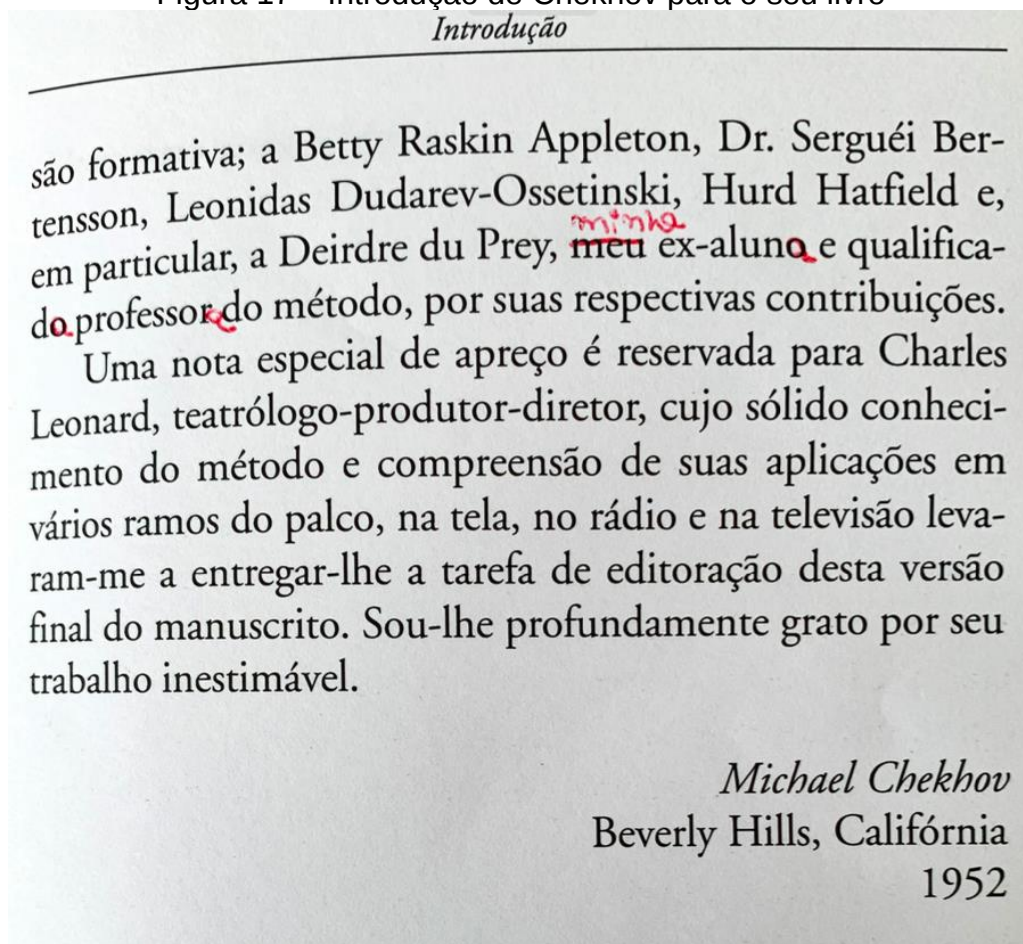
Após apresentar a primeira versão a Dorothy e Leonard Elmhirst, que foram os responsáveis por fornecer todo o apoio financeiro e liberdade artística em Dartington, eles encorajaram Chekhov a expandir seu livro com mais detalhes. Deirdre Hurst Du Prey, como mencionado anteriormente, já nos Estados Unidos retornou de uma turnê do Estúdio para ajudar Chekhov na escrita do livro. Ela comenta: "Ele continuou trabalhando comigo no livro depois que começou a segunda fase da vida do Teatro

¹¹⁴ Em *To the Reader* de 1977, parte de *The Actor is the Theatre*.

Estúdio Chekhov em Ridgefield, Connecticut, em 1939" (Du Prey, 1977, p.3, tradução nossa). Na época, Chekhov já falava bem inglês, mas escrevia muito pouco, então Du Prey o auxiliava na escrita de tudo o que ele desejava expressar. Houve várias versões desses escritos antes de se tornarem o livro que hoje é o mais conhecido e traduzido de Chekhov. Na terceira versão, datada de 1942, Du Prey (1997) menciona ter trabalhado também com Paul Marshall Allan, que ajudou a dar forma e estrutura ao livro.

O principal livro que utilizamos hoje no Brasil, traduzido, é o *Para o Ator* da obra originalmente em inglês com o título *To the Actor- On The Technique of Acting*, que foi publicada em 1953 pela Harper & Row em Nova Iorque, dois anos antes do falecimento de Chekhov. Esse livro corta diversos exercícios e explicações da versão de 1942, que depois foi republicada em 1991 como o nome de *On The Technique of Acting* com as partes que haviam sido cortadas na versão americana, além de prefácio e posfácio feito por Mala Powers, que foi aluna direta de Chekhov e grande difusora de seu método. A versão em português comete um erro de tradução colocando Du Prey como aluno, no masculino, na carta de introdução escrita por Chekhov em 1952. Embora esse equívoco seja justificado, uma vez que na língua inglesa algumas palavras não têm gênero específico, como "*student*" e "*teacher*", é importante trazer aqui como expressões utilizadas na época para descrever sua contribuição como "assistente" e traduções como essa podem gerar um apagamento histórico dessa mulher que foi responsável por termos hoje todo o material do período do Teatro Estúdio Chekhov que, além de auxiliar no principal livro de Chekhov (Figura 17), acabou se transformando em diversos outros livros que serão abordados mais adiante. Ao perpetuar erros de tradução como esse, o papel das mulheres na história é minimizado, o que contribui para a continuidade de narrativas distorcidas e injustas. Apontar e corrigir esses equívocos não apenas resgata a contribuição de Deirdre Hurst Du Prey, mas também oferece uma visão mais completa e precisa do passado.

Figura 17 – Introdução de Chekhov para o seu livro



Fonte: Chekhov (2010)

Para Deirdre, um grande prestígio, para além de ajudar Chekhov na escrita de seu livro, foi a tarefa que ele concedeu a ela de anotar todas as aulas. Isso inclui desde as aulas de 1935, que ela e Beatrice Straight tiveram com ele em Nova Iorque, nos primeiros encontros, até todas as realizadas durante o período de existência do Teatro Estúdio Chekhov (1936-1942). Esse comprometimento resultou na criação do manuscrito intitulado por ela como *A/O Atriz/Ator é o Teatro*, uma citação de Chekhov que reflete sua crença e que ela nomeou em homenagem a ele. Entre essas transcrições estão incluídas palestras, aulas, críticas de ensaios e apresentações, demonstrações de aulas, interpretações de peças teatrais, ideias para peças originais, cursos de treinamento para professores e aulas para atores profissionais (Du Prey, 1977).

O material elaborado por Deirdre Hurst Du Prey é de suma importância para a compreensão do período frutífero do Teatro Estúdio Chekhov, no qual Chekhov já havia desenvolvido diversos conceitos práticos e exercícios, ao mesmo tempo em que

testava novos exercícios. Durante as dezoito aulas ministradas, entre abril e junho de 1936, dedicadas a Straight e Du Prey com o propósito de prepará-las para a abertura do estúdio e intituladas como "Lições para Professores", é possível observar que Chekhov já havia formulado princípios fundamentais para a compreensão de seu método, os quais seriam posteriormente transmitidos adiante. Desde o enfoque na concentração, sugerido como o primeiro contato com seu método, até a abordagem da *Atmosfera* em sua última aula dessas dezoito, era algo que ele já vinha trabalhando desde muito antes, o que podemos ver pelos relatos tanto de Knebel no período do Estúdio Chekhov quanto do próprio Chekhov na sua biografia.

O material de *A/O Atriz/Ator é o Teatro* também serviu para a publicação do livro *Lessons for the Professional Actor*, de 1985, de Chekhov, editado por Deirdre Hurst dy Prey. Esse livro é um compilado de algumas transcrições de Du Prey sobre aulas que Michael Chekhov ministrou em 1941 para um grupo de atrizes/atores em Nova Iorque. Foram ao todo quatorze aulas, onde Chekhov introduziu os princípios de seu método em forma de exercícios psicofísicos, seguidos de improvisações e cenas de peça. Muitos dos exercícios foram acompanhados de músicas, compostas por um pianista, estas tinham o intuito de apresentar elementos primordiais do método como ritmo, movimento e gesto. O livro é dividido em quatorze partes, cada uma representando um dia aula, e em cada parte Deirdre Hurst Du Prey suscita temas como:

- Exercícios: explicando os exercícios de Chekhov como instruções que ele dá.
- Conceito: o como Chekhov define e explica seus conceitos.
- Comentários e questões das/dos artistas estudantes e respostas de Chekhov.

A riqueza dessa forma de organização que Du Prey propõe proporciona uma experiência imersiva, semelhante à leitura de um diário pessoal de uma aluna de Chekhov, colocando as informações importantes para compreender o método e as crenças artísticas e filosóficas de Chekhov. Apesar de vermos a tentativa de ser fiel às palavras de Chekhov, podemos ver o estilo de organização único de Du Prey e seu poder de síntese e divisão de temas e conceitos abordados em cada capítulo.

Outro livro originado a partir das notas de Deirdre foi *Lessons for Teachers of His Acting Technique*, publicado pela Dovehouse Editions, em 2000. Uma edição expandida, intitulada simplesmente *Lessons for Teachers*, foi lançada em 2018 para

comemorar os vinte anos da MICHA Association, em 2019, com a edição e introdução feitas por Jessica Cerullo. Essa edição não apenas incorpora as lições do livro de 2000, mas também apresenta a transcrição de nove trechos inéditos do acervo deixado por Du Prey. Ambos os volumes contêm transcrições das anotações feitas por Du Prey sobre as aulas ministradas por Chekhov em 1936, preparando-as (ela e Straight) para a inauguração do Teatro Estúdio Chekhov. Na edição de 2018, foram adicionados nove escritos datados do período de 1936 a 1939, culminando com o discurso de graduação proferido por Chekhov em 1939, dirigido às/aos suas/seus alunas/alunos do estúdio, incluindo Deirdre Hurst Du Prey e Beatrice Straight.

No prefácio de *Lessons for Teachers of His Acting Technique*¹¹⁵ (2000), Deirdre reforça que as anotações foram transcritas de forma verbatim (indicando uma transcrição fiel, palavra por palavra, das falas de Chekhov), porém o uso do inglês por Chekhov pode parecer estranho, pois ele ainda estava aprendendo o idioma. Ela também demonstrava auxiliar Chekhov a encontrar as palavras certas em inglês, quando necessário, uma vez que compreendia suas dificuldades. Como Chekhov mencionou: "Meu inglês está tão ruim como sempre, e foi apenas minha confiança em você, de que você me entenderia, que me deu a liberdade de me expressar sem quaisquer dificuldades internas" (Chekhov, 2018, p.xvi, tradução nossa).

A contribuição de Deirdre Hurst Du Prey vai além da simples transcrição literal, ela se empenha em traduzir a essência do método de Chekhov, buscando as palavras adequadas para expressar o que ele queria dizer. Além disso, ela organiza e guia o leitor de forma clara e precisa, anunciando os assuntos, conceitos e exercícios, para que o leitor possa rapidamente encontrar o que procura, seja um exercício específico ou um conceito chave.

¹¹⁵ Inserido também na versão de 2018.

Figura 18 – Transcrição original feita por Deirdre Hurst Du Prey em 1936

Michael Chekhov

June 4, 1936

Lessons to Teachers

LESSON XVII

RHYTHM
ATMOSPHERE - HOW TO CREATE IT
"WHAT" AND "HOW"
PERFORMANCE AS A LIVING BEING
THE SPIRIT, SOUL, AND BODY - THE
RHYTHMICAL PERFORMANCE
THE ACTOR'S ARTISTIC EGO

From today on, classify all exercises under the
following headings:

Concentration - or attention
Imagination - or fantasy
Body
Speech
Atmosphere
Rhythmical exercises

RHYTHM:

The term "rhythmical" has a special meaning for us.
Rhythm will come as the great result of all our work. These
rhythmical exercises will lead us to what we really mean by
rhythm, form, etc.

All our exercises belong to one organism and are
not to be separated one from the other, but until we realize
the whole organism, we must divide them.

ATMOSPHERE:

There are many human beings in the world, and every
human being can have a mood as his own world. Try to imagine
that somebody has such a strong mood and such a strong

Fonte: University of Windsor

Na Figura 18, referente à aula XVII de "*Lessons for Teachers*", podemos observar a organização meticulosa de Du Prey em suas transcrições, uma abordagem que se estende a outros arquivos de *A/O Atriz/ator é o Teatro*. Ela adota um padrão consistente, incluindo a data e nomeando claramente o conteúdo, nesse caso, identificado como *Lessons for Teachers* (Lições para Professoras/Professores), destacando em caixa alta os temas abordados na sessão. Nessa aula, os temas incluem: Ritmo; *Atmosfera*, como criá-la; "O que" e "Como"; A performance como um

ser vivo; O espírito, alma e corpo - O ritmo da performance; O ego artístico do ator. Essa estrutura de organização feita por Du Prey facilita a compreensão e a referência rápida ao conteúdo discutido durante a aula. Além disso, a sua capacidade de síntese faz com que rapidamente compreendamos os conceitos.

Segundo Cerullo¹¹⁶, ela recebeu uma declaração do arquivista da Universidade de Windsor sobre os arquivos digitalizados e disponibilizados de forma online pelo site da universidade, que leva o nome de *Michael Chekhov: A/O Atriz/ator é o Teatro*, dizendo que esse arquivo é o mais acessado em sua coleção e que diversas pessoas no mundo estão se conectando com as transcrições de Du Prey. Essa expansão de seu trabalho reforça a importância de sua dedicação de registrar esses ensinamentos para que chegassem hoje.

4.3 Joanna Merlin: As contribuições de Merlin na formação de uma comunidade internacional e na continuação do método de Chekhov

Figura 19 – Joanna Merlin



Fonte: MICHA Association

Meu primeiro encontro com Joanna Merlin (1931-2023) (Figura 19) ocorreu em 2017, durante a MICHA. Estávamos no primeiro dia do evento, participando de um *open space*, um espaço aberto para propor fóruns de discussão sobre temas

¹¹⁶ Segundo entrevista concedida em 05 de março de 2024.

artísticos, filosóficos e/ou urgentes que gostaríamos de evocar e discutir de forma horizontal. Sentada em uma cadeira, ela compartilhava detalhes do seu primeiro encontro com Chekhov. Ela o descrevia como em uma entrevista de 2004:

Ele se vestia com muita elegância, vinha no curso de terno e gravata. Frequentemente ele usava um chapéu de feltro, e seus sapatos estavam sempre engraxados. Ele tinha uma bengala e um porta-cigarros. Ele cortava seus cigarros em dois porque estava tentando parar de fumar. Nós fazíamos muitas pausas para fumar. (Merlin, 2009, p.442, tradução nossa)

Lembro da emoção nos olhos de Merlin ao contar da primeira vez que ela encontrou Chekhov em 1949, quando tinha 18 anos, um homem com 58 anos, elegante, de baixa estatura, mas de enorme presença, como ela o descrevia. Ela se emocionava em seu relato e eu me emocionava junto a ela. Aos 85 anos, Joanna Merlin irradiava uma admiração por tudo que aprendeu com Chekhov, um vínculo que moldou sua jornada como atriz e professora, e que ela persistiu em compartilhar até o fim de sua vida.¹¹⁷

Quando Merlin começou a estudar com Chekhov, as aulas eram ministradas em sua própria residência em Beverly Hills, onde ele compartilhava sua vida com sua esposa Xenia Ziller. Inicialmente realizadas na sala de estar de Chekhov, à medida que o grupo crescia, conseguiram fazer a transição para uma garagem renovada, encontrando-se quatro vezes por semana e vindo chamar o grupo como *Drama Society*. Dessas reuniões, duas eram dedicadas diretamente ao ensinamento de Chekhov, nas quais ele transmitia seu método e conduzia improvisações, enquanto nas outras duas ocasiões participavam de atividades dirigidas por uma assistente, que orientava cenas, e leituras de peças. O grupo era diversificado, contando tanto com aspirantes a atrizes/atores quanto com profissionais já estabelecidos na indústria cinematográfica. Os encontros eram pagos¹¹⁸ e os participantes tinham a opção de se inscrever mensalmente (Merlin, 2018).

Merlin (2009) descreve esse ambiente como um lugar de livre exploração, no qual Chekhov não vinha com críticas, mas sim com encorajamentos mais generosos para as atrizes e atores, o que ela acreditava ser diferente dos momentos dele em Dartington, nos quais podemos ver, pelas anotações, certa rigidez. Apesar de não sabermos ao certo sobre quais anotações Merlin está se referindo, a grande herança

¹¹⁷ Merlin também relata esse encontro em MERLIN, Joanna. The Legacy of Michael Chekhov. In: AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine; MEERZON, Yana (orgs.). **The Routledge Companion to Michael Chekhov**. New York-Oxon: Routledge, 2018. p. 384-398.

¹¹⁸ Segundo Merlin (2009), a mensalidade custava 35 dólares estadunidenses.

de anotações que Du Prey nos deixou pode nos dar alguns indícios desse período de Dartington, como dos encontros de 14 e 15 de outubro de 1938:

O objetivo desta noite não é criticar vocês, mas ver novas coisas que vocês têm para me mostrar como resultado do livre trabalho de vocês, tendo estado juntos por dois anos. Mas, para não perder esta oportunidade, eu irei dar algumas sugestões e algumas críticas de forma breve.

[...] O que é ruim, e o que me deixou muito triste, é que todos esses sonhos, todas essas imagens, falo de forma geral, são bastante fracas. Se este é o sonho de um ator, então ele tem que passar por duas escolas, pelo teatro, muitos anos, e pela escola da vida. Devo ser franco e honesto com vocês e comigo mesmo. Devo repetir o que já disse antes, a mesma coisa: vocês ainda não nasceram. Vocês não sabem o que é a tragédia humana ou o humor humano, quero dizer humor no sentido de rir da vida. (Chekhov, 2018, p.197-198, tradução nossa)

Nos últimos anos da vida de Chekhov, sua saúde estava debilitada e ele gravava as aulas em fitas cassetes e enviava para as/os participantes do *Drama Society*. Em um desses registros, Merlin (2018) testemunha uma aula marcante sobre personagem e caracterização. Mesmo sendo uma gravação, essa experiência teve um impacto tão profundo em Merlin que ela sentiu a necessidade de expressar sua gratidão por meio de uma carta enviada a Chekhov. Surpreendentemente, sua mensagem foi retribuída por um telefonema da esposa de Chekhov, que facilitou uma conversa entre Merlin e Chekhov. Infelizmente, ambos não tinham consciência de que essa seria sua última conversa, pois Chekhov viria a falecer pouco depois.

O desejo de Chekhov era que seu método continuasse através de seus alunos, e Merlin emergiu como uma dessas alunas comprometidas na continuação e difusão de seu legado. Assim como Chekhov, Merlin desenvolveu um projeto de vídeos com a intenção de compartilhar o método mesmo quando não se pode estar presencialmente na mesma sala. Esse projeto se trata de uma série de vídeos chamados MICHA's Master Classes, que são possíveis de serem alugados e assistidos através do site da MICHA¹¹⁹. Essa iniciativa, conforme Cerullo¹²⁰ aponta, surgiu de discussões sobre acessibilidade, reconhecendo que nem todas as pessoas podem participar dos workshops presenciais da MICHA. Ainda de acordo com Cerullo (2024), os vídeos representam parte do legado de Joanna Merlin, que almejava que a MICHA fosse tanto prática quanto intelectual¹²¹. Assim, esses vídeos desempenham

¹¹⁹ Disponível em: <https://michaelchekhov.org/resources/masterclass-videos/>. Acesso em: 09 mar. 2024.

¹²⁰ Segundo entrevista com Jessica Cerullo, concedida dia 5 de março de 2024.

¹²¹ Traduzido de *academic* do inglês. Em inglês, *academic* não se refere apenas à universidade, mas também às escolas, estando ligado ao estudo e ao pensamento, excluindo as habilidades práticas. Para aproximar o termo ao português, utilizei "intelectual", por entender que se alinha mais ao significado sugerido pela entrevistada e por acreditar que traduz melhor a ideia proposta.

um papel crucial ao tornar o conteúdo acessível para aquelas/aqueles que não podem comparecer pessoalmente, oferecendo-lhes a oportunidade de acompanhar as aulas de suas casas. Além disso, servem como um registro visual que imerge a/o espectadora/espectador na prática, permitindo-lhes uma experiência próxima, mesmo à distância.

Os vídeos disponibilizados online contêm doze aulas práticas com diferentes professoras e professores que fazem parte do corpo docente da MICHA. Além disso, inclui uma conversa entre Merlin, Mala Powers e Jack Colvin, que foram alunos de Chekhov e evocam memórias de seu professor. Joanna Merlin, além de participar dessa conversa, ministra uma aula de 57 minutos sobre o *Gesto Psicológico*, um conceito de grande valor para ela. Tive a honra de participar de uma aula de 3 horas ministrada por Merlin sobre o mesmo conceito durante a MICHA, de 2017.

Após cinco anos estudando com Chekhov, Merlin se tornou atriz, tendo atuado tanto no cinema, na TV quanto no teatro. Ela ficou muito conhecida pelo papel da Juíza Lena Petrovsky na série de TV americana *Law & Order: Special Victims Unit*. Lembro de ela comentar na MICHA, em 2019, que as pessoas a paravam no metrô de Nova Iorque para perguntarem: "-Você é a juíza de *Law & Order*?".

Ela também atuou em grandes espetáculos na Broadway, sendo seu primeiro espetáculo da Broadway *Becket* onde atuava ao lado de Laurence Olivier (Figura 20).

Figura 20 - Joanna Merlin e Laurence Olivier em *Becket*, em 1961



Fonte: New York Times

Merlin também teve uma destacada carreira como Diretora de Elenco recebendo dois prêmios da *Casting Society of America's Artios Award*¹²² pelo filme *O Último Imperador*, de 1987, de Bernardo Bertolucci e pelo musical *Into the Woods*, de 1987, de Stephen Sondheim e James Lapine. Seu envolvimento inicial nessa área de atuação ocorreu quando foi chamada por Harold Prince (1928-2019)¹²³, com quem colaborou em diversos espetáculos da Broadway. Essa colaboração foi tão significativa que uma das pessoas a quem ela dedicou seu livro *Auditioning: An Actor-Friendly Guide*, de 2001, foi ele, fornecendo um guia abrangente para atrizes e atores em situação de audição. O livro oferece uma visão valiosa de ambos os lados da mesa de audição, combinando a experiência de quem seleciona com a sensibilidade de uma atriz, proporcionando ferramentas essenciais para que as/os artistas se preparem e enfrentem o estresse das audições com confiança.

Merlin (2001), em seu livro *Auditioning: An Actor-Friendly Guide*, aborda a complexidade do processo de seleção de elenco, destacando que o talento individual muitas vezes não é o único critério considerado. Ela ressalta que, mesmo diante de excelentes performances em testes de audição, muitos atores e atrizes enfrentam obstáculos na obtenção de papéis devido à persistente exclusão e marginalização de certos grupos na indústria teatral, uma realidade que persiste até os dias atuais. Essa situação reflete uma luta contínua por representatividade e equidade, na qual indivíduos excepcionalmente talentosos podem ser preteridos devido a barreiras sistêmicas e preconceitos arraigados.

Após começar seu trabalho como diretora de elenco na década de 1970, ela exerceu o papel importante de cofundadora do *Non Traditional Casting Project* (NTCP)¹²⁴, uma iniciativa que emergiu em 1986 em resposta à lacuna de representatividade nas artes cênicas, na sociedade estadunidense. A NTC, segundo um de seus fundadores:

[...] advoga por uma inteira representação incluindo afro-americanos, ázio-americanos, hispano-americanos, mulheres, pessoas com necessidades especiais, e outros artistas marginalizados nas artes cênicas, foi um testemunho do fracasso de nossa sociedade em reconhecer e aceitar pessoas desses diversos grupos como indivíduos e como americanos. (Newman, 1989, p.22, tradução nossa)

¹²² É uma organização de diretores de elenco que existe desde 1982, sendo o Artios Award uma premiação dessa organização que celebra a contribuição de diretores de elenco, seja do cinema, teatro e TV.

¹²³ Harold Prince foi diretor e produtor premiado, trabalhando em diversas produções da Broadway e tendo recebido diversos Tony Awards.

¹²⁴ Hoje em dia é chamado como Alliance for Inclusion in the Arts.

Uma pesquisa conduzida pela *Equity*¹²⁵ em janeiro de 1986 revelou que, ao longo de um período de quatro anos analisados, mais de 90% de todas as produções teatrais profissionais nos Estados Unidos apresentavam elencos totalmente compostos por indivíduos brancos. Além disso, quando indivíduos que não se encaixavam no padrão hegemônico branco estadunidense eram incluídos, frequentemente eram designados para papéis que os estereotipavam ou limitavam suas representações, perpetuando assim uma visão estreita e homogeneizada da diversidade na arte. Diante dessa realidade, em novembro de 1986, foi organizado o Primeiro Simpósio Nacional sobre Elenco Não Tradicional, com o apoio da *Equity* e em colaboração com os fundadores do NTCP, do qual Merlin fazia parte (Deboo, 1990).

Isso demonstra o compromisso que Merlin tinha não apenas como diretora de elenco, mas também como defensora ativa da transformação de uma indústria desigual, buscando promover elencos que refletissem a diversidade da sociedade estadunidense em sua totalidade.

Como professora, Merlin foi membra do corpo docente do programa de Pós-Graduação em Atuação da NYU na Tisch School of the Arts, onde ela lecionou sobre o *Gesto Psicológico*¹²⁶ de Chekhov, atuação para câmera e um curso sobre a carreira artística, uma preparação para o mundo profissional. Ela também lecionou o método de Chekhov na MICHA, sendo fundadora e presidente da MICHA. A iniciativa da MICHA surgiu de seu desejo de estabelecer uma ponte regular e colaborativa entre o mundo acadêmico e artístico, visando aprofundar o entendimento e a prática do método de Chekhov.¹²⁷

Em 1999, ano de surgimento da MICHA, já existia um movimento internacional, iniciado em 1992, com a realização da primeira conferência internacional sobre Michael Chekhov no Michael Chekhov Studio Berlin, liderada pelos professores

¹²⁵ Segundo informações disponíveis no site da Actors' Equity Association (s/d), "A Actors' Equity Association ("Equity"), fundada em 1913, é o sindicato trabalhista dos Estados Unidos que representa mais de 51.000 atores e diretores de palco profissionais. Equity promove a arte do teatro ao vivo como um componente essencial da sociedade e impulsiona as carreiras de seus membros negociando salários, melhorando as condições de trabalho e fornecendo uma ampla gama de benefícios, incluindo planos de saúde e previdência." Ver mais em: <https://www.actorsequity.org/aboutequity/>. Acesso em: 25 abr. 2024.

¹²⁶ Um curso de 21 horas para o primeiro ano da graduação.

¹²⁷ Segundo entrevista com Jessica Cerullo, concedida dia 5 de março de 2024.

alemães Jörg Andrees e Jobst Langhans¹²⁸, iniciando uma comunidade internacional. Essas conferências eram realizadas em diversos países, com a participação de estudiosos e praticantes do método, incluindo Joanna Merlin, que havia participado de algumas delas. No entanto, havia desafios organizacionais, além das diferenças de idiomas e terminologias. Conforme apontado por Cerullo¹²⁹, uma das prováveis aspirações de Merlin era superar essas dificuldades e criar uma organização que possibilitasse um estudo aprofundado e prolongado do Método de Chekhov. Assim, uma série de workshops começou a acontecer no Eugene O'Neill Theatre Center em Connecticut a partir de 1997, levando à criação da MICHA em 1999, reunindo um corpo docente formado por indivíduos treinados no *Michael Chekhov Studio* em Nova Iorque, por professoras e professores certificados pelo próprio Michael Chekhov, incluindo Beatrice Straight, Deirdre Hurst Du Prey e Blair Cutting.¹³⁰

Merlin (2018) destaca que, inspirada pelo próprio Chekhov, a proposta da MICHA é proporcionar liberdade às/aos professoras/professores para explorarem seus próprios caminhos, seja descobrindo novas abordagens para o Método de Chekhov, seja mantendo-se fiéis aos exercícios desenvolvidos por Chekhov.

Não sentimos nenhum benefício técnico em seguir uma fórmula ou ser escravo dela, continuando a repetir os mesmos exercícios do livro de Chekhov ano após ano. Chekhov nos incentivou a desenvolver nossa própria individualidade criativa. (Merlin, 2018, p.395, tradução nossa)

Nesse espírito de liberdade criativa, Joanna Merlin foi presidente da MICHA até o ano de 2023, sempre dando suporte e alimentando a comunidade chekhoviana ao redor do mundo. E, como Cerullo¹³¹ descreve, sempre apoiando as decisões e iniciativas que promoviam a MICHA, mesmo quando ela não estava à frente de algum projeto.

¹²⁸ Jörg Andrees é professor do método de Michael Chekhov e fundador da *Michael Chekhov International Academy (MCIA)*. Mais informações em: <https://www.chekhovacademy.com/profile/jorg-andrees/>. Acesso em: 25 maio 2024.

Jobst Langhans professor e diretor da Michael Tschechow Studio Berlin desde 1984. Mais informações em: https://www.mtsb.de/index_en.php. Acesso em: 25 maio 2024.

¹²⁹ Segundo entrevista com Jessica Cerullo, concedida dia 5 de março de 2024.

¹³⁰ Ver mais em: <https://michaelchekhov.org/about-us/our-story/>. Acesso em: 25 maio 2024.

¹³¹ Segundo entrevista com Jessica Cerullo, concedida dia 5 de março de 2024.

4.3.1 A continuação dos conceitos de Chekhov por Joanna Merlin

Quando Joanna começou sua jornada como atriz, Chekhov já estava nos últimos anos de sua carreira e vida. Embora suas trajetórias tenham se cruzado, o contexto histórico, social e geográfico levou Merlin a trilhar seu caminho artístico em uma indústria diferente daquela em que Chekhov se formou e desenvolveu. Durante toda sua carreira, especialmente nas décadas de 1980 e 1990, Merlin participou tanto como atriz quanto como diretora de elenco em diversos filmes, espetáculos e séries televisivas no mercado estadunidense, uma indústria conhecida por sua rapidez na produção, mas que difere dos estúdios na Rússia onde Chekhov teve a oportunidade de se desenvolver como ator e professor, com tempo para exploração e descoberta.

Essa experiência moldou Merlin e a levou a encontrar outras aplicações do método de Chekhov, especialmente no que diz respeito às audições, nas quais ela esteve dos dois lados da sala, como atriz e como produtora de elenco. O interesse nesta parte reside em compreender como Merlin utilizou e expandiu os conceitos, tanto a partir de sua experiência com Chekhov quanto do que ela utilizou como atriz, professora e difusora do método.

4.3.2 A utilização da *Atmosfera* em momentos de improvisação e de pouco tempo de preparação

Da mesma forma que no Estúdio Chekhov, onde Knebel realizou seus estudos, quando Merlin estudou com Chekhov, ele utilizava improvisações, embora nesse momento ele já tivesse desenvolvido uma ampla gama de exercícios, especialmente durante seu tempo em Dartington Hall. As improvisações, possivelmente inspiradas nos *études*, adquiriam novas camadas de complexidade, especialmente no que se refere ao trabalho com *Atmosfera*, um aspecto também explorado durante seu período em Dartington.

Conforme descrito por Merlin (2018), Chekhov propunha uma circunstância específica, composta pela *Atmosfera* e pelos personagens. As atrizes e os atores improvisavam o texto dentro desses parâmetros, com a possibilidade de Chekhov alterar a *Atmosfera* conforme necessário, embora a trajetória da improvisação, com início e fim bem definidos, permanecesse inalterada. Dessa forma, as/os artistas

podiam improvisar sem se desviarem da circunstância estabelecida, mas abertos a novos estímulos e mudanças que poderiam surgir durante a improvisação.

No seu livro *Auditioning: An Actor-Friendly Guide*, Merlin utiliza a *Atmosfera* como uma forma de superar a *Atmosfera* às vezes hostil de um casting, em que o tempo de preparação é limitado e a/o artista fica em uma posição de alguém que está sendo avaliado. Essa é uma valiosa contribuição de Merlin, que incorpora conceitos do método de Chekhov para estimular a imaginação e promover um trabalho criativo e sensível, especialmente em ambientes que possam parecer desafiadores, permitindo assim que o potencial imagético seja explorado, e que a/o atriz/ator esteja preparada/preparado para uma situação que possivelmente precise improvisar indicações recebidas na hora. Para ela, uma audição é uma oportunidade de atuar e pode ensinar a atriz ou o ator a trabalhar de forma ágil, incorporando instruções rapidamente (Merlin, 2001).

Merlin (2001) propõe uma série de perguntas para a/o atriz/ator quando enfrenta um teste de elenco, onde o tempo de preparação é limitado, e é crucial tomar decisões de interpretação que, em circunstâncias normais, poderiam ser exploradas e descobertas gradualmente. Dentre essas questões, uma delas aborda "Qual é a *Atmosfera* da cena?". Mesmo que a *Atmosfera* não seja tão forte como em uma dramaturgia, sempre há uma *Atmosfera* na qual a/o atriz/ator pode se basear, mesmo que não esteja explicitamente delineada no texto. Por exemplo:

Digamos que a cena acontece em um escritório que você sabe que está prestes a pegar fogo. A *Atmosfera* desse evento parece perigosa para seu personagem. O que a *Atmosfera* de perigo pode trazer? Permita seus sentidos irem para aquele lugar. Uma caminhada em uma rua escura à noite? Em pé em um penhasco? Ouça a *Atmosfera*. Sinta-a na sua pele. De repente você imagina seu coração batendo forte, sua respiração ofegante, uma sensação de precaução surge. Você se conectou com o cenário da cena, que influencia seu estado de ser. Não é preciso exhibir ou indicar o comportamento, mas estar consciente do aspecto sensorial do seu personagem trará vida ao personagem. (Merlin, 2001, p.66-67, tradução nossa)

Assim, a *Atmosfera* pode ser uma grande aliada em momentos que precisamos resolver algo de forma rápida e eficaz, pois, se bem escolhida, de acordo com a cena ou texto que está trabalhando, irá influenciar a/o atriz/ator trazendo uma nova camada para a cena. A/O atriz/ator pode até mesmo escolher uma transição de *Atmosfera*, por exemplo, começar em uma *Atmosfera* leve e expansiva e após receber uma má notícia, transitar para uma *Atmosfera* pesada de contração.

Recordo-me de uma campanha publicitária¹³² que fiz após a leitura do livro de Joanna Merlin. Decidi trabalhar o breve texto que recebi, utilizando duas *Atmosferas*. No texto, a personagem estava exausta de tanto limpar. Explorei essa *Atmosfera* de exaustão, quando, de repente, surgia alguém oferecendo uma solução, nesse caso, um produto que prometia resolver a sujeira. Optei por uma *Atmosfera* de grande expansão. Durante a audição, a produtora de elenco solicitou que eu realizasse diversas ações que não estavam no roteiro original. No entanto, consegui improvisar com facilidade, alternando entre as duas *Atmosferas*. Essas *Atmosferas* alimentavam minha criatividade e reduziam meu nervosismo, pois eu tinha uma base sólida para improvisar. A exaustão inicial proporcionava um ponto de partida, enquanto a expansão oferecia um desfecho claro. Isso tornava a improvisação mais fluída e confiante, pois eu sabia exatamente para onde direcionar minha energia e imaginação, mesmo nos momentos improvisacionais.

Na visão de Merlin (2001), a *Atmosfera* é como uma arma secreta que as/os atrizes/atores podem utilizar. Ela adiciona uma textura única à cena, perceptível pelos avaliadores, mesmo que estes não saibam exatamente o que está sendo trabalhado pela/pelo atriz/ator.

4.3.3 Gesto Psicológico pelos ensinamentos de Joanna Merlin: sua visão e novas utilizações

Joanna Merlin tinha um profundo interesse em ensinar o *Gesto Psicológico*. Não só era o tema central de sua disciplina para alunos do primeiro ano na NYU, como também foi o foco da aula que ela lecionou na série de videoaulas da MICHA. Meu encontro com ela na MICHA, em 2017, não foi exceção. Na primeira aula, trabalhamos com o *Gesto Psicológico* usando um trecho de *A Gaivota*, de Anton Tchekhov. Em pares, recebemos uma cena curta para explorar o texto. A cena que me foi atribuída era a de Macha e Medvedenko, no início do quarto ato, na qual Medvedenko tenta persuadir Macha a voltar para casa.

Merlin instruiu cada dupla a identificar o objetivo do personagem, e por meio do *Gesto Psicológico*, corporalizá-lo. Meu personagem era Medvedenko e escolhi o objetivo de convencer. Após explorar fisicamente o gesto algumas vezes,

¹³² Publicidade da Veja tira limo, 2018.

apresentamos nossa cena. Com sua característica delicadeza, Merlin questionou nosso objetivo. Quando mencionei o meu, ela sugeriu que fosse mais arquetípico, pois o objetivo precisava ser mais forte para criar um gesto que me engajasse mais física e imagetivamente.

Trabalhando com o gesto de "convencer", Joanna me guiou para encontrar um gesto maior, que foi traduzido em um movimento de puxar em minha direção. Esse gesto conferiu uma urgência muito maior ao meu personagem. Ao refazer a cena com esse novo gesto, senti-me muito mais à vontade em cena, pois meu personagem agora tinha um objetivo claro e forte, que servia como meu ponto de apoio, mesmo se eu esquecesse o texto em inglês, que acabara de memorizar, e que adicionava mais uma camada de dificuldade por não ser minha língua materna. Nunca me esquecerei dessa simplicidade de Merlin de lecionar, oferecendo pequenos ajustes às/aos artistas, e tornando o que elas/eles já propuseram em algo potente.

Quando Merlin visitou a Rússia, em 2008, ela conduziu uma aula para um grupo de estudantes da Escola Shukin¹³³. Durante essa sessão, eles também exploraram o GP, selecionando uma frase de uma peça de Anton Chekhov e identificando uma palavra que despertasse interesse, a partir da qual criaram um gesto. Semelhante à experiência que compartilhei da aula com Merlin, aqui ela também relata ter orientado as/os alunas/alunos nesse processo e terem encontrado sons. Essa abordagem de explorar o som do gesto amplifica a eficácia do GP, trazendo qualidades imagéticas e corporais também para a expressão vocal, o que, por sua vez, enriquece a compreensão e oferece uma nova dimensão de qualidade ao texto.

Em entrevista, Cerullo (2024) conta também como o primeiro encontro com Joanna Merlin e o método de Chekhov foi através do *Gesto Psicológico* e relata sobre a simplicidade e potência de Joanna Merlin, com poucas indicações, para guiá-la para aperfeiçoar o GP:

Tive minha primeira aula de *Gesto Psicológico* com a Joanna. Sabe, às vezes quando aprendemos, entendemos errado, e quando eu tive uma aula com ela - ela estava trabalhando com gestos e eu não entendia que o gesto deveria ser feito dentro de um quadro, o que Chekhov chamava de Quadro Artístico. Não entendi isso na época. E ela me chamou na aula para trabalhar primeiro "Por que você não mostra o que está fazendo?". E eu levantei na frente de todos e fiz uma improvisação de movimento estendida. Eu vinha do trabalho de LeCoq e Grotowski, e estava fazendo meus movimentos no reino do plástico. Ela apenas me deixou continuar. Depois que terminei essa longa

¹³³ Joanna ministrou a aula na escola Vakhtangov's Schukin para 16 estudantes enquanto outras 100 pessoas a observavam ensinar sobre o GP.

improvisação de movimentos, por sei lá quanto tempo, ela disse "Sim. E agora, você pode colocar tudo isso em um só gesto" Sabe? "Oh, sim, eu posso." E eu me senti tão envergonhada. Percebi o quanto eu tinha entendido errado. Mas ela era tão maravilhosa, como você sabe. E ela disse "Não, não. Não precisa se envergonhar. Apenas veja o que você pode fazer, condensando tudo isso em um gesto. Você pode colocá-lo na respiração, na inspiração e expiração? Pode irradiá-lo? Há algum som? Ela sempre estava aberta para perguntas. Para exploração. E assim começou minha relação com Joanna, e também com o trabalho em si.¹³⁴

Assim como Cerullo (2024) vinha de uma experiência anterior, muitas atrizes e atores também têm experiências de outras abordagens, nas quais o gesto é visto apenas como algo relacionado ao campo plástico e estético. É comum não compreender o *Gesto Psicológico* no primeiro contato com esse conceito. Quando Merlin sugere a Cerullo que condense o gesto em uma inspiração e expiração, ela traz essa consciência não apenas para a plasticidade do gesto, que no método de Chekhov vamos chamar de forma, mas também para as sensações e imagens que podem surgir do interior ao respirar nesse gesto.

Uma outra contribuição de Merlin para o *Gesto Psicológico* é sua aplicação prática em audições. Segundo ela, o GP pode ser empregado nesse momento crucial em que a atriz ou o ator precisa tomar decisões de maneira rápida e eficaz. Um método eficaz é identificar o objetivo da personagem e corporificá-lo por meio do gesto. Encontrar o objetivo é importante uma vez que "Seu objetivo, uma vez definido, te leva para escolhas fortes e realizáveis, enquanto luta por ele contra um obstáculo ou obstáculos: alguém ou algo, externo ou interno, que se interpõe entre você e o que você deseja." (Merlin, 2001, p. 60, tradução nossa). Os obstáculos dão o conflito da cena e o objetivo ajuda a/o atriz/ator a ter uma ação, seja interna ou externa, para lidar com os obstáculos. Além disso, Merlin sugere encontrar um som ou palavra que surja do gesto, ampliando ainda mais a expressão e a compreensão do personagem (Merlin, 2001).

Para corporalizar o objetivo, Merlin sugere o uso de verbos de ação para auxiliar na criação do GP, já que esses verbos podem evocar uma imagem de gesto ou ação que represente o objetivo desejado. No entanto, é fundamental selecionar os verbos de ação com cuidado, escolhendo aqueles que estejam em consonância com o objetivo do personagem. Ela propõe uma lista na qual coloca verbos que ela acredita desencadear gestos fortes, apesar de ressaltar que as palavras podem ser

¹³⁴ Segundo entrevista concedida em 05 de março de 2024.

subjetivas e algumas podem gerar ações mais fortes que outras, dependendo de quem está trabalhando com essas palavras e o que elas significam subjetiva e culturalmente. Alguns desses verbos propostos por ela podem ser traduzidos como: Aniquilar, Despertar, Controlar, Corromper, Descobrir, Dominar, Agarrar, Humilhar, Manipular, Penetrar, Provocar, Proteger, Puxar, Seduzir, Parar, Levantar, entre outros (Merlin, 2001).

Desta forma, quando estiver se preparando para uma audição a/o atriz/ator pode, mesmo sem muito tempo de preparação, encontrar o objetivo da personagem e tentar fiscalizá-lo no corpo através do GP, utilizando o máximo possível da expressão corporal. Desse modo, ela ou ele pode trazer o objetivo para seu corpo e, em seguida, internalizá-lo gradualmente.

Merlin, portanto, utiliza o método de Chekhov não apenas em processos de criação propícios para ser aplicado, mas também na realidade mercadológica estadunidense que pode parecer menos evidente para a aplicação de um método que lida com a imaginação e sensações. Ao fazê-lo, ela amplia nossa compreensão das possibilidades de aplicação desse método e promove sua continuidade em um mundo que está passando por mudanças aceleradas. Adapta-se não apenas à velocidade, mas também às complexidades da indústria contemporânea, principalmente nos Estados Unidos, onde Joanna Merlin atuou, e que opera em um ritmo vertiginoso.

Além disso, todo o trabalho de Merlin para a difusão e continuação do método de Michael Chekhov contribuiu para a criação de uma comunidade internacional através da MICHA. Para os que não podem estar presentes aos workshops, pelo website da MICHA, é possível ter o acesso a uma ampla gama de recursos sobre o método de Chekhov, incluindo textos, vídeos, áudios e encontros online. Esses materiais e a troca internacional oferecem uma fonte abrangente de conhecimento para praticantes e estudiosos, além de fortalecer os laços entre os membros da comunidade e facilitar a troca de ideias e experiências. Assim, promovendo a interação entre os participantes, a MICHA estimula novos diálogos e reflexões em torno do método de Chekhov, enriquecendo sua compreensão e aplicação em diferentes contextos ao redor do mundo. Ao fomentar a conexão entre artistas e pesquisadoras/pesquisadores, esse intercâmbio contínuo de ideias e perspectivas impulsiona a continuação e a evolução do método e sua adaptação às demandas contemporâneas e diversas culturas.

5 POST SCRIPTUM

Durante os anos de mestrado (2022-2024) comecei a refletir sobre os arquivos deixados por Deirdre Hurst Du Prey, principalmente no que concerne ao Teatro do Futuro. Refleti, durante as leituras e processo de escrita, sobre como todos esses conceitos pesquisados, assim como a expansão do método na contemporaneidade, poderiam dar suporte para uma nova criação coletiva.

Então, um novo processo de criação emergiu, influenciado pelo método de Chekhov, mas também engajado em investigar sua relevância na contemporaneidade e em dialogar com novas concepções imagéticas que eu vinha compartilhando com duas colaboradoras: a dramaturga Stephanie Degreas, que anteriormente desempenhou o papel de atriz no espetáculo da Anímica Companhia Teatral, bem como com a diretora Gabriela Segato, cuja trajetória inclui anos de experiência na Companhia da Revista e, atualmente, investiga a corporalidade através da mímica corporal.

Essas novas imagens surgiram a partir de práticas chekhovianas que abordam a indagação fundamental: "Como me percebo enquanto mulher?". Esse questionamento, nascido no contexto da pandemia, deu origem à imagem de uma heroína fatigada. A partir desse arquétipo da heroína, eu, a dramaturga e a diretora empreendemos uma investigação das imagens associadas à concepção individual de heroísmo feminino. Elementos como solidariedade, resiliência e a força intrínseca da natureza emergiram como centrais nesse processo.

Essas imagens, que também suscitaram reflexões sobre a construção de gênero e os estereótipos impostos pela sociedade à figura da mulher, foram progressivamente integradas em uma dramaturgia elaborada por Stephanie Degreas. O processo de construção dramática caracterizou-se por um diálogo contínuo entre nós, em que, desde o início, discutimos as imagens e referências que surgiam. Nós compartilhávamos com a dramaturga reflexões sobre o texto em prática na sala de ensaio, gerando uma comunicação constante entre a escrita e o ambiente de ensaio, durante todo o processo de ensaio do espetáculo.

A dramaturgia final, intitulada *Itajári: a humanidade é um furúnculo* (Figura 21), narra a jornada de Ágata, uma heroína que trabalha na Secretaria de Segurança Pública e que acorda desmemoriada em um cenário de destruição. Gradualmente, com o auxílio de uma voz enigmática, Ágata inicia a árdua tarefa de reconstruir, por

meio de fragmentos de lembranças, o que culminou na catástrofe que testemunha ao seu redor.

Figura 21 - Ensaio de *Itajári: a humanidade é um furúnculo*



Foto: arquivo pessoal

O processo colaborativo dramatúrgico se distingue da prática de Chekhov no Teatro Estúdio Chekhov, uma vez que o diálogo e a colaboração entre atriz, dramaturga e diretora são horizontais, buscando evitar qualquer hierarquização entre essas três funções e trabalhando em conjunto para a obra final. Como observado por Cornford (2022), a visão de Chekhov ao desenvolver o autor ou autora do novo teatro era que ele ou ela pudesse interagir com as atrizes e atores, ouvindo o principal impulso que surgiria dos próprios artistas, considerados por Chekhov como o coração do teatro. No entanto, o processo colaborativo adotado aqui desafia essa hierarquização, comprometendo-se em discutir tanto as imagens coletivas quanto as experiências individuais das artistas, que são mulheres, sobre a condição feminina e o arquétipo da heroína.

Essas colaboradoras enriquecem a dramaturgia não apenas com base no método de Chekhov, que impulsionou o trabalho de imaginação, mas também ao trazerem suas próprias narrativas para o processo. O método de Chekhov serve como ponto de partida, mas é transcendido a partir das experiências coletivas e da maneira como a criação é gerenciada. Isso permite que novas imagens e interações surjam, seja através de improvisações ou reflexões sobre a temática central do espetáculo.

Cornford (2022) destaca uma contradição na abordagem de Chekhov ao pensar sobre a dramaturgia do futuro, que ainda está muito focada no desenvolvimento da maestria das/dos atrizes/atores diante do método.

Por um lado, o processo de treinamento coletivo e escrita colaborativa, assim como a natureza pré-subjetiva da Atmosfera, são todos extraídos diretamente de sua prática. Por outro lado, a concepção de treinamento de Chekhov permanece enraizada na exploração da subjetividade (que posiciona o indivíduo como um microcosmo de um ser mais amplo) e dedicada à conquista da "mestria" (concebida como uma forma de heroísmo), ambas contradizendo os valores existenciais e políticos das práticas coletivas e aleatórias da nova dramaturgia. Assim, mesmo quando Chekhov estava disposto a deslocar sua própria autoridade, a importância de sua técnica de mestria como modelo de prática criativa permaneceu intacta, e, portanto, as possibilidades de escrita colaborativa que foram iniciadas pela técnica de Chekhov sempre existem em alguma medida em tensão com seu investimento na mestria dos atores sobre sua arte, do professor sobre seus alunos e do diretor sobre a peça e/ou o processo colaborativo. (Cornford, 2022, p.89, tradução nossa)

O processo buscou também superar o modo de aplicação do método. A diretora, embasada em sua formação em mímica corporal pela *École Internationale de Mime Corporel*¹³⁵, conduziu uma pesquisa sobre expressão corporal. Inspirada por essa formação, ela trouxe a ideia de corporalizar as memórias e lampejos de lembranças que a personagem Ágata tem ao longo do espetáculo. Desta forma, o conceito do *Gesto Psicológico* emergiu como uma ferramenta fundamental para que eu buscasse pela compreensão dessas lembranças vividas internamente e como expressá-las externamente. Esse conceito foi então aplicado como gestos de memória da personagem Ágata.

No contexto desse espetáculo, esses gestos advindos da pesquisa com o *Gesto Psicológico* de Chekhov, que inicialmente foram concebidos para conferir potência interna, foram transformados em uma coreografia de gestos que sintetizam fragmentos dos momentos de lembrança de Ágata, os quais são apresentados em cena. A decisão de coreografar esses gestos visa sintetizar as sensações e emoções experimentadas internamente pela heroína enquanto ela relembra momentos específicos. Nesse sentido, a corporeidade se torna essencial para ilustrar o mundo interior dessa personagem, divergindo das orientações de Chekhov ao revelar, com máxima expressividade corporal, tudo aquilo que é vivenciado internamente.

¹³⁵ A escola, localizada em Montreuil, próxima a Paris, oferece um ensino fundamentado na técnica de Etienne Decroux de mímica corporal dramática, além de proporcionar uma análise do movimento e o pensamento filosófico associado.

Quando Chekhov desenvolveu o conceito de *Gesto Psicológico*, seu intuito era proporcionar força interna à/ao atriz/ator, algo que reverberaria fisicamente de forma menor, de modo a se aproximar de uma estética mais realista, adequada ao teatro de sua época. A busca pela verossimilhança, predominante no Teatro de Arte de Moscou (TAM) e, posteriormente, a atuação cinematográfica, permeou a vida de Chekhov, inserindo seu método em um contexto específico de pesquisas e tendências de atuação.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender a história e o momento histórico vivido por Chekhov foi um caminho essencial para adentrar nos elementos constituintes do método, seus percursos de transformação e seu contato com outras teorias e ideias artísticas. O método de Chekhov reflete o que foi aprendido e vivenciado por ele dentro do contexto social e político do século XX, e é importante notar que esse método foi desenvolvido a partir da episteme de um lugar e de um corpo particular, inserido em seu tempo e espaço. Apesar disso, em 2024 ainda estamos utilizando o método, seja tentando reproduzi-lo fielmente, seguindo os exercícios à risca, ou adaptando-o e tensionando-o em novos e diferentes contextos, culturas e corpos. Essa continuidade só foi possível graças aos esforços de várias pessoas, especialmente as mulheres, que contribuíram para sua organização, preservação, disseminação e adaptação. Neste trabalho, destacam-se as pesquisadoras brasileiras contemporâneas Luciana Barone, Natacha Dias e Sofia Fransolin, assim como as que estiveram próximas a Chekhov em momentos distintos de sua vida: Maria Knebel, Deirdre Hurst Du Prey e Joanna Merlin.

Um marco importante recente foi a digitalização dos arquivos deixados por Deirdre Hurst Du Prey, agora disponíveis gratuitamente no site da Biblioteca da Universidade de Windsor. Em uma iniciativa conjunta da MICHA e da Universidade de Windsor, uma série de curtas-metragens foi lançada ao longo de 2021, destacando esses arquivos e apresentando praticantes do método de Chekhov ao redor do mundo. Esses vídeos, intitulados *The Michael Chekhov Community Performs the Archive*, podem ser encontrados no site da MICHA, e incluem quarenta vídeos de praticantes de diferentes continentes. Além disso, um vídeo mais extenso foi produzido para marcar a inauguração dessa iniciativa de compartilhamento dos arquivos. Esse vídeo maior retrata um encontro realizado via Zoom pela MICHA, apresentado por Jessica Cerullo e com encerramento de Joanna Merlin, com o propósito de explicar esses arquivos e compartilhá-los com a comunidade internacional, para que as pessoas possam acessá-los. Nele também é apresentada a forma de acessar esses arquivos, além da história e dos esforços de Deirdre Hurst Du Prey. O último vídeo é narrado por seu próprio filho, Pierre Du Prey.

Essa é apenas uma das iniciativas recentes para tornar o método de Chekhov mais acessível em diversos países. Iniciativas como essa ressaltam a importância de

figuras como Deirdre Hurst Du Prey e nos fazem refletir sobre a contribuição de várias outras mulheres para a preservação e expansão desse método que tem cada vez mais se disseminado ao redor do mundo, dialogando com diversas culturas, como mostram os vídeos.

Além disso, várias outras mulheres desempenharam papéis significativos na disseminação e perpetuação do método, como Georgette Boner, cujas contribuições apareceram em todo o processo de leitura em nossas pesquisas sobre Chekhov, embora ainda sejam pouco conhecidas. Como Mittelsteiner (2018, p.58, tradução nossa) observa: "[...] Ela se tornou fundamental para incentivar os outros colaboradores de Chekhov a dedicarem seu tempo e esforços para criar um fundo especial de conhecimento sobre ele". Essas mulheres, entre outras, desempenharam papéis essenciais na preservação e difusão do legado de Chekhov, contribuindo para que seu método continue a influenciar os círculos artísticos contemporâneos.

Para que o método de Chekhov chegasse aos dias de hoje, uma série de pesquisas teóricas e práticas foram essenciais para ampliar horizontes e explorar novos territórios, por exemplo, o livro *Michael Chekhov in the Twenty-First Century: New Pathways* (2022). Essa obra é o resultado de anos de investigação dedicada ao método, oferecendo uma visão abrangente de suas aplicações contemporâneas, especialmente dentro do contexto do *Chekhov Collective UK*¹³⁶. Concentrando-se em disciplinas como criação coletiva, direção, dramaturgia, cenografia, voz, movimento e terapia, o livro fornece tanto estratégias práticas quanto discussões teóricas essenciais para a produção teatral contemporânea.

Aliado às diversas pesquisas e investigações teórico-práticas sobre o método, realizadas na contemporaneidade, essa dissertação buscou, em particular, compartilhar parte do processo artístico da Anímica Companhia Teatral com o método Chekhov e também estabelecer alguns diálogos com artistas pesquisadoras brasileiras, com o intuito de apresentar algumas aplicações no Brasil atualmente. O objetivo foi promover um diálogo que permitisse tensionar o método com

¹³⁶ *The Chekhov Collective* foi fundado por Cass Fleming em 2013 como parte do projeto de pesquisa "*Michael Chekhov in the Twenty-First Century: New Pathways*". Até 2023, foram realizadas mais de 90 oficinas, eventos e parcerias com organizações como a MICHA e outras que investigam o método de Chekhov, explorando novas aplicações do método de Chekhov. O coletivo valoriza a diversidade e a igualdade entre os artistas colaboradores, e sua técnica se adapta a uma ampla gama de estilos teatrais e de cinema, integrando-se bem com outras práticas de performance. Mais informações em: <https://chekhovcollectiveuk.co.uk/>. Acesso em: 24 maio 2024.

aquelas/aqueles que o praticam, valorizando a *individualidade criativa* de cada um ao abordá-lo.

A Anímica Companhia Teatral expandiu esse método ao trazê-lo para o contexto social e político brasileiro de 2021 e 2022. O trabalho com as imagens de Chekhov ganhou outros contornos, intrinsecamente relacionados à realidade conjunta que vivíamos da pandemia e da falta de um governo responsável para enfrentá-la. Georges Didi-Huberman (2017) refletindo em uma entrevista sobre a dimensão política das imagens diz:

Eu comecei como historiador da arte, ou seja, como um apaixonado pela beleza. E um dia me dei conta de que toda análise de uma imagem tem uma dimensão política, e toda imagem tem uma dimensão política. Então, tentei ser mais preciso, porque a dimensão artística sempre está em dialética com algo mais temível, mais perigoso.

Assim como o autor busca ser mais preciso em suas análises para compreender a relação complexa entre a dimensão artística e o aspecto político, a Anímica Companhia Teatral dedicou-se a explorar e expressar essa mesma dialética em sua produção teatral. Isso foi alcançado ao integrar a dimensão política na abordagem das imagens, tanto evocando os sentimentos de destruição e desesperança no início do espetáculo quanto retratando a imagem contrastante e poderosa de duas irmãs, mulheres unidas, que enfrentaram diversas adversidades e agora aguardam, com esperança, por mudanças.

Outro conceito abordado nos ensaios foi a *Atmosfera*, conforme discutido no capítulo 3. Esse conceito se destacou no processo de criação, pois cada imagem trabalhada possuía uma *Atmosfera* particular que dialogava com a *Atmosfera* coletiva do início da pandemia. Quando Chekhov discute esse conceito, ele busca capturar o espírito da performance, algo que o público não pode ver ou ouvir, mas sentir, direcionando-se para uma dimensão mais interior. No espetáculo a Anímica Companhia Teatral utilizou a *Atmosfera* de maneira abrangente. Isso foi feito não apenas como uma sensação interior, mas também através da desordem do cenário e da sobreposição de sons que combinavam trechos de notícias televisivas com música e sons exteriores de bombas e manifestações. A iluminação, predominantemente escura, culminava na última cena em um feixe de luz vindo de uma janela, simbolizando o nascer do sol e a esperança após as personagens vivenciarem diversos "fins de mundo". A representação da *Atmosfera* distópica na ficção dramaturgia, inspirada pela realidade da pandemia de Covid-19, trouxe uma dimensão

política à performance. A Anímica optou por representar a *Atmosfera* de esperança final não como um conforto, mas como uma potência para seguir adiante após um período de tragédias. Assim, o grupo aplicou esse conceito a outros elementos do teatro, além da atuação, como cenografia, som e iluminação, dialogando com o contexto contemporâneo. Desta forma, investigou a aplicabilidade do método de Chekhov além de suas indicações originais.

Portanto, o trabalho da Anímica Companhia Teatral com a imaginação, a *Atmosfera* e o *Gesto Psicológico*, por meio de investigações aprofundadas, revelou novos desdobramentos que evidenciam a maleabilidade do método de Chekhov. Isso permitiu sua aplicação em contextos variados e seu uso como suporte para a criação dramática, cenográfica e de outros elementos teatrais. Embora esta dissertação tenha se concentrado principalmente na atuação em diálogo com o método Chekhov, dentro de um coletivo, o diálogo entre as diferentes áreas é intrínseco e contínuo, e permite que cada uma das áreas influencie e seja influenciada pelas outras, enriquecendo o processo criativo como um todo.

O trabalho colaborativo e o teatro de grupo, uma realidade em que a autora está imersa e viveu com a companhia, assemelha-se ao Teatro do Futuro de Chekhov quando se trata da autonomia e da responsabilidade ética da atriz ou do ator. Conforme Fischer (2010), a figura da atriz ou do ator retornou ao cerne da criação cênica brasileira na década de 1990, e sua autonomia foi amplamente incentivada nos processos de criação coletiva, após um período em que "o diretor" ocupava o centro da pesquisa cênica.

Quando Chekhov (1983) aborda o futuro do teatro, ele expressa a esperança de que não existam atores ou atrizes "estrelas" que se coloquem como o centro das atenções. Ele enfatiza que todos devem trabalhar para o coletivo e para o teatro como um todo, em vez de buscarem reconhecimento individual. Chekhov também espera que os artistas possam superar as barreiras da crítica e da indústria capitalista, estabelecendo uma verdadeira conexão com o público. De maneira utópica, Chekhov buscava um teatro de consciência crítica e de transformação social, mesmo tendo vivenciado as privações de um regime autoritário, do qual ele fugiu para continuar fazendo o teatro no qual acreditava. Apesar das dificuldades, Chekhov conseguiu financiamento de pessoas, produtores e grandes teatros em diversos momentos de sua vida, o que lhe permitiu realizar seu trabalho.

Se não temos dinheiro e ninguém nos fornecerá, então apresentemos a performance em uma pequena sala, numa cafeteria, sem figurinos ou maquiagem; simplesmente mostremos esse tremendo desejo de superar essas dificuldades, essas vozes ao nosso redor que nos dizem que não podemos. Se esse espírito forte estiver presente, mostrado e mantido o quanto for necessário; se essa nova vida e espírito surgirem da dor por um lado e da inspiração para realizar o teatro do futuro por outro lado; se isso for feito por um grupo de atores, *pioneiros*, então acredito em tudo. Para mim, é a mesma coisa, aconteça amanhã ou daqui a 10, 20 ou 50 anos. Estarei morto e não verei esse grande evento - não importa. Não importa quem o verá. O importante é saber que estará lá, e que o ator terá todos os direitos que lhe são devidos, e criará o teatro que vale a pena criar. (Chekhov, 1983, p.31, tradução nossa)

Portanto, o *Teatro do Futuro* de Chekhov foi experienciado pela Anímica Companhia Teatral, levando em consideração a pluralidade dos corpos, o contexto social e político atual, e o espaço em que estávamos fazendo teatro. A conclusão desse processo evidencia o compromisso coletivo dos artistas em dialogar com um método dinâmico, capaz de interagir com a realidade em que estamos inseridas/inseridos. Além disso, ressalta-se a responsabilidade e a ética perante a sociedade em que atuamos.

Diante a pesquisa relacionada a esta dissertação teórico-prática, podemos concluir que o método de Chekhov não é apenas um método de atuação do passado, mas sim um legado vivo que continua a inspirar e influenciar artistas ao redor do mundo. Sua capacidade de se adaptar a novos contextos, culturas e desafios contemporâneos é evidente nas diversas iniciativas de preservação, disseminação e renovação que vimos sendo realizadas.

Esta pesquisa não consegue trazer todas as colaboradoras imprescindíveis para a existência desse método, mas espera instigar a continuação deste estudo tão importante em nossa época para reescrever a história sem esquecer dos nomes femininos que sempre estiveram presentes. Além disso, busca contribuir com a continuidade desse método através de pesquisas teóricas e práticas, bem como explorar sua adaptação e interação com diversas culturas e epistemes contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- ABENSOUR, Gérard. Le Château s'éveille à Paris: un drame initiatique trahi par ses concepteurs. In: AUTHANT-MATHIEU, M. C. (org). **Michael Chekhov: de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinema**. Montpellier: L'Entretemps éditions, 2009. p.275-287.
- ABENSOUR, Gérard. Lettre de Mixail Čexov à Nikolaj Petrunkin, publication et notes. **Revue des études slaves**, [s. l.], v. 81, n. 2-3, 2010. p. 391-395,
- ABENSOUR, Gérard. **Maria Knebel**: uma vida para o teatro no tempo de Stanislavski e Stálin. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- ABENSOUR, Gérard. Stanislavskij et les autres nouveaux éclairages. **Revue des Études Slaves - VLADIMIR NABOKOV** dans le miroir du XXe siècle, v. 72, n. 3-4, p. 579-600, 2000.
- ACTORS' EQUITY ASSOCIATION. Sobre a Equity. Disponível em: <https://www.actorsequity.org/aboutequity/>. Acesso em: 16 mar. 2024.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Nous Sommes Tous Des Féministes**. Paris: Gallimard Jeunesse, 2020.
- ALIANÇA RUSSA. Academia Russa de Arte. Disponível em: <https://www.aliancarussa.com.br/universidades/moscou/academia-russa-de-art>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christiane (Dir.). **Le Théâtre d'Art de Moscou**: Ramifications, voyages. Paris: CNRS Editions, 2005.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christiane; MEERZON, Yana. **The Routledge companion to Michael Chekhov**. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.
- AVIVITH, Shoshana. La Naissance du théâtre hébreu, **Le Monde Juif**, v. 9-10, n. 5-6, p. 14-30, 1947.
- BARONE, Luciana Paula Castilho. Currículo Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4116304733863528>. Acesso em: 11 jul. 2024.
- BARONE, Luciana Paula Castilho. Da criação de Dartington Hall ao teatro estúdio de Michael Chekhov: os princípios de comunidade, educação e atuação. **Revista Científica/FAP**, v. 24, n. 1, jan./jun. 2021.
- BARONE, Luciana Paula Castilho. Luciana Barone fala sobre o método de Michael Chekhov. [Entrevista cedida a] Giovanna Borges Nogueira. Via google meet. 21 jul. 2023.
- BEEVOR, Antony. **The Mystery of Olga Chekhova**. Londres: Penguin UK, 2005.

BYCKLING, Liisa. "The Possessed" Produced by Michael Chekhov on Broadway in 1939. **Slavic and East European Performance**, New York, NY, v. 15, n. 2, p. 32, 1995.

BYCKLING, Liisa. Michael Chekhov, Spirituality, and the Soviet Theatre. **Culture Crossroads**, v. 14, n. 1, p. 127-138, 2019.

BYCKLING, Liisa. Mikhaïl Tchekhov et le théâtre occidental. Recherche et expérimentation. In: AUTANT-MATHIEU, Marie-Christiane (Dir.). **Le Théâtre d'Art de Moscou**: Ramifications, voyages. Paris: CNRS Editions, 2005. p. 235-245.

BYCKLING, Liisa. Mikhaïl Tchekhov et la philosophie religieuse en URSS dans les années 1920. **Revue Russe - Du spirituel au théâtre et au cinéma**, Paris, n. 29, p. 101-113, 2007.

CARACCILOLO, Diane. Transformation and Renewal Through the Arts. In: CARACCILOLO, Diane; WEIDA, Courtney Lee (eds.). **The Swing of the Pendulum**: The Urgency of Arts Education for Healing, Learning, and Wholeness. Holanda: Sense Publishers, 2017. cap. 12, p. 135-147. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-94-6351-224-4_12. Acesso em: 08 maio 2024.

CARNICKE, Sharon Marie. Michael Chekhov's Legacy in Soviet Russia: A Story about Coming Home. In: AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine; MEERZON, Yana (orgs.). **The Routledge Companion to Michael Chekhov**. New York-Oxon: Routledge, 2018. p.191-206.

CARNICKE, Sharon Marie. Mikhaïl Tchekhov et Maria Knebel. une relation tributaire et de l'éloignement politique. In: AUTHANT-MATHIEU, M. C. (org). **Michael Chekhov**: de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma. Montpellier: L'Entre temps éditions, 2009. p. 49-62.

CASTING SOCIETY OF AMERICA. Disponível em: <https://www.castingssociety.com>. Acesso em: 03 mar. 2024.

CASTRO, Maria da Graça de; ANDRADE, Tânia M. Ramos.; MULLER, Marisa C. Conceito mente e corpo através da História. **Psicologia em estudo**, v. 11, n. 1, p. 39-43, 2006.

CHAMBERLAIN, Franc. Michael Chekhov in England: outside the magic circle. In: AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine; MEERZON, Yana (Org.). **The Routledge Companion to Michael Chekhov**. New York-Oxon: Routledge, 2018. p. 207-218.

CHEKHOV ACADEMY. Jorg Andrees. Disponível em: <https://www.chekhovacademy.com/profile/jorg-andrees/>. Acesso em: 10 mar. 2024.

CHEKHOV COLLECTIVE UK. Disponível em: <https://chekhovcollectiveuk.co.uk/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

CHEKHOV, Michael, transcrito por Deirdre Hurst Du Prey, **Michael Chekhov**: The Actor is the Theatre, 27 de março de 1940, Collections. Disponível em: [collections.uwindsor.ca, collections.uwindsor.ca/chekhov/item/652](https://collections.uwindsor.ca/collections/uwindsor.ca/chekhov/item/652). Acesso 31 de julho de 2023.

DIAS, Natacha. Currículo Lattes. Disponível em:
<http://lattes.cnpq.br/6523629861512842>. Acesso em: 11 jul. 2024.

DIAS, Natacha. Natacha Dias fala sobre o método de Michael Chekhov. [Entrevista cedida a] Giovanna Borges Nogueira. Via google meet. 18 jul. 2023.

DIAS, Natacha. Teatro e trabalho sobre si: a perspectiva de Stanislavski. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 262–275, 2019. DOI: 10.20396/conce.v8i2.8656450. Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8656450>. Acesso em: 13 abr. 2024.

DIMITRIS PAPAIOANNOU. Still Life. Disponível em:
<https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/66-productions/still-life/555-still-life>. Acesso em: 21 fev. 2024.

DOYON, Raphaëlle Doyon, Le genre, une catégorie utile à l'histoire du théâtre du XXe siècle ? Le cas de Jacques Copeau et Suzanne Bing. **Revue d'Histoire du Théâtre**, n. 270, T2, 2016. Disponível em: <https://sht.asso.fr/le-genre-une-categorie-utile-a-lhistoire-du-theatre-du-xxe-siecle-le-cas-de-jacques-copeau-et-suzanne-bing/>. Acesso em: 1 jun. 2024.

DU PREY, Deirdre Hurst, **The Pencil**: Memories of Dartington Hall and the English Origin of the Michael Chekhov Acting Method, tape-recorded, transcription e edition pour Diane Caracciolo, Adelphy University, New York, 2002.

DU PREY, Deirdre Hurst, To the reader, nota de introdução feita por Deirdre Hurst Du Prey parte de The Actor is The Theatre, **The Actor is the Theatre**, 1977, Collections. Disponível em: [Collections.uwindsor.ca, collections.uwindsor.ca/chekhov/item/652](https://collections.uwindsor.ca/collections/uwindsor.ca/chekhov/item/652). Acesso 31 jul. 2023.

DU PREY, Deirdre Hurst, Working with Chekhov, **The Drama Review**: TDR, v. 27, n. 3, Autumn, p. 84-90, 1983. **Michael Chekhov (Autumn, 1983)**,

DUTCH NATIONAL BALLET. Kurt Jooss. Disponível em:
<https://www.operaballet.nl/en/dutch-national-ballet/kurt-jooss>. Acesso em: 01 abr. 2024.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Autobiography. Disponível em:
<https://www.britannica.com/art/autobiography-literature>. Acesso em: 17 abr. 2024.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Bertolt Brecht. Disponível em:
<https://www.britannica.com/biography/Bertolt-Brecht>. Acesso em: 15 abr. 2024.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Russian Revolution. The February Revolution. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Russian-Revolution/The-February-Revolution>. Acesso em: 22 mar. 2024.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. T.S. Eliot. Disponível em:
<https://www.britannica.com/biography/T-S-Eliot>. Acesso em: 17 abr. 2024.

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS. MARIN, Armel. REINHARDT MAX (1873-1943). *In: Encyclopædia Universalis* [s.d.]. Disponível em: <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/max-reinhardt/>. Acesso em: 12 out. 2023.

FABRINI Verônica. Quando será o futuro? Práticas chekhovianas do imaginar numa perspectiva decolonial. **Revista Científica/ FAP**, v. 24, 2021.

FERNANDES, Sílvia; BUTEL, Yannick. **Théâtres brésilien, Manifestes, mises en scène, dispositifs**, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2015.

FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

FLEMING, Cass. Theatre of the future: Chekhov Technique for devising theater and catalyst direction, *In: FLEMING, Cass; CORNFORD, Tom. Michael Chekhov technique in the twenty-first century: new pathways*. London: Methuen Drama, 2022.

FRANSOLIN, Sofia. Currículo Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5417566856074837>. Acesso em: 11 jul. 2024.

FRANSOLIN, Sofia. Sofia Fransolin fala sobre o método de Michael Chekhov. [Entrevista cedida a] Giovanna Borges Nogueira. Via google meet. 18 jul. 2023.

GOETHEANUM Revelation d'un monde qui n'a jamais existe avant. Disponível em: goetheanum.ch. Acesso em: 07 abr. 2024.

HAMON-SIRÉJOLS, Christine, M. Tchekhov; A. Biely. De la découverte de l'eurythmie à la mise en scène de *Pétersbourg*. *In: AUTHANT-MATHIEU, M. C. (org). Michael Chekhov: de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma*. Montpellier: L'Entre temps éditions, 2009. p.157-168.

HISOUR. Russian Academic Youth Theater, Moscow, Russia. Disponível em: <https://www.hisour.com/pt/russian-academic-youth-theater-moscow-russia-50466/>. Acesso em: 18 fev. 2024.

ICLE, Gilberto. Vontade de Presença, Vontade de Corpo: Para Pensar O Teatro Brasileiro Contemporâneo. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 180, 15 dec. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p180-192>. Acesso em: 26. mai. 2024

INSTITUT JAKUES-DALCROZE Emile Jaques-Dalcroze. Disponível em: dalcroze.ch. Acesso em: 26 mai. 2024.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb) Fantasia (1940) Disponível em: imdb.com. Acesso em: 17 abr. 2024.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb) The Grapes of Wrath (1940) Disponível em: imdb.com. Acesso em: 17 abr. 2024.

ISKUSSTVO Art and Culture News. Disponível em: iskusstvo-info.ru Acesso em: 16 mar. 2024.

IVANOVA, Marina. Les fonds Tchekhov dans les archives russes et les obstacles à la publication. In: AUTHANT-MATHIEU, M. C. (org). **Michael Chekhov: de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma**. Montpellier: L'Entre temps éditions, 2009. p.21-28.

KIRILLOV, Andrei. The theatrical system of Michael Chekhov. In: AUTHANT-MATHIEU, M. C.; MEERZON, Y. (org). **The Routledge companion to Michael Chekhov**. New York: Routledge, 2015. p. 40-56.

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação**: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.

KRENAK, Ailton. O eterno retorno do encontro. In: NOVAES, Adauto (org.). **A outra margem do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p 23-33.

LAW, Alma H. "Chekhov's Russian 'Hamlet' (1924)." **The Drama Review: TDR** 27, n. 3 p. 34–45, 1983. DOI: <https://doi.org/10.2307/1145459>.

LUTTERBIE, John. The dynamics of Psychological Gestures. In: AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine; MEERZON, Yana (orgs.). **The Routledge Companion to Michael Chekhov**. New York-Oxon: Routledge, 2018. p. 96-109.

MAKAROVA, Olga. **"The women question" in the life and works of Aleksei Sergeevich Suvorin**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Queen Mary University of London, London, 2010.

MAROWITZ, Charles. **The other Chekhov: a biography of Michael Chekhov, the legendary actor, director and theorist**. New York: Applause theatre & cinema books, 2004.

MATE, Alexandre. O Teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos estéticos sociais). **Baleia na rede- Estudos em artes e sociedades**, v. 9, n. 1, 2012.

MEERZON, Yana. Michael Chekhov's Theater of the Future: pros and cons of the failed experiment. **Stanislavski Studies**, Abingdon, v. 3, n. 1, p. 35-52, 2015.

MERINO, Daniela. Da realidade à utopia: o impacto da Primeira Guerra Mundial sobre o teatro russo em fins de 1914. **Slovo–Revista de Estudos em Eslavística**, v. 2, n. 2, 2019.

MERLIN, Joanna. **Auditioning**: An Actor-Friendly Guide. New York: Vintage, 2001.

MERLIN, Joanna. **MICHA NEWS**, Michael Chekhov Association, 2008-09. Disponível em: https://www.nickgabriel.net/uploads/5/1/6/0/51606195/michanews_2009-2009.pdf. Acesso em 18 de mar. 2024.

MERLIN, Joanna. The Legacy of Michael Chekhov. In: AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine; MEERZON, Yana (orgs.). **The Routledge Companion to Michael Chekhov**. New York-Oxon: Routledge, 2018. p. 384-398.

MERLIN, Joanna; COLVIN, Jack; POWERS, Mala. Essayons d'évoquer Michael Chekhov tel que nous avons connu. In: AUTHANT-MATHIEU, M. C. (org). **Michael**

Chekhov: de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinema. Montpellier: L'Entretemps éditions, 2009. p.439-444.

MICHA Michael Chekhov Association. Disponível em: michaelchekhov.org. Acesso em: 24 maio 2024.

MICHA Our Story. Disponível em: michaelchekhov.org. Acesso em: 24 maio 2024.

MINISTÉRIO PÚBLICO DE MINAS GERAIS. Rompimento da Barragem de Fundação em Mariana: resultados e desafios cinco anos após o desastre. Disponível em: mpmg.mp.br. Acesso em: 21 fev. 2024.

MITTELSTEINER, Crista. Georgette Boner and Michael Chekhov. *In: AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine; MEERZON, Yana (orgs.). The Routledge Companion to Michael Chekhov*. New York-Oxon: Routledge, 2018. p. 57-68.

MTS GROUP. Disponível em: mtsb.de. Acesso em: 10 mar. 2024.

MXAT Knebel. Disponível em: mxat.ru. Acesso em: 17 mai. 2024.

MXAT Mikhail Chekhov. Disponível em: mxat.ru. Acesso em: 17 mai. 2024.

NACACHE, Jacqueline. Michael Chekhov, Acteur à Hollywood, *In: AUTHANT-MATHIEU, M. C. (org). Michael Chekhov: de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma*. Montpellier: L'Entre temps éditions, 2009. p. 401-427.

NATIONAL TRUST Who Was Edith Craig? Disponível em: nationaltrust.org.uk. Acesso em: 21 abr. 2024.

NEW YORK PUBLIC LIBRARY The Judith Malina and The Living Theatre Papers. Disponível em: nypl.org. Acesso em: 07 abr. 2024.

NEWMAN, Harry. Holding Back: The Theatre's Resistance to Non-Traditional Casting. **TDR (1988-)**, v. 33, n. 3, p. 22–36, 1989. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1145985>. Acesso em: 16 mar. 2024.

NOGUEIRA, Giovanna Borges. **O Gesto como caminho de criação cênica: "Contribuições de Michael Chekhov ao trabalho do/a ator/atriz"**. Orientadora: Lilian Freitas Vilela. Relatório de Iniciação Científica, Unesp (Bacharelado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2020.

OXFORD REFERENCE Perestroika. Disponível em: oxfordreference.com. Acesso em: 25 jan. 2024.

PARDO, Ana Lúcia, **A teatralidade do humano**. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

PASQUINELLI, Elena. "Varela and Embodiment." **The Journal of Aesthetic Education**, v. 40, n. 1, p. 33-35, 2006, Disponível em: <https://doi.org/10.1353/jae.2006.0001>.

PETIT, Lenard. **Michael Chekhov Handbook**. New York: Routledge, 2010.

PIZARRO, Diego. **Epistemologias somáticas e(m) movimento In Anatomia Corpoética em (de)Composições: três corpus de práxis somática em dança.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

PORTAL DA PREFEITURA DE BRUMADINHO. Rompimento da Barragem. Disponível em: brumadinho.mg.gov.br. Acesso em: 21 fev. 2024.

RADZOBÉ, Silvija. Mikhaïl Tchekhov à Riga. In: AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine; MEERZON, Yana (orgs.). **The Routledge Companion to Michael Chekhov.** New York-Oxon: Routledge, 2018. p. 289-298.

RIEHEL, Juliana; SOLER, Nathalie; FALEIRO, José Ronaldo. Jacques Copeau e sua influência na EAD e no moderno teatro brasileiro. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 92-102, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14077>. Acesso em: 17 de abr. 2024.

SCANDOLARA, Camilo. **Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a Formação da Pedagogia Teatral no Século XX.** Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SETZER, **Valdemar**. A meditação antroposófica e exercícios colaterais. 2019 Disponível em <https://www.ime.usp.br/~vwsetzer/antrop/Meditacao-exercicios-colaterais.html>. Acesso em 10 de abr. 2024.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

TEREHOFF MERINO, Daniela Simone, Da realidade à utopia: o impacto da Primeira Guerra Mundial sobre o teatro russo em fins de 1914, **SLOVO - Revista de Estudos em Eslavística**, v. 2, n. 2, p. 79, 2019.

THE EDITORS OF ENCYCLOPEDIA BRITANNICA Khrushchev's secret speech | Soviet history Britannica 18 fev 2019. Disponível em: britannica.com. Acesso em: 23 jan. 2024.

THE NEW YORK TIMES Hal Prince, Giant of Broadway Who Produced Some of Its Biggest Hits, Dies at 91 31 jul 2019 Disponível em: nytimes.com Acesso em: 03. mar 2024.

THE NEW YORK TIMES Joanna Merlin, Actor Who Developed Actors, Dies at 89 28 out 2023. Disponível em: nytimes.com. Acesso em: 03 mar. 2024.

UNIVERSITY OF GLASGOW LIBRARY James Bridie Papers. Disponível em: gla.ac.uk Acesso em: 17 abr. 2024.

UNIVERSITY OF WINDSOR About Michael Chekhov: The Actor is the Theatre Disponível em: uwindsor.ca. Acesso em: 21 fev. 2024.

VOLOCHINE, Margarita. Michael Chekhov, the Actor as Conscious Artist. **Journal for Anthroposophy**, n. 27, Spring 1978.

APÊNDICE A – Entrevista com Sofia Fransolin

1. Como foi pra você o processo de escrita dramatúrgica? (do espetáculo "*Se morri já não me lembro: um ensaio para recriar o mundo*").

Eu acho que, primeiramente, foi um processo de escrita dramatúrgica bastante coletivo. No sentido de processo de criação, onde você se encontra como dramaturga, se envolve com a improvisação do grupo para desenvolver a pesquisa, né? Acho que dialoga bastante com essa fase de Dartington (fase em que Chekhov pesquisou outras formas de atrizes/atores e dramaturgos criarem), que é estar presente, afinar a escuta talvez. Acho que o maior trunfo do início, desse bem comecinho do processo de escrita da dramaturgia, foi afinar a escuta do que eu estava vendo e aprender a transpor o que eu estava vendo enquanto imagem em texto. Isso não significa transcrever o que vocês estavam fazendo enquanto cena, mas sim escutar o que vocês estavam fazendo num sentido mais sensível: de sentir as *Atmosferas* que vocês estavam propondo, a energia, a qualidade de relação também (acho que foi uma questão muito importante), a qualidade relacional que aparecia entre você e, num primeiro momento, a Bruna (Mafra), e depois entre você e a Ste (Stephanie Degreas). Foi muito específico em certo sentido, porque parecia que foi uma dramaturgia que nasceu da qualidade de relação que eu via. Tanto que foi muito diferente o primeiro momento em que tinha a Bruna (Mafra), que estava me dando uma qualidade de relação que era uma. E quando rolou essa mudança, a partir do momento em que a Ste (Stephanie Degreas) entrou, a qualidade da relação que vocês estabeleciam parecia que me dava outra história. Acho que isso foi uma grande virada de chave no início da dramaturgia, sabe? A gente não tinha quase nada além de improviso e atrizes em cena. Então, acho que a escuta nesse primeiro processo foi bastante importante.

Depois que a Bru (Bruna Mafra) de fato saiu e a Ste (Stephanie Degreas) entrou, entendi essa nova qualidade de relação que se estabelecia entre as atrizes. Aí foi voltar para as primeiras imagens, sabe? Acho que foi um processo de dramaturgia que trabalhou muito com o sensível e com o imagético, e como a dramaturgia tinha essa função na nossa peça de transpor o indizível em palavras, que eu acho que é uma coisa bem chekhoviana, de transformar aquilo que a gente não fala em texto, sabe? Acho que esse foi um pouco o começo do processo de dramaturgia.

E, ah, não sei. Como isso se desenvolve... É muito maluco falar de processos de criação, porque eles vão acontecendo de um jeito que você não fica necessariamente refletindo sobre, enquanto está acontecendo, então quando você olha em retrospecto é interessante ver como se deu. Acho que especialmente no "Se Morri" (espetáculo *Se morri já não me lembro: um ensaio para recriar o mundo*) quando apareceu a imagem das irmãs, que acho que foi algo que trouxe muito forte a *Atmosfera* de sororidade, dessa relação que começa a tangenciar o lado do feminismo, né? Porque acho que não é uma peça... é uma peça feminista, mas está em um outro lugar do feminismo, sabe? Vai para um lugar muito íntimo. No fim, estamos falando sobre feminismo porque estamos falando sobre questões muito íntimas de duas mulheres e da relação entre duas mulheres, algo não muito debatido em textos clássicos, em textos famosos: essa relação visceral entre duas mulheres sem necessariamente um contexto romântico envolvido, sabe? É puramente entender essas duas sujeitas como sujeitas mesmo, muito diferentes entre si, mas que, por uma força que é a relação delas enquanto irmãs, têm que aprender a se relacionar, apesar de serem muito diferentes.

Acho que isso traz coisas no sentido de que tem peças em que é mais fácil falar sobre o que elas tratam, e eu acho que "Se Morri" não é uma peça fácil de falar sobre o que se trata, porque talvez não tenha de fato UM só tema. Acho que o tema é justamente o interno dessas duas pessoas. E pensando em uma criação chekhoviana, isso também me ajudou muito a entender como essa dramaturgia ia ser escrita, para entender o lugar da ação. Sabe quando a gente estuda teatro e entende o que é acontecimento, o que é ação? Todos esses conceitos pilares da criação teatral estão muito mais no interno dessas personagens do que no externo. Elas tomam atitudes, evidentemente, mas são atitudes que acompanhamos muito mais pelo processo interno até chegar na atitude. Tanto que a peça fica nesse vai e vem, né? Tipo, vamos retomar qual foi o processo que encadeou essa ação tão drástica, porque é uma peça de ações drásticas, de tomadas de decisões muito viscerais. Tanto o suicídio como, enfim, essa pulsão do coletivo que a personagem, da irmã 2, tinha dessa preocupação com o social.

2. Sobre o seu processo como dramaturga, e o que você tem de ferramenta chekhoviana que a gente trabalhou na peça. O que foi importante pra você como ferramenta do Chekhov? E o que você transgrediu dessas ferramentas?

Eu acho que tem uma coisa importante se a gente está falando de dramaturgia, de Chekhov... Na minha perspectiva pessoal, é o fato de que eu acho que sempre escrevo enquanto dramaturga a partir da perspectiva de alguém que fez Artes Cênicas, fez atuação. Então eu acho que não posso falar em nome de ninguém, mas acho que talvez seja diferente de alguém que é das Letras e gosta de escrever dramaturgia. E mesmo antes do "Se Morri", eu comecei escrevendo peças de teatro nesse lugar da atriz, então nunca deixo de ver a cena enquanto atriz também. É um lugar duplo de assumir o lugar da dramaturga, mas sem abandonar o lugar da atriz. E aí, nesse sentido, o meu processo com o Chekhov, meu encontro com o Chekhov, dentro da minha história na graduação em Artes Cênicas, foi importante para mim naquele período em que eu estava estudando para ser atriz. Como foi importante o encontro com o Chekhov, como eu me encontrei pela primeira vez num método... Por muito tempo na graduação, fiquei perdida nas técnicas que me eram apresentadas, nos métodos que me eram apresentados, nas formas de criação, e quando encontrei o Chekhov falei: "Ah, talvez seja esse meio o meu lugar como atriz", um lugar que eu gostaria de explorar. Então, de certa forma, acho que as coisas estão muito interligadas, porque, se penso dramaturgia a partir de uma perspectiva de uma pessoa que também é atriz, e eu, quanto atriz, penso no Chekhov como um método que me é caro e que reverbera em mim, as coisas acabam confluindo muito naturalmente, sabe? Mas é claro que isso foi por muito tempo... isso é algo que comecei a refletir depois. Por muito tempo, foi tudo muito instintivo em certos sentidos, sabe?

E aí, acho que quando surge o convite para a gente fazer o "Se Morri" juntas, isso me colocou num lugar de refletir de fato e não só de embarcar instintivamente nesse lugar que é: "Ah, gosto de Chekhov. Me sinto confortável como atriz praticando a técnica, o método.". E aí parti para esse lugar onde é mais "Tá! Vamos refletir então como isso pode ser feito de fato na dramaturgia".

E acho que, desde o começo, para mim, o que mais foi uma ferramenta que me acompanhou do começo até o fim foram as *Atmosferas*. Trabalho com *Atmosfera*. Para mim, acho que a base mais direta de transpor uma técnica que é de atuação para o texto. Porque em texto a gente também pensa muito em *Atmosfera*: qual a *Atmosfera* que a gente quer dar para a cena. Eu penso, né? Não sei. Para mim, é algo que penso muito: Qual é a *Atmosfera* que estou querendo instaurar? Então, foi sempre

algo muito importante para mim. E o mais importante, talvez, e acho que isso acabou dialogando também com a direção no fim, com as propostas de direção. Acho.

O que mais? Conceitos muito básicos do Chekhov de entender as polaridades também. Isso, para mim, é uma das coisas mais básicas que tem quando a gente começa a fazer oficinas, né? Pelo menos as que eu fiz sempre trabalharam com polaridade. E é algo que acabou sendo transposto muito diretamente na dramaturgia, tanto no sentido de entender essas duas irmãs como polos, e como isso pode ser trabalhado na relação entre dois polos tão distintos, como também de entender a polaridade de cada uma delas. Aí estou falando mais da dramaturgia na hora de construir as personagens, né? Porque acho que sempre foi bem importante para mim não deixar essas mulheres chapadas. No sentido de que "essa é assim" e "essa é assado", como se elas fossem só uma coisa. E trazer complexidade para elas tem muito a ver com descobrir as polaridades delas.

3. Como foi essa relação também como atriz/ dramaturga? Como o seu corpo testou o imaginar também?

Acho que é uma pergunta boa, porque dialoga justamente com o que a gente estava falando antes, de pensar a partir da atriz, e acho também que dialoga com a pergunta anterior: "O que eu tenha transgredido no método, que eu tenha falado 'ah, vou fazer do meu jeito'." E eu acho que, posso estar falando uma grande bobagem, criando um estereótipo, mas penso que a dramaturgia que a gente criou talvez não seja... A fragmentação da proposta da dramaturgia, de criar uma historinha dentro de outra e dentro de outra, é uma fragmentação que penso que tenha... Não acho que não seja uma questão de ser chekhoviana, acho que é uma questão de adicionar um nível de dificuldade para trabalhar com o método. Não sei como foi para as atrizes, mas acho que o nível de fragmentação da dramaturgia adicionou uma dificuldade para trabalhar o método dentro da dramaturgia do "Se Morri", porque existe esse vai e vem constante, e essa ideia primordial de que a gente estava fazendo uma peça. E acho que isso tem a ver com a inserção da dramaturga como personagem. É dito desde a primeira cena que é ficção, por mais que seja uma peça com qualidades bastante realistas no nível de atuação, ela não propõe esse lugar do realismo em que a gente embarca na ficção e assume a ficção como realidade. A gente embarca nessa ficção assumindo que é uma ficção, e o tempo todo essa dramaturga vai aparecer para

reiterar que aquilo que a gente está vendo é fruto de uma criação. Acho que esse nível de fragmentação adiciona um lugar de dificuldade para trabalhar com o método, mas também foi um jeito que achei interessante para entender a dramaturgia como uma dramaturgia chekhoviana, com uma dramaturga se inserindo dentro desse universo. A questão dos gestos, dos *Gestos Psicológicos* que a gente foi desenvolvendo a cada cena, que eu acabei desenvolvendo para as minhas partes, foi algo que não surgiu no início da dramaturgia; surgiu mais no meio do processo, mas já estava sendo desenhada, e foi importante para entender esse nível de ficcionalização.

Tenho pensado muito nisso, talvez tenha a ver com o momento que estou vivendo na minha vida, na minha pesquisa. Essa brincadeira, esse jogo constante que o teatro propõe de brincar com o que é real e o que é ficcional. O que é personagem, o que é atriz. E não que seja uma peça super fragmentada em que vocês, como atrizes, quebrem esse personagem. Acho que vocês não têm um nível de fragmentação tão alto. Mas mesmo assim, no sutil, ele está lá. Porque, por mais que a personagem da dramaturga apareça para lembrar o público de que o que eles estão assistindo é uma ficção, a dramaturga também não deixa de ser uma personagem, né? Não sou eu, é uma dramaturga. Não é a Sofia, sabe? Então também existe um nível de ficcionalização nesse lugar. Acho que é uma brincadeira constante com a realidade e a ficção nessa peça. E me entender como a dramaturga da peça, mas também como a personagem da dramaturga. Acho que é uma bagunça interessante que surgiu no nosso processo. Para mim, isso deu uma bagunçada no Chekhov. Mas não é um contraponto, acho que é uma forma de jogar com ele e de entender o método não como algo fixo, mas como algo que pode ser jogado, que pode incluir novas visões, novas propostas, novas abordagens. Não é essa coisa fixa e sacralizada, é algo que pode ser atualizado, que podemos jogar com ele, trazer para nossa realidade, para o que estamos querendo fazer. Acho que isso foi interessante.

Lembrei de uma outra coisa agora, que são as imagens. Falei da *Atmosfera*, das polaridades, dos gestos, mas agora me veio também essa coisa das imagens. É... é muito maluco como essa peça nasce de imagens, sabe? Essa peça nunca nasceu de uma... Eu não tinha o enredo na minha cabeça; o enredo nasceu a partir das imagens. Tanto das imagens dos ensaios quanto das imagens pictóricas que iam surgindo. Meu primeiro contato com o projeto foram imagens. Como imagens também, a coisa da bonequinha russa, para mim, é uma imagem primordial para a criação da dramaturgia. Então, esse jogo com o imagético foi muito importante e foi muito

importante como aprendizado. Acho que talvez foi a primeira vez que comecei a escrever uma peça sem saber o que queria falar. Fui entendendo o que queria falar à medida que ia escrevendo a peça, e acho que isso se deve muito ao processo chekhoviano que vivemos. Diferente de outros processos de dramaturgia, onde eu queria falar de feminicídio, ou de abuso infantil, ou contar histórias de uma cientista, e tinha uma baliza de texto muito precisa. No Chekhov, foi o oposto, eu não tinha nada. O que eu comecei a ter foram imagens. É muito não palpável, sabe?

Acho que isso também é o que faz com que seja uma peça tão difícil de colocar em uma caixinha, de catalogar enquanto alguma coisa. Você fala muito através do que você não está falando, então, o subtexto, o famoso subtexto. Acho que o (método de) Chekhov é uma ferramenta muito valiosa para a gente entender subtexto. E acho que isso está mais diretamente relacionado à atuação, porque nós, enquanto atrizes, sempre pensamos no subtexto para criar uma cena, mas na dramaturgia também, esse lugar do silêncio. É uma peça com muitos silêncios, porque na relação entre aquelas duas personagens, elas dizem através de outras palavras. Elas nunca dizem exatamente o que querem dizer uma para a outra; vão dizendo através de outras formas.

Acho que o recurso do *flashback*, quando elas voltam para a infância, é um lugar de tentar retomar essa relação, de, através da memória delas, retomar a importância que uma tem para a outra. Nunca é dito diretamente; é sempre dito de formas indiretas. Acho que isso, quanto dramaturga, é o mais importante para criar uma peça que tenha camadas, que não fique só no texto. Acho que dramaturgia é mais que texto, e nisso o Chekhov ajuda a gente a entender. Eu não acho que sou dramaturga porque escrevi aquelas falas; acho que a dramaturgia é meio, o estofo para a criação de um universo. Acho que a dramaturgia é a apresentação de um universo para que a encenação e as atrizes consigam materializar. Acho que isso é bem chekhoviano, de certa forma.

APÊNDICE B – Entrevista com Natacha Dias

1. Como foi sua formação e encontro com o método?

O meu caminho foi assim: eu trabalhava numa companhia de teatro, a companhia Teatro Balagan, que sempre teve um grande interesse nos russos, de forma geral. A Maria Thais¹³⁷, que era diretora da companhia e também foi minha orientadora no mestrado, tem uma pesquisa muito conhecida em relação ao Meyerhold, mas também acompanha bastante o trabalho do Vassiliev, do Anatoli Vassiliev, na Rússia. Então, essa relação com o Stanislavski sempre foi muito presente, e inclusive foi por isso que me aproximei dela. Desde 2010, eu queria fazer um mestrado que circundava a relação com o Stanislavski e a questão das ações físicas, e o meu mestrado acabou sendo sobre isso, orientado pela Maria Thais, focando em Stanislavski e Grotowski. Então, esse mundo, esse universo do teatro russo faz parte do meu trabalho prático e teórico acadêmico, desde 2008.

Aliás, em 2008 eu tive uma experiência com o Jurij Alschitz. O Jurij esteve em São Paulo com a gente durante um mês naquela época, com a companhia. E assim foi, sabe aqueles workshops que mudam a vida da gente? O Jurij, nossa! Foi antes dele fazer as coisas no Brasil. Foi (só) depois que ele começou a fazer mais coisas aqui, em São Paulo.

Esse interesse foi cada vez mais se desdobrando e tudo mais. Em janeiro de 2017, o Alejandro González, não sei se você conhece, Alejandro González Puche e a Ma Zhenghong. Já ouviu falar deles? Os dois estudaram na Rússia com o... O Alejandro trabalhou muitos anos com o Vassiliev. Ele era parceiro do Jurij, eles eram da mesma companhia do Anatoli Vassiliev no final dos anos... início dos anos noventa. O Alejandro (González) é colombiano. A Ma (Zhenghong) também tem formação na Rússia, trabalhou com outro diretor bem conhecido lá: o Fomenko (Piotr Fomenko). E eles são casados. A Ma Zhenghong é chinesa, ele (Alejandro González Puche) é colombiano. Os dois se casaram e voltaram para a Colômbia. Os dois são professores da Universidade del Valle. E eles trouxeram para a Colômbia o material sobre Chekhov, que eram essas lições lituanas, as dezesseis lições lituanas.

¹³⁷ Maria Thais é uma diretora, pesquisadora e pedagoga brasileira. Artista-fundadora do núcleo de pesquisa Cia Balagan.

Na verdade, porque o Vassiliev, no início dos anos noventa, no auge do trabalho deles lá na Rússia, inclusive na França também, eles estiveram em Avignon. O Vassiliev se tornou um dos diretores mais famosos na Europa naquele momento. O Vassiliev quis ter um contato maior com Chekhov. Foi um pouco depois do período de reabilitação do Chekhov na Rússia. O Vassiliev, não sei se você sabe, foi aluno da Maria Knebel, um dos principais discípulos dela. Então ele já conhecia de certa forma o Chekhov, mas via Maria Knebel e também via os textos que chegavam, que não eram muitos. E aí ele propôs para a companhia, no início dos anos noventa, que fizessem um trabalho de reconhecer Chekhov. Inclusive, chamaram um euritmista para fazer um trabalho sobre euritmia e ficaram nesse material um tempo para entender o que era, o que não era.

Isso quem me contou foi o Alejandro. No início dos anos noventa, ele teve contato com essas lições lituanas que tinham sido traduzidas para o russo. Ele leu e, segundo ele, não entendeu nada. Disse que uma hora iria se dedicar a isso. Anos depois, ele e a Ma (Zhenghong) foram olhar essas lições. E eu posso estar contando algo de forma imprecisa, até tenho isso em entrevista, gravei o Alejandro contando essa história. Mas eles, com os alunos deles, os atores da companhia lá na Colômbia, começaram a praticar essas lições para entender. Não sei se você já viu esse material, mas é difícil entender os exercícios se você não os faz. E são exercícios muito diferentes dos exercícios de (do livro de Chekhov) *"On the Technique of Acting"*.

Eles começaram a fazer isso, traduziram essas lições para o espanhol e vieram para o Brasil em 2017 para dar um curso para os professores do Macunaíma. O teatro escola Macunaíma sempre teve essa relação com o teatro russo. Eu não era professora do Macunaíma, mas trabalhava com a Maria Thaís. Sabendo do meu interesse nisso tudo, ela me ofereceu uma vaga. Ela fez a ponte com o Alejandro. A Thaís conhecia o Alejandro já da Rússia, então foi ela que trouxe o Jurij, o Alejandro, todos esses russos que vêm ao Macunaíma, é sempre a Maria Thaís que faz.

Ela falou: "Se quiser fazer, eu falo com o Alejandro e consigo um lugar para você." E eu fui. Quando fiz o curso com o Alejandro, fiquei muito impressionada. Já tinha feito um curso com uns poloneses um ano antes no SESC Belenzinho, e eles propuseram um exercício que eu falei: "Gente, isso é muito diferente de tudo que já vi na vida." Eu sempre tive muito interesse em teoria e prática da atuação, sempre foi minha vibe. No curso com o Alejandro, fiz o exercício do *Corpo Imaginário*. Na época, não sabia o nome, mas pensei: "Isso é muito diferente." O preceito disso é o oposto

de tudo que a gente aprende sobre a atuação: você olha algo fora de você, age a partir de algo que está fora. Isso funcionava muito para mim. Aí comecei a me interessar por Chekhov. Na época, em troca de fazer o curso com o Alejandro, o Macunaíma me pediu para fazer uma entrevista com ele e escrever um artigo. Escrevi e fiz a entrevista com o Alejandro. Comecei a me interessar por Chekhov por aí, por um caminho bem diferente da maior parte das pessoas no Brasil, que têm contato a partir dos professores europeus ou norte-americanos.

Fiquei particularmente interessada pelo trabalho sobre as *Atmosferas*, que me parecia algo oposto a tudo que eu conhecia em relação ao teatro. Mas não só por ser inédito, diferente, mas por essa coisa de trabalhar sobre a ação que não está em você, mas em algo que te engaja na ação. Relacionava isso ao trabalho dos cantos, os rituais do Grotowski, que também é um trabalho sobre a ação a partir de uma matéria que não está na sua partitura física, na sua experiência pessoal.

Foi assim que comecei a pensar, estudar, procurei o Alejandro. Ele tem sido muito disponível para isso tudo. E é isso. Aí fui conhecer o Michael Chekhov Brasil.

Você conhece o Alejandro?

Não! Eu quero muito conhecer.

Inclusive, tem um mestrado na Colômbia que eles conduzem, um mestrado profissional, oferecido pela Universidade del Valle. No ano passado, ele deu um dos módulos sobre as lições do Chekhov. Eu estive na Colômbia acompanhando o trabalho, e a abordagem dele é bem diferente... não muito, mas é diferente. E por que estou falando isso? Porque quando conheci esse material pelo Alejandro, conectei com a experiência que tive com o Jurij lá em 2008 e depois, quando ele voltou ao Brasil. Vi várias coisas daquilo no material do Jurij. E aí pensei, realmente depois comprovei, que Chekhov faz parte do material que o Vassiliev, o Jurij e o Alejandro trabalham, sabe? Muito, muito mesmo. Embora eles não citem diretamente.

Cheguei a perguntar para o Jurij uma vez, falei que estava interessada em Chekhov e perguntei se o trabalho dele tinha a ver com Chekhov. Ele disse: "não, não tem, não tem." Mas se você pegar os exercícios e os princípios, são muito chekhovianos, sabe?

A minha hipótese é assim, né? Que a Maria Knebel fala que o próprio Vassiliev dizia que o trabalho dela era Stanislavski, Chekhov e Danchenko. Então, ela ensinava

coisas do Chekhov. E o Vassiliev foi aluno dela. Além de ter sido aluno da Knebel ele mesmo tem interesse no teatro. Tem até o texto em francês que agora eu não lembro o nome, num dos livros publicados, se não me engano por edição da Josette Féral. Que posso até procurar e te falar. Que o Vassiliev conta isso, que ele se sente alinhado ao teatro do Chekhov. Então assim, muito do material do Vassiliev dialoga, não vou dizer é igual, mas dialoga, tem muita coisa dos princípios do Chekhov, desse teatro metafísico. Ele fala que o Chekhov foi fundador do Teatro Metafísico, que ele diz, que ele faz, que ele pratica, né? Então, o Jurij, o Alejandro, muito do que eles fazem, tem a metodologia dele (Chekhov). Ele não faz, ele não é, ele não se diz um chekhoviano, Assim como o Jurij também não se diz. Mas quando você olha os princípios, a forma de abordar, as questões da materialidade, da intangibilidade da atuação, você fala "Não, tem muito do Chekhov", mas não de forma direta. Entendi. Entendi.

2. Você utiliza o método de Chekhov no seu processo de criação?

Então quando eu passei a me interessar mais por Chekhov, mergulhar mais nesse universo chekhoviano, desde então eu tenho pensado mais nisso como um material pra minha prática docente do que qualquer outra coisa. Assim, para minha atividade pedagógica, sabe? Eu acho que me deu chaves importantes como professora.

Como atriz desde então eu fico morrendo de vontade de experimentar o processo que eu possa trazer isso mais objetivamente. Quando eu comecei a trabalhar isso logo depois veio a pandemia. Com isso, veio a pandemia e desde então eu fiz um espetáculo de teatro só. Embora chamasse *Moscou para principiantes* não foi conduzido por uma diretora (Aline Filócomo) que tinha uma relação com esse material, então a gente não utilizou disso diretamente. Eu internamente, solitariamente, busco às vezes me conectar com isso na minha prática. Principalmente trazendo as *Atmosferas*, sempre pensando na relação com texto a partir das *Atmosferas*, que é o ponto que mais me interessa. Mas eu como atriz não tive ainda... porque é isso também...na verdade eu acho que eu vou me desmentir, pensando aqui, a questão é que eu nunca tive a possibilidade de aplicar os exercícios do Chekhov num processo artístico. Mas se você me perguntar se talvez antes de conhecer Chekhov eu já fazia algumas coisas do Chekhov. Justamente porque o

trabalho com o Jurij foi definitivo na minha vida. Era definitivo na vida da companhia. Então vários desses princípios eram parte da nossa metodologia de trabalho, entende? Então, assim como atriz de forma geral, sim, mas nunca aplicando os exercícios, o método Chekhov, isso não. E nem sei se eu vou fazer algum dia, embora tenha vontade de me aprofundar mais fortemente em alguns aspectos em processos criativos. Eu não tenho nenhuma vontade de fazer um processo criativo que seja só com exercício chekhovianos, sabe? Porque isso...não sei. Eu tenho medo de virar receita de bolo. Sabe?

Eu acho que eu fui confusa na resposta.

Não, eu super entendi. Mas por exemplo, como docente, você falou que utiliza. O que você utiliza?

Eu gosto muito de pensar os princípios para propor improvisos. Então o *Corpo Imaginário* e a *Atmosfera* principalmente. O *Gesto Psicológico* menos, porque eu acho mais difícil os alunos entenderem isso. Estou tentando, tenho tentado também descobrir o modo de fazer com que os alunos pensem o *Gesto Psicológico*, não pela lógica da fisicalidade, porque eu acho isso o grande barato do Chekhov, mas ao mesmo tempo o grande desafio. O *Gesto Psicológico* facilmente cai numa coisa de construir partitura física, que é uma lógica que os alunos já conhecem, então eles vão lá e transpõe para isso. Agora a *Atmosfera* e o *Corpo Imaginário*, principalmente a *Atmosfera*, como princípio de improvisação de jogo, eu uso muito. Uso como abordagem dos textos, então uma abordagem dos textos que não seja analítica, racional, mas que seja a partir do entendimento dessas *Atmosferas* do espetáculo. Isso é uma das coisas que eu mais tenho buscado. Os alunos até já me conhecem como a professora que propõe o estudo sempre sobre as *Atmosferas*. Mas aí eu vou buscando as minhas formas de fazer isso, né? Eu não fico buscando os exercícios e reproduzindo, embora claro alguns deles a gente traga também, acho legal.

3. Existem transgressões no método ou outras utilizações do método?

Eu acho... eu não sei se é uma transgressão oficial ou não, mas eu acho o Chekhov basicamente complementar a Stanislavski, sabe? Quando Stanislavski propõe a análise ativa e o Chekhov propõe a abordagem do texto pelas *Atmosferas*

parecem duas coisas opostas: um racional e um mais intuitivo. Mas eu acho que o que eu tento propor no meu trabalho com os alunos é um espaço de trânsito entre essas duas coisas: como que você pode entender as ideias do texto, de um personagem a partir do caminho intuitivo. Porque a princípio eu acho que existe um preconceito de ambos os lados. Assim: "Ah quando você está trabalhando com análise você não pode se entregar ao imaginário, ao intuitivo. E quando você está no intuitivo, no sensorial, você não tem acesso às idéias, ao pensamento.". Eu acho que não é por aí. Eu tenho a impressão de que esse aspecto do Chekhov de abordar pelo intuitivo, pela *Atmosfera*, pelo sensorial, pelo imaginário, é uma forma de acessar as imagens. E as imagens pro Chekhov são pensamento, sabe? Eu acho que quando você lê os textos dele, principalmente de Dartington, ele não abria mão de um de uma análise, mas essa análise não vinha pelo caminho racional. Então você pergunta de transgressão eu acho que eu busco isso. Eu busco uma síntese entre o método da análise ativa, e da forma como eu também pratico. Experimento isso, que não é também ortodoxo, é porque eu também não tenho uma formação na Rússia, nada disso. E essa abordagem, do que é mais... digamos assim intuitiva, pelo intuitivo.

Tem uma professora aí, que ela mora aí na França, não sei se você já ouviu falar dela: Tatiana Stepantchenko, que foi também aluna da Maria Knebel. Quando eu estive aí em Paris, eu fiz um curso na Arta com ela. E ela propõe exatamente isso, uma relação entre a análise ativa e Chekhov. E era bem interessante, mas foi isso. Até que eu fui buscar o curso dela, que eu já tinha essa intuição de que era possível fazer isso, sabe? A abordagem, a análise a partir do instrumental, das ferramentas que o Chekhov propõe dessas metodologias; *Atmosferas*...

Porque eu acho que, eu tenho a impressão que a *Atmosfera*, *Corpo Imaginário* e *Gesto Psicológico* são metodologias do Chekhov, embora ele mesmo nunca tenha dito assim. Bem, às vezes ele fala, né? Ah o método de ensaio, ele chama *Atmosferas* de métodos de ensaio, ou o *Gesto Psicológico* de método do... é desculpa, o *Gesto Psicológico* não, mas *Corpo Imaginário* ele fala, o método do *Corpo Imaginário*. Então eu sinto que são três aspectos, e que você pode pegar qualquer um dos três pra abordar um texto, abordar uma criação mais completa, porque eles têm muitos aspectos dentro deles. Diferente de outros elementos que o Chekhov propõe que são mais ferramentas, instrumentos. Esses são métodos mesmo, tem todo um caminho proposto. E então eu acho que é possível, tenho sentido que é possível, propor análise ativa com metodologias propostas pelo Chekhov, sabe? Cruzamento desses métodos.

A análise ativa também é um método fundado, criado pelo Stanislavski, né? Dentro de um universo imenso de trabalho dele, análise ativa é um dos métodos que ele propõe. Então o encontro desses dois métodos dos dois, eu acho que é uma transgressão bem interessante, mas também não acho que é inédita, que só eu proponho, acho que a própria Knebel provavelmente já fazia isso.

4. Quais são os conceitos práticos que você acha que são os mais importantes?

Então, eu acho que eu falei um pouco. Inclusive, eu não sei se isso sustenta nada disso, né? Ai Giovanna, enfim você sabe né? Eu sou uma estudante de Chekhov eu não me coloco como uma especialista, não tenho esse direito, sei que tem gente que está...você, muitas pessoas que estão muito mais tempo nessa prática. Então a minha relação com o Chekhov, meu interesse é de botar ele em diálogo com outras formas de pensar a atuação. Eu não gosto desse dogmatismo de me dizer especialista de nada.

Então, eu sinto que a grande diferença, e o que me move para me aprofundar no pensamento e na prática de Chekhov, são esses três pontos. Três que eu estou tentando chamar de metodologia: *Corpo Imaginário*, *Gesto Psicológico* e *Atmosfera*. Posso estar enganada. Posso, daqui a algum tempo, falar "não, tinha isso que eu esqueci, isso que eu não olhei, isso que eu não vi." Pode ser que eu mude. E dá até medo de escrever em uma tese sobre isso, mas na minha tese o último capítulo é um pouco isso. Essa defesa de que esses três elementos, conceitos são metodologias absolutamente originais. Embora essa palavra também seja complicada, né? Nada é original. Não é que veio do nada e ele inventou, mas que propõe um caminho diferente do caminho hegemônico, pelo menos para pensar a arte da atuação. Então a *Atmosfera*, *Gesto Psicológico* e *Corpo Imaginário*. Porque os outros elementos, as outras outras ferramentas que ele propõe de certa forma você consegue encontrar isso em outras técnicas, em outros métodos. Você tem alguma coisa que você fala: "Nossa isso aqui parece com Laban", "Ah, nossa! Isso aqui parece com o próprio Stanislavski.". Agora, não significa dizer que eu realmente não acho que são originais, inclusive na minha pesquisa eu tenho defendido isso. Por exemplo, *Gesto Psicológico* eu tive uma conversa com o Hugo (Moss) há um tempo atrás, eu acho absolutamente um desdobramento da ação física, da noção de ação física do Stanislavski. Que pra mim está inteira ali, mas com um passo além que é o Chekhov que propõe assim.

Mesmo a *Atmosfera*. A *Atmosfera* se você for pensar já estava nas peças do tio (Anton Tchekhov) do Chekhov, no teatro de arte de Moscou. Só que a forma como ele aborda aquilo como um ponto de partida e não um ponto de chegada só o Chekhov que propõe. Ou seja, como uma ferramenta da ação, né? A *Atmosfera* não é algo que está só no ambiente, mas ela move a própria...ela gera a ação do ator, né? Então eu acho que esses três pontos são os principais pra mim, mas de novo, hoje, por hoje. Não, eu não sei.

APÊNDICE C – Entrevista com Luciana Barone

1. Qual a sua relação com o método?

Eu conheci o trabalho do Chekhov quando fui fazer o concurso para, na época, a faculdade de Artes do Paraná, a UNESPAR. Era um dos pontos do programa. Estudei pela primeira vez ali. Foi o ponto da minha prova prática do concurso. E eu preparei a aula com base no que tinha lido, e a aula foi muito fluida, tudo que eu tinha planejado fluiu e deu resultado. Uma aula de concurso é aquela coisa bem curta que tem que dar um resultado. Tinha alunos participando, alguns que eu não conhecia, que não conheciam a técnica. No fim daquela experiência, parecia que estava todo mundo satisfeito, e eu achei muito legal essa experiência prática.

Era um dos programas. Passei no concurso, que era para atuação, e comecei a pesquisar sozinha e ministrar aulas. Desde então, minha aproximação com Chekhov foi pedagógica. Ela (a técnica do Chekhov) é muito eficaz. Depois, fui praticar, procurar pessoas que pudessem me ajudar a praticar, e praticar sozinha, mas a prática pedagógica também é uma prática. O concurso foi em 2007. Foi assim que eu me aproximei.

No pós-doc que fui fazer em 2019, na Goldsmith University of London, com a Cass Fleming, uma pesquisadora super importante e respeitada, como já mencionamos antes¹³⁸. Meu trabalho era... Eu já tinha feito um curso de extensão que juntava um pouco as coisas com as quais eu trabalhava. Tenho um trabalho numa linha junguiana. Esse curso de extensão chamava-se "O *Self* e a Atuação". Nele, eu juntava a base junguiana, que é do autoconhecimento, com algumas coisas, como a máscara neutra, que funciona como um autoconhecimento da sua própria expressão corporal, a meditação ativa e o *Gesto Psicológico* do Chekhov.

A ideia deste curso de extensão é que atrizes e atores pudessem entrar em contato mais profundo consigo. Desde quais são as máscaras que uso socialmente até minha expressividade corporal: como percebo, como reconheço e o que quero usar ou não daquilo que é mais acessível para mim. No fim, estudávamos arquétipos. O final do projeto de extensão era uma criação a partir de arquétipos, que podia ser um arquétipo que tinha ressonância consigo ou não, podendo ser até o oposto. Como

¹³⁸ Foi mencionada antes de iniciarmos a entrevista.

é eu como atriz? No fim do curso, ficaram só três questões: como lido com arquétipos, que, no geral, são escolhidos porque têm alguma afecção.

Nesse momento, eu estava estudando Body Mind Centering (BMC). Fiz a formação no programa de BMC, a maioria dos cursos no Brasil, e usava alguns aspectos do BMC para dar suporte a esse trabalho. Fui encontrando ressonâncias com o que estava fazendo, porque eu trabalhava com meditação que trabalha com os chakras, e o BMC tem um trabalho com as glândulas, que é a nossa parte corpórea mais sutil, mais ligada à espiritualidade. Aí eu comecei a estudar outras abordagens de anatomia que percorrem essa relação entre o físico e o espiritual. Não é BMC, mas outras abordagens anatômicas que tinha a ver com os chakras. Percebi essa relação, que no próprio BMC algumas autoras sugerem, mas também como isso se expandia para abordagens, digamos menos científicas.

No pós-doc, propus o BMC como suporte para a técnica do Michael Chekhov. Foi muito legal, tive a sorte de treinar com Graham Dixon, fazer workshop com Sarah Kane, conheci todas as pessoas do Chekhov Collective, o grupo da Cass (Fleming). Estávamos num momento com eventos da "MICHA europeia" (Michael Chekhov Europe). O coletivo da Cass estava fazendo vários eventos, então pude conhecer vários professores da Europa, inclusive na prática. Isso me abriu bastante, porque eu vi diferentes formas de abordagem da técnica. Aí conheci a Jessica Cerullo, a gente fez um trabalho juntas na MICHA online quando entrou a pandemia. A gente fez um trabalho juntas na MICHA, em um dos encontros, e depois a gente fez um trabalho da MICHA assim, porque ela tem esse interesse também. Ela trabalha com uma pessoa que trabalha com BMC, e ela também estava interessada nesse tema, que é uma percepção. Acho que o BMC permite uma percepção mais interna de aspectos que o Chekhov propõe a partir de uma relação que você faz com o externo. Então, por exemplo: as qualidades de movimento. O Graham Dixon, no treinamento, usa muito a imagem da relação que você estabelece com o ar: movimento externo, do teu corpo, da tua pele, da tua musculatura, com o que tá fora. E aí, o meu interesse no BMC é como que essas qualidades estão também do lado de dentro, e a gente pode reconhecê-las. E aí, trabalhar com elas a partir de um impulso que você consiga localizar no teu corpo, também, né? Não somente o recurso de localizar a partir de uma imagem que você faz com uma relação externa. Bem genericamente.

2. Quais conceitos do Chekhov você utiliza mais ou acha mais importante hoje?

O Chekhov tem esse pensamento de que qualquer elemento é uma porta de abertura para os demais. E eu acho que conforme a gente vai trabalhando na prática a gente vai percebendo melhor a profundidade disso. Que um aspecto que ele propõe não está dissociado do outro. Tem aspectos que são integrados no trabalho criativo de atuação.

O que me inspirou muito e me aproximou mais do Chekhov foi esse aspecto, digamos, primeiro imaginativo, mas esse caráter espiritual que na própria obra dele, na tradução, nas publicações primeiras foi censurado, e que é aspecto que me fez entender, ampliar a compreensão que eu tinha de imaginação.

Eu estudei..., minha pesquisa última que eu finalizei agora, sobre quais aspectos da antroposofia são uma herança direta, estão na técnica. E eu acho que a imaginação é um aspecto muito importante pra ele, porque ele não estava interessado em trabalhar com a identificação, mas com a alteridade. Até por uma sobrevivência própria. No momento aconteceu uma crise, e tudo que ele não quer é se conectar com a vida dele. Ele quer inventar, criar um personagem a partir desses elementos que ele considera artísticos, justamente não se conectar com a própria experiência que, para ele, nesse momento da vida, estava difícil. Uma crise que ele entende que é uma crise espiritual. E é na Antroposofia que ele encontra recursos para superar essa crise, que ele chama de espiritual. Então esse aspecto eu acho muito importante, porque eu acho que está perdido.

Principalmente, eu dou aula na academia, e eu acho que a universidade de artes muitas vezes sufoca alguns aspectos que são primordiais para o fazer artístico, que é: a intuição, a imaginação, a própria criatividade. Às vezes, numa abordagem muito mental, muito racional, de querer que os alunos compreendam muito de uma abordagem mental, esses aspectos práticos ficam um pouco perdidos.

Então, pra mim mesma, eu que tive uma formação muito nesse sentido, desde a escola normal, eu ainda tive a sorte, acho, de estudar na UNICAMP que é um curso que acho que era mais aberto em relação a isso, mas ainda sim era uma briga né? Tipo, fazer algumas abordagens dentro academia, mesmo na pós-graduação.

Uma coisa que eu acho importante resgatar, como pedagoga, é isso: o contato do artista consigo mesmo, com a sua intuição, com a sua criatividade. Eu acho que, ao trabalhar com a imaginação e ao treinar, né?, o Chekhov dá recursos para treinar

a imaginação, para confiar na imaginação. Quando ele propõe, por exemplo, conversar com uma imagem e incorporar esta imagem, ele está permitindo que a gente lápide a nossa relação com a imaginação, que a gente confie na nossa imaginação.

3. (pergunta extra) Como você traz Chekhov na academia mantendo isso que você considera espiritual do método?

Olha, eu demorei pra absorver algumas palavras no plano de ensino. Por exemplo, esse projeto de extensão *Self e Atuação*, foi muito importante para poder trabalhar, por exemplo, com meditação ativa, que é uma coisa que não tem nada a ver com o Chekhov. Mas, que eu acho que nesse projeto era usado para uma preparação dos alunes consigo mesmo, com o seu momento, com seu estado... Foi um momento bem... era dois mil e dezoito, eu acho, eleição de Bolsonaro. Tava assim: estudantes de teatro chegavam, às vezes com muita ansiedade, porque sofreram alguma agressão na rua, essas coisas.

Então... Mas pra a gente abordar, né? Cientificamente, digamos assim. Por exemplo, esse trabalho da antroposofia é um trabalho onde minha preocupação é: Qual é a fonte? Onde que o Steiner afirmou isso? Quais são as relações? Onde que chekhovianos identificaram isso? Se esses chekhovianos eram da escola antroposófica ou não? Porque eu acho que isso também faz diferença. Acho que a Sarah Kane, você estava falando dela, tem uma abordagem bastante antroposófica. Então situar, circunscrever o recorte que a gente está fazendo e de onde vêm as coisas, é muito importante, porque você está apresentando diferentes visões. Mesmo que você apresente a sua, a sua experiência, os seus valores, isso está claro, né? Isso eu acho sempre importante, quando eu dou aula, eu acho muito importante o circunscrever.

Por exemplo, agora eu dou uma optativa, que é um treinamento onde eu uso essa coisa do BMC. O que vem do BMC? O que que não vem? Situar para que as pessoas tenham também, os alunes, tenham esse contato com o caráter de pesquisa. Toda vez que você está trabalhando uma técnica, você está investigando essa técnica no seu corpo. Ela vai fazer ressonância em alguns de um jeito, em outros de outro, em cada um de um jeito. Então, entender de onde vem aquilo, para quem se interessa, por aquele caminho e o percurso. Então isso eu acho muito importante, mesmo

trazendo aspectos que são menos racionais, que é o que a técnica traz. E isso eu acho importantíssimo, recuperar isso na prática acadêmica. Não posso falar em geral, mas os que eu conheci, acho que tem muito ainda a ganhar com o trabalho, com o imaginário, com a sensibilidade, com a criatividade, ganhar espaço.

4. Quais são as transgressões que são feitas, quais que você pensa que podem ser as transgressões hoje e quais são esses pontos de contato e também de oposição nessas novas experiências?

Então, vou dar um exemplo, não é só com isso que eu trabalho, mas as *Qualidades de Movimento*. O Chekhov trabalha com as qualidades de movimento a partir de uma imagem que o ator e a atriz fazem. O BMC é uma anatomia experiencial, vivencial. Então, você entra em contato com qualidades que são internas. Nosso organismo tem muitas qualidades diferentes, e no BMC, para cada sistema, o BMC diz que a gente tem uma *mind*, uma mente, diferente para cada sistema corporal, para pegar os sistemas corporais, por exemplo. Então, não é a mesma coisa, porque para o Chekhov você tá sustentando a imagem, a imagem está te dando uma qualidade, né? Por exemplo, moldar, a Cass (Fleming) usa muito a imagem de argila que eu gosto muito. Como se você estivesse se movendo na argila. Então é essa imagem que você está sustentando que está te dando uma qualidade, que vai te dar uma percepção, uma sensação.

Quando eu trabalho alguma qualidade interna do corpo, estou trabalhando num percurso diferente que é, por exemplo, fluidos. Perceber o fluido, algum dos fluidos, porque o corpo tem muitos, internamente. Como que é aquela qualidade? Como que você vai corporalizando a qualidade? E aquilo vira um movimento. É um caminho diferente, certo? Mas quando eu trabalho, eu procuro trabalhar como um suporte. Você percebe isso dentro, mas depois a gente entra na técnica, do jeito que o Chekhov propõe. Então, na forma como eu estou propondo esse trabalho, são percursos diferentes. Isso depois da prática precisa ficar claro para quem tá fazendo a prática, mas eu entendo que eles são complementares, porque tem atrizes e atores que têm mais facilidade de sustentar a imagem externa e tem atrizes e atores que têm mais facilidade de sustentar uma percepção ou uma imagem, entre aspas, interna. Então, eu acho que são complementares, e isso também pode variar de dia para dia.

Agora, sobre transgressões, eu não sei. Lá com a Cass, eu entrei em contato com diferentes trabalhos, assim, até como esse trabalho levado a comunidades, né? Eu acho que o Chekhov tem um senso de coletivo, que a Cass fala muito bem nesse artigo que ela publicou na Revista Científica da FAP, dentro desse evento que a gente organizou, que é Os Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise, onde ela fala da importância de ter o centro ideal, como o centro do coração. Que que isso tem a ver, né?, com a relação com o próximo, como que isso foi trabalhado na pandemia, em outros contextos... Então, eu acho que a expansão desse trabalho para diferentes contextos é muito importante. Entendendo que o Chekhov também estava sempre fugindo, de um país, sempre fugindo de uma situação, ou de perseguição ou de guerra. E o que ele encontrou em Dartington Hall foi uma situação de exceção, um lugar de encontros artísticos que todo...

Outro dia alguém comentou isso que eu estava falando lá... A gente fez uma mesa. Fez com a Lillian agora na ABRACE sobre o BMC, como cada um aborda o BMC, e uma professora que estava assistindo comentou "Ah, em Dartington todo mundo que estava fugindo da guerra se encontrou lá, né? Quer dizer, foi um momento assim, claro ali, muito rico, mas o que estava acontecendo no mundo era o caos. Então eu acho que o trabalho do Chekhov, desde da experiência pessoal dele nasce porque ele precisava sobreviver ao caos que ele estava vivendo, na vida pessoal e depois ao caos do mundo, naquele momento. E a gente acabou de sair de uma pandemia, né? A gente tá com um pensamento de direita super acirrado no mundo inteiro. Quer dizer...

Acabamos de... Graças a Deus, Bolsonaro saiu da presidência do Brasil. Também é uma situação que não é tranquila. Então, eu acho que o trabalho dele tem a ver com esses contextos, não apenas com a prática de atrizes de atores, necessariamente. E eu acho que essas, não sei se eu chamaria de transgressões, e também não sei se eu captei exatamente a sua pergunta, mas eu acho que são necessárias, né? A gente tentar diferenciar primeiro o que a gente entende do Chekhov, porque é o que cada um entende. E depois eu acho que é como cada um se apropria dentro das próprias experiências pedagógicas, artísticas, físicas. E como cada um trabalha isso. Por isso que eu acho que é sempre importante circunscrever. Isso vem daqui. Isso vem daqui. Mas também ter esse espaço para que cada um tenha uma vivência pessoal, no próprio corpo, nas próprias condições. Então, eu acho

positivas. Eu não sou purista, não. Eu acho que o nosso trabalho como pesquisadoras é dizer as fontes. Sempre deixar claras as fontes, o que nem sempre acontece.

5. O que você utiliza do método no seu processo de criação? (E aí você pode interpretar como quiser criação, na sua criação, direção, como atriz ou até pedagógica.)

Pedagogicamente tem vários princípios, que são importantes que eu utilize em diferentes momentos. Por exemplo, o princípio de *ensemble*. A ideia de conjunto, que é realmente estar num lugar, espaço de criação coletivamente. O que é estabelecer um espaço de criação, né? O que que é estabelecer esse lugar? Então, isso é um princípio que eu acho muito importante. E como que, por exemplo, um jogo simples, de bolinha, ele é muito útil, muito potente. É uma palavra muito potente para criar esses vínculos de fato. E aí isso, eu expando para outras coisas, né?: trocar a bolinha por bastão, porque eu acho que isso também vai dando outros graus de risco e confiança. Quanto que eu preciso confiar em mim, quanto que eu preciso confiar no outro, né? Quando eu jogo uma bolinha macia, eu estou em uma qualidade. Quando eu jogo um bastão, é outra qualidade, do mesmo grau de senso de coletividade, seja ela a 2 ou a 20, né?

As *Qualidades de Movimento*, sempre que trabalho...eu dou aula no... isso é importante dizer, eu dou aula no primeiro ano, e depois eu dou uma optativa a partir do segundo ano. Então, pra quem já teve a base dos elementos da técnica no primeiro ano, eu trabalho aí, na optativa no segundo ano, *Gesto Psicológico*, que eu acho que é uma chave muito... trabalhar com o *Corpo Imaginário*, antes disso, porque enfim, te possibilita depois os *Centros Imaginários*, o *Corpo Imaginário*. Mas eu acho que também o *Gesto Psicológico* é onde realmente vira uma... eu vejo que vira uma chave de entendimento. Diria assim: é um entendimento físico do que é um subtexto, né? Porque não é um subtexto, não é algo que o que a pessoa tá pensando é algo que ela tá agindo, então realmente tem uma intenção ali e quando a gente, né. Eu acho que outras abordagens trabalham com a ideia de subtexto. É muito mental. O *Gesto Psicológico* ele te dá essa intenção, né? Que é o que está por trás de como o personagem tá agindo ou não.

Que outros aspectos? É a imagem, né? Incorporação da imagem, então. Sempre trabalhar, e eu tento fazer disso uma rotina: criar a imagem, né? Estar em um

estado se colocar em um estado mais criativo, de diferentes formas que aí uso recursos que não são da técnica, mas aí sim, a partir disso, sempre estar treinando. Estar em contato com uma imagem, sustentar uma imagem, deixar a imagem ter vida, responder a imagem, incorporar a imagem, perceber as qualidades. Perceber em si qualidades dessa imaginação, tenha a ela o caráter que tiver. Isso é muito legal nessa aproximação com o BMC, que também o entendimento de imagem é muito ampliado, pode ser qualquer sonoridade, pode ser temperatura, pode ser várias coisas.

O trabalho do texto com o jogo. Eu acho que é um aspecto importante, isso menos pedagogicamente, mas...

Quando eu treinei pra mim isso... porque aqui tem uma diferença de língua, né? A antroposofia tem esse trabalho, com a palavra, e o Graham Dickson ele dá muito.... Por exemplo, ele dá um exercício que você joga a bolinha junto com a palavra, junto com a fala. E você vai percebendo a sonoridade daquilo que você quer dizer. Ele vai pra origem, a origem da palavra. Então, acho que isso, claro, nas diferentes línguas ressoa de formas diferentes, mas esse é um trabalho que pra mim fez muito sentido quando eu fiz essas aulas com ele. Porque é um jeito muito mais fluído de incorporação da palavra, né? Da própria ação da palavra, perceber a ação da palavra, perceber o impulso do falar e eu acho que isso é um lugar que falta assim, né? Eu sinto... não sei. Também não posso generalizar, mas na escola de teatro, que eu frequentei e nas nos meus alunos, assim eu vejo uma falta de prática, de uma prática mais orgânica com o texto, falar. Só que eu, nas minhas aulas...

Giovanna- *Na universidade, a gente segmenta muito, né? (sobre ter uma aula mais voltada ao corpo, uma aula mais voltada a voz, uma aula mais voltada a interpretação...)*

É, eu não sei, eu não entro muito na palavra, porque é o primeiro ano e eu tenho uma abordagem, uma formação que é mais física, eu tenho uma abordagem que é quase com BMC, então é um lugar que eu não entre muito e talvez por isso, porque tem outras disciplinas que vão trabalhar especificamente com isso. Talvez tenha a ver com isso eu não entrar também, mas é um lugar que eu sinto falta, sempre como... é um lugar que eu me questiono como professora.

E entender tudo isso como formas de pesquisa, eu acho que isso também quando eu trabalho aí com Iniciação Científica, com TCC's que se desdobram

sobre isso: como quer entender que isso também tem a ver primeiro, com uma ética. Tudo isso tem a ver com uma ética, essa ideia de conjunto, essa ideia de centro ideal estar no coração, né? Não está na cabeça. Parece que o nosso centro ideal está na cabeça. Mas pro Chekhov, não está né? E de que parte, aquilo que a gente irradia e como que dessa percepção a gente pode deslocar para outros centros imaginários. Isso tem a ver com uma ética de trabalho, que isso também... voltando ao que eu falei lá no começo, é uma das coisas que eu acho mais valiosas, valorosas importantes da forma como o Chekhov trabalha e...e só ouvir ele, né? Ouvir a forma como ele trabalha. Como ele dava as palestras, a gentileza com que ele coloca, as ideias dele. Isso pra mim é um aprendizado, muito longe de ter atingido, mas é o que eu persigo e o que eu gostaria de passar. Tento passar pros meus alunos, pelo menos através dele. Porque eu acho que tem uma ética no trabalho dele, que tem a ver com aquilo que a gente estava falando no começo, que qualquer porta pela qual entrar sempre vai dar nessa ética, vai implicar nessa ética. E eu acho que isso, assim pensar essa ética em pesquisa também né? É importante essa coisa de da gente dar fontes, da gente ser generoso com o próximo. É um caminho que no Brasil é pouco trilhado, eu acho, ainda me parece. A importância da sua Iniciação Científica, a importância de ter pesquisas de Iniciação Científica, de ter pesquisas em diversos graus e do caminho das fontes estar dado, como toda pesquisa. Isso é muito importante porque isso vai ajudando a entender isso que você está trazendo. Essa sua pergunta é super legal. Quais são as abordagens transgressoras?

Quando esse caminho está feito, é possível você voltar a entender, né. Agora, quando ele não tá, já fica difícil, né? E eu acho que isso é muito legal, né? Por exemplo, na MICHA, como você tava falando, tem muitas abordagens diferentes. É um lugar super legal, pra gente também entender que... não sei né? Não tem uma verdade sobre nada. Porque tudo que a gente tá lendo sobre o Chekhov, a gente tá interpretando de acordo com a com as nossas experiências.

APÊNDICE D – Entrevista com Jessica Cerullo

1. How was your first encounter with Michael Chekhov's technique, and your training and work with it?

Sure, My first encounter with Michael Chekhov Technique I think would be in 1998. I first learned about his work in 1997. Actually I graduated from undergraduate in 1996. You know, I studied theater as a young actor and never heard about Michael Chekhov during that time. Noone ever talked about Michael Chekhov. And so, I graduated from College and I was out in the working world. I got a job assisting in a show at Edinburgh Fringe. And, one of the directors took me out for dinner after the show and started very kindly asking me questions about what I loved about the theater and why I wanted to be an actor. Because at that time I wanted to be an actor. I don't know exactly what I said but whatever I said that night in the restaurant he said "Oh, you would love the work of Michael Chekhov". And I said "Who's that?". And I do think I said something about really loving that space in between actors. You know, playing in that particular space. I could only assume that was sort out of that he was listening to something like radiating and receiving, any rate. Oh, this man, Frank Whately was his name, he said "I have these audiotapes of Chekhov giving lectures and I'm gonna make a copy for you." And, low and behold, I returned to the States, and about a month later, in the mail, he send from UK all the audio tapes of Michael Chekhov. And I put them on in my car and listened to them on my drive to work. I was working at Eugene O'Neill Center at that time. I would listen to them and I would hear Chekhov's voice. So, I didn't do anything really on my feet. I just listened. That was my first encounter, was through his voice and listening. And as the universe would have it, shortly after those tapes arrived I got called in to the main office of O'Neill Center and I was told that Mala Powers wanted to come to O'Neill that summer and have an international Michael Chekhov workshop and festival. And I just thought "this is... some crazy coincidence happening right now". So, that summer Mala did come and many many Chekhov's artists from around the world came. I had the opportunity to work with them, to engage the Chekhov work on my feet, and I had my first class with Joanna Merlin. We worked in Psychological Gesture which I deeply misunderstood (laugh). I had my first lesson in Psychological Gesture from Joanna. You know, when we learn we sometimes misunderstand and when I... had a class with her - she was working with gesture and

I didn't understand that the gesture was to be done within a frame, what Chekhov called the Artistic Frame. I didn't understand that at the time. And she called on me in class to work first "Why don't you show what you're working on?". And I got up in front of everyone and I did an extended movement improvisation. I came out of LeCoq and Grotowski work, and I was doing my thing in the realm of plastiques. She just let me go on. After I finished this long movement improvisation, for who knows how long, she said "Yes. And now, can you put all of that into one thing" You know? "Oh, yes I can." And I felt so embarrassed. I realized how much I had misunderstood. But She was just so wonderful, as you know. And she said "No, no. No need to be embarrassed. Just see what you can do, condensing all that into one gesture. Can you put it on the breath on the inhale and exhale? Can you radiate it? Is there a sound? She was always opening to questions. To exploration. And that began my relationship with Joanna, and also with the work itself.

2. What was your first contact with Joanna Merlin like? And who was she to you?

You know...when I met Joanna MICHA didn't exist. So, there was this group, they called themselves IMCA, International Michael Chekhov... No, maybe I was not IMCA... IMCW? I'm not sure, but David Zinder... I don't know if you have talked with people who were gathering before 1998... There was a group that formed with Joerg (Andrees), Jobst (Langhans). They held the first conferences in Berlin. I was not at those gatherings. They held another conference there. There was a conference in Russia. So, there were many meetings and Joanna was part of a number of them. Sarah Kane organized one in England. And the first conference at The O'Neill was in 1998. Mala (Powers) was doing, Lisa Dalton was helping her with... ah, at the Eugene O'Neill Theater Center.

But, I think something about Joanna wanted to create a regularity. So, it was not simply ...because as you probably can imagine and maybe you even know, this one event takes an enormous amount of organization. And, cause it was an international nature to them, language was, you know, an issue, not an issue but language was a unique challenge. We would have, you know, these documents of terminology in one language and the others, so people who were translating could help one another so we could get on a similar page.

Joanna wanted to make it possible for an International Chekhov training to happen yearly and with regularity. She wanted people to be able to have deep and sustained training in the technique. And once MICHA got that going we added in mid-year classes just for Teacher Training. Prior to MICHA there were many efforts from individuals in the International Chekhov community to gather and produce conferences. There were classes and panels and conversations. At the O'Neill she saw that there were college professors who were hungry for the work and she wanted to support those teachers and get Chekhov's technique in all the acting programs. Among the Chekhov teachers there was an interest in team teaching - or tag teaching. The MICHA workshops were as much about the participants learning the Chekhov technique as they were about the teachers exchanging with one another.

Joanna had the vision to create MICHA. She did it with support and input from many other practitioners in the international community. Ted Pugh, Sarah Kane, and Lenard Petit were the first officers who served MICHA's board of directors. I was hired as Managing Director. We rotated faculty from year to year and in the early years secured grants through the Trust for Mutual Understanding and private foundations so we could bring teachers, translators, and productions from Russia. And so we could send teachers to Russia. Language was a challenge as we looked for common ground with terminology. We created documents so that the translators would use common terminology between Russian and English. But first we all had to agree on that terminology in English!

All these incredible efforts, a lot of disagreement (laugh). But, disagreement in terms of healthy dialogue mostly. And I think there were also a number of young teachers there, who were teaching at universities who really wanted to continue. And Joanna wanted to create an organization that could allow people to have extended study. The studio in New York, the Michael Chekhov Studio in New York, closed and she really wanted... She felt that if we could get the Chekhov work into the universities that would be one way of ensuring the Chekhov work got into the professional rehearsal room and on the stage and screen. But also into the drinking water of the craft of acting if we could get into the training programs. And if we taught 20 teachers and those 20 teachers would train hundreds and thousands of students. So that was one reason MICHA was formed.

Another reason MICHA formed was connected to Deirdre Hurst du Prey. Deirdre was living at the time MICHA formed. She'd come to the O'Neill to meet

everyone. She had just published *Lessons for Teachers* - the really slim volume. And she had all of these archives, all these papers, of her transcriptions from Chekhov's classes. And, a question everyone was asking was, what is she gonna do with all those papers? And one possibility, and I think Sarah Kane could probably speak to this because Sarah, Joanna, Lenard and Ted were the first officers of MICHA. One thought was "Oh, maybe MICHA could receive that material." In the end we didn't receive it, Deirdre placed the archive and copies at New York Public Library at Lincoln Center and the University of Windsor - among other place - but also in the end MICHA was the organization that worked hard to have that material digitized through our relationship with Lionel Walsh and the University of Windsor. We worked with Lionel to hold two MICHA workshops at the University of Windsor campus. And I did a bunch of work with the archivist at Windsor and with Deirdre's estate during the pandemic. When, after 10 years, the digital archive was finally ready to launch, I instigated a creative project to get the international Chekhov community to access the digital archive and take inspiration from Deirdre's notes and Chekhov's teachings and create a little piece of art. Together we made "THE ACTOR IS THE THEATER: THE CHEKHOV COMMUNITY PERFORMS THE ARCHIVE" a collection of short films. The project honored Deirdre's contribution and raised awareness that her notes were now widely available. Theaters, schools and studios all over the world were invited to contribute. I understand now from the University of Windsor that Deirdre's archive is the most accessed archive in their collection. I recently got a statement from the archivist about how many people in the world are connecting with Deirdre's notes. So that information might be helpful for you.

...

Joanna, who she was for me? I don't know how to answer that, in words. You know, she was a force of will and she would just get an idea in her mind and her body about Chekhov... The way Chekhov worked could be engaged. And she would go for it. She wanted to make those masterclasses, those DVD's masterclasses. And that was a huge process of organization because it meant raising money, casting, bringing a crew together. It was a huge project and she made that happen. We had many conversations about accessibility, not everyone can come to the workshops, the cost of that, so the videos were really important. She was some of... For me not only I learned the technique with her but I learned to be creative about how to make the work accessible to others.

I don't know if you're aware, but she was part of this organization called non traditional casting project. So, they have a new name now "the alliance for inclusion in the arts".

I think the videos were part of her legacy that, you know, she really wanted some way to be practical. It was a... what is the word? It's like, the academic and the practical were sometimes, you know, difficult... at odds... She always wanted MICHA to remain independent of the academy but to dovetail with the academy. So that independence was important, I think, for her, and for me. We had many opportunities to consider otherwise. So, who she was for me was a mentor, she was both someone who I learned the technique from but also I grew up with. I was in my early 20's when I met her... I'm not that age anymore (laugh)

So, I learned the technique from her, but I also learned the ways in which the technique could serve the life breath of an organization so not just only on a stage, or on a film set. But how that technique could serve us as we were trying to run an organization. That was really an ensemble. And Michael Chekhov believed in ensemble. He believed in Love in our profession. He spoke openly about love and compassion. And how to do this without any sentimentality. Joanna received that teaching from Chekhov and she passed it on to me and many others.

The other large thing that she did was the Beautiful Hills of Brooklyn. So, uhn... in that film she made. I think it is important to say she made that film after losing her husband. Maybe you know that Joanna was in a really serious car accident in 2006. (pause) Something in that car accident... so, Joanna had a home in upstate New York which is a couple of hours outside of the city. And if you talk about this with Chekhov's people, many of them will tell you about times that she opened her home in the country to many of us. There were numerous retreats, meetings, dinners where she hosted MICHA faculty as we gathered and dreamed of the future.

And, so, who she was for me also was someone who opened her home. She would host us, look after us, inspire us, challenge us to consider what was going next. At any rate, she was often between the city and that place in the country. And in 2006 she and her husband were driving back to the city and she was in a passenger seat and the car hit a tree and he died some days, or weeks after. And she was able to recover. It was the first summer she did not come to the workshop because she was physically recovering. And the big artistic project that came out was this play that she would perform into a film. That was another really large effort of hers, She did this

fundraising, she worked with Ragnar on translating the script from stage to screen. He was the director. And largely the same creative team that have made the DVD's made that film. So, through those two particular projects she really created this ensemble. this creative ensemble that made that film. Shortly after that we went to France together. There is a book that came out of that large colloquium. (I show the book) yes, that one. And in that book is her account of MICHA at the time. Its dreams and accomplishments and its values.

So, she was determined really to do some traveling in those later years when she thought "I'm able to do it, not sure how much longer I'll be able to do it" So, in that sense, through a few years we went to France and also to Russia. And she was given an award in Russia for her work continuing Chekhov's legacy. So, Joanna was also for me someone I got to see the world with. Though the Chekhov work. So, I was able... I just witnessed her and supported her, and she taught and lectured and I have some beautiful images of her that I would be happy to share with you: this beautiful day in Russia where we went on this journey with Marina Ivanov. She has such a detailed description of a chronography of Chekhov's life. Anyway, Marina toured Joanna and I around Moscow. And it was the most kind of intending tour because she would take us to places that still existed. For example we went to Moscow Art Theatre, these other theater where Chekhov performed, we sat in his dressing room. But then she took us to places that didn't exist anymore. And we would stand on the street corners where there was of basically nothing, and she Marina would say "There used to be a building here where Chekhov lived in". We would drive to places and stand in locations that didn't anymore exist, and Marine would describe them, and Joanna and I would imagine them together. So, it was kind of a magical, surreal day of looking around. And a short film was made of it. I don't know if you've seen it. I think it's called... I have a copy of it... I was made in russian with subtitles that might be called Trace of Chekhov It tracks Joanna's first time in Russia although her ancestors lived there.

— (conversation if I watched that film)

3. What were the contributions Joanna made to Chekhov's technique?

I think, there are so many to mention, but I would say one of the largest contributions she made, in addition to the things I've just mentioned: the masterclasses, the hosting, all that stuff. She mentored a lot of people, so Joanna...

and I really have come to realize this since her passing in october. In large part because hundreds of people have written with well wishes or memories, even before she passed when she was in the hospital. We were collecting all of these beautiful messages from people and have them read to her bedside. And I realized in looking over at this hundreds of messages how many people she spent her time with. How many coffees and phone calls and questions like yours, you know, you're writing your dissertation and you have these questions and she would be so kind to answer them. I think Joanna have... (emotional moment) She did not treat everyone the same, you know, the time she would spend with you would it be the time that she spent with you because of who you are. The kind of things she would have done with you would be because of who you were. And, she was very generous individually with people like with Mary Mcpartland she's also passed she was irish singer and songwriter and performer and Marry often write to reach out with Joanna would stay in her home and talk to her and work with her and you know, she and her would share music, and they would talk about Chekhov through the music, through the irish music.

In her teaching Joanna was focused on the PG. It is the jewel of Chekhov's technique and all the other aspects of his technique can be found and explored when working with PG. So her contribution can be seen there. She worked a lot on camera and with auditioning and the technique. Her book *Auditioning An Actor Friendly Guide* is full with Chekhov's technique and the ways that she places his technique into the context of the audition. In these last years she was focused on working with the breath and the PG. You can watch a video of her in the MICHA member portal leading an exercise in this. She collaborated with Craig Mathers to do this.