

UM CONSTANTE PROCESSO DE EXPANSÃO¹

Cass Fleming²

RESUMO: Este artigo considera os usos possíveis da técnica desenvolvida pelo teatrólogo russo Michael Chekhov durante a crise que o mundo atualmente enfrenta à luz da atual pandemia do Covid-19. Inicia com uma consideração do que Foucault (1977) chamaria de história afetiva de Chekov e reflete sobre porque isto pode ser pertinente para uso desta técnica na pandemia atual. O artigo então discute criticamente uma seleção dos métodos e princípios de Chekov em um diálogo com as ideias de Freire (1966) sobre a política do amor, o trabalho dos teóricos do jogo (Henricks 2015, Hopkins 2019, Sutton-Smith 2008) e profissionais de outras áreas (McAvinchey, 2020), e a noção de um possível terceiro espaço (Bhabha, 2004). Eu argumento que estas técnicas e princípios a ela relacionados podem facilitar um engajamento com imaginação incorporada e jogo que podem melhorar o bem-estar de atores e não-atores tanto em contextos de performance quanto do cotidiano. Este artigo ainda sugere que estes métodos e ideias também podem possuir o potencial de nos conectar mais integralmente às comunidades entre as quais vivemos neste tempo de crise e a imaginar e provocar mudança pessoal e sócio-política no mundo pós-pandêmico.

Palavras-chave: Michael Chekhov; Contato; Jogo; Amor; Responsabilidade Social.

A CONSTANT PROCESS OF EXPANSION

ABSTRACT: This article considers the possible uses of the technique developed by the Russian theatre practitioner Michael Chekhov during the crisis that the world currently faces in the light of the current Covid-19 pandemic. It opens with a consideration of what Foucault (1977) would term Chekhov's affective history and considers why this might be pertinent to a use of his techniques in the current pandemic. The article then critically discusses a selection of Chekhov's methods and principles in dialogue with Freire's (1966) ideas about the politics of love, the work of play theorists (Henricks 2015, Hopkins 2019, Sutton-Smith 2008) and applied practitioners (McAvinchey, 2020), and the notion of a possible third space (Bhabha, 2004). I argue that these techniques and related principles can facilitate an engagement with embodied imagination and play which can improve the wellbeing of actors and non-actors in both performance and everyday contexts. The article goes on to suggest that these methods and ideas may also hold the potential to connect us more fully to the communities we live amongst in this time of crisis and to imagine and bring about personal and socio-political change in the post-pandemic world.

Keywords: Michael Chekhov; Contact; Play; Love; Social Responsibility.

1 Texto traduzido para o português pela Dra. Ana Maria Rufino Gillies, Professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Centro-Oeste-Unicentro e do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná-FAP, Campus II, Curitiba, Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Revisão técnica: Profa. Dra. Luciana Barone.

2 Dr Cass Fleming, Fundadora e Co-Diretora do Departamento Coletivo Chekhov de Teatro e Performance, Goldsmiths, Universidade de Londres.

Este artigo considera os usos possíveis da técnica desenvolvida pelo teatrólogo russo Michael Chekhov (1891-1955) durante a crise que o mundo enfrenta atualmente, provocada pela atual pandemia do Covid-19. Discutirá criticamente uma seleção dos métodos e princípios de Chekhov sobre os quais eu argumento que facilitam em engajamento com imaginação incorporada e jogos, que podem melhorar o bem-estar de atores e não atores tanto em contextos de performance, quanto do cotidiano. Argumenta-se, ainda, que estes métodos e ideias podem também possuir o potencial de nos conectar mais integralmente às comunidades entre as quais vivemos neste tempo de crise e a imaginar e provocar mudança pessoal e sócio-política no mundo pós-pandêmico.

Esta análise começa com uma consideração do que Foucault (1977) denominaria de ‘história afetiva’ de Chekhov, que pode explicar sentimentos pessoais, amor, consciência e instintos, em um nível psicofísico, além do contexto sociopolítico de sua vida, e porque isto pode ser pertinente para o uso de suas técnicas na atual pandemia. Em seguida, vai abordar cinco pontos chave: (1) a prática de *Conjunto*³ e o princípio de fazer contato; (2) a política de *amor* e responsabilidade social; (3) o desenvolvimento de uma predisposição e capacidade de jogar pelo método das bases⁴; (4) *jogo* como um agente incorporado imaginativamente para o bem-estar, mudança pessoal e política; e (5) a possível criação de um terceiro espaço lúdico. Na conclusão, argumenta-se que o uso da Técnica Chekhov dá um suporte para o potencial de bem-estar durante a atual pandemia e poderia ajudar artistas a pensar novas práticas de performance para um mundo pós-pandêmico.

Michael Chekhov foi um ator, diretor e professor russo, que cedo tornou-se um criador de *devised theatre* e que trabalhou com Konstantin Stanilavski, Leopold Sulerzhitsky e Yevgeny Vakhtangov no Teatro de Artes de Moscou, e estúdios relacionados. Ele se baseou, mas radicalmente adaptou, os métodos psicofísicos desenvolvidos por estes homens, rejeitando o uso das emoções pessoais do ator e descobrindo outras técnicas psicofísicas para despertar a imaginação incorporada, a improvisação, o jogo, a prática de conjunto e a dramaturgia que era profundamente centrada no ator. Na Rússia, ele dirigiu um estúdio independente e foi subsequentemente nomeado Diretor Artístico do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (MAT) em 1922, que eventualmente tornou-se o Segundo Teatro Acadêmico de Arte de Moscou (MAAT2) em 1924. Após deixar a Rússia, Chekhov tornou-se um emigrante vivendo e trabalhando como ator, diretor, professor e criador de teatro em Berlin, Praga, Viena, Paris, Latvia, Lituânia, Estados Unidos e Inglaterra, antes de se estabelecer nos Estados Unidos. Ele formou o Teatro Estúdio Michael Chekhov, em Dartington Hall, no Reino Unido, em 1936, que subsequentemente mudou-se para a América, onde ele formou o *Chekhov Theatre Players* com alguns de seus alunos. Após o fechamento de seu Estúdio devido à

3 Nota de tradução: optamos pela palavra “conjunto” para a tradução de “ensemble”, que é a mesma empregada por Álvaro Cabral na tradução do livro “Para o Ator” (editado pela WMF Martins Fontes, 2010), único de Michael Chekhov publicado em português até o presente momento. Cabe lembrar as possibilidades de entendimento de “ensemble” como “coletivo”, ligado à ideia de grupo teatral.

4 Nota de tradução: optamos pela palavra “bases” para a tradução de “grounds”, que pode também ser compreendida como *princípios fundamentais* da técnica de Michael Chekhov.

guerra, ele mudou-se para Hollywood, onde veio a atuar em vários filmes e finalmente estabelecer-se permanentemente, mas nunca mais ensinou dentro de um contexto de estúdio. Não obstante, ele de fato ensinou e orientou atores profissionais, predominantemente em regime de meio período e, em 1946, dirigiu sua última peça, uma nova montagem de sua produção *O Inspetor Geral* para o *LAB Theatre*. Ele morreu em Hollywood em 1955.

Voltando agora para a identidade de Chekhov e a dimensão afetiva de sua história, é importante notar que sua mãe era judia, na época dos *pogroms* contra os judeus e de seu êxodo em massa na Rússia Imperial, e seu pai era cristão. Embora fosse de família burguesa, o pai de Chekhov tinha sido alcoólatra e vários incidentes em sua infância indicam que ele não teve um relacionamento familiar fácil (BLACK, 1987, p. 5) e durante esse período com o Teatro de Artes de Moscou, ele vivenciou uma grave crise de saúde mental que o deixou incapaz de atuar por algum tempo. Chekhov tornou-se um seguidor da filosofia espiritual de Rudolf Steiner, que ele acreditava ter ajudado na sua recuperação, e se baseou em aspectos da Antroposofia e nas ideias de Steiner sobre pedagogia, para começar a desenvolver seu próprio método de atuação e direção. No entanto, ele se tornou um Antroposofista na Rússia pós-revolucionária, que era hostil à religião e às práticas espirituais, o que fez com que ele fosse rotulado como um ‘artista doente’ e suas produções como ‘estranhas e reacionárias’ (GORDON, 1985, p. 15). Eu sugeri em algum outro texto que

O posicionamento [de Chekhov] como ‘um expulso’ também pode ter desempenhado um papel fundamental na maneira como [ele] desenvolveu [seus] métodos e no estilo em que [ele] escolheu compartilhar [sua] prática. Flusser (2003) argumenta que ‘[e]xpulsos eram elementos perturbadores e removidos para tornar o ambiente ainda mais normal/comum do que antes’ (2003, p. 82) e o modo como partes da comunidade teatral russa reagiram à prática de Chekhov [...] certamente pareceria endossar essa afirmação (FLEMING, 2013, p. 26).

Depois de fugir da Rússia em julho de 1928 para evitar ser preso, Chekhov se tornou um emigrado nômade, vivendo e trabalhando na Europa, e na Inglaterra, antes de se estabelecer nos Estados Unidos. Ele era constantemente forçado e se deslocar entre países para evitar golpes fascistas, guerra civil e, finalmente, a Segunda Guerra Mundial. Durante a Segunda Guerra Mundial, ele também teve que negar sua herança judaica para proteger sua filha que vivia sob o regime nazista com sua ex-mulher (BEEVOR, 2005, p. 144). Além disso, Kirillov (2005) explica que Chekhov era visto como um ‘emigrante-traidor’ depois de 1928 e Gordon aponta que quando Chekhov tinha contato com outros emigrados russos enquanto vivia em Paris, ele ainda parecia excluído dessas comunidades de realocados, devido à percepção de sua postura política, ou à falta dela (1995, p. 11). Esta oscilação geográfica fez com que Chekhov trabalhasse com artistas de várias culturas diferentes, tanto em centros rurais quanto urbanos, se deparando com ideias muito diferentes sobre formação de atores e técnicas de ensaio. Ele também estava frequentemente ensinando, dirigindo e atuando em línguas que não falava, ao chegar a novos países (por ex., alemão e inglês) como um ‘outsider’

que se encontrava muitas vezes trabalhando às margens. Robert Leach argumenta que Chekhov também era um *outsider* em termos de sua posição histórica porque suas práticas centradas no ator não eram de ‘sua época’ que era predominantemente a época da ascensão do diretor [...] de forma que suas ideias, por serem de um ator estrangeiro, rivalizavam com as ideias de, digamos, um Strasberg ou um Kazan’ (1997, p. 67). Ele estava desenvolvendo sua prática na época ‘errada’ da história, muitas vezes nos países ‘errados’, era seguidamente de nacionalidade e/ou religião ‘errada’ (ou etno-religião) no lugar ‘errado’ e, por último, ele muitas vezes sustentava crenças espirituais e políticas ‘erradas’ (FLEMING, 2013, p. 25). De uma posição feminista, podemos ver que a história pessoal de Chekhov também foi profundamente política e, nos termos de Foucault, o aspecto afetivo de sua vida é útil para compreender seus métodos e o modo como eles funcionam na prática.

Durante seu tempo na Rússia, o próprio Chekhov viveu as ondas de cólera, tifo e, em seguida, a pandemia mundial de gripe espanhola de 1918-1920, que assolou o país durante os anos de revolução social e política. Depois ele vivenciou a era pós-pandêmica, sem dúvida testemunhando o impacto que a gripe espanhola e a morte tiveram em grande parte do mundo. Além disso, suas próprias dificuldades de saúde mental e experiências de vida o levaram a desenvolver uma técnica que ele acreditava ser mais saudável para os artistas (por exemplo, não se inspirar diretamente em suas memórias pessoais) e empoderadora, psicológica e imaginativamente adaptativa e prazerosa para os atores. Além do mais, ele acreditava que o uso de sua técnica poderia, e deveria, ser social e politicamente engajado e conectado às necessidades do conjunto da sociedade mais ampla. É importante notar que a noção de *Individualidade Criativa* de Chekhov também celebra a diferença e tem a capacidade de abarcar artistas de diferentes origens e identidades. Isso alimentou sua abordagem geral de modo que pareceria particularmente pertinente para uso no contexto da atual pandemia do Covid-19 em relação a experiências de doenças e perdas, a importância do bem-estar em termos psicofísicos e as profundas desigualdades políticas e de saúde que tem vindo à tona nos últimos 16 meses. De igual importância é a maneira pela qual essa técnica pode ajudar os artistas no desenvolvimento da capacidade de imaginar criativamente, e então incorporar, mudanças pessoais e sociopolíticas tão necessárias no mundo pós-pandêmico.

A PRÁTICA E O PRINCÍPIO DE *CONJUNTO* PARA FAZER CONTATO

A técnica de Chekhov é radicalmente psicofísica, centrada no ator (ou participante) e um método altamente imaginativo que é física e vocalmente expressivo e flexível. A centralidade dos princípios do conjunto em sua obra e a noção de fazer *contato* situam sua prática em um quadro relacional. Chekhov também explora os modos pelos quais os atores se experienciam em relação a sua imaginação e vida interior e às experiências que podem parecer externas a eles. Ao mesmo tempo, sua abordagem desenvolve, explora e destaca o uso da energia dentro dos atores, junto com a conexão entre os atores, entre os atores e o público, e entre os atores e o mundo ‘fora’ deles. O uso do termo teatro corporificado por Phelim McDermott em relação à prática de Chekhov é útil aqui

e ele argumenta que: ‘esta [sua] performance também tem uma relação para além de seu próprio corpo-no-espço e está em diálogo energético com outros *performers*, com o desenho de luz e do ambiente, e com o público. Todo esse campo de energia é um sistema em fluxo constante, pois se relaciona consigo mesmo e organiza o sistema de emoções, impulsos, intelecto e narrativa’ (2007, p. 204). Eu havia argumentado previamente que,

Neste contexto, não é surpreendente que [esta] prática se baseie na observação de e no engajamento imaginativo e energético com não apenas outras pessoas, mas também com a natureza (árvores, plantas e outras formas naturais), os elementos, o clima, as formas e os animais. A imaginação incorporada é alimentada pela relação *entre* pessoas, energias, elementos e formas, que alimenta o ‘*feedback loop*’ de Marshall (2001) [para atores]. A relação entre o ator e estas e outras dimensões externas alimentam, alteram e desenvolvem a vida interior imaginativa do ator. O ator então envia esse trabalho imaginativo e energia de volta (irradia) para a *performance*, e para o mundo, como um tipo de reciprocidade e troca. Dessa forma, é Relacional, no sentido de Buber (2004) do termo, em que o significado e o valor são baseados nessas trocas relacionais baseadas na mutualidade e na reciprocidade (FLEMING, 2013, p. 34).

A capacidade de se engajar neste tipo de troca relacional e incorporada é apoiada pela prática de conjunto que Chekhov desenvolveu para ajudar os atores a se engajarem, serem abertos (ou *de coração aberto*, em seus termos) e disponíveis. Isto é vital para que estejam prontos para *Receber* e responder a novas (e mais espontâneas) formas de ser, corporificar, representar, relacionar-se e adaptar-se a ideias, materiais e outras pessoas. Isto também os torna abertos ao acaso, acidente e descoberta, à medida em que o conjunto e o jogo relacional levam a resultados menos determináveis. A capacidade de dar (ou de irradiar, nos termos de Chekhov) para os outros atores e para o público também é fundamental e forma essa interação dinâmica com receber/ser aberto. A interação dinâmica de ser aberto/receber e ser capaz de dar/retribuir aos outros, e de viver o momento, sustenta esse método de prática de conjunto e alcança o que Chekhov define como fazer autêntico *contato*. Como o desenvolvimento desta vida imaginativa ‘interna’ é visto como inextricavelmente relacionado ao mundo ‘externo’, é também uma técnica anti-individualista – embora ele nunca tenha procurado proibir o desenvolvimento de atores como indivíduos ou desejado que eles fossem agrupados dentro de um conjunto. Um sentido do trabalho do ator em relação ao que Chekhov define como a *integridade* (o todo do *conjunto*, da seleção de personagens, da produção criativa geral, da composição etc.), que é um dos Quatro Irmãos (com *desenvoltura*, *forma* e *beleza*) ao invés de ser absorvido apenas em seu papel/trabalho individual, também é desenvolvido em seu método. Isto ajuda a evitar o trabalho autocentrado (individualista) e exige que o ator permaneça aberto e engajado para as várias trocas relacionais que existem nesta forma de *contato* criativo apoiado pela técnica de *conjunto*.

Eu sugeriria que os princípios e técnicas de *conjunto*, *contato* e *troca relacional* oferecem ferramentas importantes para os atores não apenas na produção de teatro que aborda sua realidade social, por exemplo, a atual crise global, mas também em relação ao próprio bem-estar dos praticantes

no mundo e servem como um lembrete para a comunidade artística de olhar para além de si mesma e buscar envolver-se com um mundo mais amplo.

A POLÍTICA DO AMOR E DA RESPONSABILIDADE SOCIAL

Para Chekhov, fazer este tipo de contato e troca dinâmicos dentro de um conjunto é necessário a fim de alcançar um ‘sentimento de conjunto cooperativo, colaborativo e co-criativo’ (1963, p. 78-79) e práticas de trabalho associadas. Já argumentei em outro lugar, com Tom Cornford que, para Chekhov, as técnicas e os princípios sociais de *conjunto* e contato estão conectadas à sua noção de *amor* e de responsabilidade sócio-política que ele acredita que todos os artistas de teatro têm.

Chekhov explica que o contato deve ser iniciado por uma oferta ao invés de ser imposto: ‘Você convida a outra pessoa a entrar em seu coração; você dá espaço a ele ou ela; isto é uma coisa bem diferente’ (26 de novembro de 1937). O requisito implícito para nos expandir a fim de dar espaço ao outro está intimamente relacionado à concepção de amor de Chekhov, que ele caracteriza como um ‘constante processo de expansão’ (Chekhov e Leonard, 1963, p. 23-24), e que ‘começa quando começamos a amar todo ser humano [...] sem qualquer razão específica, sem o prefixo de “eu” ou “meu” (idem, p. 19-20). Esta é a raiz das crenças sociopolíticas e princípios éticos de Chekhov:

Nós não podemos evitar a responsabilidade social de nossas vidas, quer queiramos ou não [...] Ser capaz de trabalhar como grupo social, como organismo. Devemos sentir um ao outro. Todos nós sofreremos se alguém cometer um erro. No bom sentido, você deve ser responsável e viver com a vida de nossa humanidade sofredora atual (Chekhov, TAITT: 30 de janeiro de 1939) (FLEMING and CORNFORD, 2002, p. 180).

A esse respeito, as ideias de Chekhov também ‘anteciparam tanto o princípio feminista de que o pessoal é político quanto os princípios da pedagogia radical, articulados mais notoriamente por Paulo Freire em *Pedagogia do Oprimido* (1996)’ (Ibid, p. 181). Para Chekhov, essa noção de amor não se limita a uma ideia espiritual e não é meramente algo sentimental, mas está intimamente ligada a suas crenças sociopolíticas e princípios éticos. Alguns anos depois de Chekhov, Freire discutiu o significado do amor na pedagogia e argumentou de maneira semelhante a Chekhov: ‘O diálogo não pode existir, entretanto, na ausência de um amor profundo pelo mundo e seu povo [...] O amor é ao mesmo tempo fundamento do diálogo e o próprio diálogo [...] Porque o amor é um ato de coragem, não de medo, ele é compromisso com os outros’ (idem, p. 70). Como Chekhov, ele observa: ‘Como um ato de bravura, o amor não pode ser sentimental; como ato de liberdade, não deve servir de pretexto para manipulação. Deve gerar outros atos de liberdade; caso contrário, não é amor’ (idem, p. 70-71). Tanto Chekhov quanto Freire buscavam modelos e métodos pedagógicos e criativos que fossem generosos e produtivos. Portanto, não é surpreendente notar que Freire chegou a uma conclusão semelhante no que diz respeito ao modelo pedagógico que esta abordagem cria ‘fundamentando-se em amor, humildade e fé, o diálogo torna-se uma relação horizontal da qual a confiança mútua entre os dialogantes é a sequência lógica’ (idem, p. 72) e propõe que professores e

alunos atuem como ‘co-investigadores’ (idem, p. 87), espelhando a decisão de Chekhov de se referir aos seus alunos como colegas. Chekhov procurou empoderar radicalmente os atores em seu estúdio em Dartington, estabelecendo companhias lideradas por estudantes nas quais eles pudessem fazer seu próprio trabalho, e incentivou uma cultura de crítica construtiva em uma relação horizontal com os atores sendo encorajados a dar *feedback* aos seus diretores, desafiando e reconfigurando as hierarquias do teatro que dominavam na época.

Embora Chekhov tenha direcionado suas ideias para a prática teatral, seus métodos e princípios estão cada vez mais sendo usados além do teatro em contextos aplicados e terapêuticos (McAVINCHEY, 2020). Precisamos agora considerar como nós usamos alguns desses métodos no contexto de sofrimento atual, experimentado em todo o mundo durante esta pandemia, para ‘sentir um ao outro’ e dar espaço um ao outro, ou seja, ouvir os outros, estar aberto, para entrar em diálogo significativo, polivocal e para desenvolver empatia. Dentro da comunidade artística, essas técnicas podem ajudar no bem-estar dos artistas que estão desempregados, temporariamente dispensados ou lutando para trabalhar em formatos digitais. Durante esta pandemia, dois praticantes compartilharam os usos da técnica de Chekhov que buscam fazer *contato* e atender às necessidades de bem-estar dos artistas em oficinas com o *The Chekhov Collective* no Reino Unido⁵. Jessica Cerullo⁶ conduziu uma sessão de acesso aberto intitulada ‘*Chekhov and Challenging Times*’ [Chekhov e Tempos de Desafios] (2021) que explorou especificamente o equilíbrio psicofísico dos participantes e também se baseou em uma variedade de práticas somáticas e contemplativas que buscam construir capacidades de empatia. Isso foi seguido por uma sessão liderada por Roanna Mitchell⁷ chamada ‘*Gestures of Respair*’ [Gestos de Desespero] (maio de 2021), que se baseou e falou sobre seu trabalho em contextos de saúde mental, para explorar o fato de como ferramentas criativas conhecidas podem ser aproveitadas como ‘gestos de reparação’ de forma muito concreta. Talvez agora seja o momento de considerarmos como fazer *contato* e entrar em diálogo com a comunidade mais ampla no contexto da pandemia com essas abordagens? A perda, a ansiedade, o isolamento social e as profundas desigualdades em saúde que estamos testemunhando exigem, sem dúvida, novas formas de construir conexões, sistemas de apoio e movimentos sociais para mudar e desafiar as desigualdades e traumas que estamos enfrentando.

5 Cass Fleming fundou *The Chekhov Collective* em 2013 <https://chekhovcollectiveuk.co.uk/>

6 Jessica Cerullo é a Diretora Artística do MICHA, *The Michael Chekhov Association* USA.

7 Roanna Mitchell é Co-Diretora do *The Chekhov Collective* UK.

O DESENVOLVIMENTO DE UMA PREDISPOSIÇÃO PARA O JOGO ATRAVÉS DO MÉTODO DAS BASES

As técnicas de Chekhov são baseadas na improvisação em uma prática orientada para o processo. Esse princípio era tão central que ele provocativamente afirmou ‘que não há momentos no palco em que um ator possa ser privado de seu direito de improvisar’ (2002, p. 40). Ele também procurou desenvolver a capacidade do artista de representar e os incentivou a ‘realizar jogos infantis’ (1983, p. 54-55) e jogos de bola extensivamente. Eu já discuti em detalhes (FLEMING, 2013; 2020) o modo como o método Chekhov funciona como uma forma de jogo criativo que usa o que ele chama de diferentes *Bases*– ou pontos de – sua técnica como o equivalente às regras de um jogo que restringe o foco do ator (e do diretor) e, portanto, aumenta a criatividade, agência, formas de experiência de fluxo e disposição para abraçar o desconhecido. Por exemplo, um diretor pode permitir que a mesma cena ou cenário seja representado várias vezes com os atores explorando diferentes bases (por exemplo, *Atmosferas, Centros Imaginários ou Gestos Psicológicos*) catalisando o *conjunto* para fazer descobertas, e desenvolvendo material em um prazeroso processo criativo de tentativa e erro. O diretor e os atores podem permanecer com uma *Base* por um período de tempo, retornar às *Bases* anteriores e posteriormente combinar duas, três ou mais juntas (CHEKHOV, 1991, p. 153-154). De fato, Chekhov argumentou que o trabalho nunca deveria acontecer sem que uma *base* tenha sido identificada pelo *performer*, ou pelo diretor e que momentos sem uma base devem ser vistos como momentos mortos [...] Instintivamente, o ator ficará infeliz por causa dos muitos pontos mortos no organismo’ (CHEKHOV, TAIIT, 16 de março de 1937).

Esta abordagem é semelhante ao sistema dos *Viewpoints*, desenvolvido por Mary Overlie (e posteriormente por Anne Bogart), mas a paleta de *Bases* de Chekhov é muito mais extensa do que a dos *Viewpoints*, e é mais flexível porque Chekhov incentiva artistas a verem qualquer coisa que eles descubrem em seu processo como uma nova *Base* potencial para exploração criativa. O sistema passa a ser baseado num processo e princípio evolutivo, em vez de simplesmente um conjunto de técnicas. Este sistema de *Bases* que catalisou o jogo foi revolucionário na época de Chekhov, pois reduziu o controle do professor ou diretor e deu aos atores a agência como criadores; transformando-os de atores (e estudantes) passivos em artistas ativos e, até certo ponto, transformando-os em atores-diretores. Vinculada a esse uso de bases e jogo, estava o que Chekhov chamou, em sua técnica, de *Psicologia do Malabarista*, que era a ‘psicologia de um ator improvisador’ (2002, p. 4), que é capaz de jogar constantemente. Deirdre Hurst Du Prey, colaboradora de Chekhov e aluna em seu Estúdio, discutiu como as ideias de Chekhov sobre a centralidade da capacidade de invenção e da originalidade em seus métodos estavam correlacionadas ao que ele definiu e ensinou como o desenvolvimento desta *Psicologia do Malabarista*: ‘Tínhamos que fazer tudo conscientemente e com destreza, como malabaristas. Era realmente fascinante ver alguém sendo original e inventivo e usando a *Psicologia do Malabarista* o tempo todo’ (1983, p. 88). Em outras ocasiões, Chekhov se refere a essa habilidade como *Psicologia do Clown*, e fica claro que isso se refere ao desenvolvimento

e uso de uma predisposição particular para tratar qualquer coisa como um potencial trampolim para improvisação e para o jogo.

Esta disposição, ou estado de espírito incorporado, não é exclusivo das técnicas de Chekhov, ou mesmo da prática teatral. Como Stuart Brown, psiquiatra e pesquisador clínico, explica: 'Às vezes, correr é uma brincadeira⁸, às vezes não. Qual é a diferença entre os dois? Realmente depende das emoções vividas pelo corredor. Jogar é um estado de espírito e não uma atividade [...] Temos que nos colocar no estado emocional adequado para jogar (embora uma atividade também possa induzir o estado emocional do jogo)' (BROWN, 2009, p. 60). Henricks argumenta que este 'estilo cognitivo... incentiva [as pessoas] a verem muitas situações como oportunidades de jogo quando outros podem ver essas mesmas configurações como ocasiões para trabalho enfadonho ou rotina' (2015, p. 30). O uso dos princípios basilares de Chekhov pode ajudar a desenvolver este tipo de predisposição que leva ao jogo e a uma atuação e inventividade cada vez mais criativas, mas também pode beneficiar o bem-estar dos atores e do diretor.

O JOGO COMO UM AGENTE INCORPORADO DE FORMA IMAGINATIVA PARA O BEM-ESTAR E MUDANÇA PESSOAL E POLÍTICA

O jogo beneficia não apenas os atores, mas também todos os adultos e crianças em todas as sociedades e, como Henricks observa, engajar-se nesta atividade total:

[...] promove o desenvolvimento corporal e motor, a mudança neurológica, o crescimento e complexidade cognitivos, a aquisição da linguagem e da alfabetização e o progresso social e emocional. Jogar ajuda as pessoas a aprender como gerenciar ambientes com as habilidades que já possuem. Então, incentiva-as a estabelecer melhores estratégias [...] Ao mesmo tempo, é uma 'oficina social', um lugar para experimentar novos papéis. (2015, p. 6).

Além disso, Sutton-Smith observa que 'o prazer positivo do jogo/da brincadeira normalmente se transfere para o modo como nos sentimos sobre o resto de nossa existência cotidiana e torna possível viver mais plenamente no mundo, não importa o quão chata, dolorosa ou mesmo perigosa a realidade comum possa parecer. Parece-me que, desta forma, o jogo refresca ou frutifica geneticamente o nosso outro ser mais geral' (2008, p. 95). Parece, portanto, que no momento atual, quando a humanidade está sofrendo com a pandemia de Covid-19, na verdade precisamos jogar mais do que nunca e que o uso de alguns dos métodos de Chekhov pode nos ajudar a conseguir isso, tanto no teatro quanto na vida cotidiana.

O trabalho de Zoe Brook, terapeuta dramática da Bazooka Arts, na Escócia, é pertinente neste contexto. Em sua prática, vemos como o uso que ela faz da Técnica Chekhov para estimular o uso da imaginação e do jogo incorporados se torna um agente de mudança. Bazooka Arts trabalha com e em várias comunidades no oeste da Escócia que experimentam altos níveis de desigualdade

8 Nota de tradução: aqui, a palavra "play" é empregada para referir-se a seu duplo sentido de jogo e brincadeira.

na saúde, isolamento e desemprego. Alguns dos participantes com os quais Brook trabalha foram encaminhados para sua empresa pelos serviços de saúde e sociais e ela trabalhou em vários projetos com participantes com dificuldades de saúde mental de longo prazo. Brook explica como seu uso da Técnica Chekhov funciona na prática: ‘Sua imaginação se torna seu agente de mudança’ (McAVINCHEY, 2020, p. 184). Essa forma de jogo imaginativo também pode melhorar o humor. Como argumenta Henricks, ‘Jogar é adaptativo porque expande a variabilidade das possibilidades comportamentais e, por este motivo, promove a sobrevivência tanto de animais quanto de humanos. O jogo é otimista e melhora a vida’ (HENRICKS, 2015, p. 38). McAvinchey demonstra não apenas a eficácia das técnicas de Chekhov em contextos sociais e terapêuticos em relação ao trabalho de Brook, mas argumenta que elas também ‘revelam um tipo muito diferente de eficácia política que abre domínios de agência e engajamento para indivíduos em sua negociação de si mesmos no mundo’ (2020, p. 184).

Isso sugere que essas técnicas e princípios podem ajudar os praticantes de teatro em seu trabalho criativo, no bem-estar dos próprios artistas, nas formas de engajamento social, no diálogo e na troca, e ajudar a promover mudanças positivas para comunidades fora do teatro – e se tornar um possível catalisador para agência política e mudanças.

Sabe-se que jogar é profundamente paradoxal como atividade social, pois se dá em um estado de tensão criativa entre equilíbrio e desequilíbrio, seguindo as regras e quebrando as regras, e este é um espaço que podemos perceber como radical e potencialmente ‘*queer*’. Dentro deste espaço paradoxal de jogo ‘esses atos de construir, testar, modificar e destruir não estão confinados a qualquer campo de comportamento ou setor da sociedade. Na verdade, tudo o que os humanos fazem, ou assim parece, pode de repente ser dissimulado e reconstruído pelo jogo’ (HENRICKS, 2015, p. 19). Desse modo, o jogo se torna um motor potencial para a mudança sociopolítica. As técnicas de Chekhov de *Conjunto*, *Contato*, *Jogo* e *Psicologia do Malabarista*, e *Bases* sugerem um empoderamento muito específico do participante visto neste contexto e, como Henricks argumenta, ‘Sem a intenção de ser, os jogadores são agentes de mudança’ (IBID, p. 2). E, como vimos, isso é profundamente social: ‘jogar é uma qualidade de troca, relacionamento ou interação’ (ibid, p. 44), o que nos leva de volta à noção de *Conjunto*, *Contato*, *Amor* e responsabilidade social.

Rob Hopkins argumenta em sua recente publicação (2019) como podemos desenvolver e aproveitar o poder da imaginação para criar diferentes possibilidades políticas e o futuro que desejamos. Ele pergunta:

E se [...] jogar estivesse no centro do dia-a-dia – mesmo para os adultos? E se víssemos mais e mais pessoas trazendo jogo e imaginação para a política? E se nossa vida diária incluísse mais oportunidades e espaços onde jogar fosse possível? Isso diminuiria nossa ansiedade? Isso criaria empatia? Isso estabeleceria conexões? E isso nos ajudaria a ser mais imaginativos e positivos sobre o futuro e suas possibilidades? (HOPKINS, 2019, p. 28).

Estou argumentando que um uso flexível e criativo da Técnica Chekhov para catalisar a imaginação e o jogo e atuar tanto dentro quanto fora do teatro pode muito bem nos ajudar a imaginar – e gerar – novos futuros políticos pós-pandemia que abordem as profundas desigualdades de saúde que testemunhamos em todo o mundo, junto com a necessidade de reconstruir nossas comunidades após um período de sofrimento humano.

A POSSÍVEL CRIAÇÃO DE UM TERCEIRO ESPAÇO LÚDICO

Vou terminar esta discussão com mais uma provocação. Roanna Mitchell e eu temos nos perguntado se o uso de algumas das técnicas de Chekhov neste contexto poderia também levar a um terceiro espaço (MITCHELL; FLEMING, 2020). O ‘Terceiro Espaço’ é uma teoria pós-colonial sobre identidade e comunidade que Homi Bhabha (2004) desenvolveu como conceito como parte de suas discussões sobre ‘hibridez’ e foi posteriormente desenvolvido pelo trabalho de Henri Lefebvre sobre a noção de justiça e igualdade espacial e desenvolvimentos dessas ideias por outros. Esse objetivo é particularmente interessante em relação à dissidência; um terceiro espaço onde os oprimidos podem planejar sua libertação. Ou, alternativamente, pode ser o espaço que torna possível para o oprimido e o opressor se unirem – momentaneamente – livres da opressão em si – as pessoas são incorporadas e podem falar a partir de sua particularidade. Nós temos argumentado que no contexto do isolamento social e da mudança nos padrões de vida e trabalho provocados pela pandemia, o Terceiro Espaço também é interessante em relação à forma como é percebido como um espaço entre e em torno de polaridades, um espaço instável de jornada que não é ‘pertencente’ a nenhuma perspectiva. Assim, por exemplo, este tipo de espaço pode ser entre: pessoal e profissional; eu e um outro; doméstico e político; capital cultural individual e estrutura educacional dominante. Mais recentemente, no relacionamento com a mídia e os ambientes virtuais, o artista Randall Packer descreveu um terceiro espaço como uma fusão entre o espaço físico e os espaços remotos/virtuais que habitamos. Como grande parte do mundo está trabalhando e se conectando por meio de sistemas de videochamada, essa parece ser uma proposta interessante (MITCHELL; FLEMING, 2020). O Encontro Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II, em que este artigo foi apresentado, em fevereiro de 2021, ocorreu neste tipo de terceiro espaço digital, então talvez haja traços dessa realidade espacial e política neste texto. Por último, o psicólogo Lev Vygostky (1978) também considerou ideias sobre o terceiro espaço em relação aos jogos infantis como uma zona de desenvolvimento proximal – e o mesmo mostrou-se aplicável para adultos. Combinado, isto torna a noção de criar um Terceiro Espaço por meio do uso da Técnica Chekhov uma possibilidade atraente e necessária. Para abraçar totalmente esta possibilidade, precisaríamos interrogar e adaptar certos aspectos da técnica em relação à raça, etnia, gênero, sexualidade e questões de capacitismo, para torna-la apropriada para nós no século XXI e aproveitar plenamente seu potencial sociopolítico. Com essas adaptações e combinações com outras abordagens selecionadas, agora parece ser ‘o momento certo para os métodos de Chekhov.

CONCLUSÃO

Estamos testemunhando mortes relacionadas a profundas desigualdades raciais, econômicas e de saúde em todo o mundo na atual pandemia de Covid-19. Este artigo está propondo que a comunidade teatral considere jogar com a Técnica Chekhov e usar a nossa Psicologia do Malabarista para nos adaptarmos às nossas diferentes e diversas necessidades no século XXI, não apenas para treinar e trabalhar efetivamente como profissionais do teatro, mas também para: (1) melhorar nosso próprio bem-estar em tempos de pandemia e o bem-estar de outras pessoas em nossas comunidades. (2) imaginar e promover mudanças sociopolíticas. (3) visualizar novas *performances/atuções* que estejam enraizadas nesta noção política de contato, amor e jogos, para um mundo pós-pandêmico. Para concluir, volto às palavras de Chekhov, ‘nós não podemos evitar a responsabilidade social de nossa vida [...] Em um bom sentido, você deve ser responsável e viver com a vida da nossa humanidade sofredora atual’ (CHEKHOV, TAITT: 30 de janeiro de 1939) (FLEMING e CORNFORD, 2002, p. 180). E para fazer isto, precisamos nos lembrar que o amor político é um ‘constante processo de expansão’ (CHEKHOV e LEONARD, 1963, p. 23-4).

REFERÊNCIAS

- BEEVOR, A. **The Mystery of Olga Chekhova**. London and New York: Penguin, 2005
- BHABHA, H. **The Location of Culture**. Abingdon: Routledge, 2004.
- BLACK, L. **Mikhail Chekhov as Actor, Director, and Teacher**. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1987.
- BROWN, S. **Play: How it Shapes the Brain, Opens the Imagination and Invigorates the Soul**. New York: Penguin Group, 2009.
- CHEKHOV, M and LEONARD, C. (ed.). **Michael Chekhov's To the Director and Playwright**. New York and Evanston: Harper and Row, 1963.
- CHEKHOV, M. **On the Technique of Acting**. New York: Harper Perennial, 1991.
- CHEKHOV, M. **To the Actor**. London and New York: Routledge, 2002.
- CHEKHOV, M. ‘Chekhov on Acting: A Collection of Unpublished Materials’. In: **The Drama Review** 27 (3), 1983, p. 46-83.
- Du PREY, D.H. ‘The Training Sessions of Michael Chekhov’. In: **Dartington Theatre Papers (third series)**, Devon: Dept. of Theatre, Dartington College of Arts, 1978.
- Du PREY, D. H. ‘Working with Chekhov’, **The Drama Review**, 27 (3), (T99) Edited from Peter Hulton’s interview with DHDP at Dartington, July 1978, 1983. Originally published in interview form in ‘Theatre Papers: The Third Series’ (1979-1980).

FLEMING, C. 'A genealogy of the embodied theatre practices of Suzanne Bing and Michael Chekhov: the use of play in actor training'. De Montfort University: Leicester, 2013. <https://dora.dmu.ac.uk/handle/2086/9608>

FLEMING, C. & CORNFORD, T (eds.) **Michael Chekhov in the Twenty First Century: New Pathways**. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2020.

FOUCAULT, M. **Language, Counter-memory, Practice**. Bouchard, D. (ed.) New York: Cornell University Press, 1977.

FREIRE, P. **Pedagogy of the Oppressed**. London: Penguin Books, 1996.

GORDON, M. The Castle Awakens: Mikhail Chekhov's 131 Occult Fantasy. **Performing Arts Journal** 49, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995, p. 113-120.

HENRICKS, T.S. **Play and the Human Condition**. Urbana. Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2015.

HOPKINS, R. **From What Is - To What If: Unleashing the power of the imagination to create the future we want**. Vermont and London: Chelsea Green Publishing, 2019.

KIRILLOV, A. **Notes in Chekhov, M. The Path of the Actor**. London and New York: Routledge, 2005, p. 203-228.

LEACH, R. 'When He Touches Your Heart ...: The Revolutionary Theatre of Vsevolod Meyerhold and the Development of Michael Chekhov'. In: **Contemporary Theatre Review** 7 (1). Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997, p. 67-83.

McAVINCHEY, C. 'If the new theatre is to have meaning, the audience too must play its part': Chekhov technique in applied, therapeutic and community contexts'. In: Fleming and Cornford (eds.) **Michael Chekhov in the Twenty First Century: New Pathways**. London and New York: Bloomsbury Methuen, 2020.

McDERMOTT, P. Physical Theatre and Text. In: Keefe, J and Murray, S (2007). **Physical Theatres: A Critical Reader** (eds.) London and New York: Routledge, 2007, p. 201-208.

MITCHELL, R. & FLEMING, C. 'The Third Space' – Chekhov Technique and the Potentiality of a Third Space. Practice research sessions, Scholar LAB, MICHA, USA June 2020. **TAITT (The Actor is the Theatre) class notes taken from the Deirdre Hurst du Prey Chekhov Theatre Studio Archive**, held by the Dartington Trust.

VYGOTSKY, L. Play and its role in the Mental Development of the Child. In: BRUNER, J.; Jolly, A., Sylva, K. (1976) **Play: its role in development and evolution**. Middlesex, Penguin Books, 1976, p. 537-554.

Recebido em: 30/03/2021

Aceito em: 04/04/2021

A CONSTANT PROCESS OF EXPANSION

Cass Fleming¹

ABSTRACT: This article considers the possible uses of the technique developed by the Russian theatre practitioner Michael Chekhov during the crisis that the world currently faces in the light of the current Covid-19 pandemic. It opens with a consideration of what Foucault (1977) would term Chekhov's affective history and considers why this might be pertinent to a use of his techniques in the current pandemic. The article then critically discusses a selection of Chekhov's methods and principles in dialogue with Freire's (1966) ideas about the politics of love, the work of play theorists (Henricks 2015, Hopkins 2019, Sutton-Smith 2008) and applied practitioners (McAvinchey, 2020), and the notion of a possible third space (Bhabha, 2004). I argue that these techniques and related principles can facilitate an engagement with embodied imagination and play which can improve the wellbeing of actors and non-actors in both performance and everyday contexts. The article goes on to suggest that these methods and ideas may also hold the potential to connect us more fully to the communities we live amongst in this time of crisis and to imagine and bring about personal and socio-political change in the post-pandemic world.

Keywords: Michael Chekhov; Contact; Play; Love; Social Responsibility.

UM CONSTANTE PROCESSO DE EXPANSÃO²

RESUMO: Este artigo considera os usos possíveis da técnica desenvolvida pelo teatrólogo russo Michael Chekhov durante a crise que o mundo atualmente enfrenta à luz da atual pandemia do Covid-19. Inicia com uma consideração do que Foucault (1977) chamaria de história afetiva de Chekov e reflete sobre porque isto pode ser pertinente para uso desta técnica na pandemia atual. O artigo então discute criticamente uma seleção dos métodos e princípios de Chekov em um diálogo com as ideias de Freire (1966) sobre a política do amor, o trabalho dos teóricos do jogo (Henricks 2015, Hopkins 2019, Sutton-Smith 2008) e profissionais de outras áreas (McAvinchey, 2020), e a noção de um possível terceiro espaço (Bhabha, 2004). Eu argumento que estas técnicas e princípios a ela relacionados podem facilitar um engajamento com imaginação incorporada e jogo que podem melhorar o bem-estar de atores e não-atores tanto em contextos de performance quanto do cotidiano. Este artigo ainda sugere que estes métodos e ideias também podem possuir o potencial de nos conectar mais integralmente às comunidades entre as quais vivemos neste tempo de crise e a imaginar e provocar mudança pessoal e sócio-política no mundo pós-pandêmico.

Palavras-chave: Michael Chekhov; Contato; Jogo; Amor; Responsabilidade Social.

1 Dr Cass Fleming, Founder and Co-Director of The Chekhov Collective Department of Theatre and Performance, Goldsmiths, University of London.

2 Texto traduzido para o português pela Dra. Ana Maria Rufino Gillies, Professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Centro-Oeste-Unicentro e do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná-FAP, Campus II, Curitiba, Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Revisão técnica: Profa. Dra. Luciana Barone.

This article considers the possible uses of the technique developed by the Russian theatre practitioner Michael Chekhov (1891-1955) during the crisis that the world currently faces in the light of the current Covid-19 pandemic. It will critically discuss a selection of Chekhov's methods and principles that I argue facilitate an engagement with embodied imagination and play and which may be able to improve the wellbeing of actors and non-actors in both performance and everyday contexts. It will go on to argue that these methods and ideas may also hold the potential to connect us more fully to the communities we live amongst in this time of crisis and to imagine and bring about personal and socio-political change in the post-pandemic world.

This analysis will open with a consideration of what Foucault (1977) would term Chekhov's 'affective history' which can account for personal sentiments, love, conscience and instincts, on a psychophysical level, in addition to the socio-political context of his life, and why this might be pertinent to a use of his techniques in the current pandemic. It will then address five key points: (1) *Ensemble* practice and principle of making *contact*; (2) The politics of *love* and social responsibility; (3) The development of a pre-disposition and capacity to *Play* through the method of *grounds*; (4) *Play* as an imaginatively embodied agent for wellbeing, personal and political change; and (5) The possible creation of a playful third space. It will conclude by arguing that a use of Chekhov Technique holds wellbeing potential during the current pandemic and could help artists to envision new performance practices for a post-pandemic world.

Michael Chekhov was a Russian actor, director, and teacher and early devised theatre maker who worked with Konstantin Stanislavski, Leopold Sulerzhitsky and Yevgeny Vakhtangov at the Moscow Arts Theatre, and the related studios. He drew on, but radically adapted, the psychophysical methods developed by these men, rejecting the use of the actor's personal emotions and finding other psychophysical techniques to awaken the embodied imagination, improvisation, play, ensemble practice and dramaturgy that was profoundly actor-centred. In Russia he ran an independent studio and was subsequently made the Artistic Director of the MAT First Studio in 1922, which was to become the Second Moscow Art Academic Theatre (MAAT2) in 1924. After leaving Russia Chekhov became an émigré living and working as an actor, director, teacher and devised theatre maker in Berlin, Prague, Vienna, Paris, Latvia, Lithuania, USA and England before settling in the USA. He established the Michael Chekhov Theatre Studio at Dartington Hall in the UK in 1936, which subsequently relocated to America where he established the Chekhov Theatre Players with a number of his students. After the closure of his Studio due to the war he moved to Hollywood where he was to act in various films and finally settle, but never taught within a studio context again. However, he did teach and lecture professional actors mostly on a part-time basis and in 1946 he directed his last show, a re-staging of his production of *The Government Inspector* for the LAB Theatre. He died in Hollywood in 1955.

Turning now to Chekhov's identity and the affective dimension of his history, it is important to note that his mother was Jewish, in the time of the pogroms against, and mass exodus of, the Jews in Imperial Russia, and his father Christian. While he came from a bourgeois family, Chekhov's father had been an alcoholic and various incidents in his childhood indicate that he did not have an easy family relationship (BLACK, 1987, p.5), and during this time with Moscow Arts Theatre he experienced a serious mental health crisis that left him unable to act for some time. He became a follower of Rudolf Steiner's spiritual philosophy, which he found supported his recovery, and drew on aspects of Anthroposophy, and Steiner's ideas about pedagogy, to start to develop his own method of acting and directing. However, he became an Anthroposophist in post-revolutionary Russia which was hostile to religion and spiritual practices and he was subsequently termed 'a 'sick artist' and his productions 'alien and reactionary' (GORDON, 1985, p.15). I have suggested elsewhere that

[Chekhov's] positioning as 'an expellee' may also have played a key part in the way in which [he] developed [his] methods and the style in which [he] chose to share [his] practice. Flusser (2003) argues that '[e]xpellees were disturbing factors and were removed to make the surroundings even more ordinary than before' (2003, p.82) and the way in which sections of the Russian theatre community reacted to Chekhov's practice [...] would certainly appear to support this claim' (FLEMING, 2013, p.26).

After fleeing Russia in July 1928 to avoid arrest, Chekhov became a nomadic émigré living and working across Europe, and England, before settling in the USA. He was often forced to move between countries to avoid fascist coups, civil war and finally World War II. During World War II he also had to deny his Jewish heritage in order to protect his daughter who was living under the Nazi regime with his ex-wife (BEEVOR, 2005, p.144). In addition to this, Kirillov (2005) explains Chekhov was seen as a 'traitor-emigrant' after 1928 and Gordon points out that when Chekhov had contact with other Russian émigrés while living in Paris he still appeared to be excluded from these re-located communities due to his perceived political standing, or lack of it (1995, p.11). This geographical oscillation resulted in Chekhov working with artists from various different cultures, in both rural and urban centres, encountering very different ideas about actor training and rehearsal techniques. He was also often teaching, directing and acting in languages that he did not speak on arrival in new countries (i.e. German and English) as an 'outsider' who was often working from the margins. Robert Leach argues that Chekhov was also an outsider in terms of his historical position because his actor-centred practices were not of 'his time', which was 'predominantly the time of the rise of the director [...] so that his ideas as a 'foreign' actor were unlikely to rival those of say, a Strasberg or a Kazan' (1997, p.67). He was developing his practice in the 'wrong' period in history, often in the 'wrong' countries, he was also often the 'wrong' nationality and / or religion (or ethno religion) in the 'wrong' place and, lastly, he often held the 'wrong' spiritual and political beliefs' (Fleming, 2013, p.25). From a feminist position

we can see that Chekhov's personal history was also deeply political, and in Foucault's terms the affective aspect of his life is helpful in understanding his methods and the way that they work in practice.

During his time in Russia, Chekhov himself lived through the waves of cholera, typhus and then the worldwide Spanish Influenza pandemic of 1918-1920 that assaulted the country during the years of social and political revolution. He then lived through the post-pandemic era, no doubt witnessing the impact that the Spanish Influenza and death had on much of the world. In addition, his own mental health difficulties and life experiences led him to develop a technique that he believed was healthier for artists (for example, not drawing directly on their personal memories) and was empowering, psychologically and imaginatively adaptive, and pleasurable for actors. Moreover, he believed that a use of his technique could, and should, be socially and politically engaged and connected to the needs of the ensemble and wider society. It is also important to note that Chekhov's notion of *Creative Individuality* also celebrates difference and has the capacity to embrace artists of different backgrounds and identities. This fed into his overall approach that would seem particularly apposite for use in the context of the current Covid-19 pandemic in relation to experiences of illness and loss, the importance of wellness in psychophysical terms, and the profound political and health inequalities that have been brought to the fore over the past 16 months. Of equal importance is the way in which this technique may also support artists in developing the capacity to creatively imagine, and then embody, much needed personal and socio-political change in the post-pandemic world.

ENSEMBLE PRACTICE AND PRINCIPLE OF MAKING CONTACT

Chekhov technique is radically psychophysical, actor (or participant) centred and highly imaginative method that is physically and vocally expressive and flexible. The centrality of ensemble principles in his work and the notion of making *contact* situates his practice in a relational framework. Chekhov also draws on the ways in which the actor experiences themselves in relation to their imagination and inner life, and to the experiences that can seem external to them. Concurrently, his approach develops, draws on, and highlights the use of energy within actors, along with the connection between actors, between actors and audience, and between actors and the world 'outside' themselves. Phelim McDermott's use of term embodied theatre in relation to Chekhov's practice is useful here and he argues that: '[t]his performance also has a relationship beyond its own body-in- the-space and is in energetic dialogue with other performers, the design environment and light, and the audience. This whole energy field is a system in constant flux as it relates to itself and organises the system of emotions, impulses, intellect and storytelling' (2007, p.204). I have previously argued,

In this context it is not surprising that [this] practice draw[s] on observation of, and imaginative and energetic engagement with, not only other people, but also nature (trees, plants, and other natural forms), the elements, weather, forms and animals. The embodied imagination is fed by the relationship *between* people, energies, elements and forms, which feeds into Marshall's (2001) 'feedback loop' [for actors]. The relationship between the actor and these, and other, external dimensions feed, alter and develop the actor's imaginative inner life. The actor then sends this imaginative work and energy back out (Radiates) into performance, and the world, as a type of reciprocity and exchange. In this sense it is Relational in Buber's (2004) sense of the term, in that the meaning and value is based in these relational exchanges based on mutuality and reciprocity. (FLEMING, 2013, p. 34).

The capacity to engage in this type of embodied and relational exchange is supported by the ensemble practice that Chekhov developed to help actors be engaged, open (or *openhearted* in his terms) and available. This is vital if they are to be ready to *Receive* and respond to new (and more spontaneous) ways of being, embodying, playing, relating and adapting to ideas, material and other people. This also renders them open to chance, accident and discovery as ensemble and relational play leads to less determinable outcomes. The ability to give out (or to *radiate* in Chekhov's terms) to the other actors and the audience is also key and forms this dynamic interplay with receiving/being open. The dynamic interplay of being open/receiving and being able to give out/back to others, and existing in the moment, underpins this method of ensemble practice and achieves what Chekhov defines as making authentic *contact*. As the development of this 'internal' imaginative life is seen as being inextricably related to the 'external' world it is also an anti-individualistic technique - although he never sought to prohibit the development of actors as individuals or wanted them to be subsumed within an ensemble. A sense of the actor's work in relation to what Chekhov defines as the *whole* (of the ensemble, the selection of characters, the overall creative production, the composition, etc.), which is one of the Four Brothers (with *ease, form and beauty*) rather than being absorbed only in their individual role/work, is also developed in his method. This helps to avoid self-centred (individualistic) work and demands that the actor remain open and engaged for the various relational exchanges that exist in this form of creative *contact* supported by *ensemble* technique.

I would suggest that the principles and techniques of *ensemble, contact and relational* exchange offer important tools for actors not only in the production of theatre that addresses their social reality, for example the current global crisis, but also in relation to the practitioners' own wellbeing in the world and serve as a reminder to the arts community to look beyond itself and to seek to engage with the wider world.

THE POLITICS OF LOVE AND SOCIAL RESPONSIBILITY

For Chekhov, making this type of dynamic contact and exchange within an ensemble is needed in order to achieve a 'cooperative, collaborative and co-creative ensemble feeling' (1963, p.78-79) and associated working practices. I have argued elsewhere, with Tom Cornford, that for

Chekhov the techniques and social principles of ensemble and contact are connecting to his notion of *love* and the socio-political responsibility he believes all theatre artists hold.

Chekhov explains that contact must be initiated by an offer rather than imposed: '*You invite the other person to enter your heart; you give him or her space; this is quite a different thing*' (26 November 1937). The implicit requirement to expand ourselves in order to give space to the other relates closely to Chekhov's conception of love, which he characterizes as a 'constant process of expansion' (Chekhov and Leonard, 1963, p.23-4), and which 'begins when we start loving every human being [. . .] without any specific reason, without the prefix of "me" or "mine"' (*idem*, p.19-20). This is the root of Chekhov's sociopolitical beliefs and ethical principles:

We cannot avoid the social responsibility of our life, whether we want to or not. [. . .] To be able to work as a social group, as an organism. We must feel each other. We will all suffer if one makes a mistake. In a good sense you must be responsible and live with the life of our present suffering humanity. (Chekhov, TAITT: 30 January 1939) (FLEMING and CORNFORD, 2002, p.180).

In this respect Chekhov's ideas also 'anticipated both the feminist principle that the personal is political and the principles of radical pedagogy, articulated most famously by Paulo Freire in *Pedagogy of the Oppressed* (1996)' (*ibid*, p.181). For Chekhov, this notion of love is not limited to a spiritual idea, and is not merely a sentimental feeling, but is closely connected to his socio-political beliefs and ethical principles. Some years after Chekhov, Freire discussed the significance of love in pedagogy and argues in a manner similar to Chekhov, 'Dialogue cannot exist, however, in the absence of a profound love for the world and its people [...] Love it at the same time the foundation of dialogue and dialogue itself [...] Because love is an act of courage, not of fear, love is commitment to others' (*idem*, p.70). Like Chekhov he notes, 'As an act of bravery, love cannot be sentimental; as an act of freedom, it must not serve as a pretext for manipulation. It must generate other acts of freedom; otherwise, it is not love' (*idem*, p.70-71). Both Chekhov and Freire were seeking pedagogic and creative models and methods that were both generous and generative. It is therefore not surprising to note that Freire reached a similar conclusion with regards to the pedagogic model that this approach creates '[f]ounding itself upon love, humility and faith, dialogue becomes a horizontal relationship of which mutual trust between the dialoguers is the logical sequence' (*idem*, p.72) and proposes that the teachers and students should act as 'co-investigators' (*idem*, p.87), mirroring Chekhov's decision to refer to his students as colleagues. Chekhov sought to radically empower the actors at his studio at Dartington, establishing student-led companies in which they could make their own work and he encouraged a culture of constructive critique on a horizontal relationship with actors being encouraged to give feedback to their directors, challenging and reconfiguring the hierarchies of the theatre that dominated at that time.

While Chekhov was to take his ideas into performance practice his methods and principles are increasingly being used beyond the theatre in applied and therapeutic contexts (McAVINCHEY, 2020). We now need to consider how we use some of these methods in the current suffering

experienced around the world during this pandemic to ‘feel each other’ and to give each other space, i.e. listen to others, to be open, to enter into meaningful and polyvocal dialogue and to develop empathy. Within the arts community these techniques might support the wellbeing of those artists who are out of work, furloughed, or struggling to work over digital forms. During this pandemic two practitioners have shared uses of Chekhov technique that seek to make *contact* and address the wellbeing needs of artists in workshops with The Chekhov Collective³ in the UK. Jessica Cerullo⁴ ran an open access session entitled ‘Chekhov and Challenging Times’ (March 2021) that specifically explored psychophysical balance of participants and also drew on a variety of somatic and contemplative practices that seek to build capacities for empathy. This was followed by a session led by Roanna Mitchell⁵ called ‘Gestures of Repair (May 2021) which drew upon, and spoke to, her work in mental health contexts, to explore how familiar creative tools can be harnessed as ‘gestures of repair’ in very concrete ways. Perhaps now is the time we can consider how to make *contact* and enter into dialogue with the wider community in the context of the pandemic with these approaches? The loss, anxiety, social isolation and the profound health inequalities we have witnessed unquestionably calls for new ways of building connections, systems of support and social movements to change and challenge the inequalities and trauma we are facing.

THE DEVELOPMENT OF THE A PRE-DISPOSITION TO PLAY THROUGH THE METHOD OF GROUNDS

Chekhov’s techniques are based in improvisation in a process-orientated practice. So central was this principle that he provocatively claimed ‘that there are no moments on the stage when an actor can be deprived of his right to improvise’ (2002, p. 40). He also sought to develop the artist’s capacity to play and he urged them to ‘play childish games’ (1983, p.54-55) and ball games extensively. I have previously discussed in detail (FLEMING, 2013; 2020) the way in which Chekhov’s method functions as a form of creative play which uses what he calls different *Grounds* - or points of - his technique as the equivalent to the rules of a game that restrict the actor’s (and director’s) focus and therefore increases creativity, agency, forms of flow experience and willingness to embrace of the unknown. For example a director can enable the same scene or scenario to be played a number of times with the actors exploring different *Grounds* (e.g. *Atmospheres*, *Imaginary Centres* or *Psychological Gestures*), catalysing the ensemble to make discoveries and developing material in a pleasurable process of creative trial and error. The director and actors may remain with one *Ground* for a period of time, return to previous *Grounds* and later combine two, three or more together (CHEKHOV, 1991, p.153-154). Indeed, Chekhov argued that work should never happen without a

3 Cass Fleming founded The Chekhov Collective in 2013 <https://chekhovcollectiveuk.co.uk/>

4 Jessica Cerullo is the Artistic Director of MICHA, The Michael Chekhov Association USA.

5 Roanna Mitchell is Co-Director of The Chekhov Collective UK.

ground being identified by the performer, or the director and that '[g]roundless moments must be looked at as dead moments [...] Instinctively the actor will become unhappy because of the many dead points in the organism' (CHEKHOV, TAITT, 16 March, 1937).

This approach is similar to the Viewpoints system developed by Mary Overlie (and later developed by Anne Bogart) but Chekhov's palette of *Grounds* is much more extensive than Viewpoints and is more flexible because Chekhov encourages artists to view anything they discover in their process as a new potential *Ground* for creative exploration. The system becomes a process based and evolving principle rather than simply a set of techniques. This system of *Grounds* that catalysed play was revolutionary in Chekhov's time as it reduced the control held by the teacher or director and gave actors agency as creators; turning them from passive interpretive actors (and students) into active artists and to some extent it turned them into actor-directors. Bound into this use of *Grounds* and play was Chekhov's technique of what he called the *Juggler's psychology*, which was the 'psychology of an improvising actor' (2002, p.4), who is capable of constantly playing. Deirdre Hurst du Prey, Chekhov's collaborator and student at the Studio, discussed how Chekhov's ideas about the centrality of ingenuity and originality in his methods were correlated to what he defined and taught as developing this *Juggler's Psychology*: 'We had to do everything consciously and with dexterity, like jugglers. It was really fascinating to see someone being original and inventive and using the *Juggler's Psychology* the entire time' (1983, p.88). At other times Chekhov refers to this ability as a *Clown's Psychology*, and it is clear that this relates to the development and use of a particular predisposition to treat anything as a potential a springboard for improvisation and play.

This disposition, or embodied state of mind, is not exclusive to Chekhov's techniques, or indeed theatre practice. As Stuart Brown, a psychiatrist and clinical researcher, explains: 'Sometimes running is play, and sometimes it is not. What is the difference between the two? It really depends on the emotions experienced by the runner. Play is a *state of mind* rather than an activity [...] We have to put ourselves in the proper emotional state in order to play (although an activity can also induce the emotional state of play' (BROWN, 2009, p.60). Henricks argues that this 'cognitive style... encourages [people] to see many situations as play opportunities when others might see those same settings as occasions for drudgery or routine' (2015, p.30). A use of Chekhov's principles of *Grounds* can help to develop this type of pre-disposition that leads to play and increasingly creative performance and invention, but it can also benefit the wellbeing of the actors and director.

PLAY AS AN IMAGINATIVELY EMBODIED AGENT FOR WELLBEING, PERSONAL AND POLITICAL CHANGE

Play benefits not only actors, but also all adults and children in all societies, and as Henricks notes, engaging in this total activity:

[...] promotes bodily and motor development, neurological change, cognitive growth and complexity, acquisition of language and literacy, and social and emotional progress. Play helps individuals learn how to manage environments with skills they already possess. Then it encourages them to establish better strategies [...] At the same time it is a “social workshop”, a place to try out new roles (2015, p. 6).

Moreover, Sutton-Smith notes that ‘Play’s positive pleasure typically transfers to our feeling about the rest of our everyday existence and makes it possible to live more fully in the world, no matter how boring or painful or even dangerous ordinary reality might seem. It appears to me that in this way play genetically refreshes or crucifies our other, more general being’ (2008, p.95). It would therefore seem that at the present time when humanity is suffering from the Covid-19 pandemic we actually need play more than ever and that a use of some of Chekhov’s methods may help us achieve this in both the theatre and in everyday life.

The work of Zoe Brook a drama-therapist with Bazooka Arts in Scotland is pertinent in this context. In her practice we see how her use of Chekhov Technique to encourage a use of embodied imagination and play becomes an agent for change. Bazooka Arts works with and in various communities in the west of Scotland who experience high levels of health inequality, isolation and unemployment. Some of the participants that Brook works with have been referred to their company from health and social services and she has worked on various projects with participants experiencing longer-term mental health difficulties. Brook explains how her use of Chekhov Technique works in practice: ‘Your imagination becomes your agent for change’ (McAVINCHEY, 2020, p.184). This form of imaginative play also supports the development of adaptive behaviours and can also improve mood. As Henricks argues, ‘Play is adaptive because it expands the variability of behavioural possibilities, and for that reason, it promotes the survival of both animals and humans. Play is optimistic and life-enhancing’ (HENRICKS, 2015, p.38). McAvinchey demonstrates not only the efficacy of Chekhov’s techniques in social and therapeutic contexts in relation to Brook’s work, but argues that it also ‘reveals a very different kind of political efficacy that opens up realms of agency and engagement for individuals in their negotiation of their selves in the world’ (2020, p.184).

This suggests that these techniques and principles can help theatre practitioners in their creative work, the wellbeing of artists themselves, forms of social engagement, dialogue and exchange, and help to promote positive change for communities outside of the theatre – and become a possible catalyst for political agency and change.

Play is known to be deeply paradoxical as a social activity as there is it exists in a state creative tension between equilibrium and disequilibrium, following the rules and breaking the rules, and this is a space that we can perceive as both radical and potentially ‘queer’. Within this paradoxical space of play ‘these acts of constructing, testing, modifying, and destroying are not confined to any one field of behavior or sector of society. Indeed, anything that humans do, or so it seems, can suddenly be dissimulated and reconstructed by play (HENRICKS, 2015, p.19). In this

way play becomes a potential motor for socio-political change. Chekhov's techniques of *Ensemble*, *Contact*, *Play* and the *Juggler Psychology*, and *Grounds* suggest a very specific empowerment of the participant seen in this context, and as Henrick argues 'Without intending to be, players are agents of change' (*ibid*, p.2). And, as we have seen, this is deeply social: 'play is a quality of exchange, relationship, or interaction' (*ibid*, p.44) which takes us back to Chekhov's notion of *Ensemble*, *Contact*, *Love* and social responsibility.

Rob Hopkins argues in his recent publication (2019) how we can develop and harness the power of the imagination to create different political possibilities and the future we want. He asks:

'What if [...] play were at the heart of the everyday – even for adults? What if we were to see more and more people bringing play and imagination into politics? What if our daily lives included more opportunities and spaces where play was possible? Would it decrease our anxiety? Would it build empathy? Would it establish connections? And would it help us to be more imaginative and positive about the future and its possibilities' (HOPKINS, 2019, p. 28).

I am arguing that a flexible and creative use of Chekhov Technique to catalyse the imagination and play both in and beyond the theatre might well help us to imagine - and bring about - new political futures post-pandemic that addresses the profound health inequalities we have witnessed around the world, along with the need to re-build our communities after a period of human suffering.

THE POSSIBLE CREATION OF A PLAYFUL THIRD SPACE

I will end this argument with one further provocation. Roanna Mitchell and I have been asking if a use of some of Chekhov's Techniques in this context could also lead to a third space (MITCHELL and FLEMING, 2020)? The 'Third Space' is a postcolonial theory on identity and community that Homi Bhabha (2004) developed the concept as part of his arguments on 'hybridity' and was later developed by the work of Henri Lefebvre on the notion of spatial justice and equality and developments of these ideas by others. This goal is particularly interesting in relation to dissent; a third space is where the oppressed are able to plot their liberation. Or, alternatively it can be space that makes it possible for oppressed and oppressor to come together - momentarily - free of oppression itself – people are embodied and able to speak from their particularity. We have argued that in the context of the social isolation and changed living and working patterns brought about by the pandemic, the Third Space is also interesting in relation to the way that this is perceived as a space in between and around polarities, an unstable space of journeying which is not 'owned' by any one perspective. So for example, this type of space can be between: personal and professional; self and other; domestic and political; individual cultural capital and dominant educational structure. More recently, in relational to media and virtual environments, artist Randall Packer has described a third space as a fusion between the physical space and remote/virtual spaces we inhabit. As much of the world has been working and connecting via video calling systems, this seems like an

interesting proposition (MITCHELL and FLEMING, 2020). The Performing Arts Research in Times of Crisis (II) Conference that this paper was presented at in February 2021 took place in this type of digital third space so there are perhaps traces of this spatial and political reality in this piece. Lastly, the early psychologist Lev Vygostky (1978) also considered ideas about the third space in relation to children's play as a zone of proximal development – and the same has been shown to apply to adults. Combined this makes the notion of creating a Third Space through a use of Chekhov Technique an attractive, and necessary, possibility. To fully embrace this possibility we would need to interrogate and adapt certain aspects of the technique in relation to of race, ethnicity, gender, sexuality, and issues of ableism, to make it appropriate for us in the twenty first century and to harness its full socio-political potential. With these adaptations and blends with other selected approaches, now would appear to be the 'right time' for Chekhov's methods.

CONCLUSION

We are witnessing death related to profound racial, economic, health inequality all around the world in the current Covid-19 pandemic. This article is proposing that the theatre community consider playing with Chekhov Technique, and using our Juggler's Psychology to adapt to our different and diverse needs in the twenty first century, to not only train and work effectively as theatre professionals, but to also: (1) Improve our own wellbeing in the time of pandemic and the wellbeing of others in our communities. (2) Imagine and bring about socio-political change. (3) Envision new performances that are rooted in this political notion of contact, love and play for a post-pandemic world. To conclude, I return to Chekhov's words, '*we cannot avoid the social responsibility of our life [...] In a good sense you must be responsible and live with the life of our present suffering humanity*'. (CHEKHOV, TAITT: 30 January 1939) (FLEMING and CORNFORD, 2002, p.180). And to do this we need to remember that political love is a 'constant process of expansion' (CHEKHOV and LEONARD 1963, p.23-4).

REFERENCES

- BEEVOR, A. **The Mystery of Olga Chekhova**. London and New York: Penguin, 2005.
- BHABHA, H. **The Location of Culture**. Abingdon: Routledge, 2004.
- BLACK, L. **Mikhail Chekhov as Actor, Director, and Teacher**. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1987.
- BROWN, S. **Play: How it Shapes the Brain, Opens the Imagination and Invigorates the Soul**. New York: Penguin Group, 2009.
- CHEKHOV, M and LEONARD, C. (ed.). **Michael Chekhov's To the Director and Playwright**. New York and Evanston: Harper and Row, 1963.

CHEKHOV, M. **On the Technique of Acting**. New York: Harper Perennial, 1991.

CHEKHOV, M. **To the Actor**. London and New York: Routledge, 2002.

CHEKHOV, M. 'Chekhov on Acting: A Collection of Unpublished Materials'. In: **The Drama Review** 27 (3), 1983, p. 46-83.

Du PREY, D.H. 'The Training Sessions of Michael Chekhov'. In: **Dartington Theatre Papers (third series)**, Devon: Dept. of Theatre, Dartington College of Arts, 1978.

Du PREY, D. H. 'Working with Chekhov', **The Drama Review**, 27 (3), (T99) Edited from Peter Hulton's interview with DHDP at Dartington, July 1978, 1983. Originally published in interview form in 'Theatre Papers: The Third Series' (1979-1980).

FLEMING, C. '**A genealogy of the embodied theatre practices of Suzanne Bing and Michael Chekhov: the use of play in actor training**'. De Montfort University: Leicester, 2013. <https://dora.dmu.ac.uk/handle/2086/9608>

FLEMING, C. & CORNFORD, T (eds.) **Michael Chekhov in the Twenty First Century: New Pathways**. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2020.

FOUCAULT, M. **Language, Counter-memory, Practice**. Bouchard, D. (ed.) New York: Cornell University Press, 1977.

FREIRE, P. **Pedagogy of the Oppressed**. London: Penguin Books, 1996.

GORDON, M. The Castle Awakens: Mikhail Chekhov's 131 Occult Fantasy. **Performing Arts Journal** 49, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995, p. 113-120.

HENRICKS, T.S. **Play and the Human Condition**. Urbana. Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2015.

HOPKINS, R. **From What Is - To What If: Unleashing the power of the imagination to create the future we want**. Vermont and London: Chelsea Green Publishing, 2019.

KIRILLOV, A. **Notes in Chekhov, M. The Path of the Actor**. London and New York: Routledge, 2005, p. 203-228.

LEACH, R. 'When He Touches Your Heart ...: The Revolutionary Theatre of Vsevolod Meyerhold and the Development of Michael Chekhov'. In: **Contemporary Theatre Review** 7 (1). Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997, p. 67-83.

McAVINCHEY, C. 'If the new theatre is to have meaning, the audience too must play its part': Chekhov technique in applied, therapeutic and community contexts'. In: Fleming and Cornford (eds.) **Michael Chekhov in the Twenty First Century: New Pathways**. London and New York: Bloomsbury Methuen, 2020.

McDERMOTT, P. Physical Theatre and Text. In: Keefe, J and Murray, S (2007). **Physical Theatres: A Critical Reader** (eds.) London and New York: Routledge, 2007, p. 201-208.

MITCHELL, R. & FLEMING, C. 'The Third Space' – Chekhov Technique and the Potentiality of a Third Space. Practice research sessions, Scholar LAB, MICHA, USA June 2020. TAITT **(The Actor is the Theatre) class notes taken from the Deirdre Hurst du Prey Chekhov Theatre Studio Archive**, held by the Dartington Trust.

VYGOTSKY, L. Play and its role in the Mental Development of the Child. In: BRUNER, J.; JOLLY, A., SYLVA, K. (1976) **Play: its role in development and evolution**. Middlesex, Penguin Books, 1976, p. 537-554.

Recebido em: 30/03/2021

Aceito em: 04/04/2021