

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 GRANDOLPHO<sup>6</sup>**

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*<sup>7</sup>. 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.

you will be inventing, fabricating the emotion (MALAEV-BABEL; LASKINA, 2016, p.694).

Demidov points to what he calls the culture of calm, which serves for you to calm down in the character or then you will start to "interpret a character".

It is important to have calm in relation to the tasks for not forcing your realization in the *étude*. The actor must concentrate on doing the simple, that which you want and is really capable of doing at the moment. Without overloading.

Demidov compares the calm of the creative actor to a tornado. When it appears, it uproots trees, lifts people, planks, sand, earth, everything around. But in its center, there is silence and absolute quietude.

The ability to do what you want is something to be developed, because it goes against what society teaches, which is the control of impulses. What is important here is not just what someone wants, but when they want. Allow yourself to do something at the exact moment, when the impulse, the will to do something arises. For example, you want to say something, but you lose the moment to say it. Now, you have to wait for another moment, wait for the impulse of the speech to return. In this way, your speech will be genuine. You do not want to force a speech, mainly because of the will to speak.

Besides this, you cannot say anything too easily. Sometimes, you do not have the impulse yet, but you are already responding; you do not want, but you are already speaking. Many times, this happens because of anxiety, because of the pause, because you have been trained as an actor to always be doing something. But one day, the need for calm appears for you to be able to listen, to perceive in yourself and in others, and, in this way, to be honest with your impulses. The actor must be more receptive, the action will be born from the perception. And only in this way will the action be authentic.

It is important that things be done, said or remain unsaid for their own sake, and not forced, because you want to control what you say or how the phrases should sound in your mouth. It is very common for us to restructure things to speak. This restructuring interrupts the flow

of the internal life, formatting the body and the voice of the actor artificially. The training also liberates the voice so that the phrases come from the perception and the impulse, without administering them.

Freedom is the ability to do what you want, for this is the training to give up your sensations. During the realization of the *étude*, the conductor encourages the actor by saying: "Allow yourself, give in to this impulse, give the 'green light' to it".

Teaching a psychophysical technique requires training also for the conductor. Who conducts dominates the concepts, the theory. There is a lot of knowledge, a lot of reasoning! According to Demidov, this is good for scientists, researchers. The actor, initially, does not need this knowledge, he must be thrown into a space of investigation about himself through practice. For this, the conductor, the one who teaches, must have a differentiated training.

Assim como após uma extensa pesquisa, os médicos prescrevem seus pacientes com pílulas simples e não os obrigam a aprender todos os meandros do corpo humano – então nós também temos que pensar em vários exercícios incrivelmente inteligentes. Que tipos de exercícios são os mais engenhosos? Essa é a questão principal. Por exemplo: "Perguntas e respostas". Você não precisa explicar qualquer coisa – você não precisa elaborar sobre a verdade, comunicação, objetos, "Atenção", o "eu sou" e tudo o mais – não há necessidade de preencher os atores com informações desnecessárias. Basta dar-lhes o exercício e eles instintivamente encontrarão o caminho...<sup>8</sup> (MALAEV-BABEL; LASKINA, 2016, p.750).

The work of the professor is to facilitate things,

8. Tradução para: "Just as after extensive research, doctors prescribe their patients simple pills and don't force them to learn all the ins and outs of the human body – so we too have to come up with several incredibly clever exercises . . . What sorts of exercises are the most ingenious? This is the main question... For example: 'Questions and answers'. You don't have to explain anything – you don't need to elaborate on truth, communication, objects, 'Attention', the 'I am', and everything else – there's no need to fill up the actors' heads with unnecessary information. Just give them the exercise, and they'll instinctively find their way".

em vez de torná-las mais difíceis.

Na arte e na criatividade, o único sistema verdadeiro é o da intuição. É importante trabalhar de maneira que não se criem bloqueios, para que o ator confie na sua intuição. Um professor/diretor deve trabalhar também na escuta de seus atores e da sua própria intuição, ele não pode seguir um modelo rígido de trabalho, no qual sempre sabe o que irá acontecer no dia seguinte. Ele também deve se colocar sem arrependimentos do passado e sem expectativas de futuro. Claro que ele irá planejar o próximo encontro, mas esse planejamento surge do que acontece hoje e não pode ser rígido. Ele está sempre aberto a modificações geradas pelo encontro.

O maior erro é insistir em que você tem que começar com algo, em que você tem que continuar com isso e você tem que terminar de determinada maneira.

A ausência aparente de um sistema é o novo sistema. Aquele das incertezas do futuro, um fenômeno tão natural na vida e que precisa ser experimentado na arte do ator. Os *études* propostos por Demíдов são sem circunstâncias dadas, para ajudar o ator a trabalhar com sua intuição. Ao desenvolver essa habilidade, essa escuta, o ator estará apto a manter essa liberdade e espontaneidade quando estiver trabalhando com uma obra.

Nesses *études*, o ator não sabe quem ele é, quem é o parceiro, quais são as circunstâncias, qual a relação. Sabe apenas as palavras. Palavras estas que podem ser interpretadas de diferentes maneiras. Isso, para um ator, também não é muito natural. Coloca-o em um lugar de risco, que exige muita coragem. E é nesse tipo de *étude* que o ator acha o caminho para a criatividade.

Antes do *étude* começar, até mesmo as palavras que ele assimilou são pedidas para serem colocadas para longe da consciência, tiradas do pensamento. Por alguns segundos, o ator deve se deixar esvaziar. É impossível deixar de lado seus pensamentos, vontades e sentimentos por mais que dois ou três segundos, portanto, esse momento de esvaziamento deve ser feito com bastante tranquilidade. Em poucos segundos, o ator perceberá algo em si mesmo ou a sua volta.

As sensações externas e internas estão presentes e indicam um caminho intuitivo para o trabalho começar.

Aí o *étude* começa, as ações surgem através da percepção do ator de si mesmo, do parceiro e do ambiente. Ao permitir que seus primeiros impulsos te guiem, aquele vazio é preenchido pela vida, e você começa a perceber algumas circunstâncias, algumas relações. Existe algo que agora você sabe, mas ainda há muito que não sabe, e isso faz com que você permaneça conectado ao aqui e agora, vivenciando cada segundo. E esse é o treino mais importante.

O ator teme esse estado de vazio. Nessa hora, existe muita ansiedade e insegurança. É preciso sempre lembrá-lo de que ele deve encontrar a calma, porque tudo está correto. A intuição não erra. Mas para ouvi-la, é preciso treinar a sensibilidade.

O vazio é o estado mais necessário. Sem ele, não pode haver trabalho subconsciente. Sem isso, a necessidade de dizer a próxima fala, de fazer a próxima ação, não surge, e você começa a forçá-la, a fabricar um momento em busca de um resultado formal e pouco verdadeiro.

O método por trás da cultura da intuição é o desenvolvimento da sensibilidade para os impulsos e processos mais sutis. Esse método nunca deve ser abandonado. Sem isso, você perde a sutileza e a sofisticação.

Toda impressão provoca uma reação. Se o parceiro fala, mas um ator não tem reação, então ele perdeu o primeiro impulso, ou seus "freios" foram acionados muito rapidamente. A sensibilidade para perceber e deixar viver ao primeiro impulso, a mais importante das sensações, é uma das condições essenciais (a mais essencial!) para a criatividade. Se você perder a primeira impressão ou impulso, como no exemplo acima, seu reflexo habitual não vai perdê-lo, e irá automaticamente pisar nos freios. Isso acontece tão rapidamente que, sem experiência suficiente, você nem perceberá o funcionamento desse "útil"

mecanismo<sup>9</sup> (MALAEV-BABEL; LASKINA, 2016, p.540).

Para ajudar nisso, o professor deve usar todos os meios necessários para desenvolver a fé dos alunos em si próprios. Para atingir esse objetivo, Andrei Malaev-Babél encorajou o tempo todo os professores do Macunaíma através de tarefas simples e indicações, como: “Em tal momento, você queria fazer tal coisa; você já começou a fazer isso, mas de repente se inibiu. Não interfira! Apenas confie em si mesmo! Faça o que você quiser! Tenha coragem! Por outro lado, não se apresse; mais uma vez, acredite que tudo virá em seu próprio tempo; não induza as coisas.”

Professores que não atuavam há muito tempo e hoje trabalham apenas como diretores foram encorajados a se arriscar e ficaram à vontade para estudar e atuar com atores profissionais. E todos nós, atores ou não, mas todos diretores-pedagogos, aprendemos com essa condução o elemento mais essencial da pedagogia de Demíдов: o amor.

A causa dessas qualidades é simples: amor. O amor lhes dá sensibilidade; dá-lhes paciência, sabedoria e poder de autoridade. Você deve se apaixonar pelos atores. Não em teoria, mas de verdade. Se apaixone por eles e lute – lute por seu talento, sua consciência artística e seu alcance humano<sup>10</sup> (MALAEV-BABEL; LASKINA, 2016, p.181).

Para encerrar, gostaria de contar uma lenda que Demíдов cita, para falar sobre como lidar com as “fraquezas” dos atores.

9. Tradução para: “Every impression provokes a reaction. If the partner speaks, yet an actor has no reaction, then he either missed the first urge, or his ‘brakes’ kicked in way too quickly. Sensitivity to the first, foremost sensation is one of the essential (the most essential!) conditions for creativity. If you miss the first impression, as in the above example, your habitual reflex won’t miss it, and it will automatically slam on the brakes. It happens so quickly that, without enough experience, you won’t even notice the workings of this ‘helpful’ mechanism”.

10. Tradução para: “The cause of these qualities is simple: love. Love gives them sensitivity; it gives them patience, wisdom, and the power of authority. You must fall in love with the actors. Not in theory, but for real. To fall in love with them and fight – fight them for their talent, their artistic conscience, and their human grasp”.

Em *A Lenda de Thyl Ulenspiegel*<sup>11</sup> [de Charles Coster], há um capítulo que conta a história de como os tolos construíram uma casa. Para sua completa surpresa, a casa termina muito desconfortável, porque eles não pensaram em construir janelas e portas. Eles cavaram uma passagem subterrânea para acessar a casa. Dentro da casa, no entanto, é escuro como breu. Ulenspiegel os encontra fazendo algo peculiar: eles estão carregando algo para fora da casa com sacos. Eles decidiram tirar toda a escuridão da casa: eles enchem um saco com ela, amarram o saco para que a escuridão não escape, levam-no para longe da casa e sacodem a escuridão no chão. Eles trabalharam nisso o dia todo, mas por algum motivo, eles não chegaram a lugar algum. Ulenspiegel veio em seu socorro: ele trouxe uma vela, e a escuridão se dissipou por conta própria. A mesma coisa acontece com um ator: remover a escuridão (dizer a ele: “Você não pode fazer isso, você não deve fazer aquilo”.) não resolverá nada – uma nova escuridão virá no lugar da antiga, ainda mais impenetrável. *É preciso trazer uma vela*<sup>12</sup> (MALAEV-BABEL; LASKINA, 2016, p.180).

## Referências bibliográficas

MALAEV-BABEL, Andrei; LASKINA, Margarita.

**Nikolai Demidov: An Actor Creator.** London. New York: Routledge, 2016. ■

11. Romance de 1867 de autoria de Charles De Coster, que narra as aventuras alegóricas do flamengo brincalhão Thyl Ulenspiegel durante as guerras da reforma, na Holanda do século XVI.

12. Tradução para: “In *The Legend of Thyl Ulenspiegel* [by Charles de Coster], there is a chapter that tells the story of how fools built a house. The house turns out very uncomfortable to their complete surprise, because they haven’t thought of building windows and doors. They dig an underground passage to access the house. Inside the house, however, it is pitch dark. Ulenspiegel catches them at a peculiar job: they are carrying something out of the house by sacks. As it turned out, they decided to take all the darkness out of the house: they would fill a sack with it, tie up the sack, so that darkness does not escape, carry it far off from the house and shake it out on the ground. They worked on this all day long, but for some reason, they didn’t get anywhere. Ulenspiegel came to their rescue: he brought in a candle, and the darkness dissipated on its own. The same is true of an actor: removing darkness (“You can’t do this, you can’t do that.”) will amount to nothing – a new darkness will come in the place of old one, even more impenetrable. *One must bring in a candle*”.