



### **Sentido de composição na atuação em Michael Chekhov**

Maritza Farías Cerpa

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – USP (Mestranda)

Estágio da pesquisa: em andamento.

Pedagogia de Teatro – Prof. Dr. Flavio Desgranges de Carvalho (Orientador)

Bolsista de CONICYT (Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica)  
Gobierno do Chile

Atriz chilena, professora e pesquisadora teatral. Fundadora da Companhia de Teatro Lucidez Infante. Membro do CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator –, da Universidade de São Paulo, coordenado pelo Prof. Dr. Armando Sergio da Silva.

Resumo: Esta comunicação tem o objetivo de apresentar um dos procedimentos atoriais desenvolvidos pelo ator russo Michael Chekhov no que diz respeito ao “sentido da composição”. Escolhemos este princípio, pois ele contém as linhas capitais de interação com o conceito de trágico cotidiano pesquisado e desenvolvido extensamente na nossa pesquisa de mestrado, a que se propõe uma análise associação, enquanto proposição criativa, para a elaboração de cena teatral configurada a partir da individualidade criativa do ator e da procura de uma teoria como provocação dramaturgical.

Palavras-chave: Composição. Atuação. Individualidade criativa. Trágico cotidiano. Michael Chekhov.

### **Sense of Composition in acting at Michael Chekhov.**

Abstract: This paper aims to present one of the acting procedures developed by Russian actor Michael Chekhov in respect to the "sense of composition". We choose this principle, because it contains the fundamental lines of interaction with “tragic daily life” concept extensively researched and developed in our research of Masters, the proposed association analysis, and creative approach to making theater scene set from of the actor's creative individuality and finding a dramaturgical theory and provocation.

Key words: Composition. Acting. Creative individuality. Tragic Daily Life. Michael Chekhov.

### **Sentido de Composición en la Actuación en Michael Chekhov.**

Resumen: Esta comunicación tiene como objetivo presentar uno de los procedimientos actorales desarrollados por el actor ruso Michael Chekhov en lo que se refiere al “sentido de composición”. Escogemos este principio, ya que este contiene las líneas fundamentales de interacción con el concepto de trágico cotidiano investigado y desarrollado extensamente en nuestra investigación de Magíster, la que se propone un análisis asociación, como propuesta creativa, para la elaboración de escena teatral configurada a partir de la individualidad creativa del actor y de la búsqueda de una teoría como provocación dramaturgical.

Palabras-clave: Composición. Actuación. Individualidad creativa. Trágico cotidiano. Michael Chekhov.

## INTRODUÇÃO

“Organize e ponha por escrito seus pensamentos a respeito da técnica de representar”, disse-me Stanislavski. “É seu dever e o dever de quantos amam o teatro e zelam devotadamente por seu futuro”. Sinto-me obrigado a transmitir essas palavras inspiradoras a todos os meus colegas, na esperança de que pelo menos alguns deles também formulem e organizem, humilde, mas corajosamente, seus pensamentos enquanto tentam descobrir princípios e leis objetivas para o aperfeiçoamento cada vez maior de nossa técnica profissional (CHEKHOV, 1986, p.197).

Apesar de existirem muitos outros teóricos que têm pesquisado e refletido sobre a arte da atuação, esta comunicação propõe-se a apresentar, exclusivamente, um dos procedimentos desenvolvidos por Michael Chekhov: o “sentido de composição” na atuação. Procedimento que foi selecionado e experimentado cenicamente durante nosso processo criativo referente ao Mestrado em andamento. Escolha baseada nos procedimentos práticos que servem à construção cênica, não abrangendo ideais éticos de Chekhov. Não discutiremos, nem entraremos em análises sobre diferenças que poderíamos encontrar entre seus procedimentos e os de outros. Sabemos que, cronologicamente, antes e depois dele, muitos são os estudiosos que têm trabalhado com os mesmos conceitos, conferindo-lhes outros nomes e atribuições.

O que propomos é expor e descrever este princípio de trabalho, que têm sido sistematizado e selecionado de acordo com o procedimento de apropriação e aplicação prática em nosso processo de pesquisa atoral, observando as duas perspectivas: a explicação direta de seu criador e a nossa compreensão.

Colocamos em evidência o conhecimento teorizado por Chekhov como ferramentas possíveis a serem utilizadas hoje, no processo de criação atoral, que pretende e procura a figura do ator-artista, proposta pelo próprio Chekhov. É uma exposição de conceitos que refletem sobre os mesmos e não busca situá-los no campo da discussão e da comparação com seus similares teóricos. O diálogo, a interação que esta pesquisa se propõe, se dará entre os princípios atorais de Chekhov como procedimentos de trabalho, e as teorias simbolistas propostas por Maurice Maeterlinck, como provocação dramaturgica, como impulso para a criação do ator. Ambos serão analisados como indivíduos dentro de um contexto, adotando algumas de suas propostas e fazendo-as interagir com o fim de propor a análise de um processo criativo concebido e praticado pelo ator, que implica em uma proposta tanto prática quanto teórica. Isto é, que abranja tanto uma dimensão teórica quanto uma criativa em relação

ao trabalho autoral do ator, com uma marcada perspectiva frente à vida e à arte, como o próprio Chekhov sonhava em sua proposta de Teatro do Futuro.

Refletindo sobre o caminho percorrido por Michael Chekhov durante sua vida, constatamos que a maioria das propostas sistematizadas por ele em seu método, surgiu de sua própria experiência e insatisfação com seu trabalho como ator. Individualidade criativa, ego superior, imaginação, consciência dividida, gesto psicológico, visualização e perguntas orientadoras, são alguns dos termos que conformam o vocabulário da metodologia de trabalho difundida por Chekhov. Sua aflição é a de um ator em busca de aperfeiçoamento em sua arte, procurando elevar o nível de concepção da arte do ator.

A concepção adotada por Michael Chekhov tem sua base fundamental sobre o desenvolvimento e uso da imaginação e consciência por parte do ator. Ele apresenta uma visão sobre a cena como uma vida independente, do mesmo modo que a vida independente que ele atribui às imagens que o ator elabora no processo de criação de suas personagens. Seu método poderia ser resumido como a busca de liberação do corpo, da voz e da imaginação do ator, para acordar sua individualidade criativa, transformando-o num ator-artista e iniciando sua entrada no “mundo da imaginação criativa”.

## **SENTIDO DA COMPOSIÇÃO**

Dentro dos procedimentos desenvolvidos por Chekhov, encontramos uma notória preocupação pelo sentido de composição que o ator deve experimentar durante seu trabalho numa peça, durante o processo de criação da mesma e na construção da personagem. O sentido de composição pode estar relacionado com o sentimento de totalidade contido nos chamados “quatro irmãos” (sentimento de facilidade, forma, beleza e totalidade). Chekhov aponta uma série de “leis de composição” que, para ele, deveriam estar presentes em toda peça e em toda grande atuação. Em seus escritos propõe uma análise argumental do texto da peça, considerando estas “leis” e exemplificando-as. Por tratar-se de uma aproximação mais baseada no texto escrito, decidiu-se utilizar para esta comunicação só os princípios que estão relacionados com a composição da atuação e da personagem, isto é, todas aquelas ferramentas que conferem possibilidades práticas ao ator, permitindo-lhe fazer crescer e expandir sua própria criação, concedendo-lhe uma atuação mais expressiva: “A função natural do espírito humano criativo é unir e sintetizar, ao contrario do intelecto, que divide e analisa. Ter um sentido da composição contribui para essa unificação” (CHEKHOV, 1999, p.242).

Apresentaremos, na continuação, cinco elementos que deveriam ser conscientizados pelo ator em seu trabalho atoral e colocados em prática tanto em ações quanto em textos ou movimentos. Estes elementos são: Preparação e Sustentação; Princípio e Final; Tempo; Contrastes; e Pausa.

O sentido de **preparação e sustentação** poderia ser entendido como um tipo de “irradiação” anterior e posterior à ação. O processo de atuação está composto por uma série de ações independentes que devem ser entrelaçadas pela capacidade do ator. Este entrelaçamento é o lugar onde os detalhes da atuação aparecem, fazendo com que o ator navegasse e transitasse naturalmente. É o espaço “entre” um e outro acontecimento que deve ser preenchido pelo ator, não sendo necessariamente de uma maneira lógica ou consequente, ao menos que este “entre” outorgue ao espectador algo que não esteja manifestado no texto escrito ou nas ações visíveis, se não que seja um algo mais que seja capaz de expressar.

O processo de “sustento” é algo que segue à ação, ao discurso, etc., mas tem outro processo de “sustento” que lhe precede e que é igual de importante. Antes de perguntar “que”, devo por algo em circulação. Antes de falar, devo começar interiormente, não de golpe, bruscamente e seco. Isso também pode se fazer com o gesto. Cada pequena palavra, ou som, o discurso extenso ou ação está assim enquadrado por algo que é puramente artístico, que é o ar que da vida a todo o que fazemos sobre o palco. Sem esse ar ou espaço que precede e continua, tudo está deserto e morto. (CHEKHOV, 2006, p. 115)

Antes de dizer a palavra “não”, esta já deve habitar o corpo do ator, deve ser dita com força e com sentido completo, uma palavra que seja capaz de transmitir todas as imagens internas que estão fervendo no corpo do ator, para que logo depois de emitir aquele “não”, fique sustentado, suspenso no ar, trazendo um novo matiz, uma nova qualidade à atmosfera geral da cena que sustenta a palavra e a situação na qual se produziu. Praticamente, poderíamos fazer este exemplo por meio do processo que compõe a respiração: inalação e exalação. A respiração ativa o corpo completo, não é só uma atividade dos pulmões, mas também de todos os órgãos e células. Inalamos, fixamos e exalamos, isto é: inalamos (preparação), produzimos a palavra “não” (ação) e exalamos (sustento). A preparação e sustentação enquadram um movimento que seja grande ou pequeno. Cada ação deve ser precedida por uma atividade preparatória e seguida de um momento de sustentação. “Isto cria o marco” (CHEKHOV, 1999, p. 237). Preparação é “sentir o impulso prévio, como um lampejo, como se quisesse acumular invisivelmente e emitir sua atividade com respeito ao movimento antes que o próprio movimento comece” e a sustentação vem “imediatamente depois de ter completado o movimento, faz uma breve pausa, como se quisesse avaliar,

assimilar, fazer o eco ou deixar que os demais sejam conscientes da ação que se sucedeu” (Ibid., p. 239).

O segundo elemento de composição que propomos corresponde a identificar e assumir com consciência em que momento começa e termina um movimento, ou seja, o **princípio e final** do mesmo. “Senta a polaridade do principio e do final e tente experimentá-la com maior clareza no movimento mesmo. A continuação sente a parte intermediária como uma metamorfose entre ambos os polos” (Ibid., p. 242). Pensamos que existe a possibilidade de transportar esta observação para muitos outros aspectos da criação artística e não só ao movimento. Poderíamos aplicá-la na concepção de cenas, falas, personagens, a evolução da peça mesma, ações, cenografia, etc. Porque o que está implícito neste princípio e final é o processo de modificação, a transformação que se produz entre um e outro na medida em que avança a representação. Isso nos leva a apresentar nosso terceiro elemento de composição: **contrastes**. “O contraste entre começo e o fim é, na verdade, a quintessência de uma *performance* bem composta” (CHEKHOV, 1986, p. 121). Como começa e como termina uma atuação e todas as características opostas que podem coexistir num mesmo papel? O ator deve trabalhar para criar oposições em sua atuação. Um papel baseado nas contradições é muito mais interessante do que um que permanece imutável diante do desenvolvimento das situações que o envolvem. Por meio dos contrastes que podem ser criados numa atuação, o processo de transformação e mutação se realiza.

Tudo deve ser utilizado para marcar esses contrastes. Isso modelará as personagens, e elas, por sua vez, podem falar mais *stacatto* ou também mais *legatto*, ou num momento podem ser cálidos e em outros frios, ou apagados e abertos. Existem numerosas possibilidades de contrastes por todas as partes; a peça será assim, muito mais expressiva do que seria sem eles. (CHEKHOV, 2006, p. 129)

A quarta ferramenta de composição que podemos utilizar corresponde às possibilidades de **tempo** que o ator pode incluir como variações em sua atuação. O que sucede é que o tempo é utilizado como uma qualidade que pode conferir novos matizes à atuação e, portanto, estimular no ator o surgimento de emoções, imagens ou pensamentos que antes, sem o tempo, não os teria descoberto. O tempo apresenta uma infinidade de variantes. Por exemplo, considerando o tempo interno e o tempo externo de uma ação: “fique de pé em absoluta calma, mas toda a atividade interna é a do gesto” (CHEKHOV, 2006, p. 246). Nesta citação podemos perceber o gesto ao qual se refere o autor: é o gesto psicológico que funciona como uma espécie de subtexto stanislavskiano. O tempo externo da atuação do ator é calmo, quieto, tranquilo, mas interiormente seu tempo é fervente, assim como também pode ser o

contrário. Além do tempo interno e externo, podemos acrescentar as características de “stacatto” e “legatto”, que também podem ser aplicadas tanto em movimentos e ações quanto em falas. “Em *stacatto* os movimentos se executam com precisão e com certa rigidez [...] em *legatto* todos os movimentos são lentos e fluidos, nada se para em nosso corpo, tudo é como água, nada é brusco” (Ibid., p. 247).

Temos chegado ao último dos elementos que conformam a composição de uma atuação e, dentro do tema da pesquisa de mestrado, o mais importante dos cinco anteriormente apresentados: a **Pausa**. É necessário nos determos um momento na explicação sobre a pausa.

Uma pausa nunca é um vácuo completo, um hiato ou um espaço psicologicamente vazio. No palco, não existem, nem devem existir pausas vazias. Toda e qualquer pausa precisa ter um propósito. Uma pausa real, bem preparada e perfeitamente executada (longa ou curta) é o que poderíamos chamar de *ação interna*, uma vez que seu significado está implícito no silêncio. Sua antítese é a *ação externa*, que podemos definir como um momento em que todos os meios visíveis e audíveis de expressão são usados em toda a sua extensão [...] Entre esses dois extremos existe um espectro de ação exterior, na medida em que aumenta ou diminui em graus variáveis. Uma ação velada, quase imperceptível, assemelha-se frequentemente a uma “pausa” (CHEKHOV, 1986, p. 147).

A pausa proposta por Michael Chekhov é definida como uma atividade que se realiza no interior do corpo do ator, isto é, pertence ao âmbito dos sentimentos, daquilo que faz parte do processo de atuação, mas que não é visível, acontecendo num lugar intangível no corpo do ator. A pausa tem afinidade com a atmosfera. Ambas são interiores e devem ser irradiadas intensamente pelo ator (CHEKHOV, 1999, p. 250). Apesar de uma pausa não poder ser vista materialmente, ela é capaz de ampliar a quantidade de significados que o público pode ler em uma determinada situação dependendo do lugar onde esteja colocada e como se efetive. “A característica principal de uma verdadeira pausa é um momento de absoluta irradiação” (CHEKHOV, 1999, p. 247). A pausa é um momento de profunda atividade interna, em que tudo deve estar ocorrendo no corpo do ator, uma pausa não é um momento para parar, deter-se, não é para descansar. Um momento de pausa é aquele de pura sustentação que se suspende no ambiente, tentando atravessar os limites da pele, para poder expressar, com o corpo e com o silêncio provocado, algo que não pode ser verbalizado. A pausa faz parte da linguagem do corpo, dos gestos. É aquele momento de introspecção em público, em que a consciência dividida do ator também faz sua parte. Toda a estrutura do corpo humano entra em movimento quando se produz uma pausa: “Desde o ponto de vista da composição e o ritmo, quando tudo se move, flutua, mistura-se, sempre experimentamos uma pausa em cena. A

pausa desaparece somente nos casos em que a ação externa é completa, quando tudo se expressa exteriormente” (Ibid., p. 248).

A pausa em cena (no sentido de que não existem palavras) pode ser aquela que segue a uma ação determinada. A pausa não pode existir como pausa, esta é sempre o resultado do que acaba de ocorrer, ou é a preparação de um acontecimento vindouro. É esta então uma pausa cheia de sentido teatral. Por isto vemos que a pausa em cena tem vários cometidos: deve existir para a continuação ou preparação de algo. (Chekhov 2006, pág. 115)

A definição acima citada estimula-os a refletir em torno de um conceito que será desenvolvido por extenso na dissertação de mestrado, e que apresentáramos agora resumidamente. Trata-se do conceito de *trágico cotidiano* proposto pelo escritor belga Maurice Maeterlinck, cujas teorias atravessam tanto a parte prática quanto a parte teórica de nossa pesquisa.

Maeterlinck concebe o trágico cotidiano como o momento de silêncio que se apresenta na vida ordinária de uma pessoa. A tragédia cotidiana ocorre em silêncio, no encontro do homem com seu pensamento e seus sentimentos, é absolutamente íntimo. Pode-se identificar o trágico cotidiano nos momentos de repouso, aqueles em que o corpo humano está numa aparente quietude, quando a palavra é abandonada e o corpo habita o presente, entrando em contato com seu interior. O trágico cotidiano não ocorre, por exemplo, no momento em que um homem joga pela janela do sétimo andar a sua filha de seis anos, depois de ter golpeado sua esposa. Não ocorre aqui, já que esta ação se concebe como uma ação gerada pela paixão, movida pelo impulso, isto é, a ação foi produto de uma emoção ofuscada na qual só se atuou. Isto não é trágico cotidiano. O trágico cotidiano da cena exposta ocorreu muito antes da consumação do fato, e continuará ocorrendo pelo resto da vida deste homem e dessa mulher que permanecem vivos.

“Resultaria arriscado afirmar que o verdadeiro trágico da vida, o trágico normal, geral e profundo, não começa se não no momento em que o que se chamam aventuras, dores e perigos tem passado?” (MAETERLINCK, 1966, p. 96). É no estado de repouso em, qualquer momento do dia, quando o ser humano pensa, reflete e toma consciência de seus atos, que se produz o trágico cotidiano. Aqui é onde está a dor. São nestes momentos em que os órgãos do corpo humano se contraem e produzem o trágico cotidiano que ninguém percebe, que ninguém observa no corpo do outro, e somos só nos mesmos que carregamos e vivemos constantemente esta contração. Não é no momento do crime que se plasma o trágico

cotidiano. Este se manifesta quando aquele que cometeu o crime está sozinho, sentado no silêncio do banheiro.

Tem mil leis mais poderosas e mais veneráveis que as leis das paixões; mas estas leis lentas, discretas e silenciosas, como todo o que se encontra dotado de uma força irresistível não se percebem e não se escutam se não na semiclaridade e no recolhimento das tranquilas horas da vida (Ibid., p. 101).

Poderíamos dizer que a tragédia cotidiana brota nos momentos diários de silêncio humano, já que quando o ser humano não emite palavras e habita o presente como indivíduo corporal, encontra-se sozinho com seus pensamentos, isto é, um momento de “pausa como a expressão da vida interior” (CHEKHOV, 1999, p. 249). Caminhar, esperar ou dormir, são algumas ações nas quais se poderiam desatar momentos de tragédia cotidiana, pois o corpo está sozinho, não se emite palavra alguma e só se produz o encontro do ser humano com seu pensamento e sentimentos enquanto realiza a ação.

Tem dois tipos de pausas: uma que aparece antes que um determinado acontecimento tenha lugar; avisa do que vá suceder; em cena, desperta o sentido de antecipação do público; mediante essa pausa, o espectador se prepara para receber a cena que se aproxima; é cativado por ela [...] O outro tipo de pausa, de caráter totalmente oposto, aparece depois de ter-se cumprido a ação e supõe uma recapitulação de todo o sucedido antes. (CHEKHOV, 1999, p.249)

Propomos a seguinte intersecção entre o que significa a pausa na definição de Michael Chekhov e a proposta do conceito trágico cotidiano: é na pausa chekhoviana em que surge o momento da tragédia cotidiana maeterlinckiana.

Todas as reflexões e interações entre Chekhov e Maeterlinck, assim como as teorias do escritor belga, que são objeto de estudo na nossa pesquisa, serão expostas detalhadamente na dissertação final do mestrado projetado para setembro de 2013.

## **BIBLIOGRAFIA**

CHEKHOV, Michael. **Lecciones para el Actor Profesional**. Barcelona: Alba Editorial Barcelona, 2006.

\_\_\_\_\_. **The Path of the Actor**. New York: Routledge, 2005.

\_\_\_\_\_. **To the Actor**. London: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. **Sobre la Técnica de la Actuación**. Barcelona: Alba Editorial, 1999.

\_\_\_\_\_. **On the Technique of Acting**. New York: Harper Perennial, 1991.

\_\_\_\_\_. **Para o Ator**. São Paulo: Martin Fontes, 1986.

\_\_\_\_\_. **To the Director and Playwright**. New York: Limelight Editions, 1984.

MAETERLINCK, Maurice. **A vida das Abelhas**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

\_\_\_\_\_. **Menu Propos: Un Théâtre d'Androïdes - 1890**. In: *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896) - textes réunis et commentés par Stefan Gross*. Bruxelles: Éditions Labor, 1985.

\_\_\_\_\_. **A Sabedoria e o Destino**. São Paulo: Pensamento, 1983.

\_\_\_\_\_. **A Intrusa**. Porto Alegre: Centro de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967.

\_\_\_\_\_. **El Tesoro de los Humildes**. Madrid: Ediciones Prometeo, 1966.

\_\_\_\_\_. **Teatro Completo**. Traducción y Prólogo de María Martínez Sierra. 2. Ed. México: Aguilar, 1961.

\_\_\_\_\_. **O Tesouro dos Humildes**. São Paulo: Pensamento, 1945.