

Em busca de uma cultura da calma na arte da pedagogia em um processo de criação

POR ALEXANDRA CAMPOS TAVARES¹

De quem é a culpa? Do diretor, é claro!
Nikolai Demídiv

Entre os dias dois e seis de maio de 2018, o Teatro Escola Macunaíma recebeu o diretor-pedagogo Andrei Malaev Bábel para ministrar um *workshop* sobre a pedagogia de Nikolai Demídiv voltado ao aperfeiçoamento de sua equipe, direção, coordenação e professores. Paralelamente a essa semana de *workshop*, nós, professores, nos mantivemos também em sala de aula com nossos alunos dando continuidade ao processo normal do semestre.

Em uma das turmas em que leciono Interpretação Dramática, junto com os alunos, cheguei à seguinte questão investigativa: Qual lugar da experiência do “vivo” no exercício da atuação? Como atriz, em mais de vinte anos de pesquisa, pude me encontrar com os mais diversos procedimentos e técnicas de trabalho de atuação. Mas percebi que a questão da experiência do “vivo” ia além de uma busca constante no meu próprio trabalho de atriz quando comecei a me questionar como experienciar isto também no

contato com o processo pedagógico da arte da atuação. Estar vivo significava, com o adendo da docência, uma prática que me questionava, no dia a dia, na sala de aula, sobre que caminhos seguir para presentificar o processo do “vivo” nos alunos. No *workshop* ficaram latentes os movimentos de observação e experimento. A experiência de Demídiv trazida por Andrei chamava a atenção para práticas em que os fundamentos principais se baseavam em quatro pilares ou culturas: a cultura da passividade, a cultura do esvaziamento, a cultura da calma e a cultura da intuição.

O presente artigo tentará de forma sucinta uma reflexão de minha prática de trabalho na sala de aula com a vivência de um desses fundamentos, o da calma, não permeando um diagnóstico técnico de procedimentos aplicados, mas sim relatando como se deu a percepção dessa cultura e seus desdobramentos em um processo vivo de aprendizagem, sendo esta experiência ela mesma influenciada por essas culturas.

Para mim, o professor caminha sobre sua prática sempre colocando em dúvida seu próprio terreno. Ao se montar um caminho feito de pedras, o docente precisa saber movimentá-las, aproximá-las, moldá-las, até mesmo recuar ou parar em cima de alguma delas em sua trajetória na sala de aula. Olhar as especificidades de cada turma, aluno, suas experiências anteriores e seus anseios. Para isto, observar o devir é fundamental. Se o movimento nasce deste devir ininterrupto pela necessidade de um aprendizado que tem como foco não uma produção de espetáculo, mas o trabalho criativo do ator em busca da expressão e da experiência de comunicação, como cultivar a calma?

Nervosismo, ansiedade e pressa são os inimigos mais comuns do ator. A atmosfera do palco inclui numerosas fontes de excitação nervosa: os holofotes, centenas de estranhos assistindo, parceiros de palco espiando nos bastidores - tudo isso açoita a psique do ator, como um chicote².

1. Atriz formada pelo INDAC, pesquisadora do Movimento Somático, professora e terapeuta corporal. Graduada em Dança pela Universidade Anhembí Morumbi e integrante do Grupo Tablado de Arruar. Trabalhou com diversos diretores e diretoras ao longo de sua trajetória, tais como: Roberto Vignatti, Marcelo Fonseca, Cibele Forjaz, Zé Celso, Inês Aranha, João Otávio, Dario Uzan, entre outros. Atualmente é diretora-pedagoga do Teatro Escola Macunaíma e desenvolve pesquisa sobre os sentidos da atuação.

2. “Nervousness, anxiety and haste are the actor’s most common enemies. The very atmosphere of the stage includes numerous sources of nervous excitement: the limelight, spotlights, hundreds of watching strangers, stage partners peeping from

O relato de Demídov no trecho acima apresenta o tema do nervosismo, ansiedade e pressa como um dos inimigos mais comuns do ator. No trecho, ele cita ainda a luz e outros elementos do teatro como influenciadores da psique do ator. Volto novamente a seta para a minha própria experiência. Quantas vezes estes mesmos sintomas não se apresentam no docente em sua prática pedagógica? Olhar o outro é perceber um espaço entre nossa percepção final de um resultado e o que efetivamente se enxerga no outro. A cada vez que um aluno apresenta um estudo ou até mesmo uma cena em sua concepção mais antiga, ele está fazendo um relato de si mesmo para algum “outro”.

O sujeito sempre faz um relato de si mesmo para o outro, seja inventado, seja existente, e o outro estabelece a cena de interpelação como uma relação ética mais primária do que o esforço reflexivo que o sujeito faz para relatar a si mesmo (BUTLER, 2015, p.33).

Recorro aqui ao pensamento de Judith Butler ciente do perigo de uma aproximação que, à primeira vista, pode parecer distante do tema. Mas se nos voltarmos com cuidado ao que se mostra no texto e, de forma livre, trocarmos o “sujeito” por “aluno”, teremos que o mesmo relata a si mesmo em sua capacidade sensorial decorrente de sua experiência e trajetória até aquele momento. Nós, como observadores, teríamos a tarefa de surpreender a teoria de Butler e estabelecer um esforço reflexivo acima do que é mostrado somente pela imagem cênica produzida no instante.

Dessa forma penso que, como docente, o exercício está justamente no processo pedagógico de olhar e perceber o que está além da construção da forma cênica apresentada, por exemplo, em um *étude*, o que se esconde em uma relação ética mais do que primária - e aqui a ética é tomada como pressuposto de que o aluno espera este olhar sensível do outro, no caso, do docente -, mas em

uma relação de aproximação com o fundamento da calma.

Percebo que minha ansiedade pode produzir ansiedade, e também ela relata a mim mesma enquanto em processo de construção deste trajeto de pedras em que o aluno pode caminhar. Ampliar os espaços ou diminuir os intervalos. Ajustar parâmetros e, principalmente, seguir os pressupostos de um sistema. Como não avançar e se perder no caminho? Volta-se a Demídov:

A expressão “leve o seu tempo” também pode interferir, quando usada incorretamente. Por exemplo, um ator pode ficar nervoso e se empurrar quando é dominado por uma forte emoção. . . A fim de evitar isso, um diretor diria: “Leve o seu tempo.” Um ator, levando isso para uma repreensão, inibiria toda a sua vida interior. Isso faz com que uma cena caia. Quem é o culpado? O diretor, claro. Antes de aconselhar o ator a não interferir em sua própria vida interior, o diretor deve deixar claro para ele que tudo está dando certo. Só não interfira em si mesmo, tome seu tempo (o ator aparentemente já começou a correr e a forçar a própria vida)³.

Demídov faz uma pergunta interessante neste trecho: Quem é o culpado? E responde logo na sequência: “O diretor, é claro.” Percebo agora que o fundamento da calma é um fundamento a ser ensinado, mas em certa medida, um fundamento a ser conquistado. E não somente pelo aluno, mas também por nós, docentes. Inverto novamente o vetor neste exercício frenético de não me acostumar ao olhar aparente. Se não obtenho o caminho de uma percepção da calma no processo de ensino, como posso surpreender o aluno no descobrimento de um caminho para esse mesmo fundamento?

backstage – all of this lashes the actor’s psyche, like a whip” (DEMIDOV, Nikolai. **Becoming Actor-Creator**. New York: Routledge, 2016, p.431).

3. “The expression ‘take your time’ can also interfere, when used incorrectly. For example, an actor might get nervous and push himself when overwhelmed by a strong emotion . . . In order to avoid this, a director would say, ‘Take your time.’ An actor, taking this for a reprimand, would inhibit his entire inner life. This causes a scene to fall through. Who is to blame? The director, of course. Before advising the actor to not interfere with his own inner life, the director must make it clear to him that everything is going right. Just do not interfere with yourself, take your time (the actor has apparently already started to rush and to force his own life)” (DEMIDOV, Nikolai. **Becoming Actor-Creator**. New York: Routledge, 2016, p.431).

Assim como foi dito na introdução deste artigo, não se pretende aqui um diagnóstico técnico, mas uma reflexão. Em cima desta premissa surgem caminhos que podem nos apontar para um maior silêncio nas orientações dadas ao aluno, não na economia de palavras, mas na economia de gestos interpretativos que possam levar o mesmo a um entendimento obtuso do sistema aplicado e dos objetivos. Em minha prática com as turmas, até aqui obtenho como experiência que os caminhos da percepção e sentidos são o modo de se estabelecer relações mais do que primárias nas orientações.

Os sistemas têm como característica distinta ao método a sua própria natureza aberta. Com isto, penso que se pode tentar olhar para os espaços entre a docência e orientação no campo da atuação como um terreno fértil para as práticas da percepção e da ampliação dos sentidos.

Tomar o meu tempo para olhar, ouvir os relatos (*études*) diários dos alunos, que em certa medida, podem revelar os olhares e relatos sobre si mesmos, permite que eles tomem seu próprio tempo para o estabelecimento de uma cultura da calma na sala de aula.

“Isto é porque, na prática, eu costumo dizer ‘Correto, isto é correto’... como... somente tome seu tempo... tudo está bom⁴.”

Referências Bibliográficas

BUTLER, Judith. **Relatar a Si Mesmo**: Crítica da Violência Ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
DEMIDOV, Nikolai. **Becoming Actor-Creator**. New York: Routledge, 2016.

Sobre a beleza de se preparar para o desconhecido

POR FELIPE ROCHA⁵

Ao longo desse breve artigo criado a partir das experiências com Andrei Malaev-Bábel e dos ensinamentos de Demíдов, me coloco como caminho, como trajetória de pensamento, algo que me tem sido uma questão recorrente: a necessidade de repensar a expressão “teatro morto”. É muito comum, diante de uma obra que nos parece desinteressante, sem relação entre os atores, sem comunicação com o público, que digamos ao tentar dar nome ao que experienciamos: “Isso é morto. É teatro morto”. Pois bem, não seria exatamente a relação com a morte que falta nesses trabalhos?

De início essa ideia pode parecer mórbida, mas coloco aqui a ideia de morte como seu sentido transformador, a visão de morte como algo necessário a todo e qualquer trabalho criativo. O ato de, de fato, se reinventar e se repensar a cada processo e também a cada ensaio – seja como ator, diretor-pedagogo, iluminador, cenógrafo etc. Não seria justamente o ato de morrer a cada criação o que garante um novo sopro de vida ao já conhecido caminho de cada artista?

Lançando essa questão aos ventos, retorno aqui ao treinamento de ator proposto por Demíдов. Por meio de princípios muito simples, ele nos propõe espaços de treinamento que nos obrigam a estar no tempo real da relação com os parceiros de cena. Olhar de fato para o outro, escutar o que o outro diz, perceber cada momento do jogo com seu parceiro de cena e, permitindo seus impulsos, deixar que esse jogo flua, como um rio. Gosto muito dessa imagem do ator como rio. Constantemente digo aos atores com quem trabalho: “É preciso fluir. Precisamos ser rio em cena, e não represa.” Mas qual a beleza de se pensar enquanto rio? Parece-me que o fato de se deixar percorrer a cada momento da cena por novas paisagens – internas e externas –, não saber qual paisagem surgirá após a próxima curva, se opor, total e completamente, à segurança sem vida das represas, cuja paisagem – por dentro e ao redor – é sempre a mesma.

4. “This is why, in practice, I would usually say ‘Correct, this is correct’ . . . just like that . . . only take your time . . . it’s all good” (DEMIDOV, Nikolai. **Becoming Actor-Creator**. New York: Routledge, 2016, p.434).

5. Ator formado pelo Teatro Escola Macunaíma e Bacharel em Direção pela ECA-USP. Atualmente é professor do Teatro Escola Macunaíma e integrante dos Heterônimos Coletivos de Teatro.