



**ARTE E ESPIRITUALIDADE:
influências antroposóficas sobre a técnica de Michael Chekhov**

ART AND SPIRITUALITY:
anthroposophic influences on Michael Chekhov's technique

Luciana Barone

 <https://orcid.org/0000-0002-4989-8005>

**ARTE E ESPIRITUALIDADE:
influências antroposóficas sobre a técnica de Michael Chekhov**

Resumo

Este trabalho enfoca as influências da Antroposofia sobre a técnica teatral de Michael Chekhov, visando compreender o papel da espiritualidade no fazer artístico destas duas abordagens. Para tanto, perpassa as noções da Antroposofia como corpos físico, etérico e astral; mundos físico e suprassensível; imaginação; meditação; Gesto de Alma e Eurythmia, buscando identificar ressonâncias na sistematização de Chekhov para a atuação.

Palavras-chave: técnica Michael Chekhov; antroposofia; atuação e espiritualidade.

**ART AND SPIRITUALITY:
anthroposophic influences on Michael Chekhov's technique**

Abstract

This article focuses on the influences of Anthroposophy on Michael Chekhov's theatrical technique, aiming to broaden the understanding of the role of spirituality in both approaches. Therefore, it unfolds on the notions of Anthroposophy as physical, etheric and astral bodies; physical and supersensible worlds; imagination; meditation; Gesture of the Soul and Eurythmy, seeking to identify resonances in Chekhov's systematization for acting.

Keywords: Michael Chekhov's technique; anthroposophy; acting and spirituality.



Introdução

Este trabalho nasce de um percurso de investigações práticas, pedagógicas e teóricas que venho desenvolvendo nos últimos anos a partir da técnica teatral do russo Michael Chekhov. Fundamentada, sobretudo, no trabalho com a imaginação, a técnica tem suporte em uma série de princípios e práticas que favorecem a incorporação de imagens, dando caminhos efetivos à individualidade criativa do ator e da atriz, que trabalhando em relação ao conjunto (*ensemble*), caro a Chekhov, são artistas propositivos na configuração da obra cênica.

Ao adentrar o universo chekhoviano, é comum que se leia ou escute sobre a influência sofrida por Chekhov das ideias de Rudolf Steiner acerca da Antroposofia. As referências pontuais, no entanto, a princípios ou práticas antroposóficas encontradas nas proposições de Chekhov me pareciam escassas. Este trabalho resulta assim, da inquietação de identificar nos escritos de ou sobre Steiner possíveis origens para a visão chekhoviana do fazer teatral.

Por detrás deste interesse, me moveu uma curiosidade sobre as relações entre atuação e espiritualidade que poderiam residir nas intersecções entre a Antroposofia e o fazer/criar chekhoviano. Sabe-se que as referências que Chekhov fez ao trabalho de Steiner foram suprimidas nas traduções de seus escritos (*Para o Ator*, 2010) e só foram recuperadas mais tarde, com a edição de *On The Technique of Acting* (1991), por Mel Gordon. Uma das críticas constantes no trabalho de Chekhov está na abordagem materialista que imperava em sua época e que teria, a seu ver, limitado nas artes em geral, e as artes da cena, especificamente, em relação à livre fluência da imaginação, bem como, ao contato com o *Higher Ego*, termo previamente utilizado por Steiner e traduzido doravante como “Eu Superior”. Meu interesse, ao mergulhar nesta pesquisa, não se concentrava no conhecimento da Antroposofia em si, mas sim em, através dela, desvelar o que poderia estar oculto na prática chekhoviana de uma relação espiritual do artista da cena com sua arte. Assim sendo, me posiciono aqui, como Franc Chamberlain (2003) que defende que não seja necessário qualquer conhecimento da Antroposofia ou mesmo qualquer interesse espiritual para a prática da técnica chekhoviana, que é completa por si só. Deste modo, não objetivo defender uma herança direta entre a abordagem teatral de Rudolf Steiner e a de Chekhov, como o fazem autores/as como Neil Anderson (2011), Dawn Langman (2014) e



Monica Cristini (2015; 2019), mas apenas identificar especificidades encontradas na técnica chekhoviana que possam ter sofrido influência de proposições antroposóficas.

Cabe ainda ressaltar que, algumas questões abordadas por Chekhov que se aproximam de elementos da Antroposofia, estão presentes nas investigações do ator mesmo antes de seu encontro com aquele sistema filosófico, sendo próximos de uma abordagem oriental. Monica Cristini (2015, p. 69) sugere que tanto Chekhov quanto Steiner trabalharam individualmente em suas formulações e que apenas tardiamente Chekhov teria adotado as lições teatrais de Steiner. Cynthia Ashperger analisa ainda uma série de outras influências sobre a abordagem de Chekhov, como o Budismo, a antiga filosofia hinduísta, as práticas de yoga hindus, as teorias de Goethe e Schopenhauer, a segunda geração do movimento simbolista russo, afirmando que “todas estas influências se fundiram numa forma única, permitindo à atriz e ao ator que liberassem sua individualidade Criativa”¹ (2008, p. 4, tradução nossa).

Chekhov e Steiner: um encontro nascido da crise

Mikhail Aleksandrovich Chekhov, nascido na Rússia em 1891, estudou teatro na *Suvorin Drama School* ainda jovem, ingressando no Teatro de Arte de Moscou aos 20 anos de idade. Tendo participado da montagem de *Hamlet*, feita por Constantin Stanislavski e Edward Gordon Craig, em 1911, logo ganha destaque como ator, assumindo, anos mais tarde (1922), a direção artística do Primeiro Estúdio do Teatro.

O pai de Chekhov sofria de alcoolismo, mal a que ele mesmo foi acometido. Chekhov casara-se com a atriz Olga Knipper-Chekhova, com quem teve uma filha. Porém, suas crises depressivas, a bebida e consequente comportamento destrutivo contribuíram para o fim de seu casamento. Quatro anos depois, Olga o deixou, levando a filha. A eclosão da violência da Revolução Russa intensificaria a crise pessoal, que Chekhov interpretou como sendo de natureza espiritual. Começou, então, a estudar a antroposofia de Rudolf Steiner, de quem seu trabalho sofreria forte influência (Barone, 2021, p. 46).

Neil Anderson (2011) aponta para o desgaste físico e psicológico para o qual Chekhov caminhava em 1916, acrescentando o fato de ter perdido um primo que se suicidou com sua arma e de ter perdido também a mãe. Cynthia Ashperger (2008) ressalta que em 1918, no auge de sua produtividade, ele teve um colapso nervoso, acerca do qual foi tratado por psiquiatras. Incapaz de agir, Chekhov mergulhava em uma depressão suicida

¹ Original: “All of these influences fused in a unique way, enabling the actor to free up his/her Creative Individuality”.



e foi no pensamento de Steiner que encontrou recursos para atravessar a crise que o assolava. Sua primeira leitura sobre Antroposofia se deu em 1918, quando encontrou o livro “Conhecimento dos Mundos Superiores”, de Steiner, em uma livraria de Moscou, considerando o título intrigante.

Rudolph Steiner (1861, Reino da Hungria - 1925, Suíça) fundara, em 1913, na Alemanha, a Sociedade Antroposófica (Chamberlain, 2003, p. 2). Formado nos Ensinamentos de Helena Blavatsky, chefiou, a partir de 1902, a seção alemã da Sociedade Teosófica por ela criada, elaborando, entre 1904 e 1910, sua própria forma de Teosofia, que chamou inicialmente de “Ciência espiritual” e, a partir de 1919, de Antroposofia. A nomeação de Jiddu Krishnamurti como “Instrutor do Mundo”, pelos teosofistas Annie Besant e Charles Leadbeater, levou à ruptura de Steiner com a Teosofia, consolidando a criação da Sociedade Antroposófica.

A Antroposofia visava a integração do ser espiritual com o espiritual no universo, diminuindo a distância entre ciência e espiritualidade. O elemento artístico na vida espiritual era caro a Steiner, que se dedicou especificamente ao teatro em seu período no Weimar Goethe Archive, entre 1890 e 1897, tendo tido uma parceria com Frank Wedekind entre 1897 e 1900. Cristini afirma que Steiner não era apenas filósofo, mas também dramaturgo, diretor, professor de atuação e fundador da Eurytmia, arte do movimento, que ela caracteriza como uma espécie de “dança espiritual”, nova e original (Cristini, 2008 *apud* Cristini, 2015, p. 70).

Steiner casou-se com Marie von Sivers, atriz russa que o acompanhou desde suas primeiras palestras relativas ao teatro e à fala expressiva e que se tornou importante difusora deste braço da Antroposofia, incluindo exercícios práticos que abriam um caminho espiritual para a atuação e para o treinamento de atores e atrizes.

Além dos benefícios pessoais que Chekhov sentiu ao aproximar-se da Antroposofia, a visão sobre a arte e, mais especificamente, sobre a arte do teatro começou a exercer influência sobre a sua atuação. Anderson (2011) destaca que quando Chekhov iniciou seus experimentos com as indicações de Steiner para atuação, questionava o uso da memória afetiva defendido por Stanislavski que ao próprio Chekhov fazia mal, tendo em vista a crise pessoal que atravessara. Entre 1918 e 1921, Chekhov ofereceu aulas de atuação em seu apartamento em Moscou, explorando as influências da Antroposofia (Chamberlain, 2004, p. 15-16). No Teatro de Arte de Moscou (TAM), ele ganhava papéis cada vez mais significativos e seguiu também dirigindo no então Segundo Estúdio até 1927, quando “o diretor e escritor Alexander Diky e dezesseis artistas deixaram o Segundo TAM, após



denunciarem Chekhov como ‘idealista’ e ‘místico’, devido a sua espiritualidade antroposófica” (Gordon *apud* Ashperger, 2008, p. 53)², no contexto de um regime stanilista despotista, que perseguia tudo o que considerasse anti-comunista. “Imediatamente depois disso, o principal jornal de Moscou rotulou Chekhov como ‘um artista doente’ e suas produções foram taxadas de ‘alienadas e reacionárias” (*Ibid.*)³. Chekhov relatou: “com intensidade crescente, as circunstâncias estavam me forçando a rejeitar minha filosofia. A luta estava se tornando inútil. Minha atividade como ator, diretor e diretor artístico de teatro foi gradualmente interrompida’ (Chekhov *apud* Marovitz, 2004, p. 95, tradução nossa)⁴. Ele deixa, então, seu país, seguindo com a Antroposofia. Depois de morar em diferentes países da Europa, fixou-se na Inglaterra, em Dartington Hall, onde teve a oportunidade de fundar um Estúdio voltado à formação de atores e atrizes e à criação, a partir da sistematização pedagógica que ali estruturou, com o suporte de Béatrice Straight e Deirdre Hurst Du Prey.

Perspectivas antroposóficas e sua influência sobre a abordagem teatral de Michael Chekhov

Corpo(s)

A Ciência espiritual de Rudolf Steiner defende que o cosmos seja constituído de um aspecto sensível, visível e mensurável, que percebemos pelos nossos sentidos, bem como por forças não visíveis que formam seu aspecto imaterial e suprassensível. Para a Antroposofia, há no ser humano uma dimensão invisível e espiritual, que se expressa através das formas de arte. O ser humano teria, então, uma natureza tripartite, formada pelo corpo físico, por um corpo etérico (feito de energia e força vital) e de um corpo astral (feito de sensações e sentimentos), todos correlacionados e guiados pelo ego. “o mais baixo no homem é o corpo físico, que ele tem em comum com o mundo físico sensível; o que é dado por meio dos sentidos e da inteligência física sensível” (Steiner, 2021, p.13). Cristini (2019) coloca o corpo físico como a parte visível na realidade, o corpo etérico como aquele que provê energia aos órgãos, e o corpo astral contendo as funções intelectual, cognitiva e espiritual, ligado ao estado de vigília da consciência. Esta natureza tripartite é governada

² “(...) writer-director Alexander Diky and sixteen performers left the Second MAT, after denouncing Chekhov as an “idealist” and a “mystic” because of his Anthroposophic spirituality”.

³ “Immediately following this, the leading Moscow newspaper branded Chekhov ‘a sick artist’, and his productions were condemned as ‘alien and reactionary”.

⁴ “With increasing intensity, circumstances were forcing me to reject my philosophy. The struggle was becoming futile. My activity as an actor, director, and head of the theater gradually drew to a halt”.



pelo ego, que mantém o corpo astral vivo, que é fonte das necessidades e desejos e que nos permite recordar as impressões aprendidas no mundo externo. A autora afirma que “a propriedade essencial do corpo etérico é viver, a propriedade essencial do corpo astral é possuir consciência (assim como regular a alternância entre vigília e sono) e a propriedade essencial do Ego é lembrar” (*Id.*, p. 337, tradução nossa).⁵

Graham Dixon (*in Sharp*, 2002) destaca que, com Steiner, Michael Chekhov começa a entender a natureza essencial de uma pessoa, com seu corpo físico, corpo vital, corpo da alma e seu ego (que ele associa ao espírito). Podemos associar os gestos imaginários que atores e atrizes chekhovianos produzem sem mover o corpo físico ao corpo etérico da antroposofia de Steiner. Jerri Daboo (2007) coloca que os exercícios de corpo imaginário de Chekhov permitem a incorporação de uma fisicalidade que é alterada por algo que o ator imaginou em seu corpo e esta alteração provoca também uma alteração psicológica.

Ainda relativamente ao corpo, Steiner lista os sentidos, que são o modo com que ele se relaciona com o mundo físico. Ele parte de três sentidos interiores: o sentido da vida (primeira percepção de si mesmo, consciência, pela interioridade, de sua corporeidade), o senso de automovimento e o sentido estático ou de equilíbrio (relacionado também com a direção). Lista, então, os sentidos de relação com o mundo externo: o olfato, o paladar, a visão, o sentido de calor, a audição. Os demais sentidos apresentados por Steiner (percepção das coisas, anterior ao julgamento que se tem delas) são o sentido da linguagem e o sentido do conceito (ou representativo). A partir daí, teríamos os sentidos que penetram na espiritualidade, os sentidos astrais: o imaginativo, a inspiração e a intuição, conectados ao que ele chama de “órgãos espirituais”, localizados no topo da cabeça, laringe e coração, respectivamente.

Do sentido da intuição, que se espalha para o interior, nasce um sentimento e depois um pensamento. Os sentidos são tocados por algo de fora e chega-se à alma. Quando isso se transforma em atividade e se manifesta no exterior, “levado pelas entidades espirituais”, estamos tangenciando o “mundo dos espíritos” (Steiner, 2021, p. 45). Intuição e imaginação, portanto, são astrais e penetram na espiritualidade, estando intrinsecamente conectados a ela.

⁵ “The essential property of the etheric body is to live; the essential property of the astral body is to possess consciousness (as well as regulate the alternation of waking and sleeping); and the essential property of the Ego is to remember”.



Entre mundos: alma e criação artística

Steiner sinaliza uma fronteira entre o mundo físico, sensorial e o mundo espiritual, suprasensível. Para atravessá-la, a alma precisa aprender a permanecer fora do corpo físico no mundo espiritual e depois regressar ao mundo sensorial (Steiner, 2010, p. 16). É preciso conquistar essa adaptabilidade, caso se queira transitar por entre os mundos. E o artista, na visão antroposófica, é um clarividente que circula entre os diferentes graus do conhecimento. Chekhov faz, por sua vez, menção à travessia da fronteira, ao se iniciar uma criação artística. Ele propõe um exercício de criação de um anel dourado que delimita um campo espacial de criação, onde artistas se sintam livres para dar corpo a suas individualidades criativas. Este espaço é criado coletivamente no início do trabalho e desfeito ao seu final, fazendo com que artistas atravessem sempre a fronteira para o espaço da criação, onde possam se sentir livres e seguros para criar. Sendo um exercício imaginário e partindo da perspectiva antroposófica acima exposta, podemos subentender que a fronteira compreendida por Chekhov não se diferenciava muito da fronteira espiritual apontada por Steiner.

Para Dawn Langman, a abordagem psicofísica de Chekhov é uma chave para uma atuação que envolva corpo, alma e espírito, conforme preconizavam os Steiners. O próprio Chekhov, no entanto, considerava sua abordagem como apropriada ao “teatro do futuro”, já que seu tempo se delineava materialista demais para que a arte do teatro alcançasse tal integração.

Langman (2014) coloca que o clarividente tem a capacidade de se transformar em outro ser, sem perder o sentimento de Si, a consciência do próprio ego, e esta característica deve ser forte em atores e atrizes. A consciência clarividente conhece a fronteira entre os dois mundos e não usa no mundo físico as faculdades adaptadas para o mundo suprasensível. Ela defende que o dom de atores e atrizes reside na capacidade inconsciente de atravessar a fronteira que divide os mundos da experiência física e da suprasensível e seu desafio seria manejar conscientemente estas transições.

Ao abordar a Psicossófia, Steiner (2021) enfoca a alma e os aspectos que a tocam, como a atenção, a memória, as paixões e as afeições, assim como a Verdade, o Bem e a Beleza. Quando nossa percepção nos coloca em contato com algo, se levamos esta impressão adiante, mesmo depois que a experiência com o objeto se finaliza, é porque aquilo nos tocou interiormente, permanecendo na interioridade da alma. O que se



experimenta das coisas, Steiner chama de percepção (sensorial) e o que se leva delas, de sensação.

A Antroposofia entende que as Artes contribuem para o desenvolvimento espiritual. Em *Arte como uma atividade espiritual*, Steiner (1998) aborda a imaginação astral, através de uma percepção imaginativa, que se dá por meio de sentimentos e sensações da alma, e não através dos sentidos perceptivos. Monica Cristini (2019) coloca que, para a visão antroposófica, o processo artístico é da ordem do subconsciente e que o que reside nas profundezas da alma tende a emergir, se transformar em visão e só pode ser satisfeito se contraposto em uma forma exterior.

Ao oferecer à alma a impressão plástica certa, o artista satisfaz sua tendência à visão [...]. É assim que a arte emerge da esfera espiritual. Steiner acreditava que mesmo memórias escondidas e inconscientes colaboram com a criação artística e a recepção: em uma obra de arte as percepções do artista, que permanecem conectadas à faculdade da memória, continuam a atuar em seu subconsciente até o momento de serem levadas à expressão⁶ (*Id.*, p. 339, tradução nossa).

A imaginação e o uso da meditação ou da concentração

Em *Os graus do conhecimento superior*, Rudolf Steiner (2007) aponta que a alma passa por etapas sucessivas do conhecimento, em diferentes mundos. Antes de adentrar a senda do conhecimento do mundo superior, o homem só conhece o primeiro grau, que é relativo ao conhecimento da vida comum, o conhecimento material, ‘científico-sensório’. Em seguida, passa-se ao conhecimento imaginativo, ao inspirativo (volitivo) e então, ao quarto grau, o do conhecimento intuitivo.

O conhecimento material implica os sentidos pelos quais se recebe uma impressão dos objetos (uma sensação), forma-se uma imagem deste objeto e então, um conceito relativo a ele (quem forma é o ‘eu’). No próximo grau, a impressão (sensação) sai de cena e ficam as imagens, os conceitos e o ‘eu’ que os forma. Alguns homens precisam da impressão dos objetos sensórios para formar a imagem, mas o homem imaginativo tem desenvolvida a faculdade da imaginação (o conteúdo não se origina no mundo material, mas no mundo anímico ou espiritual). Steiner adverte que é preciso ter experiência para se distinguir o mundo da imaginação do ilusório, mas uma vez discernidos, o mundo da imaginação se mostra tão ou mais real que o mundo sensório.

⁶ “By offering the soul the right plastic impression, the artist satisfies his tendency to vision: [...]. This is how art emerges from the spiritual sphere. Steiner believed that even hidden and unconscious memories collaborate in artistic creation and reception: in a work of art the artist’s perceptions, what remains connected to the faculty of memory, continue to act in his subconscious up to the moment of being led to expression”.



A partir do terceiro grau, saem de cena as imagens e ficam o ‘conceito’ e o ‘eu’: trata-se do mundo puramente espiritual, na concepção antroposófica, o mundo da inspiração (ela fornece as impressões e o ‘eu’ forma os conceitos). Neste mundo “começa-se a ouvir o que se passa no interior das coisas” (Steiner, 2007, p. 24), o mundo exprime o seu ser à alma. “O homem inspirado consegue exprimir o ser interior das coisas” (*Ibid.*).

No quarto grau, a inspiração sai de cena e resta apenas o “eu”, que se encontra dentro das coisas e dos acontecimentos (e não mais fora): “o eu derramou-se sobre todos os seres, confluuiu com eles. A vida das coisas na alma é a intuição” (*Id.*, p. 24-25). Por meio do conhecimento intuitivo vivemos em todas as coisas. “Para penetrar desse modo nas coisas é preciso, obviamente, sair de si próprio. Precisamos tornar-nos desprendidos’, ‘altruístas’- temos de negar nosso próprio ser para nos fundirmos com o ‘ser próprio’, com o ‘eu’ de uma outra entidade” (*Id.*, p. 25). Steiner indica a meditação e a concentração como os modos de se chegar a estes mundos, pois através delas, a alma se afasta por um tempo da conexão com os órgãos dos sentidos, ficando imersa em si própria. Formam-se assim, os órgãos da alma que estabelecem contato com os mundos superiores.

Ashperger (2008) coloca que, como Steiner, Chekhov fala sobre a imaginação criativa como um mundo de imagens que povoam nossa memória inconsciente e como estas imagens podem ser usadas pelo ator e atriz ao criarem um personagem. Cristini coloca que

São imagens que se desenvolvem independentemente do controle da vontade – e são, portanto, objetivas – mas que podem, contudo, serem reconvocadas pelo subconsciente através do exercício de concentração ou meditação. Chekhov acredita em um mundo objetivo onde imagens têm sua própria vida, além do controle do ator, uma dimensão que Rudolf Steiner considera parte da própria espiritualidade do ator. De acordo com Chekhov, através da concentração, o ator pode adentrar este mundo, fortalecendo sua vontade criativa e alcançando independência do ego⁷ (Cristini, 2015, p. 71, tradução nossa).

A autora defende que Chekhov foi adotando, no decorrer dos anos, uma poética antroposófica cada vez mais explícita, com a diferença de que Steiner fala mais de ‘meditação’ enquanto Chekhov usa o termo ‘concentração’. Ela exemplifica pela quarta

⁷ “These are images that develop independently of the control of the will – and are therefore objective – but which can, however, be recalled from the subconscious through the exercise of concentration or meditation. Chekhov believes in an objective world where images have their own life beyond the control of the actor, a dimension that Rudolf Steiner considers part of the spirituality of the actor himself. According to Chekhov, through concentration the actor can enter this world, strengthening his creative will and achieving independence from the ego [...]”.



lição, das que Chekhov estabeleceu em 1936 (Chekhov, 2018), onde entende que concentração equivale a ‘estar com’ e requer o uso dos cinco sentidos:

(...) para ele, estar completamente voltado ao objeto é senti-lo em sua totalidade. Se o objeto em que o ator está se concentrando é uma imagem, então Chekhov fala de perceber (ou sentir) a alma da pessoa ou coisa em que esteja se focando. Mais tarde ele expressaria este conceito com o termo ‘espiritualidade’ (Cristini, 2015, p. 73): Concentração para nós é uma coisa especial. É um termo especial para nós e tem um significado especial. Não é apenas a habilidade de se concentrar no senso comum, mas a habilidade de se concentrar em objetos espirituais [...] é nosso método de contactar e nos fundirmos com as forças criativas espirituais, que são a porta pela qual podemos entrar no mundo espiritual criativo⁸ (Chekhov *apud* Cristini, 2015, p. 73, tradução nossa).

Para treinar a concentração, Chekhov sugere a aproximação com as coisas físicas, sentindo seu espírito, depois imaginando os objetos, sem necessitar mais da relação dos sentidos com os objetos reais. Podemos notar o paralelo entre esta proposição e as etapas de acesso à imaginação e intuição colocadas por Steiner.

Cristini (2015) conta que em suas palestras para atores, de 1924, Steiner conduzia artistas a perceberem as forças e princípios que iam além da realidade tangível: os aspectos intangíveis do mundo espiritual e suprassensível, por meio da observação profunda, consciente e objetiva (ou seja, sem envolvimento emocional ou intelectual), comparável à meditação. Esse tipo de observação permite a formação de uma imagem real na memória do ator, que pode ser convocada e elaborada pela fantasia, ao se trabalhar um personagem.

Arquétipos, Gesto da Alma e Gesto Psicológico

Em *Speech and Drama* (1985), Steiner afirma que para se fazer algo artisticamente, é preciso que seja feito pela alma. Para tanto, o artista precisa saber transitar em seu mundo. Uma das formas vistas acima, se relaciona com as práticas da meditação e da concentração. A outra forma indicada por Steiner é o acesso ao mundo dos sonhos. Através dele, artistas acessam as imagens do subconsciente e das memórias inconscientes, livres de seu envolvimento subjetivo e pessoal. Aqui também residia o interesse de Michael Chekhov e a sua recusa ao método das memórias afetivas explorado por Stanislavski à época em que

⁸ “[...] for him to be completely turned towards the object is to feel the whole of it. If the object on which the actor is concentrating is an image, then Chekhov spoke of perceiving (or feeling) the soul of the person or the thing on which one is focusing. Later on he would express this concept with the term “spirituality”: Concentration for us is a special thing. It is a special term for us and has a special meaning. It is not only the ability to concentrate in the usual sense, but the ability to concentrate on the spiritual objects. [...] It is our method of contacting and merging with the creative spiritual forces, which is the door by which we can enter into the creative spiritual world”.



trabalhava com ele: o ator e a atriz devem criar algo que não se paute por suas memórias e vidas pessoais, mas por uma construção artística que os distancie pessoalmente de suas criações.

As imagens arquetípicas, entendidas de uma perspectiva junguiana, são favoráveis a essa objetivação da criação que não é distorcida pelos filtros da subjetividade. Para Carl Gustav Jung, imagens arquetípicas advêm do inconsciente coletivo (e não pessoal) e por isso são objetivas, sendo comuns a diferentes culturas. Na visão antroposófica, os mundos dos sonhos ou da imaginação são habitados por estas imagens. Cristini acrescenta que Steiner usa o termo ‘imaginação criadora’ para indicar a necessidade de uma postura artística que define como ‘pensamento móvel’: uma atitude de busca contínua, distante da pura razão intelectual.

O interesse de Steiner está voltado a tudo o que possa reacender, na natureza, a fantasia por meio da rememoração de imagens universais, ou arquétipos, que ele considera comuns dentro de uma mesma cultura ou para a humanidade. Estas são imagens que povoam o inconsciente do artista e que, uma vez evocadas, estimulam sua criatividade para trabalhar de uma maneira que não seja mais a expressão subjetiva do ego, mas totalmente objetiva e, portanto, pronta a ser compartilhada com o público. Então, o poder da criação emergirá da espiritualidade do artista, de sua habilidade de se relacionar com o mundo, entendido o macrocosmo ao qual ele pertence⁹ [...] (Cristini, 2015, p. 75, tradução nossa)

Ao trabalhar com os sonhos, atores e atrizes acessariam as imagens arquetípicas, que os espectadores reconheceriam, como uma imagem formada em sua própria fantasia. Trazendo as imagens de sonhos para a memória, através de exercícios meditativos, revivendo interiormente esses sonhos, o ator e a atriz os tornam tanto fonte de material para a criação de personagens, quanto ponte de acesso ao seu subconsciente, ao seu ‘Eu Superior’, distante de suas reações egóicas da vida cotidiana.

Chekhov retoma a ideia de “Eu Superior”, de Steiner, em *On the Technique of Acting* (1991), defendendo que ele seja de uma ordem elevada, guiando nossa criação artística: “aceitando o mundo objetivo da imaginação, a independente interação de nossas imagens e a profundidade de atividade subconsciente em nossa vida criativa, nós abrimos as limitadas

⁹ “Steiner’s interest is focused on everything in nature that can reignite the fantasy through the recollection of universal images, or archetypes, that he considers common within the same culture or to humanity. These are images that populate the artist’s unconscious and which, once recalled, stimulate his creativity to work in a way that is no longer a subjective expression of the ego, but is totally objective and therefore ready to be shared with the public. Thus, the power of creation will emerge from the spirituality of the artist, from his ability to relate to the world, understood as the macrocosm to which he belongs [...]”.



fronteiras de nossas personalidades. Nos defrontamos com o ‘Eu Superior’¹⁰ (Chekhov, 1991, p. 15).

Para Chekhov, quanto mais o artista reconhece essa função superior em si mesmo, mais é por ela influenciado em seu trabalho criativo. Em *Lessons for teachers* (2018), ele apresenta um esquema através da imagem de um cálice que tem no topo de sua abertura superior o ‘Eu Superior’, o ‘Olho’ ou a ‘Alma Criativa’, como se estivesse ‘contra o material’ (representado abaixo, pelo pé e base do cálice), defendendo que

precisamos trabalhar para incorporar o criativo ao não criativo. É isso que estamos buscando e temos muitos exercícios para isso. O que é que queremos fazer com estes exercícios? Precisamos erguer nossas qualidades pesadas, não criativas e materialistas, às quais devemos incorporar nossas ideias espirituais, nossa inspiração e todas aquelas qualidades criativas que podemos obter de nosso espírito vivo¹¹ (Chekhov, 2018, p. 28).

Chekhov explora os arquétipos ao abordar a criação dos personagens, especialmente através do Gesto Psicológico. Ele afirma que usa este termo, porque significa, ao mesmo tempo, o gesto e os sentimentos a ele conectados. O Gesto Psicológico dá ao ator a estrutura básica do personagem, ao mesmo tempo que pode colocá-lo nos diferentes humores por que o personagem passa. Ele afirma o Gesto psicológico como “modelo original para todos os gestos possíveis da mesma espécie” (2010, p. 89). O Gesto Psicológico, enquanto arquetípico, tem uma força própria, vigor psicológico, resumindo sua intrincada psicologia de forma facilmente verificável (por meio de sua essência).

O Gesto Psicológico pode ser ou não visível ao espectador. Os gestos arquetípicos como empurrar, puxar, alcançar, abrir, abraçar, elevar, rasgar, esmagar, atirar, arrastar podem ser trabalhados para capturar o estado psicológico a eles associado e depois podem ser suprimidos do movimento corporal, deixando atuar apenas a psicologia acessada através do agir. Assim, artistas criam com base nestes gestos arquetípicos, independentemente de suas experiências e memórias pessoais.

Autores como Cristini (2015; 2019) e Anderson (2011) associam aspectos do Gesto Psicológico proposto por Chekhov aos gestos ligados a humores da alma, apresentados por Steiner, em palestras e escritos relativos à Eurytmia. Definida como a arte do movimento, a

¹⁰ “By accepting the objective world of the imagination, the independent interplay of our images, and the depth of the subconscious activity in our creative life, we open up the very limited boundaries of our ‘personalities’. We confront the Higher Ego”.

¹¹ “But we must work to incorporate the creative with the uncreative. That’s what we are working for, and we have many exercises for this. What do we want to do with these exercises? We must ‘erect’ our heavy, uncreative, materialistic qualities, into which we must incorporate our spiritual ideas, our inspiration and all those creative qualities that we can get from our living spirit”.



Euritmia foi desenvolvida por Steiner, ao lado de Marie Von Sivers, tendo por base os princípios da Antroposofia. A Euritmia artística torna visível a linguagem, devendo ser acompanhada de recitação ou de música, como uma continuidade destas artes (Steiner, 1985, p. 229-230). Para seu criador, ela correspondia à arte do futuro, por conectar as pessoas diretamente aos mundos suprasensíveis, já que expressava gestos da alma. Em *Eurythmy as a visible speech* (1984) - livro decorrente de palestras proferidas entre junho e julho de 1924 -, Steiner aponta para os sentimentos internos e humores que devem ser convocados dentro dos artistas frente a um poema, apresentando gestos correlatos, que expressam a alma em determinadas circunstâncias: gesto de ênfase para uma questão ou exclamação, de vivacidade ou alegria, de inteligência, de conhecimento, de auto afirmação, de desejo insaciável, de comunicação ou afirmação, de intimidade, de amabilidade, de tristeza, de desespero, de solenidade e de devoção. Tais gestos consistiriam na expressão visível da alma que, como os Gestos Psicológicos de Chekhov, associavam um sentimento interno a uma postura física. Menos do que a influência direta dos gestos e a postura corporal que figuram, cabe ressaltar a proximidade das abordagens no que diz respeito à relação entre os gestos e os sentimentos internos por eles despertados.

Steiner defendia inicialmente que a Euritmia deveria ser performada artisticamente por euritmistas junto à música e à poesia, por meio de gestos harmonicamente movidos com a fala. Mais tarde, passou a recomendá-la também ao treinamento de atrizes e atores, artistas que, não estando nem no polo do puro gesto, nem no da pura fala, se beneficiariam com a arte do movimento, uma vez que ela dá o que não pode ser expresso apenas pela música ou apenas pela recitação; ela os continua e os leva além (Steiner, 1985). Em setembro de 1924, ele daria seu último curso para atrizes e atores, onde recomendaria a estes artistas o treinamento da Euritmia, especialmente em relação aos Gestos da Alma, por compreenderem atitudes que “podem ajudar o ator a encontrar a atmosfera certa para expressar certos sentimentos ou sensações através do movimento do corpo todo”¹² (Cristini, 2015, p. 75, tradução nossa).

Segundo Ashperger (2008), Chekhov teria tido contato com a Euritmia pela primeira vez durante sua estadia em Berlim, em 1928 e 1929, quando buscava aprender como poderia aplicar aquelas lições ao discurso dramático. Anderson (2011) sugere que, aparentemente, Chekhov teria encontrado Steiner antes mesmo das palestras deste sobre *Fala e drama*, de 1924. Anos mais tarde, Alice Crowther foi enviada do Goetheanum (a Escola de Ciência Espiritual antroposófica em Dornach, Suíça) para Dartington Hall, para

¹² “[...] can help the actor to find the right atmosphere to express certain feelings or sensations through the movement of the whole body”.



treinar os alunos de Chekhov nas artes da fala e do movimento. Em *On the Technique of Acting* (1991), a referência a Rudolf Steiner é explícita: Chekhov apresenta os ensinamentos relativos à distinção entre vogais e consoantes, para a expressão artística, associando as vogais aos sentimentos humanos, à expressão de experiências íntimas, a temas líricos e espirituais, enquanto as consoantes ele associa a expressões mais dramáticas, mais ligadas à terra, ao mundo externo, tendo força e poder plástico.

Em *Speech and Drama* (1985), voltado especificamente à arte da fala dramática e da recitação, Steiner atribuiu gestos macrocósmicos às consoantes e gestos de alma às vogais, estabelecendo uma relação íntima entre o cósmico e o antropológico, conectando o corpo humano ao universo físico (Anderson, 2011, p. 163). A fala é articulada ao batimento cardíaco e contém exercícios

para permitir ao performer que libere as sílabas na respiração, ter boa articulação, fluência e apoio vocal. Em contraste com o treinamento convencional da voz, o foco não está tanto no corpo e na busca de diferentes pontos de ressonância, mas mais no esforço de trabalhar imaginativamente com a fala, através do ar ao redor e do espaço. Ao invés de entrar no tom, o performer usa os sons para tornar audíveis as qualidades musicais e pictóricas do texto¹³ (*Id.*, p. 166).

Através de tais práticas, atrizes e atores se familiarizariam com gestos conectados a diferentes vogais e consoantes, animando os sons em suas falas artísticas, favorecendo o encontro de infinitas possibilidades para a psicologia representada, por meio das caracterizações criadas.

Com relação à evidência da influência de Steiner sobre a técnica de Chekhov, cabe ressoar com Chamberlain (2003), em sua afirmação de que a Eurytmia e as teorias de fala de Steiner, bem como gestos invisíveis, encontraram seu caminho na sistematização de Chekhov para a atuação. Já Anderson (2011, p. 170) é mais categórico ao afirmar o método Chekhov como movimento “filho” da Antroposofia e ao lamentar que os aspectos centrais de Steiner tenham sido marginalizados ou mesmo estado ausentes no que foi divulgado do método de Chekhov pelo mundo.

O amor e a ética da atuação

¹³ “[...] speech exercises to enable the performer to set the syllables free on the breath, to have good articulation, fluency, and voice placement. In contrast to mainstream training of the voice, the focus is not so much on the body and seeking for different sources of resonance, but more on the speaker’s striving to work imaginatively with the surrounding air and space. Instead of going into tone, the performer uses the sounds to make audible the pictorial and musical qualities of the text”.



Perpassamos diversos aspectos da Antroposofia que encontram ressonância nas proposições práticas de Michael Chekhov. A Ciência espiritual de Steiner, de certa forma, vinha a corroborar uma série de elementos artísticos defendidos por Chekhov, a partir de sua vivência pessoal como artista interessado na criação de algo novo, que não se pautasse por experiências pessoais pregressas ou memórias (algumas das quais, muitas vezes, pode ter quisto distanciar-se), mas por sua inventividade, sua individualidade criativa. Chekhov defendia que atrizes e atores se perguntassem quais as diferenças que tinham em relação aos personagens que representavam, justamente num processo de compreensão da alteridade e de criação imaginativa a partir dela.

Ao abordar a missão das artes, Steiner (1964) coloca em xeque uma concepção naturalista, focada na imitação do natural. Em sua visão, a arte implica a transcendência do natural, e

somente uma pessoa que participa da vida espiritual tem um impulso para uma atividade criativa que transcenda o meramente natural. De outro modo, de onde viria o impulso? Em todas as épocas as almas humanas em que o elemento artístico floresceu, tiveram uma relação definida com o mundo espiritual. Foi de um estado de sintonia com o espírito que o impulso artístico adveio. E esta relação com o mundo espiritual será, para sempre, o pré-requisito para a criatividade genuína¹⁴ (Steiner, 1964, Lecture II, tradução nossa).

Também era neste sentido que Chekhov intuía o ‘Teatro do Futuro’. Colocando que a primeira abordagem da peça, por atores, atrizes e diretores, seria permeada pelo amor, defende que artistas teriam de exercitar suas almas, assim como seus corpos, para poderem ser permeados pela força de um espírito livre, ao expressar o personagem:

Assim como o ator do futuro começará a desenvolver seus meios externos, ele irá, ao mesmo tempo, desenvolver sua alma. Ele encontrará meios para isso. Ele abrirá sua alma para aquelas qualidades encontradas no trabalho dos grandes mestres, para as elevadas qualidades de compaixão e amor. Ele não se envergonhará de buscar o conhecimento das verdades, fatos e seres espirituais; ele saberá que enquanto se permanecer na terra e apenas na terra, não se pode criar nada que tenha valor e seja significativo. Dia após dia, só repetirá e copiará – nas mesmas cores, formas, gestos e sons – os fatos que o circundam. Sem conhecimento espiritual, ele não será capaz de produzir originalidade, não terá nada novo a dizer como artista; caberá a ele

¹⁴ “[...] only a person who participates in spiritual life has an impulse for a creative activity transcending the merely natural. Otherwise, where would the impulse come from? In all ages the human souls in which the artistic element flourished have had a definite relation to the spiritual world. It was out of a spirit-attuned state that the artistic urge proceeded. And this relation to the spiritual world will be, forever, the prerequisite for genuine creativity”.



retratar o naturalismo cru que, na verdade, não se distancia muito da simples fotografia¹⁵ (Chekhov, 1936, p. 18, tradução nossa).

Cristini (2015) destaca que as ideias defendidas por Chekhov implicam, entre outros aspectos, amor e compaixão. Cass Fleming (2021, p. 19) também destaca que as “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”, citando Chekhov ao relacionar o amor a um “constante processo de expansão” (Chekhov; Leonard *apud* Fleming, 2021, p. 19). Também Chamberlain, destaca o papel do amor na prática chekhoviana, relacionando-o a uma concepção de Steiner:

No entanto, há algo mais envolvido na concepção de amor de Chekhov, que ele tirou de Steiner e é um aspecto importante de sua técnica. Com esta atitude de "amor" temos a possibilidade de entrar em todas as manifestações da vida. Isso é o que o ator precisa fazer. Seja envolvendo e representando imaginativamente outro personagem humano, ou um animal, ou um fantasma, ou um objeto (in)animado. Para Chekhov é indesejável reduzir o outro a si mesmo, é sempre importante se perguntar "em que sou diferente desse personagem, animal, objeto?". E o processo desse reconhecimento da diferença não tem como objetivo o julgamento, mas a consciência. Ao perceber as diferenças entre o eu e o outro, o ator oferece um espaço para o outro se manifestar, mantendo um claro senso de diferença. Não há posse aqui, onde o eu é tomado pelo outro. O ator não é um médium, nem o outro se reduz à personalidade cotidiana do ator. O eu e o outro são aliados na criação da performance. O relacionamento se abre ainda mais para incluir não apenas ator e personagem, mas também ator e ator e ator e público. Aliados na criação do espetáculo. Nem concorrentes, nem inimigos¹⁶ (Chamberlain, 2003, p. 8, tradução nossa).

¹⁵ “As the actor of the future will begin the development of his outward means, he will at the same time develop his soul. He will find means for this. He will open his soul to those qualities found in the work of the great masters, to the high qualities of compassion and love. He will not be ashamed to seek the knowledge of spiritual truths, facts and beings; he will know that as long as one remains on the earth and the earth only, one can create nothing that is of significance and value. Day in, day out, he will only repeat and copy – in the same colors, forms, gestures, and sounds – the facts of life surrounding him. Without spiritual cognizance he will not be able to produce originality, he will have nothing new to say as an artist; it will be his lot portray crude naturalism, which, in truth, is not very far removed from plain photography”.

¹⁶ “Yet there is something more that is involved in Chekhov's conception of love which he took from Steiner and is an important aspect of his technique. With this attitude of 'love' we have the possibility of entering into all manifestations of life. That's what the actor needs to do. Whether imaginatively engaging with and representing another human character, or an animal, or a ghost, or an (in)animate object. For Chekhov it is undesirable to reduce the other to the self, it is always important to ask 'how am I different from this character, animal, object?'. And the process of this recognition of difference does not have judgement as its aim but awareness. By noticing the differences between the self and the other the actor offers a space for the other to manifest whilst keeping a clear sense of difference. There is no possession here, where the self is taken over by the other. The actor is not a medium, nor is the other reduced to the everyday personality of the actor. Self and other are allies in the creation of the performance. The relationship opens out further to include not just actor and character but also actor and actor and actor and audience. Allies in the creation of the performance. Not competitors, not enemies”.



Assim, parece-me haver na perspectiva chekhoviana, sobretudo uma ética inerente ao trabalho de atuação que implica no distanciamento egóico de si, para dar livre vazão à individualidade criativa, que nada tem a ver com individualismo, mas com um contato profundo com o ‘Eu Superior’, este ser criativo que nos habita e nos permite contactar as figuras do mundo da imaginação.

Considerações finais

Transitamos por alguns dos conceitos da Antroposofia, da perspectiva de uma abordagem analítica de quem nunca teve um contato pessoal com seus ensinamentos práticos. Interessava-me reconhecer quais aspectos da visão antroposófica e especialmente das práticas propostas pelos Steiners poderiam servir de base às ferramentas sistematizadas por Chekhov na técnica que desenvolveu para a atuação.

O entendimento da perspectiva antroposófica relativa aos corpos físico, etérico e astral, parece-me ampliar a compreensão da prática chekhoviana de incorporação das imagens, que chegam ao corpo físico através do mundo imaginal, cujo contato se aperfeiçoa com as práticas meditativas (Steiner) ou de concentração (Chekhov), que visam silenciar momentaneamente o corpo sensório e aguçar os sentidos da intuição e da imaginação, inerentes, na visão antroposófica, à espiritualidade.

Para ambas as visões, aquilo que toca a alma do artista é o que mobiliza a criação verdadeiramente artística que, para muito além da cópia da realidade objetiva ou da reprodução de uma vivência subjetiva, se configura no contato com a alteridade, realizado pela atividade de imaginar, e que a incorpora por meio de gestos arquetípicos, ou seja, universais, que imprimirão a psicologia adequada ao personagem representado, em suas diferentes circunstâncias.

Embora os Gestos de Alma propostos por Steiner não equivalham aos Gestos Psicológicos de Chekhov, parecem partir de um mesmo princípio, que é o de animar a alma, a psique, a psicologia do personagem, dentro das atmosferas por ele vividas. Também seria a função da Eurytmia, proposta pelos Steiners e acolhida por Chekhov, dar expressividade ao movimento da alma.

Para tanto, a ética do amor, identificada em Chekhov, que encontra uma matriz no modo de se fundir aos “objetos” de meditação de Steiner se faz fundamental, pois implica uma atitude aberta perante o teatro, perante as e os colegas de trabalho, perante as e os espectadores e perante os mundos imaginados e representados, distante de qualquer limitação egóica. A espiritualidade implícita que eu intuía ao trabalhar com a técnica



chekhoviana, antes de ter contato com os princípios antroposóficos, talvez resida justamente na forma de transitar entre os mundos imaginal e da realidade objetiva, por meio desta ética pautada pelo amor, considerado de uma perspectiva expansiva.

Para finalizar, cabe frisar que este trabalho apenas identifica alguns aspectos do vasto universo da Antroposofia que encontram ressonância na técnica chekhoviana. Seu propósito, longe de pretender esgotar o tema, se filia a contribuir com artistas que se interessem pelas relações nele apontadas.



Referências

ANDERSON, Neil. On Rudolf Steiner's Impact on the Training of the Actor. *Literature & Aesthetics*, v. 21, n. 1, jun., 2011. Disponível em: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/LA/article/view/5054>. Acesso em: 10 fev. 2023.

ASHPERGER, Cynthia. *The Rhythm of space and the sound of time: Michael Chekhov's acting technique in the 21st century*. Amsterdam: New York: Rodopi, 2008.

BARONE, Luciana P. C. Da criação de Dartington Hall ao Teatro Estúdio de Michael Chekhov: os princípios de comunidade, educação e atuação. *Revista Científica de Artes FAP, UNESPAR*, v. 24, n. 1, p. 39-61, 2021.

CHAMBERLAIN, Franc. Michael Chekhov: Pedagogy, Spirituality and the Occult. *Toronto Slavic Quarterly*, n. 4, Spring, 2003.

CHAMBERLAIN, Franc. *Michael Chekhov*. London: New York: Routledge, 2004.

CHEKHOV, Michael. *The Theatre of the future* (Based on a lecture by Michael Chekhov entitled 'The Actor and the Theatre of tomorrow', given, in English, at the New School for Social Research, New York, September, 22nd, 1935). Transcribed by Deirdre Hurst Du Prey. Dartington Hall: Devon Archives, 1936.

CHEKHOV, Michael. *On the technique of acting*. New York: Harper Collins Publishers, 1991.

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

CHEKHOV, Michael. *Michael Chekhov's Lessons for Teachers, Expanded Edition*. Transcribed from the original shorthand notes by Deirdre Hurst Du Prey. Michael Chekhov Association, 2018.

CRISTINI, Monica. *Meditation and imagination: the contribution of anthroposophy to Michael Chekhov's acting technique*. In: AUTANT-MATHIEU, Marie Christine and MEERZON, Yana. *The Routledge Companion to Michael Chekhov*. London and New York: Routledge Companions, Taylor and Francis Group, 2015. *E-book*.

CRISTINI, Monica. Psychological Gesture, concentration and meditation on character development with Rudolph Steiner and Michael Chekhov. *Medicina neu Secoli Arte e Scienza. Journal of History of Medicine*, v. 31, n. 2, p. 335-354, 2019. Disponível em: https://rosa.uniroma1.it/rosa01/medicina_nei_secoli/article/view/1603. Acesso em: 15 fev. 2023.

DABOO, Jerri. Michael Chekhov and the embodied imagination: Higher Self and Non Self. *Studies in theatre and performance*, v. 27, n. 3, p. 261-273, 2007.



FLEMING, Cass. Um constante processo de expansão. *Revista Científica de Artes/FAP, UNESPAR*, v. 24, n. 01, p. 13-37, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/4266>. Acesso em: 07 fev. 2023.

LANGMAN, Dawn. *The art of acting: body, soul, spirit, word*. Great Britain: Temple Lodge Publishing, 2014.

MAROVITZ, Charles: *The other Chekhov: a biography of Michael Chekhov, the legendary actor, director and theorist*. New York: Applause Theatre Book Publishers, 2004.

SHARP, Martin. *Michael Chekhov: The Dartington Years*. Palomino Films/ Dartington Hall Trust Archives, 2002. DVD.

STEINER, Rudolf. *Arts and their Mission*. Anthroposophic Press Inc.: Steiner Books, 1964. Disponível em: https://rsarchive.org/Lectures/GA276/English/AP1964/ArtMis_index.html. Acesso em 15 dez. 2022.

STEINER, Rudolf. *Erythmy as a visible Speech*. London: Rudolf Steiner Press, 1984.

STEINER, Rudolf. *Speech and drama*. New York: Anthroposophic Press Inc.: Steiner Books, 1985.

STEINER, Rudolf. *Art as a Spiritual Activity*. Hudson; NY: Antroposophic Press, 1998. *E-book*.

STEINER, Rudolf. *Os graus do conhecimento superior: o caminho iniciático da imaginação, da inspiração, da intuição*. Tradução de Lavínia Viotti. São Paulo: Editora Antroposófica, 2007.

STEINER, Rudolf. *The secrets of Threshold*. Whitefish: Kessinger Publishing, LLC, 2010. *E-book*.

STEINER, Rudolf. *Os três mundos do espírito – Antroposofia – Psicossafia – Pneumatossafia*. Tradução e Edição de David de Angelis. 2021. *E-book*.



Autora

Luciana Barone

Pesquisadora, docente, atriz e encenadora teatral, é Bacharel em Artes Cênicas (1996, UNICAMP). Mestre (2002) e Doutora (2007) em Multimeios, pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), tendo pesquisado tecnologia em encenação e a poética do encenador e cineasta Robert Lepage. Tem pós-doutorado em Theatre and Performance pela Goldsmiths University of London (2019-20), com pesquisa sobre o Body-Mind Centering como suporte à técnica de atuação de Michael Chekhov. Professora do Bacharelado em Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Vídeo Artes (UNESPAR).

E-mail lubarone@gmail.com

Direitos autorais

Luciana Barone

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Modalidade de avaliação

Avaliação Duplo-Cega

Editor responsável

Éden Peretta

Histórico de avaliação

Recebido em 7 de maio de 2023

Aceito em 6 de novembro de 2023