

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.

Aqui, nos conectamos pela primeira vez com a questão que estou tentando propor: é possível estar de fato em relação com o outro se eu não deixar morrer alguns padrões estabelecidos sobre o trabalho do ator? Se o *étude* para Demíдов se inicia apenas quando eu me abro para o outro, é possível eu entrar nessa relação querendo cumprir ideias, comprovar minhas teses, mostrar o que penso? Parece-me que não. Aqui, deixamos morrer o teatro do ator genial, o teatro dos efeitos, das composições simplórias, das resoluções cênicas que se sobrepõem à relação entre os atores.

Desta forma, me parece que um teatro vivo carrega em si, também, uma pulsação de morte, de transformação. O ator em cena se deixa mover constantemente por essas duas forças, criando e deixando morrer ao mesmo tempo, permitindo que a cada percepção um novo mundo se abra. A cena se torna então o espaço da mutabilidade e não da manutenção. O ator cria e destrói a forma ao mesmo tempo. Conhece a trajetória da cena e age em seu esquecimento. Esquece o futuro da ação para viver o presente e ao mesmo tempo se encaminha para a ação futura a cada instante do tempo vivido em cena. São paradoxos insolúveis que possibilitam um trabalho de ator repleto de vida, de energia, de percepção do tempo presente, e portanto, de transformação.

Ao mesmo tempo, se estamos falando desse campo aparentemente contraditório, a organização do estudo na busca para o ato vivo nada tem a ver com uma livre improvisação. Encontrar o ato vivo está diretamente conectado com criar estruturas bastante claras para os *études* dos atores. Isso é muito perceptível tanto nas práticas propostas por Stanislávski quanto por Demíдов. A organização e a assimilação consciente das estruturas dos *études* são fundamentais para a liberdade da criação pelo inconsciente no momento da relação. A clareza de conhecer os pontos a se chegar ao caminho permite ao ator viver organicamente a trajetória entre cada ponto. Liberdade criativa e consciência da estrutura se tornam, então, uma parceria fundamental.

O ator deixa de ser, então, aquele que idealiza, que sabe, que comprova suas ideias, e passa a ser aquele que se estrutura para não saber.

Organiza-se para encontrar a questão. Estuda-se para permitir o vazio, a calma. Conhece a si para se transformar na relação com o outro. E isso me parece um ato de uma coragem sem fim. Treinar-se para o desconhecido. Encontrar a vida no ato de permitir a morte do conhecido. Aliar pulsões de criação e destruição. Opor-se assim, não ao teatro morto, mas ao teatro sem vida.

Finalizo com uma citação do filósofo Georges Didi-Huberman (2016, p.61-62) em seu livro *Que Emoção? Que Emoção?*, que me parece conter em si toda essa contradição entre conhecimento, vida e morte:

De qualquer forma, eu não sei o que “é” a emoção, eu não busco nunca o que ela é em absoluto. Existem duas maneiras de dizer que uma coisa “é”. Você pode dizer “Eu estou emocionado”. Se você diz isso, fatalmente estará falando de um breve momento, pois hoje à noite você estará menos emocionado e, amanhã, já não será a mesma emoção. Depois, há o grande “é” dos filósofos que chamamos em latim de *quidditas*, o “é” geral. Sócrates é bom em geral? Aristóteles respondia e essa pergunta com precisão: “Eu não posso saber se Sócrates é bom enquanto ele estiver vivo”, pois de uma hora para outra ele pode se tornar mau. O filósofo espera que Sócrates morra para somente então dizer qual é a verdade do “é” de Sócrates. Muitos filósofos têm essa atitude, inclusive filósofos contemporâneos. Eles começam constatando que alguma coisa está morta para então dizer: “Eis o que essa coisa é”. É fácil esperar que uma coisa esteja morta para dizer o que é. Isso se chama metafísica. Não é o meu negócio, eu prefiro que Sócrates continue vivo, que a borboleta continue voando, mesmo que eu não possa pegá-la em um pedaço de cortiça para dizer que a borboleta “é” – decididamente – azul. Prefiro não ver completamente a borboleta, prefiro que ela continue viva: essa é minha atitude quanto ao saber. Eu a vejo desaparecer e tento pôr meu olhar em palavras, em frases. Mas esse é um olhar tão frágil e furtivo quanto são as minhas frases;

se elas forem imprecisas, elas durarão, para o bem ou para o mal. Seja como for, é inevitável que a borboleta desapareça, já que é livre para ir aonde quiser, e não precisa de mim para viver sua liberdade. Ao menos eu terei apanhado em pleno voo, sem guardar apenas para mim, um pouco de sua beleza.

Assim, só é possível esse trabalho quando o ator deixa morrer em si o desejo de matar os objetos de pesquisa. Quando o ator deixa morrer em si a necessidade de dizer: "Isto é". Vida e morte se encontram no processo criativo do ator quando este deixa de querer descobrir se a borboleta é azul ou não e se permite ver a beleza do voo dela em sua liberdade. Um ator que não se apropria pela morte do objeto estudado, mas que permite, matando em si o desejo de matar, que esse objeto seja sempre livre e vivo. Sim, nosso trabalho é de uma complexidade e de uma beleza sem fim. E sigamos sem saber se a borboleta é azul. Para que ela siga voando viva. E o teatro também.

Referências Bibliográficas

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que Emoção! Que Emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

Apontamentos sobre a pedagogia Demíдов

POR MARCELA GRANDOLPHO⁶

Andrei Malaev-Bábel veio ao Teatro Escola Macunaima dar um curso para os professores sobre o Método Demíдов. Iniciamos direto com a prática. Nenhuma explicação foi-nos dada antes.

Isso faz parte da própria pedagogia do Método. O próprio Demíдов pedia para que o livro dele não fosse lido antes de muita experiência prática. Os conceitos e princípios do Método são apresentados conforme as questões surgem durante o exercício dos *études*⁷. Assim, fomos introduzidos à ideia fundamental, que para mim resume a prática de Demíдов: "Sem arrependimento do passado e sem expectativa do futuro". Só existe o que estamos construindo aqui e agora, e cada coisa surge no seu tempo, conforme a necessidade se apresenta.

Outra parte importante dessa pedagogia, que visa à liberdade e à espontaneidade do ator em cena, é não criar um ambiente no qual o *feedback* do estudo seja cheio de críticas e negativas. O ator é incentivado a confiar em que tudo que ele faz está correto, ele tem "sorte de principiante", assim ele se dá liberdade para agir de forma intuitiva e confiar nos seus impulsos. Não existe absolutamente nada errado, e, assim, o ator aprende a partir da percepção de si e dos seus parceiros de cena sem medo e inseguranças. O *feedback* é dado a partir de perguntas que levam o ator a trazer sua experiência para a consciência e encontrar suas próprias respostas sobre o que acabou de vivenciar no *étude*. Criar essa atmosfera criativa positiva é responsabilidade do professor/diretor.

Para tanto, é muito importante criar um ambiente de calma. A maioria dos problemas que um ator enfrenta ocorre por causa da ansiedade e da pressa. Demíдов diz: "Você tem que se alcamar!" Em seu estado físico, isso significa relaxar, ficar confortável, sentir-se em casa. Em seu estado psicológico, acalmar-se significa deixar-se viver sensações e emoções verdadeiras, caso contrário,

7. Os *études* de Demíдов são diferentes dos de Stanislávski. Neles, um texto simples é dado aos atores e nada mais. O texto fornece algumas das Circunstâncias Dadas, mas não determina papéis, os relacionamentos, o lugar ou a hora. O texto nunca é discutido, mas simplesmente repetido várias vezes pelos atores. O condutor, então, pede aos atores que esqueçam o texto, "o jogue fora de suas cabeças", e permaneçam vazios por dois ou três segundos. O primeiro impulso após esse período de vazio (seja pensamento, movimento, sensação ou humor) é seguido pelos atores, que permitem passivamente que este impulso viva durante o *étude*. O que se segue é uma improvisação espontânea das circunstâncias (relacionamentos, tempo, espaço, fatos) incorporadas pelos atores no curso do estudo. A capacidade dos atores de perceber as circunstâncias e o parceiro é cultivada nos *études*. Uma vez que os arredores reais e o parceiro se tornam a fonte principal para a imaginação do ator, os *études* de Demíдов abrem os canais perceptivos dos atores e desenvolvem a sua percepção criativa. O comportamento ativo e a vida emocional ocorrem nos estudos de Demíдов assim como na vida - como reações às circunstâncias percebidas, afirmando assim a primazia da percepção sobre a ação.

6. Professora, atriz, diretora e preparadora vocal. Uma das poucas brasileiras formada pela Demíдов Summer School e autorizada a ensinar sua técnica, sob a supervisão de Andrei Malaev-Bábel.