



**UMA AULA COM MICHAEL CHEKHOV - A LIVRE VONTADE, AS  
PROFUNDEZAS E AS ALTURAS DO UNIVERSO**

*A Lesson with Michael Chekhov - Free Will, the Depths and Heights of the Universe*

**HUGO MOSS (TRAD.)**

*[hugo@michaelchekhov.com.br](mailto:hugo@michaelchekhov.com.br)*

# UMA AULA COM MICHAEL CHEKHOV - A LIVRE VONTADE, AS PROFUNDEZAS E AS ALTURAS DO UNIVERSO

Hugo Moss<sup>1</sup>

## APRESENTAÇÃO

O que segue é uma tradução da transcrição da Deirdre Hurst du Prey de uma aula conduzida por Michael Chekhov em Ridgefield, perto de Nova York, em 5 de outubro de 1939. É uma riquíssima sessão percorrendo tanto o universo “micro” do lado prático do trabalho do ator quanto o “macro” da experiência do ser humano de um ponto de vista filosófico. A aula exemplifica algo que Michael Chekhov nos mostra sempre, e que muitas vezes nos foge: por um lado, como viver plenamente na imaginação, no universo do possível, sem se perder num emaranhado de abstrações; e por outro, como viver plenamente no mundo físico, sem se limitar a horizontes já-existentes ou agarrar simplesmente o familiar, o mais prático e o mais esperto. São questões e perigos sobre os quais nós nos enganamos facilmente e que Michael Chekhov nos ajuda a ter a coragem de resolver honestamente.

Embora menos estruturado do que um texto elaborado por escrito e editado, acredito que os leitores vão perceber nesta aula como Michael Chekhov aponta para alguns caminhos para conciliarmos a polaridade que vivemos como artistas e seres humanos, entre o intangível (céu) e o tangível (terra). Participantes de oficinas da Michael Chekhov Brasil vão reconhecer bem este material, de tanto ter sido parafraseado e citado de mil e uma maneiras por mim e pela co-fundadora Thaís Loureiro ao longo dos anos, além de mais recentemente ter formado a base de leitura e estudo em tempos pandêmicos.

Em 1936, Michael Chekhov estabeleceu um centro de treinamento para atores no interior da Inglaterra, dentro do âmbito de uma comunidade rural-artística que tinha sido estabelecida nos anos 20 em Dartington Hall, uma grande propriedade perto da pequena cidade de Totnes, no condado de Devon. Chekhov estava no oitavo ano de exílio do seu país nativo, Rússia, e durante este período havia morado inicialmente entre Berlim e Viena, depois em Paris, com temporadas estendidas na Letônia e Lituânia para dirigir e atuar nas cidades de Riga e Kaunas, respectivamente. Em Paris em 1935, Chekhov e a diretora suíça Georgette Boner conseguiram reunir uma trupe de atores russos para realizar uma turnê por algumas cidades na costa leste dos Estados Unidos, e foi durante estas apresentações que surgiu o convite tentador de se estabelecer na Inglaterra.

Na plateia, no dia da estreia da turnê (no Majestic Theatre em Nova York), estavam duas jovens atrizes: Beatrice Whitney, filha dos donos de Dartington Hall, e sua amiga Deirdre Hurst, ambas com vinte e poucos anos, e ao assistirem a performance do Chekhov no papel de Khlestakov na peça *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol, ficaram tão maravilhadas que voltaram na noite seguinte para assistir a *A Chekhov Evening* [Uma Noite com Chekhov] e a *O Dilúvio*, de Henning Berger. Novalmente, reconheceram que haviam, nas palavras da Beatrice, “encontrado a resposta para

---

1 Tradução e apresentação de Hugo Moss, co-fundador da Michael Chekhov Brasil. Jun. 2021.

todas as minhas esperanças e sonhos do mentor perfeito”<sup>2</sup>. Os dirigentes de Dartington estavam nesta época buscando alguém visionário para desenvolver atividades de artes cênicas, então Beatrice enviou logo em seguida para seus pais o seguinte telegrama: “ENCONTREI O ARTISTA PARA DARTINGTON”<sup>3</sup>.

O *Chekhov Theatre Studio* abriu suas portas em 5 de outubro de 1936 e Beatrice e Deirdre logo se tornaram assistentes do genial russo. Seria difícil exagerar a importância destas duas mulheres na história do legado artístico de Michael Chekhov. Embora a lista dos que contribuíram — e continuam contribuindo — à difusão deste legado seja longa, sem as inúmeras atuações delas ao longo de décadas é difícil imaginar a comunidade “chekhoviana” que hoje existe ao redor do mundo sendo tão abrangente e vigorosa. Para citar só dois exemplos: em 1980, Beatrice (agora chamada Straight e vencedora de um Oscar<sup>4</sup>) fundou em Nova York o *Michael Chekhov Studio*, que ao longo de uma década reuniu e formou alguns dos mais importantes professores da técnica, alguns deles ainda vivos e trabalhando até os dias de hoje; e é graças à Deirdre Hurst du Prey que temos um acervo realmente extraordinário de mais de cinco anos de registros das aulas ministradas por Michael Chekhov em Dartington Hall e em Ridgefield (para onde o *Chekhov Theatre Studio* foi transferido em 1939), além de outro material reunido por ela que gerou duas das mais importantes publicações do cânone literário do Chekhov: *Lessons for the Professional Actor and Lessons for Teachers of his Acting Technique*.

Em 1977, a Deirdre Hurst du Prey terminou de organizar sua coleção de transcrições de aulas e palestras, anotações e manuscritos inéditos, e depositou cópias nos acervos de Dartington Hall e de algumas instituições nos EUA, entre elas a New York Public Library. Entre 2012 e 2015, eu e Thaís Loureiro produzimos um registro fotográfico da cópia em Nova York, e desde então este material tem se tornado um elemento fundamental tanto para a nossa própria formação artística quanto para o desenho do trabalho pedagógico que desenvolvemos no Brasil. O acervo oferece um panorama único de como Chekhov trabalhou com atores no dia-a-dia, e é possível conhecer e seguir nos seus passos de uma forma mais pessoal e espontânea do que através dos livros publicados.

## O TEXTO

A apresentação geral, com a aula subdividida com pequenos títulos e algumas palavras sublinhadas, segue a transcrição feita por Deirdre Hurst du Prey. Aqui, Michael Chekhov se dirige a um grupo de atores, e embora seu uso da terceira pessoa seja no plural, para facilitar a leitura optamos geralmente pelo uso mais simples do singular. O texto sofreu algumas pequenas cortes, por exemplo em trechos em que Chekhov comenta algo que está se desenrolando na sala e, portanto, se torna mais difícil de acompanhar. Mas tanto Deirdre na sua transcrição quanto eu na tradução apresentamos fielmente as repetições, falhas sintáticas e pequenos desvios que fazem parte de qualquer discurso extemporâneo. Também tentamos na tradução não polir demais as idiosincrasias que Chekhov apresenta por estar falando uma língua estrangeira (e, como sabemos dos registros audiovisuais, com sotaque carregado).

Em 2002, Deirdre Hurst du Prey depositou outra cópia do seu acervo no Canadá (seu país natal), na Universidade de Windsor, que em dezembro de 2020 lançou num site dedicado uma versão digital. Então hoje, além de poderem ler a versão original desta aula, interessados podem

2 Straight, Beatrice. *My Memories of Michael Chekhov*. Manuscrito inédito.

3 Ibid.

4 Melhor atriz coadjuvante em 1977 por sua atuação em *Network* (Rede de intrigas), de Sidney Lumet (até hoje a mais curta participação num filme a ganhar o Oscar – Straight estava na tela por somente 5 minutos e 2 segundos)

também percorrer esta incrível coleção completa, sem precisar se deslocarem para o Canadá, os Estados Unidos, ou para o sul da Inglaterra.

A permissão para publicar esta aula do 5 de outubro de 1939, numa tradução em português, foi gentilmente cedida por Pierre du Prey em nome da Estate of Deirdre Hurst du Prey.

## MICHAEL CHEKHOV — 5 DE OUTUBRO DE 1939

“TOMANDO” O MÉTODO

A IMAGINAÇÃO CRIATIVA

A “IMAGINAÇÃO EXATA” DO GOETHE

O INSTRUMENTO DO ATOR

INCORPORAÇÃO DE IMAGENS

SENSO DE DESENVOLTURA E FORMA

### “TOMANDO” O MÉTODO

Aula para os iniciantes:

Eu espero que vocês continuem exercitando sua imaginação através do trabalho com os contos de fadas. E vocês já sabem algo sobre a incorporação da imaginação. Agora vou lhes mostrar alguns outros pontos do Método<sup>5</sup>. Um dos mais importantes princípios na nossa escola é que o Método não é só dado, mas precisa ser “tomado” também, e esta é a sua tarefa. Se você achar que o Método que é dado consegue fazer tudo, é uma impressão enganosa. O Método só consegue ser útil se for tomado. Com isso quero dizer que você precisa praticar todos os dias, na verdade todos os momentos do dia, e assim aos poucos você vai perceber o resultado do Método no sentido de que a natureza do ator se tornará cada vez mais desenvolvida. Esta é a nossa meta.

Queremos ajudar você a acordar na sua alma e no seu corpo qualidades e habilidades claras. Não queremos que você “entenda” o Método. Entender o Método é um trabalho de vinte minutos, mas isto não ajuda. Só vai ajudar se você tomar aquilo, digerir e viver com ele. Assim você vai ver que o resultado chegará aos poucos, que nem o amanhecer, e você vai sentir certas habilidades e qualidades lhe desenvolvendo enquanto ator e que vão lhe proporcionar muita confiança quando estiver no palco – coisas que jamais atingiria se você vivesse somente com seus dons e as coisas acidentais que acontecem no palco.

Portanto teremos um curso de três anos – se eu pudesse ser absolutamente livre com as minhas ideias, eu diria que é um curso de vinte anos! Porque não há limite, [um momento] em que poderemos afirmar que agora temos tudo e que não há mais nada a receber. Podemos e devemos sempre aprender ao longo dos três anos, durante os quais tentaremos treinar nossa

---

5 M. Chekhov frequentemente usa a expressão “método” para descrever sua visão artística e exercícios como um todo, e a Deirdre Hurst na sua transcrição coloca caixa alta: “Método”. Isto não se refere em nenhum sentido ou grau ao chamado “Método Americano” desenvolvido por Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner e outros.

alma de ator de acordo com meu Método. Aqueles que terão sido hábeis em adquirir este Método, estes receberão o certificado. Não daremos certificado àqueles que ainda não tivessem tomado o Método, mesmo depois de vinte anos na escola! O certificado é mais do que uma folha de papel – ele significa a minha convicção de que a pessoa consegue sim fazer isto. [...] “Tomar” o Método significa conseguir fazer isto.

## **A IMAGINAÇÃO CRIATIVA:**

A imaginação é o mundo dentro do qual você encontra seus próprios desejos artísticos. Na verdade, a imaginação não é algo que reside de alguma forma dentro de você - a verdadeira imaginação é um milagre. Ela existe em algum lugar – não dentro de você, mas ao mesmo tempo é sua própria criação. Se realmente criar uma imagem, e se você se perguntar de onde esta imagem chega até você, vai responder que ela vem de dois lugares ao mesmo tempo – do mundo da imaginação e de você mesmo. É um milagre no qual o mundo exterior começa a existir dentro de mim, enquanto meu mundo interior existe em algum outro lugar. Vai ver que, ao imaginar cada vez mais, o que é uma experiência muito curiosa e interessante, quando você perceber que o você e o não você estão criando simultaneamente, e que o resultado disso – você e sua criação – é a imaginação, a imagem.

Vou tentar descrever o que Goethe diz. Imagine que existe a ciência e uma maneira científica de considerar eventos etc., na qual tudo é absolutamente objetivo e exato. Este é um domínio. E temos outro domínio. Num sentido ordinário da imaginação, tudo é considerado sem leis ou uma verdade absoluta. Estas duas coisas reinam hoje em dia no mundo inteiro. Realmente vivemos nesta grande ilusão de que tudo é ou objetivo ou absolutamente livre, no sentido de que não temos leis ou regras – estou livre para fazer o que eu quiser na minha vida interior. Ambos estão errados e, portanto, nos deparamos com tantas dificuldades na nossa vida científica e social, simplesmente por causa deste grande equívoco: que existem coisas que podem ser exploradas de forma objetiva, e que existem outras que são o resultado da imaginação livre.

## **A “IMAGINAÇÃO EXATA” DO GOETHE:**

Goethe descobriu para si que existe um terceiro tipo de imaginação, que é ao mesmo tempo tão livre quanto a imaginação comum. E que o trabalho com a imaginação e ao mesmo tempo com a ciência ou pensamento exato aos poucos nos leva à habilidade de ter o que Goethe chama a imaginação exata, em que tudo é criado na nossa imaginação e tem, ao mesmo tempo, uma verdade objetiva. Tudo que recebe e aceita do mundo externo consegue ser imediatamente saturado com sua imaginação livre, e este é o único espírito criativo correto e verdadeiro do ser humano.

Portanto, quando falamos da nossa imaginação aqui nesta escola, estamos sempre mirando este último ponto que Goethe chamava a imaginação exata. O método todo mostra o caminho para esta imaginação exata. [...] Um momento virá em que você vivenciará aquilo dentro de você, e vai lembrar das minhas palavras – quando a árvore permanece verde mas ainda assim é algo fantástico, e o dragão, que criei na minha imaginação mas nunca vi, consegue ser tão verdadeiro e objetivo quanto a árvore, esta é a beleza e mistério da verdadeira imaginação exata.



## O INSTRUMENTO DO ATOR:

Temos nosso espírito criativo, e recebemos do mundo da imaginação certos comandos que precisamos cumprir aqui no palco, mas, como estávamos falando agora, existem dois lados. Tem o lado da imaginação, e tem o lado do mundo real. Nossos corpos e corações são nosso instrumento – o único instrumento que temos na nossa profissão. O mundo da imaginação nos dá certos comandos para cumprir e incorporar.

## INCORPORAÇÃO DE IMAGENS:

Se por exemplo vamos preparar o papel de Hamlet. Conseguimos vê-lo perfeitamente na imaginação, mais ainda não a obra completa. Precisamos incorporar este Hamlet, doando nosso corpo ao Hamlet imaginário, senão ficará somente na imaginação, e ninguém conseguirá ver qual é exatamente a nossa interpretação de Hamlet. Portanto, precisamos abordar a nossa técnica profissional de dois lados. Primeiro, precisamos desenvolver a nossa habilidade de imaginar da forma que acabei de descrever, e por outro lado precisamos desenvolver os nossos corpos, para torná-los flexíveis e para os enriquecer. Quando nossos corpos se tornam assim sutis, então todas as imagens que criamos no mundo da imaginação vão descobrir em nós um instrumento muito flexível e apropriado para que elas se incorporarem dentro do nosso corpo.

## SENSO DE DESENVOLTURA<sup>6</sup>:

Existem quatro qualidades que consideramos muito importantes e que devem ser desenvolvidas nos nossos corpos.<sup>7</sup> A primeira qualidade chamamos de senso de desenvoltura. Isto significa que nossos corpos devem adquirir a habilidade de serem leves e fáceis, de se movimentar livremente e serem capazes de perder seu peso, por assim dizer. O corpo deve se tornar absolutamente leve e fácil, ao ponto de que suas imagens fluirão e o preencherão. Se o corpo for leve, as imagens não se tornarão rígidas, que é o que acontece em corpos rígidos e desajeitados. Esta é uma das qualidades que precisa estar presente constantemente, o nosso corpo com o senso de desenvoltura precisa estar à nossa disposição sempre.

O primeiro passo é fazer o esforço psicológico<sup>8</sup> de desejar que o corpo se torne fácil. Tente desenvolver a habilidade de desejar que seu corpo seja leve e fácil e quase sem peso. Primeiro psicologicamente – diga para você mesma (o): “Eu quero que meu corpo seja leve e fácil”. Quando

6 Em inglês, “*feeling of ease*”. Em nome da padronização, usamos aqui o termo adotado por Álvaro Cabral na sua tradução do livro *Para o ator*, porém em trabalhos práticos geralmente preferimos “*facilidade*” ou “*leveza*”, palavras que na nossa experiência são mais acessíveis a artistas em movimento.

7 As quatro qualidades mencionadas aqui são popularmente conhecidas como os “Quatro Irmãos”: o senso de desenvoltura; forma; beleza; e inteireza (no livro *Para o ator*, este último foi traduzido como “integridade”). Nesta aula, MC chega a apresentar somente os dois primeiros.

8 MC não usa a palavra “psicológico” no sentido de uma atividade principalmente mental/intelectual, mas simplesmente como contraparte ao físico/material, um pouco como na expressão “psicofísico” diferenciamos o tangível e intangível da experiência humana.

you are radiant and happy, you really experience your body as if it were light and easy, when you are depressed and tired, you feel a very different weight in your body, then it is something psychological. But we must not rely on chance – we need to acquire this skill while professional people [...] are radiant and happy when we want. This is a professional question.

Now, with the desire to become easier in your body, raise your arms up, and then down, and try to turn your desire to become easy in your members in movement. Remember that the center from which you move your arms does not stay on your shoulders, but on your chest.

Exercício:

Raise your hands and arms. Walk three steps forward and three steps back. Now do this only in your imagination and realize that you can fly above the space without any weight. Believe in you while you are [...] purely psychological – a spirit, an invisible spirit. Imagine that when you look at another person that you see not only the body, but the super-human [...] and that it is this invisible person who has the power to place the body on the ground. You need to believe in this skill, and only this belief in your invisible presence will give you the power – thus you are not a physical person and you will be master of your body. Kneel and realize that you are not falling with weight, but that you are allowing yourself to touch the ground as if you were on a string. Lay your body as if it were a veil. You will find some physical difficulties that are inevitable, but try to overcome them through the psychological desire to become easier every time. Run freely through space.

You will find as much pleasure and joy in the ability to command and manage your body, and to be outside your body at the same time. It is an important effort for the actor, because it means that we have our instrument in our hands. Just as the musician has his violin, he can pick it up or put it aside. We need to do the same with our body – when we enter the stage, we must assume it, and when we leave the stage, it is now something else.

[...]

## SENSE OF FORM

There are four qualities that we need to acquire in relation to our imaginations and bodies. Now I will present the second. It is the one we call sense of form. In the same way that we were able to reach a sense of development and thus lead and command our body, we also need to reach a sense of form. It is important to always be able to create a form with our bodies on stage. This should not be even a little vague. [...] The sense that we have in our particular life of a certain imprecision in relation to the body as form, this must be discarded on stage. Our body must always be considered a beautiful form, even if our character is not the main one or even if it is a person with a disability, because it will be a wonderful form. If it is really something ugly, then it is wrong. Always when the sense of form is present, it will become beautiful, persuasive, and artistic.

First, stand on your feet, immobile, and try to use your mind to explore your body from the inside, and try to experience your body as a clear form. We have a head that is so firm and round in terms of form as the universe, so you can imagine the sky and the stars and the horizon forming a dome or a cupola above you, you will realize that your head is the center of this great cupola,

que é redonda, e cada parte da sua cabeça é direcionada para as estrelas, que enviam raios para dentro da sua cabeça. É uma forma clara, e se você vivenciar este pequeno mundo que sua cabeça constrói, vai alcançar o senso de forma.

Tente tocar a sua cabeça com suas mãos e depois só através da sua mente – tente moldar este pequeno mundo através da mente – este microcosmo. Agora só com suas mãos invisíveis. Tente imaginar que sua cabeça é incapaz de produzir quaisquer gestos – você pode movimentar seus braços se quiser, mas todo gesto que você tenta fazer com seu rosto vai ser feio, sempre.

Se você tentar expressar medo com sua boca e sobrancelhas, fica feio e nada além do que uma careta. A natureza da cabeça e do rosto não permite qualquer movimento deste tipo. É algo que não consegue substituir a nossa habilidade de fazer gestos com nosso corpo inteiro – é com o corpo que precisamos fazer gestos, não com a cabeça. A cabeça é a forma que precisa estar quieta, nobre, e deve refletir o universo para a plateia, desde que você não estrague aquilo fazendo caretas.

Você vai ver que, se não estragar a beleza do seu rosto com caretas, um milagre acontecerá. Seu pequeno “universo” vai se tornar uma das partes mais expressivas do seu corpo inteiro, porque certos sentimentos, emoções e impulsos da sua vontade vão encontrar o caminho para seu rosto. Os sentimentos verdadeiros que surgem vão transformar seu rosto para que se torne expressivo. A boca e olhos e bochechas e tudo se tornará expressivo se você não forçar nada. Deixe quieto e nobre e elabore o corpo, que imediatamente vai vibrar ao receber os impulsos mais lindos do seu corpo inteiro. Assim seu rosto e cabeça serão como uma coroa acima do seu ser-ator, que nasce no centro.

Para conseguir esta serenidade da sua cabeça e rosto, você precisa ter um senso de forma. Se não conseguir imaginar sua cabeça como um pequeno “universo”, vai acabar tentando usar sua cabeça como algo que nem suas mãos ou dedos, vai tentar fazer coisas com ele – isto não é permitido – o “universo” não permite.

Agora vivencie seu pescoço como uma coluna em qual este lindo “universo” está pousado. A cabeça e pescoço pertencem ao universo, e a parte baixa do corpo pertence mais à terra. Existe algo psicológico ou filosófico nesta ideia do pescoço entre o universo e a terra – este pescoço “cósmico” separando a terra do universo.

Aliás, é um tema que todos os filósofos já abordaram. Você não vai encontrar nenhuma filosofia na qual o universo e a terra estejam misturados. Só talvez em materialismo tosco ou então em pessoas distraídos que tropeçam pelo mundo vendo o céu como paraíso – ambos extremos não tem nada a ver com filosofia ou arte. O pescoço é a conexão e, mais uma vez, é a coisa mais bela, a conexão cósmica entre a terra e o céu. Tente imaginar estas duas formas como são, o universo, e a filosofia – a conexão, a ponte entre o universo e a terra.

A outra parte do nosso ser é o peito, braços e mãos. O que é que expressa a forma do nosso peito, braços e mãos? Expressa algo maravilhoso que nenhum outro ser tem – que é a liberdade na terra. Animais não têm esta liberdade – são seres terrestres – só o homem tem esta liberdade. O peito, braços e mãos expressam a liberdade na terra. [...] A cabeça é o universo, e o pescoço é a aproximação à terra e a distância entre eles, e os braços e mãos e peito já fazem parte da terra, mas são livres. Você deve apreciar esta parte do nosso corpo como a liberdade humana na terra.

Se você compreender todos as partes do nosso corpo – sua forma e contorno, do ponto de vista destas conexões cósmicas, vai compreender instintivamente tanta coisa que é tão expressiva [...]. Por exemplo, quando uma pessoa senta com a cabeça apoiada nas mãos, porque é tão expressivo? Se a cabeça for o universo e as mãos a livre vontade da terra – é o momento em que a



livre vontade está tentando atingir as profundezas e alturas do universo, e o universo está vinculado a este ser humano livre, ao processo de pensar e meditar na terra.

Então, cada movimento e posição tem um sentido muito profundo. [...] Se colocarmos o dedo no nariz, temos o ser livre ridicularizando o universo. Você pode escolher qualquer posição e vai ver que contém a filosofia da forma do corpo humano, e isto vai acordar o seu desejo de explorar aquilo e tentar aprofundar cada vez mais o sentido do todo. Assim, se tentamos penetrar aquilo, teremos o desejo de sermos perfeitos na nossa expressão no palco, e tudo que está sem forma no palco nos deixará doente, tudo que significa nada ou cujo sentido é só parcial. Muitas vezes vemos pessoas fazendo os gestos errados, e ao estudar, adquirimos um senso disso tudo.

O primeiro domínio é o mundo das ideias criativas. O segundo domínio é o dos sentimentos. O terceiro domínio é o da vontade<sup>9</sup>. [...] Não quer dizer que você precisa lembrar todas estas coisas enquanto trabalha – isto seria errado. Estou contando [tudo isso] para que você mergulhe nestas ideias, que vão se tornar instintivas – e aí serão úteis para você. Você não consegue dizer: “Ai que horror,” somente com a cabeça, mas consegue sim com as mãos e dedos, ou se por exemplo você disser: “Eu não vou deixar,” pode usar as pernas e pés como expressão da sua vontade.

Dividi estes principais domínios em três partes, mas estão sempre inter-relacionados. Eles precisam estar juntos, mas isto só é possível se você desenvolver o instinto de que este é o mundo das ideias, este é o mundo de sentimentos, e este é o mundo da vontade<sup>10</sup>. Ao buscar desenvolver este instinto, você vai juntar os três domínios de uma maneira muito bela, expressiva e profunda. [...]

A terceira parte do nosso ser é a parte de baixo do corpo. Esta é a conexão à terra. Somos capazes de possuir a terra com esta parte do corpo. Aqui estamos definitivamente na terra, mas não somos tão livres como éramos nos braços. Se considerarmos a forma das nossas pernas e pés deste ponto de vista, observaremos o seguinte: a construção da planta é a mesma coisa: as raízes tocam a terra, e a flor toca o sol, a diferença sendo que a planta não consegue se deslocar, mas o ser humano sim. Você vai ver que mesmo nesta parte mais terrestre do ser humano, temos nossa liberdade. A planta não tem liberdade – ela não consegue se deslocar – mas nós conseguimos, e somos livres na nossa conexão com a terra.

Isto é essencialmente importante para nós atores porque nossas pernas e pés precisam expressar no palco tudo que temos para expressar em relação à terra. Por exemplo, se o personagem for um materialista, precisamos expressar isto com as nossas pernas. Se a pessoa for superficial, precisamos expressar isto com as nossas pernas. A gente consegue expressar o personagem do ponto de vista da sua conexão com a terra, enquanto com os braços podemos expressar a conexão do personagem à terra e ao mundo das ideias, e com a nossa cabeça podemos só expressar aquilo que é mais elevado da peça ou personagem.

Agora tente vivenciar seu corpo como uma forma deste ponto de vista. Observe o seu corpo através da sua mente, e tenta captar o significado de todas as partes. A forma em relação ao conteúdo.

A filosofia toda do ser humano:

9 Aqui MC está certamente apontando para a cabeça (“ideias criativas”), depois para o peito/coração (“sentimentos”), e para o pélvis (“vontade”).

10 Mais uma vez, indicando a cabeça (“ideias”), peito/coração (“sentimentos”) e pélvis/pernas (“vontade”).

M. Chekhov

October 5, 1939

arms we can express the connection of the character to the earth and to the world of ideas, and with our head we can express only the highest which is given in the play or the character.

Now try to experience your body as a form from this point of view. Look with your mind's eye on your body, and try to get the meaning of all the parts. The form in connection with this content.

The whole philosophy of the human being:

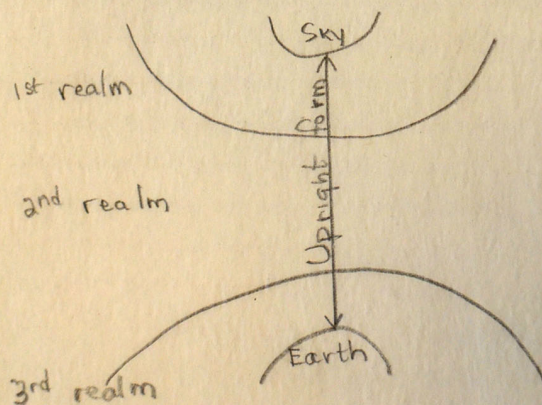


Fig. 1 Última página da aula do 5 de outubro de 1939 no acervo *The Actor is the Theatre* na New York Public Library.

Foto: Thaís Loureiro/Hugo Moss

## FONTE

du Prey, Deirdre Hurst. *The Actor is the Theatre: a collection of Michael Chekhov's unpublished notes on the art of acting and the theatre*. Typescript, 1977. Billy Rose Theatre Division, New York Public Library.

- 5th October 1939. Box 2, Folder 10.
- My Memories of Michael Chekhov by Beatrice Straight. Box 3, Folder 7.
- Impressions of Michael Chekhov, the Actor, and Recollections of the Chekhov Theatre Studio by Deirdre Hurst du Prey. Box 3, Folder 7.

## OBRAS CITADAS:

Chekhov, Michael. du Prey, Deirdre Hurst (ed.). *Lessons for Teachers of his Acting Technique*. Ottawa: Dovehouse Editions Inc., 2000.

Chekhov, Michael. Prey, du Deirdre Hurst (ed.). Cerullo, Jessica, (ed.). *Lessons for Teachers – Expanded Edition*. Michael Chekhov Association, 2018.

Chekhov, Michael. du Prey, Deirdre Hurst (ed.). *Lessons for the Professional Actor*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1985.

Chekhov, Michael. *Para o ator*. trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Lumet, Sidney, dir. *Network* (br.: Rede de intrigas). United Artists, 1976.

du Prey, Deirdre Hurst. *Michael Chekhov: The Actor is the Theatre* (digital archive). Windsor: Leddy Library, University of Windsor, 2020. Link: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/>

© 1977 Deirdre Hurst du Prey

© 2021 Hugo Moss (Apresentação e tradução)

Permission to publish is granted by courtesy of the Estate of Deirdre Hurst du Prey.