

Dom Quixote-Mikhail Tchekhov: uma abordagem do *corpo imaginário*

Natacha Dias¹

RESUMO

O texto parte de *Reflexões sobre Dom Quixote*, texto escrito em 1926 por Mikhail Tchekhov (1891-1955), para traçar uma reflexão sobre seu conceito de *Corpo Imaginário*. A noção constitui um dos elementos da pedagogia da imaginação formulada pelo artista, entre os anos vinte e cinquenta, a partir da sua experiência como ator no Teatro de Arte de Moscou e no Primeiro Estúdio, a esse associado. Alinhado aos princípios do que Konstantin Serguêevitch Stanislávski considera como *trabalho sobre si mesmo* no processo da *encarnação*, o *Corpo Imaginário* é mais do que um procedimento de caracterização externa na composição atoral. Como uma verdadeira “poética do devaneio”, nos termos sugeridos por Gaston Bachelard, apresenta-se como estratégia técnica que ajuda a consolidar a crença tchekhoviana de que a atuação é uma experiência supra-pessoal, a detonar no artista e no público um movimento de transformação espiritual. Por meio do encontro entre o universo autônomo das imagens e aquilo que Tchekhov nomeou de *individualidade criativa*, o *Corpo Imaginário* aborda a personagem não como existência literária e condicionada às circunstâncias propostas pelo autor, mas entidade concreta no espaço, de quem o ator se aproxima por meio das etapas de visualização, formulação de perguntas, construção e variação de centros energéticos. O texto reflete sobre a maneira como esse conceito surge, ainda na juventude pré-exílio de Mikhail Tchekhov, como teorização do artista em relação ao seu próprio modo de atuar, em uma análise que não se sobrepõe aos aspectos intuitivos do ofício, mas os inclui. Faz referência, também, à contribuição dada pelas ideias de Rudolf Steiner no amadurecimento desse conceito na história de construção do Sistema criativo de Tchekhov.

¹ Artista da cena e professora, é Doutoranda no programa de Artes da Cena da UNICAMP, com orientação de Marcelo Lazzaratto e Bolsa CAPES-DS. Realizou estágio-sanduíche na Université Paris 8 – Saint Denis, com supervisão de Sthépane Poliakov. Autora da dissertação de Mestrado *As Relações entre Corpo e Memória de Stanislávski a Grotowski – um olhar de filiação artística*, com orientação de Maria Thais, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE

Corpo imaginário, ação, encarnação, Teoria da Imitação, individualidade criativa.

ABSTRACT

The article starts from *Reflections on Don Quixote*, a text written in 1926 by Mikhail Tchekhov (1891-1955), to outline a reflection on his concept of the Imaginary Body. The notion constitutes one of the elements of the pedagogy of imagination formulated by the artist, between the twenties and fifties, from his experience as an actor in the Moscow Art Theater and in the First Studio, associated with him. In line with the principles of what Konstantin Sergeevitch Stanislavski considers work on oneself in the process of incarnation, the Imaginary Body is more than a procedure for external characterization in the actor's composition. As a true “poetics of reverie”, in the terms suggested by Gaston Bachelard, it presents itself as a technical strategy that helps to consolidate the Chekhovian belief that acting is a supra-personal experience, triggering a movement of spiritual transformation. Through the encounter between the autonomous universe of images and what Chekhov called *creative individuality*, the *Imaginary Body* approaches the character not as a literary existence and conditioned to the circumstances proposed by the author, but a concrete entity in space, to whom the actor approaches through the stages of visualization, questioning, construction and variation of energy centers. The text reflects about how this concept appears, even in Mikhail Chekhov's pre-exile youth, as the artist's theorization in relation to his own way of acting, in an analysis that does not overlap with the intuitive aspects of the craft, but includes them. It also refers to the contribution made by Rudolf Steiner's ideas in the maturation of this concept in the history of the construction of Chekhov's Creative System.

KEY WORDS

Imaginary body, action, incarnation, Theory of Imitation, creative individuality.

Em 1926, em Moscou, Mikhail Tchekhov (1891-1955) publica nos “Programas de Teatros Acadêmicos do Estado” suas *Reflexões sobre Quixote*²:

Nos primeiros anos de meu trabalho no teatro, Dom Quixote apareceu em minha visão interior e modestamente declarou sua aparição com as seguintes palavras: ‘Eu preciso ser atuado’.

“Não há ninguém para atuar você! Eu respondi excitado.

Nem sequer perguntei a ele: ‘Por que você apareceu para mim?’ - Eu sabia: foi um erro dele.

Mas depois de afastar Dom Quixote, comecei a pensar nele com calma, objetividade e frieza. Eu pensava no todo!

Eu sabia, eu entendia o quão profundo, inimitável, multifacetado ele era, o quão inacessível ele era para mim.

Eu estava tranquilo. Ele e eu nunca mais nos encontraríamos.

Muitos anos se passaram. E Dom Quixote continuou a se enganar. Apareceu para mim de novo, e de novo, mas, dessa vez, disse: ‘É você quem deve me atuar.

Eu estava apavorado: ‘Quem?’

Ele desapareceu sem dar resposta direta, mas me visitou outras várias vezes. E repetiu a mesma sugestão.

Por fim, resolvi explicar a ele em sua próxima aparição que simplesmente não posso, não posso encarnar todas as misteriosas profundezas de seu espírito, tão cheio de sofrimento. Eu queria explicar para ele que não tenho nem os meios nem a força - externa ou interna - que são necessários para incorporá-lo.

Oh, eu estava pronto para me confrontar com ele e lhe mostrar exata e finamente todos os detalhes, nuances e tons que provassem a profundidade de sua essência: quem ele era e quem eu sou!

Finalmente ele apareceu e comecei minha demonstração.

Nós nos confrontamos por muito tempo. Ele me inspirava. Com a destreza que é comum àqueles que se batem para defender sua causa, penetrei cada vez mais nele. Eu fazia seu retrato.

Disse-lhe: ‘Isso é o que você é! . . . Estas são as coisas que se deve possuir e o que se deve passar para incorporar você!’

Eu o atravessei com meus pensamentos, meus sentimentos, minha vontade!

Terminei. Eu estava livre. Ele nunca mais viria me visitar.

Mas ele estava parado na minha frente. . . como um vencedor! Satisfeito e forte! Perfurado inteiramente por minhas ideias e sentimentos, firmadas pela minha vontade!

Ele disse: ‘Olhe para mim’.

Eu olhei. Ele apontou para si mesmo e disse imperiosamente: “Este é você agora. Estes somos nós agora! ”

Eu estava perdido, confuso, procurava resposta.

Mas ele continuou impiedosamente com sua persistência característica de cavaleiro: ‘Ouça meus ritmos!’

E ele apareceu para mim em seus ritmos. As figuras desses ritmos estavam surgindo umas nas outras e fundindo-se em um único ritmo abrangente.

“Ouça-me como uma melodia”.

Eu escutei uma melodia.

“E como um som”.

“E como movimentos plásticos.”

Foi o final da minha batalha com Don Quixote. Ele, que sempre foi derrotado, venceu desta vez.

Quanto a mim, aceitei meu destino. Eu fui derrotado. E em minha luta mal-sucedida, em meu fracasso, tornei-me Dom Quixote (CHEKHOV, 1926 apud AUTHANT-MATHIEU, p. 182, tradução minha).

² A presente tradução foi feita a partir da versão em francês publicada por Marie Christine Authant-Mathieu.

À época do texto acima, Tchekhov defendia, junto à Comissão de aprovação de repertório artístico e censura³, a encenação do romance de Miguel de Cervantes no Segundo Estúdio de Arte de Moscou, cuja direção assumira após a morte de seu amigo e colega Evgueni Vakhtangov (1883-1922). O projeto não se concluiria. Junto a obras como *Fausto*, de Goethe, *Dom Quixote* lhe permitiria constituir um programa de espetáculos a partir de obras clássicas, que traziam, sob a forma de conteúdos fantásticos, temas de interesse ético e social.

Os planos no entanto confrontavam-se diretamente com a política oficial de fortalecimento de repertórios contemporâneos e realistas, defendida inclusive internamente por atores como Aleksei Denissovitich Diki (1889-1955), antigo integrante do TAM e um dos fundados do Primeiro Estúdio, e Leonid Andreievitch Volkov (1893-1976). Foi graças à grande reputação de que Tchekhov gozava, como ator, que a montagem de *Dom Quixote* foi aprovada, em 1926. Mas mesmo assim, devido a crises internas, o artista apresentaria, naquele ano, um pedido de demissão, recusado mediante uma onda de apoios ao artista, encabeçada por nomes como o próprio Stanislávski, Meyerhold (1874-1940) e Alexander Tairov (1885-1950).

Em 1927, a montagem seria interdita, e a seguir reautorizada, sob algumas condições. Com os ensaios iniciados finalmente no início de 1928, a atmosfera interna do trabalho permaneceria tensa. Internamente, Tchekhov era acusado por alguns atores de favorecer apenas certos membros da equipe, assim como de falta de organização para dirigir. Externamente, o artista sabia-se investigado por denúncias de misticismo, e vivia sob tensão de prisão e condenação iminente. Diante desse contexto difícil, a pretexto de uma licença-saúde, Tchekhov parte com a esposa para a Alemanha. Uma vez no estrangeiro, nunca mais obteria autorização para retornar ao seu país natal.

Como se a insistência do personagem sonhador se prolongasse, o artista ainda tentaria, sem sucesso, levar à cabo a tarefa de encenar *Dom Quixote*, em seu exílio na França e nos Estados Unidos. Essa situação parece, no entanto, ter sido profetizada pelo próprio Micha, como era chamado carinhosamente pelos pupilos e amigos. Em sua autobiografia, *O Caminho para o Ator*, escrita no mesmo ano em que saiu da Rússia, escreve:

³ Glavrepertkom, criado em 1923, setor do Narkompros, ou Comissariado do Povo para a Educação, conduzido à época por Anatoli Lunacharski.

Tenho falado prolongadamente sobre essa nova técnica de atuação. Mas será que eu mesmo a dominei? Não, ainda não. Esta é a fronteira onde me encontro agora, e de onde lanço meu olhar para o meu passado e para o meu futuro. Estou me preparando para adotar essa nova técnica no futuro, espero-a e sinto fome dela. As poucas tentativas que fiz para dominá-la demonstraram-me incomensurável valor e profundidade. Olho adiante com esperança e fé. Internamente, encerrei com tudo o que é velho no teatro e, sendo dolorosamente difícil continuar vivendo em meio a velhos hábitos, luto contra os obstáculos que se encontram no caminho para o novo. Na verdade, ainda não desempenhei um único papel como deveria e, se alguém me perguntasse qual das minhas interpretações considero a mais bem-sucedida, eu teria de responder com toda a sinceridade: aquela que ainda não fiz realizei (CHEKHOV, 2005, p. 129, tradução minha⁴)

Com apenas 37 anos, e já tendo se tornado um dos mais lendários atores de seu tempo, por atuações como Caleb, Frazer, Hamlet e Khlestakov⁵, Mikhail Tchekhov derrama no texto a alta carga de idealismo que demarcaria toda a sua trajetória. Acusado de conservadorismo, Tchekhov revela aqui sua disposição quixotesca: o ideal não é para ser vivido como impotência ou paralisia, mas deve mirar um horizonte criador, deve saber ativamente projetar outras formas de existência para o artista e para o teatro.

Naquele ano de 1928, vinte e cinco anos antes da publicação norte-americana de *Para o Ator*, que difundiria no Ocidente sua metodologia criativa, Tchekhov já pensava a técnica da atuação não como instrumento de eficácia ou subjugada exclusivamente à finalidade da obra enquanto produto. Colocava-se em um ponto intermediário entre o passado e o futuro para projetar um “caminho novo” que, de natureza espiritual, negava toda lógica utilitária associada ao pensamento teatral. Em outro texto da mesma época, refutava, inclusive, o que chamava de “ilusão da novidade” que, furtando-se a procurar os conteúdos mais profundos, apenas esmigalha as velhas formas para reuni-las de novo, em seguida (1995, p. 97).

Na tentativa de escapar à ênfase nos aspectos materiais do progresso, intrínseca às correntes históricas do início do século, Tchekhov mira sobretudo os processos de evolução humana. Nesse sentido, antecipando artistas como Grotowski ou Peter Brook,

⁴ I have been speaking at length about this new technique of acting. But have I mastered this technique myself? No, not yet. This is the frontier at which I am now standing and from which I am casting my eye to my past and to my future. I am preparing myself to adopt this new technique in the future, I await it and I hunger for it. The few attempts that I have made to master it have demonstrated to me its immeasurable depth and value. I am looking forward with hope and faith. I have inwardly finished with everything that is old in the theatre, and it is agonizingly difficult for me to continue living amid these old ways and I battle against the obstacles that lie on the path to the new. Actually, I have not yet acted a single part as it ought to be acted, and if anyone were to ask me which of my roles I regard as the most successful, I would have to reply in all sincerity: the one that I have not yet played (Chekhov, 2005, p. 129).

⁵ Respectivamente nas montagens de *O Grilo na Lareira* (1914) e *O Dilúvio* (1915), realizadas no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, *Hamlet* (1924), no Segundo Estúdio, e *O Inspetor Geral* (1921), encenação de sucesso dirigida por Stanislávski, no Teatro de Arte de Moscou.

debruça-se sobre a técnica como meio capaz de articular vida e criação artística. Em entrevista ao jornal *Vetcherniaia Moska*, em novembro de 1926, Tchekhov diz:

Como um amigo, o teatro deve nos ajudar a construir a nossa vida. Ele obriga o espectador a olhar para si mesmo à luz implacável da arte. Se o espectador refaz para si o que lhe foi trazido e o usa na construção da vida, o teatro terá cumprido sua missão. Terá ajudado a estruturar uma consciência e a despertar nela o desejo de lutar pela vida. Mas o teatro, para isso, deve necessariamente tomar consciência de si mesmo, reconsiderar seus próprios pontos fortes, avaliar estritamente suas possibilidades. Por isso se coloca problemas de ensaio e técnica teatral [...] (TCHEKHOV apud HENRY, 2001, p. 164, tradução minha⁶).

Em *Vida e Encontros*⁷, uma segunda série de memórias autobiográficas escritos entre 1942-1943, o artista se referiria a si mesmo como Dom Quixote. Mais do que uma comparação generalista, a auto identificação resulta de um longo processo de encontro e contaminação entre o artista e o cavalheiro da triste figura, iniciado seis anos antes de sua partida da Rússia (CEHOV, 1995, t.2 p. 103). Bachelard sugere que um devaneio poético transforma tudo, por ele e nele, em algo belo. “Se o sonhador tivesse ‘a técnica’, com o seu devaneio faria uma obra”, afirma o filósofo (1996, p. 13). De modo semelhante, Quixote era, para o artista, a ilustração do que, parecendo não ter utilidade na vida prática, manifestava a mesma beleza invisível da semente da planta (CEHOV, 1995, t.1 p. 322).

Em diários de trabalho redigidos em 1928, na fase de ensaios de Dom Quixote, Micha registra as etapas de aproximação com o personagem. À época, o artista dedicava-se ao que nomeava de “teoria da imitação”, afirmando sua própria abordagem sobre o processo atoral da *encarnação*. A cada fase descrita nesses textos, o leitor pode reconhecer a gradativa aproximação do ator com a *obraz*, palavra que, a partir de

⁶ Comme un amie, le théâtre doit nous aider à construire notre vie. Il contraint le spectateur à se regarder lui-même dans la lumière impitoyable de l'art. Si le spectateur retravaille pour lui-même ce qui lui a été apporté et l'emploie à l'édification de la vie, le théâtre aura rempli sa mission. Il aura contribué à structurer une conscience et à éveiller en elle le désir de lutter pour sa vie. Mais le théâtre, pour parvenir jusque là, doit obligatoirement prendre conscience de lui-même, reconsidérer ses propres forces, évaluer strictement ses possibilités. Se posent à lui des problèmes de répertoire et de la technique théâtrale, [...] Le répertoire nouveau doit être en rapport avec les lignes droite, la simplicité, la cohérence du détail avec l'ensemble monumental. Le spectateur doit pouvoir percevoir derrière chaque personnage les forces de l'époque qui l'ont engendré comme type. Pour dépasser le psychologisme et son allié naturalisme, une nouvelle technique scénique est à inventer. Le théâtre contemporain élabore aujourd'hui des relations nouvelles entre le mot et le geste, des nouveaux procédés de jeu.

⁷ Life and Encounters, publicada nos Estados Unidos.

Stanislávski, é utilizada na escola teatral russa para se referir tanto à imagem quanto ao papel dramático.

Em uma das passagens da segunda parte do livro *O Trabalho do ator sobre si mesmo*, Arkadi Nikoláievich Tortsov, alter-ego do autor, Stanislávski, propõe aos estudantes uma espécie de “mascarada”, na qual cada pessoa deve criar uma “imagem externa e ocultar-se atrás dela” (STANISLAVSKI, 2009, p. 32). Na execução da tarefa, o aluno, Nazvánov, encontra, na sessão de figurinos do teatro, um casaco. A partir desse único elemento, busca acesso à vida secreta e subconsciente de uma personagem ainda não revelada. Mais do que uma desconhecida, essa personagem ainda não tem forma própria, mas é como uma presença invisível que altera a percepção corrente do próprio ator:

Sentia apenas o aroma da minha vida, mas não a vida mesmo. Por outro lado, também não era exatamente isso, porque aquilo que eu sentia não era apenas a minha própria vida, mas também uma outra que transcorria dentro de mim, e que no entanto eu não conhecia suficientemente. Estava dividido em dois (IDEM, p. 34, tradução minha)⁸.

Aprofundando-se ainda mais no processo de criativo, o aprendiz do livro de Stanislávski intuitivamente começa a selecionar, a partir de si mesmo, características que concluirão sua composição. A personagem que resulta disso será então nomeada como “Crítico”. Ao apresentar a personagem que criara ao seu professor, o estudante percebe que poderá prescindir de grandes recursos externos. Afinal, trata-se fundamentalmente de um trabalho de adaptação física e emocional às qualidades da personagem que, como um inquilino íntimo, habita sua própria natureza.

Crítico do que nomeia como “teatro da representação”, Stanislávski demonstra, com esse exemplo entre Tortsov e Nazvánov não abdicar do exercício artesanal da encarnação, entendida como existência inclusive fisicamente diferente. Para o fundador do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, “todos os atores que são realmente artistas, sem exceção, os criadores de imagens, devem reencarnar-se em seus personagens

⁸ Sentía sólo el aroma de mi vida, pero no la vida misma. Por otra parte tampoco esto era así, por que lo que yo sentía no sólo era mi propia vida, sino también otra que transcurría dentro de mí, pero que no reconocía en la suficiente medida. Estaba dividido en dos.

e saber se caracterizar (IBIDEM, p. 60, tradução minha⁹). Adverte-nos, porém, que essa criação não deve jamais refletir os clichês, superficialmente colados à personalidade do artista, mas revelar sua condição humana, menos visível na superfície da vida cotidiana (IBIDEM, 2009, p. 48). Mas, uma vez que esses princípios são evidentemente reconhecíveis no legado de Mikhail Tchekhov, quais seriam as particularidades de sua abordagem na prática de encarnação da imagem?

Resumidamente, é possível responder que Tchekhov não acreditava que a aproximação do papel deveria partir de analogias pessoais que, vinculadas à memória afetiva, participam da fórmula stanislavskiana do “eu nas circunstâncias propostas”. Para ele, o ator ou atriz não deve buscar os pontos em comum com o papel, mas se perguntar sempre sobre o que os distingue, “por mais sutil ou ligeira que a diferença possa ser” (CHEKHOV, 1986, p. 94).

Como se vê em *Reflexões sobre Quixote*, a abordagem tchekhoviana opera como uma espécie de mergulho meditativo do artista na consciência autônoma da imagem. Essa, por sua vez, manifesta-se como uma aparição física, um *Corpo Imaginário*. Para se referir a essa ideia, Tchekhov utiliza a mesma imagem da mascarada anteriormente adotada por Stanislávski. “Vista-se, por assim dizer, com esse corpo; ponha-o como se fosse um traje”, afirma. (1986, p. 95). Tal indicação não deve, porém, ser tomada de maneira literal ou direta, mas compreendida como algo que se dá em processo, como cultivo gradativo da imaginação e o engajamento de todos os sentidos.

Digamos que o ator visualizou, em sua imaginação, um personagem que vai interpretar no palco. Gradualmente, fica mais claro em seu olho da mente. Cresce um desejo de fisicalizá-lo. O que ele deve fazer para atingir seu objetivo? Seria errado forçar seu corpo a incorporar integralmente a imagem, porque isso causaria um choque imediato em seu sistema. Fisicamente, o esforço poderia causar um curto-circuito (CHEKHOV, 1991, p. 95, tradução minha¹⁰)

⁹ En otras palabras, todos los actores que sean realmente artistas, sin excepción, los creadores de imágenes, deben reen carnarse en sus personajes y saber caracterizarse.

¹⁰ Let us say that the actor has visualized a character in his imagination that he is going to performer on the stage. It gradually becomes clearer in his mind`eye. A desire to physicalize it grows. What shall he do to achieve his aim? It would be wrong to force his body to fully incorporate the image because that would cause an immediate shock to ohis system. The effort would be physically short-circuited

Durante os anos vinte, os estudos sobre a Eúritmia – braço da Antroposofia que se define como “fala ou canto visível” (WOLOSCHIN, 2009, p. 19) – fornecerão a Tchekhov inspirações importantes para o desenvolvimento das estratégias de aproximação gradativa da imagem. Essa referência será marcante, além disso, nas concepções e execuções das montagens de *Hamlet* e *Petersburgo*, encenações do Primeiro Estúdio que coincidem com o estreitamento das relações entre Tchekhov e o poeta simbolista Andrei Bieli, também adepto das ideias de Steiner. Partindo do pressuposto de que há uma correspondência entre o macrocosmo e o microcosmo, a Eúritmia investiga as relações rítmicas que permitem acessar, nas formas da linguagem, os “mistérios universais” (IDEM, p. 18).

E nossa alma começa a conviver com a forma. Nós não apenas a contemplamos, mas desenvolvemos na alma o vivo e oscilante sentimento ‘superação e sobrepujamento’, ‘superação e triunfo’, ou seja, nossa alma ganha em vivacidade, convive com a forma. Eis a essência da sensibilidade artística. Essa união com a forma, essa convivência com a forma (STEINER, 2009, p. 107).

O diálogo de Tchekhov com Quixote evidencia a opção do artista pelo mergulho nas formas do movimento e do som, como modo objetivo de conhecer e, talvez, encarnar esse *Corpo Imaginário*, inspirado em Miguel de Cervantes. No diário de 1928, Tchekhov declara perceber a personagem primeiramente por seu ritmo, depois por um certo movimento espiralado e, por fim, pelo conjunto de sonoridades a ela associadas. Antes do conteúdo semântico das palavras, ele atenta-se aos sinais físicos do som: algo que lembra o relinchar de um cavalo, a voz anasalada, o reforço das consoantes. Apenas depois da apreensão desses sinais externos é que Tchekhov começa a investigar a imagem em seu próprio corpo. Seu próprio dedo parece-lhe mais longo e separado dos outros, os olhos inadvertidamente lacrimejam, apontando para uma emoção não prevista pelo próprio artista. Acompanhando a descrição desses ensaios, Tchekhov também esboça uma série de desenhos da personagem, cujos traços são evidentemente não-naturalistas. Antes de andar, as ilustrações mostram a personagem em posições de saltos e quedas, como uma forma que não remete a um ser humano de carne e osso, mas a um aglomerado de forças dinâmicas, sobre as quais o artista identifica também pontos coloridos e camadas de aura. Os desenhos chegam a se referir explicitamente a objetos, ora uma lança, ora redemoinho ou canivete (CEHOV, 1995, t. 2, p. 103-107).

Conforme Maria Knebel, dentre as ferramentas criativas aprendidas com Stanislávski, Tchekhov gostava particularmente do “filme de visões”, abordagem já

presente nas investigações iniciais do Primeiro Estúdio (1967, p. 105). É dele que o jovem ator teria recebido o fundamento da visão ativa como prerrogativa da criação atoral. Mas enquanto a abordagem stanislavskiana sobre a visão tem, majoritariamente, um foco direcionado ao campo interno ou subjetivo, Tchekhov objetivamente projeta a imagem no espaço externo. Lidando com a impossibilidade de apreender a integralidade dos detalhes da imagem mental, Tchekhov propõe aprender com ela um modo diferente de se mover, de ocupar o espaço, de falar ou perceber os sentidos dos sons.

Na narrativa poética que faz da série de encontros imaginários que estabelece com Dom Quixote, em 1926, Tchekhov despede-se do cavaleiro como um aluno de seu professor. Está ciente de ter sido “educado” pelo papel. No entanto, se esse processo ainda é doloroso e pouco controlado pelo artista nos anos vinte, em sua maturidade terá se transformado em um aprendizado prazeroso e consciente. No livro que organiza finalmente os elementos e princípios de seu Sistema¹¹, cuja primeira versão foi publicada em 1953¹², essa dimensão pedagógica do papel é proposta fundamentalmente como uma atividade lúdica e empática

No capítulo “Personagem e Caracterização”, de *Para o Ator*, Tchekhov propõe a exploração da imagem partir de seu *Centro Imaginário*. Esse conceito também tem relação direta com a formulação de Rudolf Steiner sobre as rodas de *prana* (energia vital), situadas ao longo da coluna no corpo físico da pessoa. Em seu livro *O Conhecimento dos Mundos Superiores*, ao qual Tchekhov teve acesso já em 1918, Steiner descreve tais rodas como *chakras*, órgãos astrais em formato de flores de lótus. O trabalho de desenvolvimento de suas pétalas estaria ligado diretamente à evolução por meio da clarividência, à capacidade de ver o que é invisível ao homem não espiritualizado.

Na abordagem teatral tchekhoviana, o ator ou a atriz é estimulado a experimentar deslocamentos do *Centro Imaginário*, também chamado de *Centro Ideal*. Inicialmente situado no meio do peito, esse ponto de concentração e irradiação de energia pode ser imaginado em outras partes do corpo, ou até mesmo fora dele. A depender do local onde se localiza, o *Centro* promoverá diferentes atitudes psicológicas e físicas,

¹¹ A palavra “Sistema” não é unanimidade entre os teóricos e artistas que se dedicam ao legado de Mikhail Tchekhov. Utilizada pelo próprio artista entre os anos vinte e início dos anos trinta, na Rússia, seria depois menos presente em seu vocabulário, substituída frequentemente por termos como “técnica” ou “método”.

¹² Trata-se do livro *To The Actor* (Para o Ator), publicado nos Estados Unidos com cortes significativos em relação ao material originalmente proposto pelo autor. Uma versão mais completa seria lançada pela aluna de Tchekhov, Mala Powers, nos anos oitenta, com o título *On the Technique of Acting*.

conscientemente escolhidas pelo artista. Do mesmo modo, é possível experimentar distintas qualidades e cores para esse centro, de acordo com as características do papel, o enfoque desejado e o momento da peça que está sendo construído. Para exemplificar essa dinâmica, ainda nos anos cinquenta Tchekhov retomará o exemplo da personagem cervantina:

Suponhamos que você está trabalhando o papel de D. Quixote. Vê seu corpo velho, esquelético; vê sua mente nobre, entusiástica, mas excêntrica e confusa, e você pode decidir colocar um pequeno mas poderoso centro, irradiante e em permanente rodopio, bem acima de sua cabeça. Isso pode servir-lhe para a personagem de D. Quixote como um todo. Mas agora chega a cena em que ele está combatendo seus inimigos e bruxas imaginários. O Cavaleiro avança aos trancos e barrancos, salta no vazio com a velocidade de um relâmpago. O seu centro, agora escuro e rijo, despenca das alturas para o peito dele, sufocando-lhe a respiração (CHEKHOV, 1986, p. 99)

Outra estratégia de abordagem do *Corpo Imaginário*, que radicaliza o aspecto colaborativo dessa dinâmica, envolve o estabelecimento de perguntas papel, seguidas de respostas visíveis (IDEM, p. 160). Longe de constituir uma aproximação analítica ou racional, as perguntas são formuladas pelo ator ou atriz a partir dos dados suscitados pela intuição criadora e ditados pela imagem. Isso lhe permite ir além dos elementos fornecidos pelo autor dramático e também das leis do mundo físico que, para Tchekhov, não devem servir como medida para a criação artística. Dom Quixote, por exemplo, deve ser compreendido inteiramente como uma espécie de “chama”, cuja consciência não é individual, mas cósmica (CHEKHOV, 1995 apud KIRILLOV, p. 214).

Ao considerar a personagem-imagem como consciência autônoma, Tchekhov concebe o trabalho do ator como um jogo tríplice. Do mesmo modo que Stanislávski, ele acredita que a verdadeira criação espiritual acontece na *individualidade criativa* do artista, afastado dos clichês observados em sua *personalidade* cotidiana. Para enriquecer sua própria definição desse binômio de categorias, Tchekhov adotará ainda a concepção antroposófica que compreende o ser como uma duplicidade composta pelo *Eu-Superior* (*individualidade*) e o *Eu-Inferior* (*personalidade*). Convidada a participar do processo, a imagem reforça o entendimento da *individualidade* como um campo aberto às conexões arquetípicas, maiores que as associações determinadas pela psicologia individual:

Nossas imagens estão livres de quaisquer inibições, porque são produtos diretos e espontâneos de nossa individualidade criativa. Tudo o que dificulta o trabalho de um ator provém de um corpo subdesenvolvido ou de peculiaridades psicológicas pessoais, como timidez, falta de confiança e medo de causar uma falsa impressão (sobretudo durante o primeiro ensaio). Nenhum desses elementos perturbadores é conhecido de nossa individualidade criativa: ela está tão livre de limitações psicológicas pessoais quanto nossas imagens estão livres de corpos materiais (CHEKHOV, 1986, p. 164-165).

Mikhail Tchekhov conclui que novos exercícios deveriam ser elaborados a partir do *Corpo Imaginário* (IDEM, p.107). E isso de fato tem acontecido nas mais interessantes abordagens contemporâneas de seu legado prático. Antes, o próprio artista já anteciparia, em seu livro *Para o Ator*, possibilidades de utilizar o procedimento não apenas a serviço de uma imagem-personagem a ser fisicamente encarnada, mas na construção de um interlocutor invisível, alguém com quem o ator ou a atriz improvisam no jogo da cena. Desse modo, vemos radicalizada a condição do *Corpo Imaginário* como criação liminar entre matéria e espírito. Ao transitar entre ser visto e não ser visto, ele acaba por tensionar as próprias convenções de “personagem” e “teatralidade” que, há séculos, vêm delimitando os limites do drama ocidental. Nosso Tchekhov-Quixote parece, por fim, sonhar com uma cena habitada por existências insuspeitas, onde a alteridade possa ser vivida para além dos limites do possível.

Referências

- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. Dom Quixote, Rei Lear ou os papéis sonhados de um teatro impossível. In: **Mikhail Tchekhov-Michael Chekhov - de Moscou a Hollywood, do teatro ao cinema**. Montpellier: L'Entretemps, 2009, p. 172-183.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- M. CEHOV, **Literaturnoe nasledie**, t. 1 e t. 2, 1995, Disponível em < http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Chehov_Mihail_Alexandrovich.htm>. Acesso em 13/08/2021.
- Chekhov, Michael. **On the technique of acting**. New York: Harper Collins, 1991.
- _____. **Para o Ator**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.
- _____. **The Path of The Actor**. Merlin, Bella; Kirillov, Andrei (Ed). Londres: Routledge, 2005.
- HENRY, Hélène. Mikhail Tchekhov à Paris. In: **Les Voyages du théâtre Russie/France**. AUTHANT-MATHIEU, Marie-Christine; HENRY, Hélène (org). Tours: Université François Rabelais, 2001.
- KIRILLOV, Andrei. Michael Chekhov and the Search for the ‘Ideal’ Theatre. **New Theatre Quarterly**. Volume 22, Issue 3, ago/2006, pp. 227-234. Disponível em <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/abs/michael-chekhov-and-the-search-for-the-ideal-theatre/7F0A43BF1ACCA954335AEBF4C4851F1D>. Acesso em 13/08/2021.

KNEBEL, Maria O. **Vsiá jízni**. Moscou: VTO, 1967, Disponível em <http://teatr-lib.ru/Library/Knebel/life/#_Toc338241784> Acesso em 20/07/2021.

STANISLAVSKI, Konstantin. **El Trabajo del actor sobre sí mismo em el proceso creador de la encarnación**. Barcelona: Alba, 2009.

STEINER, Rudolf. Venceu o interior/Venceu o exterior. In: **Euritmia – sua origem e seu desenvolvimento segundo indicações de Rudolf Steiner**. Editora Antroposófica: São Paulo, 2009.

WOLOSCHIN, Margarita. **Sobre Dançar um texto**. Editora Antroposófica: São Paulo, 2009.