

Nikolai Demíдов: um nome apagado da história

O texto abaixo foi transcrito e editado da tradução feita por Marcela Grandolpho da fala de Andrei Malaev-Bábel no Café Teatral Internacional, realizado em 04 de abril de 2018. O Teatro Escola Macunaíma trouxe o professor Andrei para ministrar um workshop a seu corpo docente, em que foi experimentada a técnica de Demíдов.

Eu estou aqui para introduzir um nome que não é conhecido e corrigir uma injustiça histórica. De vez em quando uma pessoa nasce, e ela está à frente do seu tempo. Vocês sabem o que aconteceu com Copérnico, com Colombo, com todas as pessoas que estavam à frente do seu tempo? Elas foram queimadas, foram para a prisão, foram obrigadas a ser retratar, a discordar do que uma vez disseram, mas elas perseveraram. Às vezes, elas morrem em infância, mas os anos passaram – dez, vinte, cinquenta, cem anos –, e pessoas que trabalharam perto delas, que não as esqueceram, fazem esses nomes reaparecerem. Assim foi a história de Nikolai Demíдов: o assistente, parceiro, colaborador mais próximo de Stanislávski durante trinta anos. Demíдов trabalhou com Stanislávski por mais tempo do que qualquer outra pessoa.

Demíдов foi o primeiro editor do principal livro de Stanislávski, *A Preparação do Ator*¹. No prefácio original da versão russa, Stanislávski dedica um parágrafo inteiro a Demíдов, onde ele diz: “Eu quero agradecer ao diretor do meu teatro, Nikolai Demíдов, por sua valiosa contribuição para a criação deste livro. Ele me proveu com materiais, ele me guiou e expôs os meus erros.” Ao ler esse parágrafo, todos começam a pensar: “Quem é esse homem de quem eu nunca ouvi falar, e que ousou expor os erros de Stanislávski?” Stanislávski, por acaso, era algum deus, que ninguém ousou dizer

que ele estava errado? Não só Demíдов falou para Stanislávski que ele estava errado em algumas ocasiões, como o Stanislávski o ouviu e mudou seu trabalho.

Stanislávski deu seu nome em apoio a uma companhia de teatro que foi cofundada por Demíдов. Durante toda a sua vida, Stanislávski cofundou duas companhias, uma foi o Teatro de Arte de Moscou e a outra foi o estúdio criativo de Demíдов. Stanislávski não dava facilmente seu nome como apoio para nada, porque ele sabia que todos estavam de olho nele. Mas vamos esquecer Stanislávski por um momento, porque nós vamos voltar a falar dele mais vezes.

Da infância à profissionalização teatral

Vamos falar de Demíдов. Nikolai Demíдов já era claramente um homem especial, uma pessoa diferente desde jovem. Ele foi uma criança muito doente: quando tinha quatorze anos, os médicos disseram que ele passaria a vida toda em uma cadeira de rodas. Se nós pensarmos hoje em dia no que significa estar em uma cadeira de rodas, isso não parece um grande problema, mas nós temos que pensar no que isso significava na Rússia do fim do século XIX. E isso significava o fim de sua vida, estar trancado dentro de sua casa para sempre.

Se eu não me engano, foi exatamente nesse período, aos quatorze anos de idade, que Nikolai Demíдов começou a duvidar da existência de Deus. Não sei se ele se revoltou pensando que Deus tivesse feito algo muito cruel com ele ou se ele simplesmente perdeu sua fé. De toda forma, Demíдов resolveu que ele mesmo iria solucionar esse problema. Ele pegou duas armas carregadas, apontou uma para as têmporas, a outra para o próprio coração e apertou o gatilho das duas armas ao mesmo tempo. Mas ele sobreviveu! Demíдов então percebeu que talvez Deus não quisesse que ele fosse embora e decidiu escutar

1. Em 1936, é publicado, nos Estados Unidos, o que nós conhecemos como *A Preparação do Ator*. Dois anos mais tarde, em 1938, o livro completo sai em russo sob o título de *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criativo da Experiência do Vivo*.

o que ele estava lhe dizendo.

Depois disso, ele desenvolveu uma sequência de exercícios físicos e, por meio desses exercícios, treinou a si mesmo para conquistar um corpo saudável. E ele não só conseguiu se recuperar, como bateu recordes de levantamento de peso. Por isso, ele estabeleceu, na sua cidade, uma associação chamada Sociedade Atlética de São Petersburgo, onde passou a treinar atletismo. Nessa sociedade, ele desenvolveu não apenas um treinamento físico, como também um treinamento moral. Demíдов se tornou um profundo conhecedor de ioga e também especialista em várias disciplinas esotéricas do Oriente, assim como em algumas matérias esotéricas e cristãs russas. Toda essa experiência, mais tarde ele iria aplicá-la no teatro.

Demíдов nasceu em 1884, na Rússia, em uma família de teatro. O nome de seu pai era Vasili Demíдов, e ele foi o fundador do Teatro Popular na cidade onde nasceu o filho Nikolai. Quando nós dizemos "teatro popular", nós queremos dizer que não é um teatro profissional, mas sim um teatro feito por amadores: camponeses, trabalhadores. Esse teatro era de altíssima qualidade, principalmente por conta do seu dramaturgo, diretor e produtor, que era Vasili Demíдов. Nikolai era ator do teatro de seu pai, e suas primeiras lições, Demíдов não as recebeu de Stanislávski, e sim de Vasili. Ele e o irmão tornaram-se atores muito conhecidos na Rússia e, já nessa época, estavam interessados em perpetuar o trabalho da arte e do ator.

Em 1907, Demíдов muda-se para Moscou e entra na Universidade Estatal de Moscou, que é a universidade de mais prestígio na Rússia, onde foi estudar Psiquiatria. Nesse mesmo ano, Demíдов conhece Stanislávski por Leopold Sulerjítски, que injustamente também tem o nome muito pouco conhecido. Sulerjítски era o homem das ideias de Stanislávski, era o seu braço direito e também o

codiretor de suas peças. Sulerjítски foi o "pai" e o diretor do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, e esse é o começo de uma proposta de escola dentro do TAM, que será a mesma escola a ser dirigida e chefiada por Demíдов futuramente. Esse Primeiro Estúdio nos deu várias personalidades importantes para o teatro, pessoas essenciais para o desenvolvimento do teatro no século XX, tanto na Rússia quanto nos Estados Unidos e em todo o mundo. Estou falando do diretor Evguéni Vakhtângov, do grande ator Mikhail Tchékhev e de Richard Boleslávski, cujos livros são ainda hoje importantes fontes de exercícios no teatro da América.

Demíдов conheceu Sulerjítски por conta de seu interesse atlético. Sulerjítски era lutador, e Demíдов também. Eles se conheceram na escola dirigida pelo campeão mundial de luta, que por acaso era russo. Nesse mesmo ano, Sulerjítски apresenta Demíдов para Stanislávski. Não preciso dizer que Sulerjítски não saía por aí apresentando Stanislávski a todos que ele conhecia na escola de luta e nem que Sulerjítски não apresentou qualquer aluno de Medicina que ele conheceu. Sulerjítски tinha uma visão incrível, ele podia sentir a pessoa certa. E ele conheceu esse estudante de Psiquiatria, de Medicina, que conhecia filosofia, esoterismo, religião, e pensou: "Esse homem pode ser muito interessante para Stanislávski." E isso porque 1907 é o ano em que Stanislávski está se dedicando a desenvolver a ciência da atuação, o ABC do ator, ou o que nós conhecemos como Sistema Stanislávski. Sulerjítски percebeu que Demíдов seria de grande ajuda, e ele, de fato, se tornou essencial para que Stanislávski desenvolvesse o seu sistema.

Nós sabemos, e isso está documentado, que dois anos depois, em 1909, Demíдов e o seu irmão estavam conduzindo experimentos que tinham como função ajudar na criação do Sistema. Demíдов foi quem apresentou a ioga

para Stanislávski, direcionando o seu olhar e lhe indicando os livros certos. Dois nomes que eu mencionei, Evguéni Vakhtângov e Mikhail Tchékhev, que estavam no Primeiro Estúdio, descobriram a ioga por si mesmos depois de sete anos trabalhando com Stanislávski. Vakhtangov tem uma anotação no seu diário, em que ele escreve: “Stanislávski pegou tudo da ioga. Concentração, Comunhão, os Círculos de Atenção, está tudo na ioga.” Stanislávski não contou a seus alunos que emprestou os elementos da ioga.

Mas Demídov teve ainda outra importância para o Stanislávski, que tinha um filho adolescente e muito doente. Sabendo como provavelmente Demídov curou a si mesmo em uma idade parecida, Stanislávski pediu que ele fosse o tutor de seu filho, tanto de educação física como moral. E Demídov foi mais do que isso, porque o acompanhava a todas as férias, a todos os lugares e era muito próximo da família, o que significa que ele e Stanislávski se ajudaram e fizeram muitas trocas no cotidiano. Entre 1907 e 1919, Demídov estava trabalhando muito próximo a Stanislávski e o ajudando com os alunos. Ele estava presente nas aulas que Stanislávski ministrava, fazia assistência para todos os seus trabalhos e participava de todas as conversas. O arquivo do Teatro de Arte de Moscou tem uma série de documentos que são escritos de Demídov para Stanislávski. O mais antigo deles data de 1909, e o mais recente é de trinta anos depois. O que significa que essa foi uma colaboração muito fértil.

Em 1919, por insistência de Stanislávski, Demídov larga a Medicina para se dedicar exclusivamente à direção e assistência teatrais. Isso não foi uma decisão fácil, porque nessa época, Demídov era um médico muito famoso, trabalhava na clínica mais importante da Rússia e atendia às grandes personalidades. Ele estudou com o médico mais importante da Rússia, que assistia a família do czar. Demídov também se tornou especialista nos métodos não tradicionais da Medicina – estamos falando da medicina tibetana. E, apesar de estar no topo da carreira,

ele largou tudo para ser um diretor e um professor de teatro.

A parceria com Stanislávski

Sulerjítski, que era o mais próximo assistente de Stanislávski, morre em 1916. Vakhtângov, que era o segundo mais próximo, a pessoa em que Stanislávski mais confiava, morre em 1922. Sulerjítski tinha 44 anos quando morreu e, Vakhtangov, 39 anos. Stanislávski estava muito triste porque tinha ficado sozinho. E, em 1922, quando ele resolve fazer renascer a escola do Teatro de Arte de Moscou, ele recorre a Demídov, porque ele não tinha mais ninguém em quem ele confiasse. Stanislávski não confiava em ninguém para ensinar o Sistema. Mas um pouco antes de morrer, em 1938, Stanislávski fala para Meierhold, em quem ele também confiava muito: “Só existe uma pessoa que de fato entendeu o Sistema, e essa pessoa é Nikolai Demídov.”

Em 1922, quando assume a direção da escola, Demídov já é um diretor renomado e conhecido por ser o grande especialista no Sistema. Ele funda seu próprio estúdio, chamado Quarto Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, e larga tudo para se dedicar a ele. Nessa época, Stanislávski não tem como supervisionar esse trabalho, porque viaja com sua companhia em uma turnê pela Europa e Estados Unidos. Essa viagem dura quatro anos. Mas, quando Stanislávski já tinha passado dois anos fora, ele volta e, depois de ver o trabalho de Demídov, escreve uma carta para uma pessoa de sua confiança dizendo: “A nossa escola dirigida e chefiada por Demídov, ela carrega Deus em si mesma.” Você pode ler o quanto você quiser, não vai achar outra frase desse porte.

No Quarto Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, Demídov deu aula para uma pessoa em quem ele confiava muito: Elena Maruzava. Ela também ficou muito conhecida na Rússia, mas não por causa de Demídov, mas porque ela era uma ótima estenografa². Nos anos 1930, ela acompanhou e

2. Pessoa que transcreve a fala de outra usando abreviaturas e símbolos, com o objetivo de melhorar a velocidade da escrita ou a brevidade em comparação com um método padrão.

registrou todos os ensaios de Stanislávski. Depois de sua experiência no Quarto Estúdio, Elena Maruzava, que também era professora, começou a ensinar o que tinha aprendido com Demídov. Mas ele, por sua vez, estava pouco satisfeito com o seu próprio trabalho na escola. Foi lá que ele começou a desenvolver o seu próprio treinamento, porque ele percebeu que o modo como o Sistema Stanislávski estava sendo ensinado não era perfeito. Por isso, em 1924, ele teve uma conversa muito séria com Stanislávski, para lhe dizer que as coisas precisavam mudar. Agora, imagine isso: você passa quinze anos desenvolvendo a ciência da arte do ator, e chega uma pessoa falando que há alguma coisa errada nela. Não preciso dizer que Stanislávski não gostou, protestou, brigou, e Demídov foi demitido de praticamente todos os empregos que tinha.

Demídov, então, começou a testar o seu próprio jeito de treinar o ator. Mas se lembrem de que Demídov era um cientista e sabia exatamente como conduzir um experimento puro. Por isso, ele sabia uma coisa muito importante: se você testar a sua técnica com um ator talentoso, você nunca saberá se o que está funcionando é o talento do ator ou a sua técnica. E ele chama para trabalhar com ele atores amadores ou pessoas que não eram atores, mas que gostariam de aprender esse trabalho no seu tempo livre. Se essas pessoas tivessem participado de uma audição no Teatro de Arte de Moscou, o professor com certeza as teria chamado de lado e falado: "Amigo, por que você não tenta outra coisa?" Eram pessoas que tinham um trabalho durante o dia, mas que queriam experimentar o teatro durante a noite.

Agora vou avançar para o começo dos anos 1930. Nós temos que nos lembrar de que Stanislávski era um grande artista e, como um grande artista, ele não tinha uma mente limitada, afinal de contas ele sabia o valor de Demídov. É claro que ele podia brigar, podia ficar zangado, mas isso não ia durar para sempre. E por volta dos anos 1930, a relação dos dois foi reparada. Stanislávski resolveu ver o trabalho dos alunos de Elena Maruzava, que aplicava a técnica de

Demídov e era supervisionada por ele. E depois de ver esse trabalho, Stanislávski fala para Demídov: "Você percebe que essas pessoas poderiam ser aceitas amanhã na nossa companhia do Teatro de Arte de Moscou? Como você fez isso?" E Demídov lhe responde: "Você quer saber como eu fiz? Então vamos conversar." Essa conversa começou no início dos anos 1930 e durou até a morte de Stanislávski, em 1938. Stanislávski contratou Demídov para ser o editor do livro *A Preparação do Ator*, e eles começaram a trabalhar juntos nisso.

Esse trabalho não foi fácil. Demídov não era um homem fácil, ele não amenizava o que tinha para falar e lutava bravamente por suas ideias. Mas Stanislávski sempre o ouvia e fazia várias alterações no livro. Esse material também está no arquivo do Teatro de Artes de Moscou e deve ser publicado em breve. Demídov é, inclusive, o responsável pela criação do último capítulo do livro, que fala sobre o subconsciente. No prefácio da edição russa, que se chama *O trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*, tem um parágrafo em itálico, onde Stanislávski diz: "A idéia principal do meu livro está no capítulo nove. Se você realmente quer entender o que eu estou falando, leia o capítulo nove. Se ainda não estiver claro, vá ao capítulo nove³."

Stanislávski estava em uma situação difícil, já tinha setenta anos, o que, nos anos 1930, era uma idade muito avançada. Os editores americanos tinham muita urgência, e Stanislávski precisava de dinheiro, porque seu filho ainda estava doente. Por isso tudo, ele precisava entregar o livro para sua editora americana, Elizabeth, o mais rápido possível, e Demídov sempre pedindo novas revisões, novas mudanças. Stanislávski aceitava todas as alterações propostas por Demídov, mas, em 1934, eles tiveram uma conversa muito difícil, e ele deixou de ser o editor do livro para outro terminar o trabalho.

Depois disso, Demídov passou a diretor do

3. A edição brasileira, traduzida da versão norte-americana sob o título *A Preparação do Ator*, não contém esse prefácio de Stanislávski, e o capítulo a que se refere Andrei é o décimo sexto, que se chama "No Limiar do Subconsciente".

Teatro de Ópera, onde ele continuou a trabalhar mesmo depois da morte de Stanislávski, quando então começou o problema. Existem mestres e existem discípulos, e os discípulos tendem a ser um pouco mais limitados que os mestres. Enquanto Stanislávski era uma pessoa extremamente aberta, que sempre reparava suas discussões com Demíдов, os herdeiros de Stanislávski, os seus seguidores não tinham a mente tão aberta assim e viam em Demíдов um competidor. Demíдов começou a procurar outros lugares para dar aula e continuar seus experimentos. E sua condição era sempre ficar com os piores alunos, que, quando se apresentavam no final do semestre, eram muito melhores do que os demais. Como não ver Demíдов como um adversário? É claro que eles viam.

O tempo do exílio

Com isso, quero deixar claro que não foi Stanislávski, mas sim os seus discípulos, seus seguidores que decidiram destruir Demíдов. Eles geraram intrigas muito cruéis, que fizeram com que Demíдов fosse demitido de todas as instituições em que ele lecionava. Eles apagaram seu nome da história do Teatro de Arte de Moscou e da história do teatro russo. Eles conseguiram impedir que seu livro fosse publicado e fizeram com que ele se autoexilasse na Sibéria. Mas Demíдов foi para Sibéria e fez o melhor de si. Tem uma terra que se chama Carélia⁴, onde eles falam uma língua próxima ao finlandês. E no meio da Segunda Guerra, da qual a Rússia fez parte, Demíдов se torna diretor do teatro da Carélia. Alguns atores eram desse lugar, mas outros eram dos Estados Unidos ou de família finlandesa que migraram para a União Soviética. Eles não falavam russo, e Demíдов não falava finlandês.

Em decorrência da Segunda Guerra Mundial, Demíдов começa a ensinar esses atores em condições muito precárias, sem comida, sem aquecimento. Como resultado desse treinamento,

eles montam uma peça baseada em *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen. Nessa mesma época, um grupo formado pelos mais importantes críticos de teatro é enviado para conhecer todos os espaços teatrais da União Soviética. Eles visitam Carélia e se deparam com essa *performance* que se chamava *Nora*, dirigida por Demíдов. Não preciso dizer que eles foram para lá achando que iriam dormir, mas mesmo não falando a língua e nem entendendo uma palavra, eles não dormiram. Quando eles voltaram para Moscou, convocaram uma reunião da sociedade de teatro e pediram um avião especial para levar Demíдов para explicar como havia criado aquele milagre.

A ata dessa reunião ainda existe e já foi até publicada. Nela se lê que os atores de Demíдов eram comparáveis aos mais importantes de Moscou ou até melhores do que eles, e que a atriz que fez Nora era comparável à grande atriz russa da época. Ao final dessa reunião, eles decretaram que o grupo de teatro da Carélia tinha que ser levado a Moscou para apresentar sua peça e mostrar como o teatro deve ser feito. Mas, em 1944, a principal atriz de Demíдов comete suicídio, e depois disso, ele não quis mais fazer a peça, que nunca chegou a Moscou. Demíдов continuou trabalhando no norte até o fim dos anos 1940, quando desenvolveu uma doença no coração e teve que voltar a Moscou.

Entre 1949 e 1953, ele tenta publicar um livro em que estava trabalhando desde 1924, ou seja, mais de vinte anos. A comunidade teatral de Moscou, que estava "em pé" e "armada", impediu a publicação dessa obra. Na Rússia, para você publicar alguma coisa, ela tem que passar pelos maiores especialistas em teatro, que vão ler o livro, escrever algo sobre ele, e essa opinião vai direto para os editores. Nessa época, entre essas pessoas estão os ex-alunos, os discípulos de Stanislávski, e dizer que eles não gostavam de Demíдов é pouco. Demíдов foi acusado de ser muito fisiológico, muito realista, muito psicológico, além de místico, que na Rússia quer dizer ser antirreligioso e significa quase uma

4. Região localizada na Europa setentrional, dividida entre a Rússia e a Finlândia.

sentença de morte. Por isso, Demíдов nunca publicou nada em vida e morreu em 1953, no seu apartamento em Moscou. Suas últimas palavras foram: “Dom Quixote.”

Mas a história não termina aqui, porque os seus ex-alunos esforçaram-se muito para publicar os livros de Demíдов. Na época de sua morte, ele deixou três livros completos e dois incompletos. Desses três completos, um deles é o mais prático, *A Arte de Viver no Palco*, que ele estava tentando publicar. Entre 1953 e 1965, todas as tentativas de publicação das obras de Demíдов por seus ex-alunos foram frustradas. Em 1965, a situação política começa a mudar, e o seu primeiro livro é finalmente publicado, mas em uma versão resumida. Porém, essa publicação só aconteceu por causa dos cientistas, médicos e biólogos russos, que leram o livro de Demíдов e falaram: “Isso tem que ser publicado imediatamente.”

De 2004 a 2009, quatro volumes da herança de Demíдов foram publicados em São Petersburgo. E quando os cinco volumes quase completos de toda a sua obra foram se tornando públicos, ninguém mais pôde ignorar a existência de Demíдов. Hoje todas as escolas de teatro na Rússia estão experimentando a sua técnica, ainda que não façam a menor ideia de como lidar com esse conhecimento, porque eles não têm professores que o sabiam ensinar. Eles exilaram Demíдов, apagaram o seu nome da história e perseguiram os seus alunos; hoje eles têm os livros, mas não a prática.

A aproximação de Andrei à técnica de Demíдов

Por muitos anos eu fui um dos professores da Associação Internacional Michael Chekhov (MICHA), da qual também sou um dos fundadores. Em 2008, um colega muito próximo levou aos Estados Unidos dois volumes da obra de Demíдов. Como eu confiava muito nesse colega, que era um importante diretor russo, eu encomendei todos os livros de Demíдов e imediatamente comecei a ler esse trabalho.

Enquanto eu estava lendo, me deparei com um fenômeno importantíssimo, eu percebi que em toda a minha carreira eu estava batendo a testa na parede, e de repente uma pessoa maravilhosa abriu uma porta nessa parede e falou: “Pare com isso! Está aqui a porta.” Eu comecei a olhar diferente para tudo aquilo que eu estava fazendo até então. E eu tive muita sorte, porque estava ensinando em um curso muito bom no programa de teatro da Florida State University (FSU).

Eu não tinha a mesma condição que Demíдов. Esse curso só aceita doze alunos por ano e, para cada um deles, nós fazemos uma opção entre cem. É um programa de muito prestígio, que de acordo com o *New York Times* está entre os dez melhores do mundo. Eu posso fazer o que quiser, seja Stanislávski, Demíдов, só tem uma condição: tem que funcionar! Os alunos treinam por dois anos comigo e com um especialista em William Shakespeare. No terceiro ano, eles tornam-se atores de uma das companhias mais importantes do Sul dos Estados Unidos. Essa companhia é muita rica! O orçamento dela é de doze, quinze milhões de dólares por ano. É algo indecente, nojento! E lá eles só escolhem atores de Nova Iorque e Chicago, duas capitais mundiais do teatro.

Quando meus alunos vão trabalhar nessa companhia, no terceiro ano, eles chegam com pouca experiência, porque a faculdade não lhes ensina muita coisa. Mas eles têm que estar ali de igual para igual com esses grandes atores. Por isso, eles não estão interessados no que eu vou fazer, eles querem resultado. Quando eles chegam ao terceiro ano, no meio dessas pessoas, eles não podem parecer alunos, eles não querem ser distinguidos desses atores de Nova Iorque e Chicago.

Foi com esse grupo de doze alunos que eu gradualmente fui deixando de fazer o que fazia e fui introduzindo a técnica de Demíдов. Em 2008, eu comecei com alguns exercícios básicos e, em 2010, passei a utilizar também as práticas de Demíдов nas direções das produções teatrais

dos alunos. No segundo ano, nós temos uma apresentação, como é aqui a Mostra de vocês, para que esses doze alunos se apresentem em um determinado palco. É uma temporada profissionalmente organizada. E eu comecei a introduzir esses princípios também no período de ensaios dessas apresentações.

Em 2014, eu voltei para a Rússia, e descobri que as pessoas estavam tentando aplicar a técnica de Demíдов, mas não sabiam bem o que estavam fazendo. Nessa época, eu já estava, há seis anos, experimentando sua técnica com meus alunos em sala de aula, e, há quatro anos, em minhas produções teatrais. O interesse em Demíдов, na Rússia, era enorme, mas não existiam professores especializados para ensinar sua técnica. Por isso, o que tem acontecido nos últimos quatro anos é algo engraçado: a Rússia está importando Demíдов dos Estados Unidos. Eu vou à Rússia três ou quatro vezes por ano e passo praticamente todo verão lá, ensinando nas melhores escolas de teatro. Agora já existe o Laboratório Demíдов, que foi criado por seus ex-alunos, que hoje são professores ou atores profissionais.

Ano passado, nós demos início à International Demíдов Summer School, localizada em uma cidade perto de Moscou. E é por isso que eu estou aqui, porque o Macunaíma, que é uma escola muito progressista e está sempre olhando à frente, enviou a professora Marcela Grandolpho para estudar lá por um mês, e ela abriu esse caminho. Agora vocês também estão todos convidados. Essa escola se chama de Stanislávski a Demíдов e tem duas opções de curso. Os estudos de Stanislávski são ministrados por Veniamin Filshinsky, um dos professores mais importantes da Rússia na atualidade, que ensinou todos os grandes atores russos. E o curso de Demíдов é ministrado por mim. Infelizmente o curso de Stanislávski não é traduzido para o inglês e, por isso, é só para quem fala russo. Já o curso de Demíдов tem dois grupos, um para quem fala inglês e outro para quem fala russo. Demíдов está voltando para a Rússia agora, mesmo que via Estados Unidos, o que é bem engraçado. Eu tenho a sorte de poder

introduzir a técnica de Demíдов para os meus colegas brasileiros, e eu também ensino em Londres, em Nova Iorque, na Ucrânia, e claro nos Estados Unidos na Florida State University.

Diferenças entre Stanislávski e Demíдов

Stanislávski e Demíдов acreditam no mesmo Deus, no Deus da verdade, no Deus da criatividade, do processo criativo do ator no palco. A fé deles, portanto, é a mesma. No entanto, Demíдов desenvolveu um treinamento que é diferente de Stanislávski. Eu não tenho como falar qual é a diferença desses treinamentos aqui, porque o próprio Demíдов precisou escrever mais de quinhentas páginas sobre isso. Eu pensei muito sobre o que ia falar para vocês, e eu decidi contar a história desse homem e não de sua técnica. Mas eu vou dizer uma coisa, a principal qualidade que Demíдов visa é a liberdade. Ele trabalha essa liberdade desde o primeiro dia. Isso é muito diferente de outros treinamentos, em que o diretor, antes da noite de estreia, fala para o ator: "O que você está fazendo é maravilhoso, você está fazendo exatamente o que eu te pedi para fazer. Você compreendeu todas as minhas direções, você incorporou tudo o que eu falei." Você consegue achar liberdade nisso? Nessa hora, quando tudo já foi dito e feito, é muito tarde para se ter liberdade.

A liberdade é uma qualidade que você tem que trabalhar no ator, treinar no ator desde o primeiro dia, ou ele sempre vai parecer estar fazendo o trabalho de outra pessoa. Nesse caso, se há dois atores no palco e um gato o atravessa, você vai parar de assistir aos atores para ver o gato, porque ele está fazendo o que ele quer, e isso é fascinante. Enquanto os atores estão falando o que o diretor quis e não o que eles próprios criaram, o gato está completamente vivo, e os atores estão mecânicos, robôs. Essa é a técnica de Demíдов, a técnica do gato. Esse também é o caso da criança. Para uma criança, tudo é sempre novo e está acontecendo pela primeira vez.

Quando eu era adolescente, eu tive uma professora que tinha estudado com o Evguéni

Vakhtângov. Ela estava com oitenta anos, e, eu, com dezoito. Ela me falou dos grandes mestres do teatro russo, me falou do trabalho dela. Todos os dias eu ficava na casa dela por horas e horas, e quando eu não podia ir, eu ainda assim ligava para ela. Ela foi uma das diretoras mais importantes do teatro russo do século XX. E nessa época não era fácil ser uma diretora mulher, porque era um negócio dominado pelos homens. Mas ela perseverou. Nos cinco anos que trabalhamos juntos, ela me deu dois conselhos, e um deles foi esse: “Não tenha pressa para aprender as marcações, não tenha pressa para fixar as marcações”. Como eu só tinha dezoito anos, eu não entendia isso direito.

Mas quando eu já estava com os meus trinta anos, eu comecei a perceber que estava dando mais e mais liberdade para os meus atores, e esse processo de fazer as marcações finais da peça ficava cada vez mais distante. Os atores, toda semana, me perguntavam: “Eu vou para a direita? Eu vou para a esquerda? Quando vamos decidir?” E eu respondia: “Talvez nunca!” E eles riam e diziam: “Boa piada!”

Quando a cena está pronta, nós temos que falar alguma coisa, temos que dar um *feedback*, fazer uma crítica. Afinal, é para isso que nós somos pagos. Quando nós pedimos para os atores pararem a cena, eles simplesmente adoram. Por volta dos meus trinta anos, eu fui diretor artístico de uma companhia de teatro em Washington, e lá eu dirigi *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski. Quando eu estava dirigindo uma cena entre o Raskólnikov e Sônia, eu disse: “Será que não seria interessante você, nessa cena, se aproximar dela, sentar perto dela? Em alguns momentos, não seria legal se você pegasse a mão dela? E em tal lugar, não seria legal se você fosse para bem longe dela e a ficasse olhando à distância?” E os atores falaram: “Isso era exatamente o que eu queria fazer.” E eu perguntei: “E por que você não fez?” E eles responderam: “Porque eu achei que minha personagem nunca faria algo desse tipo” ou “Porque achei que você não iria gostar.”

Eu entendi que sou um diretor muito peculiar,

que se apega ao desejo criativo do ator. E quando eles cumprem esse desejo, eu fico satisfeito, porque eles são verdadeiros e fazem aquilo que eles querem fazer. Para mim, essa é a definição de verdade. Quando a gente faz uma coisa querendo fazer outra, isso é mentira. Quando os atores não fazem aquilo que eles sentem que devem fazer, eu não fico satisfeito. Eu não tenho a minha escolha para impor, mas é claro que tem aquilo que a peça pede, aquilo que o autor escreveu.

No ano em que o Stanislávski morreu, ele falou para um dos seus associados: “Imagine uma peça em que os atores escolhem os lugares que vão ocupar no palco antes da cortina abrir, mas eles não sabem aonde a cortina vai estar. E, a cada noite, essa cortina vai abrir em um lugar diferente do palco, e a plateia também vai estar em um lugar diferente, que os atores não sabem de antemão qual será.” O que acontece com as suas marcações? Elas já eram. Atores são muito sensíveis, especialmente se eles são treinados para isso, treinados na arte da liberdade, na arte de viver livremente no palco.

Imagine que um ator está em pé no palco porque o diretor falou para ele estar ali dessa forma. O quem tem nessas marcações para eu me apegar a elas? Mas os diretores se apegam a isso, eles não dão liberdade ao ator. E, vamos ser honestos, muitas vezes o ator não sabe nem o que fazer com essa liberdade. O ator que estava em pé, agora mandam ele se sentar, mas o que ele quer fazer? Talvez levantar, mas ele não pode porque tem uma marcação. Mas o que acontece se ele se levantar? O significado de toda a peça vai mudar? Não, só a verdade vai entrar em cena. Mas para ter liberdade, o ator precisa ser treinado para isso desde o primeiro dia. Quando aparentemente um corpo quer fazer algo, mas a cabeça, a mente o proíbe, o ator precisa ouvir o seu corpo, ouvir a sua intuição, o que não é fácil.

Transcrição de Taynara Gonçalves e edição de Roberta Carbone. ■