**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PRPPG**

**DIRETORIA DE PESQUISA**

**DIVISÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA**

**PROGRAMAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA E INICIAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO E INOVAÇÃO 2021-2022**

**O PAPEL DA IMAGINAÇÃO NA TÉCNICA DE ATUAÇÃO DE MICHAEL CHEKHOV**

Kaoana Maria Santos – Fundação Araucária

Luciana Barone

Unespar/*Campus* II

**INTRODUÇÃO**

Esta pesquisa propõe um aprofundamento na técnica de atuação desenvolvida pelo ator, diretor e professor Michael Chekhov (1891-1955), enfocando principalmente as relações estabelecidas em torno da imaginação, elemento fundamental no treinamento proposto pelo diretor russo.

Entrando em contato com o contexto biográfico de Chekhov é possível notar que a ferramenta da imaginação sempre esteve presente em sua trajetória e, ao iniciar um estudo teórico-prático ao redor de sua proposta de treinamento de atores, faz-se compreensível o porquê de a imaginação ser um dos pilares essenciais à técnica.

Na Rússia foi um dos atores dirigidos por Constantin Stanislavski, entre 1911 e 1926, no Teatro de Arte de Moscou. O contato com esta atuação realista foi um dos motivadores para a elaboração de sua técnica própria, pois Chekhov não acreditava que a utilização da memória pessoal dos artistas fosse uma das melhores escolhas de criação.

Em razão ao contexto conflituoso em que viveu, o artista teve de sair de sua terra natal devido ao receio de sofrer perseguição política. Dessa forma, esta infeliz realidade foi a responsável por impulsionar suas contínuas viagens pelo mundo, facilitando com que entrasse em contato com diversos povos e culturas.

A técnica desenvolvida por Michael Chekhov é resultado de uma vida toda voltada a arte e, nesta pesquisa, dois de seus livros são utilizados como referências principais, sendo eles *Para o Ator* (2010) e *Lessons for the professional Actor* (1987), além do artigo deJarri Daboo*, Michael Chekhov and the embodied imagination:* *Higher self and non-self* (2007). Sendo importante enfatizar que mesmo nos escritos mais teóricos há sempre uma proposta de prática, estimulando os atores (e leitores) a realizar uma investigação psicofísica, para além do racional, deixando, generosamente, inúmeras atividades que possibilitam efetivo treinamento e contextualizando o porquê de o autor citar o poeta alemão Goethe, quando afirma que “depois de todos os nossos estudos, adquirimos somente aquilo que pomos em prática” (GOETHE apud CHEKHOV, 2010, p.163).

Em consonância com isto, torna-se fundamental fornecer ao leitor uma possibilidade, mesmo que singela, de exercício. Dessa forma, convido-te a fechar os olhos, e exercitar-se em três etapas: pense, em um primeiro momento, em algo que você já viu (apelando para sua memória), em seguida altere esta imagem para algo que você já ouviu falar, mas nunca viu pessoalmente e, por último, transforme esta imagem em algo totalmente novo, fruto puramente da sua imaginação, quanto mais detalhes imaginar, melhor.

Agora, tendo a ferramenta da imaginação como aliada, começaremos nossa viagem através do contexto biográfico de Michael Chekhov, realizando uma retomada ao passado que, no entanto, nos apresenta uma técnica de atuação atemporal. Antes, no entanto, abordaremos brevemente os materiais e métodos empregados para a presente pesquisa.

**MATERIAIS E MÉTODOS**

 Começamos esta investigação através de algumas leituras capazes de auxiliar-nos a alcançar um maior aprofundamento no tema em questão. Para isso, o livro *Michael Chekhov* (CHAMBERLAIN, 2007) foi a primeira obra abordada, resultando em uma aproximação ao contexto de vida do autor e em um suporte para as leituras seguintes, que foram *Para o Ator* (CHEKHOV, 2010) e *Lessons for the Professional Actor* (Idem, 1987), ambas capazes de nos mostrar de qual maneira Chekhov enxergava o fazer teatral e sua própria técnica de atuação.

 Tendo a imaginação como palavra mobilizadora desta pesquisa, o artigo *Michael Chekhov and the embodied imagination: Higher self and non-self* (DABOO, 2007) foi fundamental. Contribuiu fornecendo alguns apontamentos capazes de comprovar o potencial imaginativo, evidenciando a importância de trabalharmos com uma imaginação incorporada.

 Compreendendo que a prática é fundamental para a abordagem desta investigação nos propusemos a trabalhá-la de duas formas. Uma pelo compartilhamento da pesquisa e outra dedicada ao treinamento pessoal e a um processo de criação. Assim, colaboramos com a disciplina de Estudos das Artes Cênicas I, ofertada pela professora Dra. Luciana Barone, no Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná, na qual propõe um treinamento da técnica de Michael Chekhov. Realizamos proposições de exercícios nos dias 13/04, 20/04, 27/04, 28/06 e 06/07, em estúdio na sede das Artes da Cena da UNESPAR.

Foi realizado também um treinamento de atriz que trabalhou alguns dos principais elementos levantados por Chekhov em suas obras, sendo eles: concentração; expansão e contração; imaginação e arquétipo; centros imaginários; preparação e sustentação; gesto psicológico; qualidades de movimento; senso de forma; senso de desenvoltura; e senso do todo.

 Por fim, a pesquisa ocupou o palco através de uma cena de Geni e o Zepelim (texto de Chico Buarque). Com um processo de criação pautado na rotina de treinamento, muitos aspectos citados por Chekhov foram levados em conta tanto na atuação, quando nos recursos visuais e sonoros, pois o peso imaginativo que há na atmosfera cênica foi visto como algo essencial, ganhando vida através da maquiagem, figurino, cenografia, e iluminação realizadas pela pesquisadora, além de uma sonoplastia ao vivo feita pelo músico Toshi Senda.

**RESULTADOS E DISCUSSÕES**

**Biografia: uma vida destinada à arte**

Ter um inventor como pai parece algo suficiente para encontrar na infância um universo de descobertas e encantos. E, apesar de não ser o ambiente ideal, durante os reparos e auxílios prestados ao seu pai, o pequeno Michael Aleksandrovich Chekhov mantinha seu ouvido atento às interessantes conversas sobre filosofia e matemática, assim como, herdava aos poucos a habilidade de desenhar, desenvolvendo e absorvendo das caricaturas seu bom e sutil senso de humor.

Nascido em 16 de agosto de 1891, em St. Petersburg, foi também na Rússia que o menino se apresentou como ator pela primeira vez, tendo na plateia uma espectadora ilustre, sua mãe. Tal contato com o teatro fez com que seu desejo de se tornar médico ou bombeiro, alterasse-se para a aventura de ser ator.

Aos dezesseis anos Chekhov iniciou seus estudos na *Suvorin Theatre*, local onde, apesar de observar um currículo mais preocupado em formar artistas imitadores, do que verdadeiros criadores, conheceu duas importantes referências, os professores B.S. Glagolin e N.N. Arbatov. Ao ver Glagolin atuando, percebeu tamanha originalidade e teve suas primeiras reflexões a respeito da criatividade individual. Já sua relação com Arbatov se estabelece de outra forma, visto que, apesar de rejeitar suas apresentações naturalistas, enxergava no artista um amplo senso de forma, relacionando conceitos como disciplina e rigor ao trabalho da atuação.

É ainda neste contexto, que o artista começa a compreender a relação existente entre vida pessoal e profissional, afastando de seu trabalho o conceito de “talento natural”, e aproximando-se das ideias de treinamento. É curioso como o ator percebe em si mesmo certas indisciplinas notando, por exemplo, momentos em que subia ao palco mais a fim de fugir de sua própria realidade, do que realmente realizar trocas com seus parceiros e público. Questão apontada no trecho do livro *Michael Chekhov*, de Franc Chamberlain (2004, p.5), quando o autor afirma: “Há também o risco de que, se estamos nos escondendo de nós mesmos, não somos realmente capazes de nos relacionar verdadeiramente com nossos colegas artistas ou com as fontes mais profundas de nossa criatividade” (tradução nossa).[[1]](#footnote-1)

Em 1912 o jovem é apresentado a Constantin Stanislavski e, após uma audição, o próprio diretor o considera uma das esperanças para o futuro do teatro. Com isso, passou a integrar o Teatro de Arte de Moscou, encontrando então um cenário fervoroso, que o colocou em contato com inúmeras teorias teatrais que já estavam florescendo para além do realismo, como as reflexões de Vsevolod Meyerhold e Maurice Maeterlinck, defensores do simbolismo, trazendo à tona mais intensamente as questões relacionadas à imaginação e criação de atmosfera.

Sua primeira performance pelo TAM foi justamente durante uma parceria entre Stanislavski e Gordon Craig, sendo que, este convidado já trazia uma forte pesquisa relacionada à imaginação e ao desejo de encontrar artistas verdadeiramente criadores. E esta contextualização é de grande relevância, pois ilustra que o desejo por um novo teatro já estava eminente por toda a Europa.

No decorrer dos anos, Chekhov contribui como ator no Primeiro Estúdio, local criado justamente para possibilitar explorações para além das propostas stanislavskianas e, além de aprimorar suas habilidades, também encontra um interessante parceiro de jogo, Evgeny Vakhtangov. Neste contexto, notamos que o artista possui em suas práticas a intensidade como característica, o que, em determinados momentos, poderia ser um problema. Este fato, somado a um momento pessoal conturbado, leva o ator a refletir sobre si próprio, assim como, sobre a maneira que o teatro estava sendo realizado.

É entre estes conflitos pessoais, e uma Rússia em revolução (1917), que o ator se depara com as teorias de Rudolf Steiner. Antroposofia, conhecimento espiritual, e o refinado sistema de *Eurythmy[[2]](#footnote-2)* passam a formar parte do pensamento de Chekhov, mas é uma ideia em especial que realmente o arrebata, o conceito de *higher ego[[3]](#footnote-3)*.

Colocando em contraste o sujeito comum cotidiano, e o estado de espírito mais elevado e criativo, Steiner auxilia Chekhov a encontrar os argumentos capazes de fortalecer e justificar sua recusa ao conceito stanislavskiano de memória emotiva. É então, neste momento chave, que Chekhov passa a criar o seu próprio sistema de treinamento para atores.

Foi neste momento tão intenso que o artista se relacionou novamente com um nome já conhecido. Vakhtangov surge com sua ideia de “Realismo Fantástico”, mesclando as distintas teorias de Stanislavki e Meyerhold, e presenteia o ator com a oportunidade de uma de suas melhores performances, ao participar da peça *Erik XIV*, de August Strindberg. Na tentativa de encontrar maneiras de representar a fraqueza de seu personagem, Chekhov se deparou com um conselho de ouro, uma vez que, Vakhtangov sugere como ferramenta de criação o uso da imagem, provando não só a relevância da imaginação, como fornecendo o protótipo do que posteriormente viria a ser desenvolvido como o gesto psicológico.

Quando Vakhtangov falece, em 1922, Chekhov é convidado a dirigir o Primeiro Estúdio, renomeado posteriormente como *Segundo TAM*. E uma de suas montagens começa justamente a explorar uma das grandes dificuldades naturalistas, a encenação do sobrenatural. Esta inquietação, somada ao grande potencial imaginativo de Chekhov, resultou em uma direção inovadora da peça *Hamlet*, de Shakespeare, na qual o fantasma foi encenado por meio de uma projeção. Tais perspectivas revolucionárias contribuíram para a criação de sua reputação como alguém que apresentava “tendências místicas” o que, com uma maior pressão às artes na União Soviética, tornou-se um problema.

O ano de 1928 é marcado pela publicação de sua autobiografia intitulada *O Caminho do Ator[[4]](#footnote-4)*, e pela intensificação da opressão de Stalin às artes. Sendo também neste ano que Chekhov, assim como muitos outros artistas, se viu forçado a sair da Rússia, tendo seu trabalho descreditado no país.

Nos anos seguintes, Chekhov seguiu seu caminho itinerante. Em Berlim trabalhou com Max Reinhardt e posteriormente dirigiu o *Habima[[5]](#footnote-5)*,em Viena voltou a defender a relevância da imaginação e a criticar a ênfase que Stanislavski dava ao ideal de memória emotiva, e em Paris acabou abrindo um estúdio, em 1931, trabalhando em teatros estaduais da Lituânia e Letônia nos anos 1932 e 1933, sendo que, ao dirigir uma das produções de Richard Wagner, conhecido por sua obra de arte total, acabou tendo seu primeiro ataque cardíaco. Somando seu estado de saúde, ao contexto fascista que se instaurava na Letônia, o artista acabou retornando à França.

Em 1935, dirigiu-se com o *Moscow Arts Players* (companhia de artistas exilados russos) em uma pequena turnê para os EUA, onde apresentaram algumas adaptações das histórias de Anton Chekhov, tio de Michael. Além disso, ainda foi convidado por Stella Adler a visitar o *The Group Theatre*, dividindo alguns de seus conceitos como centros imaginários, construção de atmosfera, e arquétipos. Mas como uma boa companhia americana inspirada em Stanislavski, suas ideias não foram completamente bem vistas por todos os integrantes do grupo.

Ainda em Nova Iorque, Chekhov conheceu duas importantes figuras, Beatrice Straight e Deirdre Hurst du Prey, que estavam à procura de alguém para lecionar aulas de teatro em uma comunidade experimental na Inglaterra, mais precisamente, Dartington Hall. Mesmo com pouco domínio do inglês, em outubro de 1935, Chekhov já estava novamente na Europa, preparando-se para exercer sua função de professor, ensinado aos alunos sua própria técnica.

Um ano depois teve sua primeira turma aberta, em outubro de 1936, e é neste período que podemos notar a ênfase no desenvolvimento da concentração, usada para auxiliar os alunos a darem continuidade em seus processos, sem cair no tédio da repetição, mantendo o foco até mesmo nas tarefas mais difíceis. Apesar do grau elevado de exigência, Chekhov ficou conhecido por ser um professor muito gentil, que primava por um ambiente leve e alegre no estúdio, e que relacionava os aprendizados ao contexto profissional, tornando-os aplicáveis na prática.

Dartington Hall era, de fato, um lugar muito especial para se estar naquele momento. Sem muitas cobranças comerciais, e com um rico cenário cultural possibilitou aulas variadas e consequentemente, trocas entre artistas criadores de diversas áreas. As quais, no entanto, foram precocemente interrompidas devido ao contexto conflituoso europeu.

Desta forma, Chekhov resolveu retornar aos EUA e, junto com Beatrice Straight abriu uma nova escola em Ridgefield, Connecticut. Estruturando o currículo das aulas, estavam os estudos na técnica de atuação, no treinamento e desenvolvimento da imaginação, na formação da fala, na *Eurythmy* e em estudos dramáticos explorando improvisações e algumas cenas de peças. Além disso, Chekhov ainda ressaltava a importância de existirem artistas de teatro, ou seja, pessoas que compreendessem o processo teatral como um todo.

Infelizmente, esta escola também sofreu com os impactos da Segunda Guerra Mundial, assim como, com uma maior pressão financeira. Logo, em 1943, Chekhov fechou o estúdio de Ridgefiel e se mudou para Los Angeles, iniciando então sua carreira em Hollywood.

Além de trabalhar como ator em grandes produções, como durante o filme *Spellbound*, de Alfred Hitchcock (tendo sido, inclusive, indicado ao Oscar como melhor ator coadjuvante), também seguiu dando continuidade em seu trabalho como professor, auxiliando no treinamento de inúmeros atores e atrizes, como Ingrid Bergman, Anthony Quinn e Marilyn Monroe.

Em 1948, durante as filmagens de *Arch of Triumph*, sua carreira foi bruscamente interrompida por outro infarto e, em 1954, acaba sofrendo novamente com um terceiro ataque cardíaco, falecendo no ano seguinte.

**A imaginação na técnica de Michael Chekhov**

É raro mudanças surgirem do conforto e, como dito anteriormente, foi justamente nos incômodos que Chekhov notou a necessidade de elaborar uma técnica de atuação própria. Vivendo em um mundo cada vez mais materialista e percebendo que muitos artistas consideravam seus corpos mais como um inimigo do que aliado, o autor iniciou sua trajetória em busca de uma metodologia capaz de compreender a complexidade existente na correlação entre corpo e mente, auxiliando os artistas da cena.

Convidando-nos a enxergar o corpo como uma membrana sensitiva, ressaltou a potência existente na porosidade, ou seja, no estar disponível para os diversos estímulos que nos cercam. E sabendo que esta é uma habilidade adquirida com um constante aprimoramento, acabou evidenciando a necessidade de um maior domínio sobre este instrumento que é o corpo do ator.

Relembrando-nos que o trabalho artístico está mais relacionado ao *como* do que ao *porquê*, a técnica nos aconselha a conquistar este domínio através de uma investigação empírica, afastando-se da frieza racional e confiando no mistério da arte (como naqueles momentos em que as ações surgem sem, necessariamente, haver uma justificativa racional).

Apesar da aparente simplicidade que envolve a ideia de retomar nossos instintos e confiar no mistério, esta técnica exige intensa autonomia e cooperação, conferindo aos atores o título de, assim como os demais artistas, criadores. Dessa forma, o palco torna-se o espaço ideal para materializar nossa individualidade criativa e retirar do mundo das ideias as imagens que aguardam ansiosas para ganharem vida em cena.

Para tal, Chekhov associa às reflexões teóricas uma elaborada série de ferramentas práticas, dentre elas estão os centros imaginários, a concentração, a incorporação de imagens, a improvisação, a atmosfera, o gesto psicológico, os arquétipos, a caracterização, a individualidade criativa, o *higher* *ego*, e as qualidades de movimento.

É preciso ressaltar que o treinamento só ocorre efetivamente com a devida concentração e paciência, dando o tempo necessário a cada detalhe, e mantendo desperta a fé no sensível. Assim como, também destaco que todas estas ferramentas de criação estão intrinsicamente associadas, principalmente pelo fato de a imaginação permanecer constantemente como uma base fundamental na técnica.

Ao utilizarmos, por exemplo, os *centros imaginários[[6]](#footnote-6)* somos colocados, através da imaginação, frente a frente com nosso próprio poder energético, descobrindo a potência da *irradiação[[7]](#footnote-7)*, e conquistando uma maior presença de palco, visto que há a consciência de que mesmo nas pausas a atuação continua acontecendo (para além da ação física, sempre há movimento interno).

Já ao realizar uma *caracterização* somos convidados a mergulhar no universo imaginário do personagem, encontrando suas características únicas. E durante uma *improvisação* a imaginação pode beneficiar o ator fornecendo um repertório diversificado de ações e intenções.

Através da incorporação de imagens nos deparamos com os *arquétipos*[[8]](#footnote-8) e com outro modo de criação cênica, que inclusive é considerado pelo diretor russo como “o caminho mais simples para abordar uma peça e a natureza do ator” (CHEKHOV, 1987, p. 107), os gestos psicológicos. Esta construção envolve o corpo todo e é capaz de despertar a vida emocional do personagem através de um gesto físico simples, sendo que através dele podemos compreender “mais coisas sobre a psicologia humana e atuação, do que se tentássemos ficar pensando sobre isso” (Ibid).

Confiando no potencial criador que há nos gestos psicológicos, também podemos acrescentar em nossas ações diversos tipos de qualidades, como moldar, flutuar e voar. Esta união favorece o despertar dos sentimentos de um modo infinitamente mais amplo e intenso do que quando utilizamos uma memória pessoal, que acabaria nos restringindo apenas às experiencias já vividas.

Dessa forma, contrariando o uso irrestrito da memória, o autor vê na imaginação a possibilidade de transcendermos nossas próprias limitações e acessarmos uma fonte criativa única e inesgotável, possibilitando que o ator vivencie com liberdade e confiança sua profissão.

Como dito anteriormente, ao enfatizarmos que a criação cênica é favorecida pelo uso da imaginação sugerimos, também, certo afastamento da abordagem puramente racional. Contudo, isto pode soar um pouco confuso, contribuindo para o surgimento de algumas dúvidas, como a questão levantada por um dos alunos de Chekhov, ao perguntar “como podemos encontrar isso [o gesto psicológico] sem entender o personagem?" (CHEKHOV, 1987 p.117).[[9]](#footnote-9)

Por saber que a relação entre criação e compreensão é mesmo complexa, podemos nos apoiar nos diferentes tipos de consciência que coexistem dentro do ator para responder com mais propriedade tal pergunta. Para Chekhov, trabalhamos com três distintas consciências, a do personagem, a do nosso eu cotidiano, e a do *higher ego*, e é a cooperação entre elas que torna a performance viável, portanto, não é preciso deixar de entender o personagem, mas é essencial perceber os momentos em que é necessário desvencilhar-se da razão.

É nesta incessante alternância de consciências que mora a habilidade de, simultaneamente, atuar e observar a atuação. Dessa forma, temos a sorte e o prazer de poder cultivar o belo sentimento de compaixão por nossos próprios personagens, e de notar na prática a afirmação de Chekhov, ao dizer que “a compaixão[[10]](#footnote-10) pode ser considerada o fundamento de toda boa arte” (Idem, 2010, p.116).

Revelando-nos que, além de muito respeito, há na técnica de Chekhov os indícios de uma arte que vincula o uso da imaginação a limiares éticos, sendo capaz de despertar em cada ator o desejo de estar intimamente ligado ao seu tempo e mundo.

**Imaginação Incorporada**

De pouco adianta possuir uma vasta bagagem teórica, se o ator não for capaz de traduzi-la fisicamente, assim como, também é ineficaz realizar inúmeras ações físicas se elas permanecerem vazias e superficiais.

Para Chekhov o “teatro do futuro” é visto como uma arte mais espiritual, não no sentido religioso da palavra, mas sim como algo que respeita as belezas existentes nas trocas energéticas, na imaginação incorporada, e no que não é dito.

A fim de contextualizar e exemplificar tais afirmações, traçaremos um paralelo relacionando as obras de Chekhov à análise realizada por Jerri Daboo, em seu texto *Michael Chekhov e a Imaginação Incorporada: Eu Superior e Não Eu[[11]](#footnote-11),* o qual fornece dados concretos capazes de auxiliar-nos a compreender mais facilmente esta inter-relação entre prática e teoria.

Daboo associa a ideia de *higher ego*, termo da antroposofia já comentado neste texto, ao *não eu*, do budismo. A filosofia de vida budista não crê na existência de uma identidade permanente, nem em um “eu fixo”, pelo contrário, eles enxergam a vida “como uma chama que arde durante a noite: não é a mesma chama nem é outra (RAHULA apud DABOO, 2007, p.270)

Ao trazermos a noção do *não eu* deparamo-nos com algo que tanto Chekhov, quanto Daboo consideram uma peça-chave na atuação, pois este desapego pode favorecer o ator durante sua busca pelo *self[[12]](#footnote-12)* ideal para um determinado personagem, indo além de seus próprios hábitos e criando uma nova noção do eu. Segundo o diretor “o ator deve ser corajoso o suficiente para dizer adeus ao seu próprio corpo rígido e seguir as sugestões de seu corpo imaginário. Ele deve ampliar seu ser, tornando-se flexível” (CHEKHOV apud DABOO, 2007, p.265).

Tais alterações no *self* do ator contribuem para uma maior atuação da imaginação, já que dessa maneira há abertura para que novas coisas surjam. As imagens possuem uma natureza mutável por si só, elas não são objetos fixos e engessados, pelo contrário, elas ganham vida e alteram-se na medida em que o processo de criação de personagem se aprofunda.

Dessa forma, podemos notar que a ferramenta da imaginação é muito beneficiada quando o ego é deixado de lado, pois as imagens não sofrem com um julgamento realizado por nossos próprios costumes e valores. Esse completo desapego e entrega do ator acaba por cativar ainda mais o público a seguir acompanhando as suas proposições, diferente de quando utilizamos memórias pessoais, que frequentemente acabam por prejudicar a recepção do público e a própria performance do artista (que acaba diluindo perigosamente a fronteira entre seu *eu cotidiano* e seu *eu superior*).

Falar sobre assuntos aparentemente tão etéreos pode parecer algo quase impossível de ser experenciado durante uma cena, contudo, Daboo fornece alguns exemplos retirados do universo do esporte que realmente facilitam a compreensão prática. E se “o esporte é jogado tanto na imaginação quanto no corpo” (MORAN apud DABOO, 2007, p. 263), por que não tentar experienciar esta lógica também no teatro?

Em um dos experimentos selecionados pela autora foi notado que apenas por imaginar que estavam correndo em uma esteira em diferentes velocidades, sem realizar nenhum esforço físico, as pessoas que participavam do teste já apresentaram um aumento proporcional a velocidade da esteira mental em suas frequências cardíacas e em sua respiração. “O que você vê é o que você obtém" (HARDY et al., 1996, apud DABOO, 2007, p.264), e com dados como os citados acima retiramos tal afirmação do universo restritamente instintivo, inserindo-a também na concretude do fazer teatral.

Um excelente caminho para efetivamente trazer as imagens criadas em nossas mentes para nossos corpos e vozes é o próprio treinamento elaborado por Chekhov. Nessa investigação a prática se dissipou em três vertentes: aulas práticas; rotina de treinamento; e aplicação da técnica em uma cena teatral.

**Uma investigação partilhada**

Através do convite realizado pela professora doutora Luciana Barone para, ao lado dela (que é a ministrante da matéria), ofertar durante a disciplina de Estudos em Artes Cênicas I algumas adaptações dos exercícios sugeridos no livro *Lessons for the Professional Actor*, vivenciamos um momento ideal para observar atentamente a teoria ganhando vida no corpo dos alunos.

Uma das coisas mais evidentes durante este período foi o fato de que quando alguém se propõe a treinar algo com certa disciplina, o treinamento funciona como uma chave para conquistar a liberdade. Pois dessa maneira o ator sente-se livre para confiar em si mesmo e, neste caso, foi nítida a mudança de postura dos alunos conforme a técnica oferecia-os novas ferramentas e possibilidades.

Ao total, as proposições foram divididas em cinco núcleos distintos: concentração, sensos, qualidades, irradiação e imaginação. Todos eles evidenciaram como a visualização do ator interfere na visualização do espectador, acrescentando à imaginação ainda mais relevância. Para tal, conseguir concentrar-se é imprescindível para que haja um verdadeiro desenvolvimento como ator, e foi justamente nisso que focamos na primeira proposição[[13]](#footnote-13).

Para Chekhov, nosso problema em criar sentimentos reside na incapacidade de nos mantermos concentrados até a imaginação atingir um ponto mais forte, enfatizando o caráter primordial da concentração na arte do ator. Ela funciona como uma porta que se abre e coloca os artistas frente a frente com suas próprias habilidades.

Tendo a concentração como aliada, conseguimos tornar o universo imaginário tão real e concreto, que não precisamos nos contorcer tentando encontrar alguma emoção. Segundo o autor, é deixando as afirmações imperativas de lado, e promovendo um estímulo sensorial que conseguimos encontrar a potência da atuação.

Já em um segundo momento, alteramos o foco para a prática da irradiação, uma habilidade capaz de nos recordar que a atuação é algo constante, ou seja, que para além das ações físicas, permanecemos irradiando nossa intenção a todo momento.

O autor chega a condenar ações que são, inconscientemente, secas e desconectadas da obra como sendo algo inartístico, já que, para ele a pausa não é sinônimo de estar sem fazer nada, pelo contrário, é nela que moram muitas intenções e que há intenso movimento interno. Dessa forma, ofertamos à turma alguns exercícios relacionados a preparação e sustentação[[14]](#footnote-14) para que eles conseguissem incorporar tais reflexões na prática, auxiliando-os a trabalhar com a modulação de intenções e, ainda, a ter mais senso do todo.

Na terceira aula os alunos entraram em contato com uma questão bastante complexa, o senso de desenvoltura[[15]](#footnote-15). Por ser algo que geralmente trabalha com certa ideia de contradição, para aprimorar esta habilidade é essencial possuir uma imaginação muito viva. Este senso nos recorda de que “independente do que vamos experimentar no palco - mesmo que seja terrivelmente pesado e desconfortável - a impressão de que é terrivelmente pesado deve ser percebida, mas como isto é realizado precisa ser sempre artisticamente leve e fácil” (CHEKHOV, 1987, p.57). Isto é, seja qual for o estado do personagem, o ator não sofrerá pessoalmente com esta situação, pelo contrário, ele manter-se-á atuando com leveza e consciência.

Nesta mesma aula também propusemos que os alunos se movimentassem utilizando a qualidade de voar, a fim de facilitar ainda mais a compreensão deste senso de desenvoltura e leveza, além de relembrar como a arte de atuar pode - e geralmente deve - ser algo prazeroso.

Na quarta prática[[16]](#footnote-16) os outros sensos também foram exercitados, dessa forma, trabalhamos com o senso de desenvoltura, com o senso de forma (no qual os alunos foram instruídos a perceber a verticalidade do corpo e a realizar uma série de movimentos precisos, com início e fim definidos, o que ajuda-os a encontrar um expressividade mais precisa), com o senso do todo (através de um exercício que enfatizou o poder das pausas e transições, estimulando a ideia de que o ator precisa estar ciente do todo, e não apenas do fragmento que está em cena), e com o senso de grupo (onde os alunos foram instigados a refinar a percepção e a conexão entre todos os integrantes do grupo, criando um órgão imaginário que une o coletivo) .

E por último, nosso olhar voltou-se ao principal tema dessa investigação: o uso da imaginação como ferramenta criadora[[17]](#footnote-17). Através de um exercício que convidava os artistas a sair, de modo gradual, de uma imagem que era memória e chegar em uma imagem totalmente original, conseguimos enfatizar o poder da imaginação e destacar a individualidade criativa de cada um.

**O método em cena: Chekhov & Geni**

A outra vertente pela qual a investigação prática se estendeu foi a realização de uma cena[[18]](#footnote-18) breve, apresentada no ambiente universitário da UNESPAR, em agosto de 2022, sendo totalmente pública e gratuita.

A dramaturgia escolhida para esta encenação foi Geni e o Zepelim, originalmente uma canção de Chico Buarque, mas que em cena alterna-se entre versos cantados e versos falados.

O processo de criação cênica apoiou-se em uma rotina de treinamento, que comportou diversos exercícios sugeridos pelo autor que funcionam como chave para desenvolver o personagem e ampliar a expressividade. O constante treinamento é algo fundamental para, como artista, manter-se aberto às mais diversas impressões que surgem durante os ensaios.

Mesmo habitando um lugar de vulnerabilidade (o que na profissão do ator é quase inevitável), conseguimos perceber o quão bonita a relação que estabelecemos com nosso instrumento corpo pode ser, afetuosa e atenta, evidenciando a interdependência entre o desenvolvimento como atores e como seres humanos.

Em um primeiro momento o exercício de concentração estava desvinculado da cena, mas ligeiramente a imagem de Geni foi se desenhando, nascendo então seus olhos pintados de preto e suas bochechas muito rosadas. Além disso, também surgiu a imagem de Geni dançando em seu quarto, enquanto alguém a espiava pela porta entreaberta. Esta última imagem não apareceu de fato na cena, mas ela seguiu sendo fundamental para auxiliar-nos a criar cada vez mais uma maior intimidade com o personagem.

O treinamento acaba evidenciando como a arte do ator é realmente vinculada à ação, pois ao menor sinal do surgimento de imagens, há simultaneamente o desejo de interagir com elas, agindo e colocando-as em cena.

Por ser uma dramaturgia rimada, houve uma maior proximidade com o senso de forma, com frases mais pontuais surgiram, também, ações bem desenhadas. Assim como, por tratar-se de uma poética densa, a qualidade de movimento moldar foi a proeminente, tendo sua lógica rompida por específicos momentos da qualidade voar, auxiliando a evitar uma monotonia.

As inúmeras vozes existentes neste texto instigaram uma maior pluralidade de ações, havendo uma alternância entre contração e expansão, assim como, um diversificado uso do centro imaginário em diferentes posições (como quando a voz do comandante surge, o centro torna-se o da vontade, por exemplo). Essa pluralidade também deu às pausas um caráter ainda mais essencial, pois é na preparação e na sustentação que as intenções transitam.

A dramaturgia por si só propõe inúmeras imagens, o que não significa, no entanto, que elas sejam fáceis de lidar. Dessa forma, o senso de desenvoltura é parte essencial da construção desta cena, pois sem esta ferramenta seria impossível abordar esta história sem adoecer, da mesma forma que sem alguns momentos de respiro, seria muito difícil efetivar uma real conexão com o público, pois eles seriam mais repelidos do que convidados.

Levando tudo isso em consideração, a iluminação desta cena foca em trabalhar com silhuetas e com a dualidade entre o âmbar e o vermelho. Somando a isso, a sonoplastia é totalmente realizada pelo músico Toshi Senda, que assume o piano e auxilia no canto.

Já o figurino traz a noção de cansaço e desgaste desta situação, mantendo um grande cuidado para não acabar sexualizando ainda mais a personagem, que já é cruelmente vista como um objeto sexual em seu contexto dramatúrgico. E a cenografia é composta apenas por uma cadeira e vários dentes de leão. Estes detalhes surgiram com a descoberta do arquétipo de Geni, que é ela assoprando a delicada flor, em contraste ao pesado contexto.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Não podemos esquecer que nosso corpo e mente são, na realidade, ferramentas que estão a nosso dispor, aguardando refinamento, mas repletas de potência, prontas para enriquecer a arte da atuação o. E por saber que “nossas imagens estão livres de quaisquer inibições, porque são produtos diretos e espontâneos de nossa individualidade criativa” (CHEKHOV, 2010, p.164 e 165) podemos confiar nos novos percursos, antes despercebidos, que agora são vistos pelos olhos da imaginação.

Além de pontuar os efeitos da contemporaneidade na arte, Chekhov ainda nos recorda de que há, também, o caminho inverso. Expondo sua visão a respeito do poder que há na arte teatral, afirma que “todos estes problemas sociais e culturais podem ser resolvidos através da nossa bela, misteriosa, grande profissão, o teatro” (idem, 1987, p. 31). Dessa maneira, o autor nos auxilia a enxergar nitidamente o porquê do teatro e da imaginação serem tão essenciais em nossa sociedade.

Toda a investigação realizada por Michael Chekhov consegue, além de nutrir a arte do ator com inúmeras ferramentas que impulsionam a criação cênica, nos relembrar de que o desejo por um teatro atento ao seu tempo, por atores livres, e por artistas humanos sempre pode funcionar como fonte propulsora de mudança e revolução.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BARONE, Luciana. Da criação de Dartington Hall ao Teatro Estúdio de Michael Chekhov: os princípios de comunidade, educação e atuação. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 24 n. 1., p. (39-61), jan./jun., 2021.

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. **Cambridge Advanced Learner's Dictionary.** Edition 2, UK, 2022. Acess: <https://dictionary.cambridge.org/>

CHAMBERLAIN, Franc. **Michael Chekhov**. London, Routledge, 2004.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes: 2010.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. **Lessons for the Professional Actor.** New York: Performing Arts journal Publications, 1987.

DABOO, Jerri. “Michael Chekhov and the embodied imagination: Higher self and non-self”, **Studies in Theatre and Performance**, UK, Volume 27, Number 3, 261-273, 2007.

1. “There is also the risk that, if we’re hiding from ourselves, we’re not really able to make good contact with our fellow performers or the deeper sources of our creativity”. [↑](#footnote-ref-1)
2. Uma das vertentes da Antroposofia [↑](#footnote-ref-2)
3. Do inglês: Eu superior. [↑](#footnote-ref-3)
4. Original: *The Path of the Actor*. [↑](#footnote-ref-4)
5. Teatro em língua hebraica fundado em Moscou. [↑](#footnote-ref-5)
6. Um poderoso lugar em nosso corpo de onde fluem os impulsos para todos os movimentos. Há, para o autor, três divisões básicas: o centro do pensamento (localizado na cabeça), o centro do sentimento (localizado no peito) e o centro da vontade (localizado no quadril), e cada personagem irá pender para algum desses centros de acordo com suas características. [↑](#footnote-ref-6)
7. Quando direcionamos nossa energia interna para o ambiente externo e para as pessoas ao nosso redor. [↑](#footnote-ref-7)
8. Uma imagem que carrega a essência do personagem, como por exemplo ao interpretar *Ivan, O Terrível*, Chekhov enxergou seu arquétipo como a imagem de uma grande ave voando com uma asa quebrada (Ibid, 1987, p. 113). [↑](#footnote-ref-8)
9. Vale lembrar que no original, em inglês, a palavra *play*, empregada pela autora, pode se referir tanto a jogar, quanto a atuar. [↑](#footnote-ref-9)
10. Faz-se importante frisar que aqui o termo compaixão está distante da ideia de sentir-se com dó, pelo contrário, aproxima-se da noção de empatia, de estar junto. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Michael Chekhov and the embodied imagination: Higher self and non-self*. [↑](#footnote-ref-11)
12. De acordo com o *Cambridge Dictionary*, este termo é utilizado para designar o conjunto de características de alguém, como personalidade ou habilidade, que não são necessariamente físicas. [↑](#footnote-ref-12)
13. Foi realizado em aula (dia 13/04/2022) uma adaptação do exercício sobre concentração proposto por Michael Chekhov na página 44, de *Lessons for the Professional Actor*. [↑](#footnote-ref-13)
14. Foi realizado em aula (dia 20/04/2022) uma adaptação dos exercícios sobre irradiação propostos por Michael Chekhov nas páginas 62 e 63, de *Lessons for the Professional Actor.* [↑](#footnote-ref-14)
15. Foi realizado em aula (dia 27/04/2022) uma adaptação dos exercícios sobre senso de desenvoltura propostos por Michael Chekhov nas páginas 57, 58 e 76, de *Lessons for the Professional Actor.* [↑](#footnote-ref-15)
16. Aula realizada no dia 28/06/2022, na UNESPAR. [↑](#footnote-ref-16)
17. Aula realizada no dia 06/07/2022, na UNESPAR. [↑](#footnote-ref-17)
18. Você pode assistir a cena através do link: <https://www.instagram.com/reel/CiEMfBjD6fT/> [↑](#footnote-ref-18)