

PesquisAtor n. 2/2013 – VERSÃO EM TESTE – Favor não Descarregar

Relato de experiência – Myrian Muniz e Eu:

Reflexões sobre uma proposta pedagógica a partir da experiência mestre-discípulo

Marcelo Braga de Carvalho

Resumo: a pedagogia teatral desenvolvida por Myrian Muniz consiste em uma prática que lança um olhar muito particular sobre o trabalho do ator e que visa resgatar a experiência humana como base para este trabalho. Busco descrever, por meio desse relato, a minha experiência com a atriz, diretora e professora, sob a ótica do aprendiz-ator. O objetivo é o de traçar um percurso de formação nas diversas situações pedagógicas vivenciadas em um período de seis anos e, diante dessas situações, propor uma análise dos principais pontos da pedagogia da Myrian Muniz. Este relato permite que a linha de trabalho de Myrian, dentro da pedagogia teatral, seja associada ao processo de autoconhecimento do artista de teatro, à associação entre experiência e reflexão como fermento para o trabalho de criação teatral e a relação entre os indivíduos de um grupo como base para o trabalho do ator.

Palavras-chave: pedagogia teatral, formação do ator, teatro brasileiro, Myrian Muniz.

Abstract: The theatrical pedagogy developed by Myrian Muniz consists of a practice that takes a very particular look on the actor's work and aims to rescue the human experience as the basis of it. I seek to describe, in this report, my experience with this actress, director and professor, from the perspective of a learning actor. My goal is to outline a course of training, using the various teaching situations experienced in a period of six years, and from them, to propose an analysis of the main points of Myrian Muniz's pedagogy. This report allows Myrian's style of work to be associated with: the process of the artist's self-knowledge; the union between experience and reflection as the "fermentation" for theatrical creation; and the relationship among individuals of a group as the basis for the actor's work.

Keywords: theatrical pedagogy, actor training, Brazilian theater, Myrian Muniz.



Myrian Muniz em
ensaio na FUNARTE,
1998.

Fonte: Acervo pessoal
de Marcelo Braga

Myrian Muniz foi uma das personalidades mais intrigantes e fascinantes no teatro brasileiro contemporâneo. Dona de uma intuição única, ela era uma atriz, uma diretora e uma professora que sempre buscava investigar os vários aspectos do fazer teatral. Em todo seu trabalho Myrian sempre combinou primorosamente técnica e sensibilidade, com extrema percepção crítica e grande domínio da cena. O relato que se segue, que resgata os anos de aprendizado teatral – e de vida também – que tive ao lado da atriz, diretora e professora Myrian Muniz, vem misturado às minhas percepções e experiências pessoais. Em se tratando da pedagogia de Myrian, isso é bastante compreensível, uma vez que os procedimentos realizados em sala de ensaio se misturavam com conversas em restaurantes, exercícios de construção de cena se transmutavam em debates acalorados sobre questões cotidianas ocorridos em sua casa, e estudos sobre os personagens, autores, que podiam ser o início de um intenso processo de auto-análise. Todos esses fatores eram miscigenados em nome de um trabalho mais profundo de criação. Todos esses fatores eram tão amalgamados, que comprovavam que é muito difícil dissociar teatro e vida.

A minha relação com Myrian começou de forma inusitada. Em 1985, ao retornar de uma viagem de intercâmbio nos Estados Unidos, onde tive minhas primeiras experiências com o teatro e o palco, estava decidido a continuar meus estudos sobre teatro e tentei então convencer uma grande amiga de colégio – Adriana Muniz de Mello – a frequentarmos o curso de teatro dado por sua tia. Foi isso mesmo: para mim, aos dezoito anos, ela era apenas a tia da minha amiga e também professora de teatro. Adriana e eu fomos então assistir ao show da cantora Priscila Ermel, que Myrian estava dirigindo, no Teatro Sérgio Cardoso. Em determinado momento da apresentação, entrava uma atriz gritando e se atirando nas paredes do palco. Adriana então me disse: “Essa aí é minha tia”. Fiquei muito assustado, mas tudo não passou de uma brincadeira. Aquela atriz não era Myrian e, na verdade, ela estava na cabine de

luz. Ao final do show, depois de sermos apresentados, ela me perguntou à queima roupa: “Você quer fazer teatro, é?! Então vem aqui pra conhecer como é lá atrás”. Então, ela me levou até as coxias e foi me mostrando tudo aquilo que o público não vê. Posso afirmar que foi paixão à primeira vista. Depois desse dia, passei a frequentar seu curso de formação de atores no Espaço Viver.

As minhas lembranças dos ensaios no Espaço Viver são extremamente vibrantes. Em um dos dias, Myrian propôs que trouxéssemos maquiagem para que criássemos um rosto diferente do nosso. Quando a maquiagem estava pronta, iniciamos um trabalho corporal que evoluiu para uma dança e passamos a nos relacionar a partir da nova aparência que nosso rosto tinha adquirido. O trabalho era feito em duplas e, de tempo em tempo, trocávamos de parceiro. No final, estava criada uma atmosfera absolutamente mágica e me senti em sintonia com aquelas pessoas. Quando o exercício acabou ela disse: “Estava lindo! Um verdadeiro espetáculo pronto! Se fosse a estreia, a gente ia comer pizza agora.” E era essa a exata sensação que tive. Acabara de participar de um verdadeiro evento teatral e estávamos ainda nos ensaios. A experiência descrita remete-me à importância que ela dava às relações que se estabeleciam, na sala de ensaio. Para ela, o aluno-ator vivencia, por meio do trabalho de interpretação, um processo de autoconhecimento¹, sendo que a base desse fenômeno está nas diferentes ligações que se estabelecem no coletivo. Foi a partir do exercício descrito que me reconheci como parte integrante daquele grupo.

O projeto de montagem teatral do ano de 1985 era encenar cenas de Garcia Lorca, em homenagem a Flávio Império, que tinha falecido havia poucos meses. Naquele momento, eu não tinha me dado conta da importância do Flávio para a história do teatro brasileiro e nem tampouco para a formação artística de Myrian. Só vim a ter essa consciência anos mais tarde. O espetáculo, chamado *Momentos...*, foi encenado no Museu da Casa Brasileira, onde aconteceram também os últimos ensaios. Esse primeiro processo foi decisivo para mim, pois pude vivenciar todo um processo de montagem, e aquela paixão do primeiro encontro foi amadurecendo e se tornou um verdadeiro amor ao teatro. Em 1988, fui morar em Ribeirão Preto e lá me integrei ao TRUSP (Teatro Ribeirãopretano da USP). Minha passagem pelo teatro universitário foi muito rica, mas acabei retornando a São Paulo ansiando por mais e mais experiências. Decidi que deveria prestar o exame de seleção para entrar na Escola de

¹ Ela acreditava que, através do teatro, o aluno-ator poderia alcançar o autoconhecimento, assim como aconteceu com ela: “O teatro foi uma porta que se abriu para mim. De consciência. De entendimento”. (Myrian Muniz in JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

Arte Dramática (EAD)² e pedi a ajuda de Myrian, que prontamente disse sim. Fui até a USP fazer minha inscrição e logo depois fui para sua casa, que na época ficava na Rua Navarro de Andrade, em Pinheiros. Ao final daquela tarde saí de sua casa com o texto *O mentiroso*, de Jean Cocteau, para preparar a primeira fase. Na semana seguinte fui até a Funarte, onde Myrian ensaiava com seus alunos-atores, para que ela me ajudasse na preparação da cena para o exame. Subi no palco e ela foi me pedindo para fazer o texto das mais diversas formas: sussurrando, correndo pelo palco, gritando, falando muito lento, falando na boca de cena, falando do fundo do palco etc... Ao final, a minha expectativa era a de que ela me apontasse um caminho. Não foi isso que aconteceu. Myrian me pediu que, a partir das diversas vivências daquele dia, eu apresentasse uma forma-síntese. Comecei a perceber, após aquela experiência, que o mais importante daquele processo todo foi minha disponibilidade de recriar a experiência vivida, chegando a um resultado que fizesse sentido para mim. A partir dos diversos estímulos dados por ela, acabei por tornar-me o co-criador daquela cena. Fui aprovado e fiz então a prova escrita, na qual também obtive êxito. Para a terceira fase, o exame público, escolhi uma cena da peça *A vida é sonho*, de Calderón de La Barca. Por fim não fui aprovado para a fase final do processo seletivo da EAD e então Myrian prontamente me convidou a integrar o Grupo Mangará, formado por seus alunos-atores. Logo nos primeiros dias de ensaio senti que tinha encontrado um lugar onde me sentia absolutamente feliz e realizado, pois minhas primeiras vivências com os outros membros do grupo me mostravam, a cada ensaio, que o teatro era o “meu lugar”. O grupo era formado por pessoas muito diferentes: médicos, massagistas, advogados, jornalistas, cantoras, estudantes, músicos, essa diversidade promovia um clima de cumplicidade, a maioria das pessoas estava buscando o teatro como forma de “conhecer-se melhor”, mesmo que como eu, muitos ainda não tivessem consciência.

Era 1992 e Manuel Bandeira foi o escolhido para o trabalho daquele ano. Todos nos lançamos em uma pesquisa da obra do poeta pernambucano para dar início ao trabalho de elaboração de cenas. Myrian trouxe uma série de poemas de Bandeira e, a cada encontro, experimentávamos a construção cênica de alguns deles. Para mim, foi ficando claro que a criação já começava nas atividades de aquecimento, que iam explorando as possibilidades de cada aluno-ator e como essas mesmas, combinadas com os poemas, podiam resultar em algo a ser incorporado ao espetáculo. A proposta artístico-pedagógica de Myrian tinha como um dos objetivos dar prioridade ao material levantado em sala de ensaio para compor a encenação.

² A EAD foi fundada, por Alfredo Mesquita, em 1948 e foi anexada à USP, no final dos anos 1960. Seu exame de seleção consiste em uma bateria de provas práticas e teóricas dividido, atualmente, em três fases.

Zebba Dal Farra, músico que tinha sido seu aluno-ator e que agora atuava como assistente de direção e diretor musical fez a preparação vocal e de canto do grupo, além de musicar vários poemas do autor. Essas músicas, juntamente com os poemas, compunham o roteiro do espetáculo. A maioria dos espetáculos dos quais participei sob a direção de Myrian Muniz, dentro do seu curso de formação, não eram musicais, mas eram musicados, isto é, teatro com música. Ela acreditava que o aprendizado musical, aliado à criação cênica, poderia catalisar o processo de formação do ator. Além disso, existia uma preocupação grande de Myrian para que todos estivessem bem seguros para entrar em cena atuando e cantando. Ela preconizava que, por meio do canto, se perde a timidez, se lida melhor com os medos de estar em cena, além de se conectar com “nosso ser superior”. (VARGAS, 1998, p. 195)

A construção do cenário foi feita com bandeiras elaboradas pelos alunos-atores. Essas bandeiras figuravam no palco e no saguão juntamente com mandalas de papel, feitas por todos, durante os ensaios. Esse trabalho de construção coletiva da cenografia, parte da pedagogia de Myrian, nos fazia sentir responsáveis não só pela interpretação, mas também pelo espetáculo como um todo. Aprendi que o teatro simboliza o que é de todos e não é de ninguém, o que é coletivo. Essa vivência me levou, anos mais tarde, já cursando a EAD, a potencializar minha experiência pedagógica, buscando outras funções do fazer teatral que iam além da atuação. Na primeira montagem da qual participei enquanto aluno da EAD, ocupei também a posição de assistente de direção, além de ator. Não por coincidência, o professor-diretor desse espetáculo foi Cláudio Lucchesi, um dos fundadores do Centro de Estudos Macunaíma, ao lado de Myrian. Foi durante essa montagem que se consolidou minha inclinação para a pedagogia e a direção teatral.

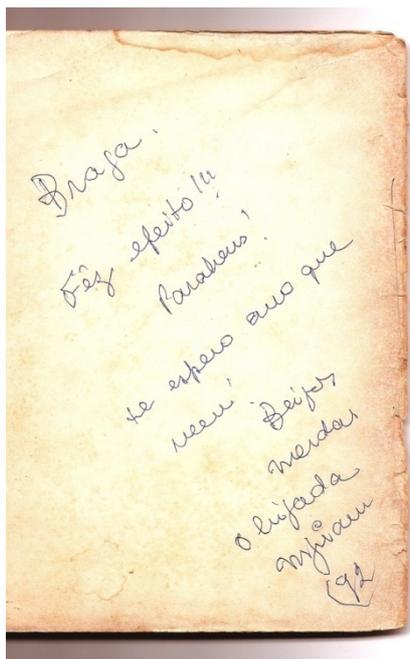
O espetáculo *Bandeiras* tinha como característica a participação da maioria dos alunos-atores nas cenas, ressaltando a característica de teatro “feito em grupo” que pontuava o trabalho de Myrian como pedagoga. Participei de algumas cenas coletivas, mas a que me marcou mais, por conta do trabalho de interpretação que consegui desenvolver, foi a cena que fiz a partir do poema *Rondó de efeito*. (BANDEIRA, 1974, p. 406 - 407)

Olhei para ela com toda a força,
Disse que ela era boa,
Que ela era gostosa,
Que ela era bonita pra burro:
Não fez efeito.
Virei pirata:
Dei em cima de todas as maneiras,

Utilizei o bonde, o automóvel, o passeio a pé,
Falei de macumba, ofereci pó...
À toa: não fez efeito.
Então banquei o sentimental:
Fiquei com olheiras,
Ajoelhei,
Chorei,
Me rasguei todo,
Fiz versinhos,
Cantei as modinhas mais tristes do repertório do Nozinho.
Escrevi cartinhas e pra acertar a mão, li *Elvira a Morta Virgem* (Romance primoroso e por tal forma comovente que ninguém pode lê-lo sem derramar copiosas lágrimas...)
Perdi meu tempo: não fez efeito.
Meu Deus que mulher durinha!
Foi um buraco na minha vida.
Mas eu mato ela na cabeça:
Vou lhe mandar uma caixinha de Minorativas,
Pastilhas purgativas:
É impossível que não faça efeito.

A partir do trabalho de elaboração dessa cena e construção de um personagem que fosse o interlocutor do poema acima, Myrian explorou as minhas diversas possibilidades expressivas, por meio desse processo criativo, possibilitando uma revelação de algo desconhecido. A análise do poema foi o ponto de partida, mas a forma final da cena foi constituída a partir da relação daquele personagem, criado por mim, com os outros personagens, criados por meus colegas de elenco. Ela afirmava que o processo de autoconhecimento, fundamental para a formação do ator, está baseado na relação com o outro e que é neste processo que a pessoa se descobre. Sendo assim, ela procurava estimular o aluno-ator a mostrar algo que ela ainda não tivesse visto nele. Algo inédito para ambos. Algo surgido da relação entre personagens.

No último dia de espetáculo recebi de Myrian um livro com o texto *Castelo na Suécia*, de Françoise Sagan, com o seguinte escrito na contracapa:



Contracapa do livro *Castelo na Suécia*, de Françoise Sagan, manuscrito por Myrian Muniz.
Fonte: Arquivo pessoal de Marcelo Braga de Carvalho

Realmente, ela tinha razão: fez efeito, pois ali eu já havia começado uma trajetória em busca de mim mesmo. Comecei a entender que o teatro é um caminho cheio de descobertas sobre a natureza humana e, conseqüentemente sobre a natureza do próprio ator. Ao final daquele ano, percebi que o teatro, além de ser algo extremamente prazeroso, também emprestava suas lentes para que eu pudesse me enxergar melhor. Assim como eu, outros alunos-atores também entendem que o teatro proposto por Myrian propicia uma profunda experiência de autoconhecimento. Nill Amaral relata que “com ela aprendi o valor da troca, do respeito ao outro, de como controlar o ego, sendo generoso.” Já a Viviane Fuentes resume a sua experiência afirmando: “Tínhamos que vomitar os medos, expor nossos fantasmas, as vísceras, a bÍlis. Amaciar o fÍgado. Achar o personagem, a partir da nossa prÓpria experiªncia, descobrir o fio condutor, o tom exato daquele que interpretarÍamos - sempre um pouco de nÓs mesmos, numa versªo *on the rocks* – e depois colocar tudo de volta.” Por fim, Maria Gªndara sintetiza: “O teatro de Myriam transforma o ser humano!!!”

No ano seguinte, voltei para a Funarte, buscando novamente seu curso. Em 1993, o autor escolhido foi Garcia Lorca e os textos que utilizamos foram *Bodas de sangue*, *A casa de Bernarda Alba*, *Mariana Pineda*, *O retábulo de Don Cristóvan* e o poema *Pranto por Ignªcio Sªnches MejÍas*. Mergulhamos no universo da cultura espanhola, aprendemos a tocar castanholas, cantamos as mÍsticas de Garcia Lorca sob o comando do mÍsico Jean Garfunkel e fizemos esgrima japonesa como atividade de preparaªªo corporal, com Paulo Garfunkel, pois Myrian acreditava que essa prªtica oriental nos daria concentraªªo e foco. Essa prªtica,

que mistura arte marcial e dança, requer muita serenidade e um alto grau de precisão na elaboração dos movimentos, e serviu como um contraponto para toda a emotividade e expansividade dos textos do dramaturgo andaluz. Foi por meio dessa articulação de opostos que nasceu a força daquela encenação. Um ponto importante desta proposta pedagógica é a possibilidade de combinar coisas tão opostas, tais como a dramaturgia lorquiana e a luta oriental, com objetivo de encontrar um equilíbrio delicado que seria posteriormente colocado em cena. Desde que participou de *Bodas de sangue* na EAD, Myrian sempre foi uma apaixonada pelo autor espanhol e falava dele com grande entusiasmo. Ela nos apresentou um escrito de García Lorca que discorre sobre o teatro e que, desde então, tem sido um importante guia para o meu fazer teatral:

“O teatro é uma escola de pranto e de riso e uma tribuna livre onde os homens podem pôr em evidência morais velhas ou equivocadas e explicar com exemplos vivos normas eternas do coração e do sentimento humano. Um povo que não ajuda e nem fomenta o seu teatro, se não está morto, está moribundo”. (CASTRO FILHO, 2007, p. 20)

O texto acima dá a real dimensão da paixão de García Lorca pelo teatro e, acredito eu, permite dimensionar também a paixão de Myrian pela sua obra, sentimento esse que ela soube transmitir-nos de maneira entusiasmada e não menos passional. Assim também era sua atuação como pedagoga: intensa e delicada; visceral e precisa.

Coube a mim, naquele ano, representar dois papéis que foram fundamentais na minha formação de ator. O primeiro deles foi o de Leonardo, de *Bodas de sangue*, e a importância dele reside no fato de que eu não seria a escolha mais óbvia, se a escolha dela estivesse baseada no *physique du rôle*³. No grupo de alunos-atores daquele ano havia um colega chamado Roberto Caruso, que seria a escolha mais próxima do tipo. Curiosamente, e não sem propósito, Myrian escolheu o Caruso para o papel do noivo - que talvez fosse o tipo mais próximo da minha compleição física - e, para mim, ela destinou o Leonardo - que seria mais próximo do tipo do Caruso. Hoje consigo avaliar a força pedagógica dessa escolha: eu precisava trabalhar cenicamente a agressividade do personagem Leonardo, que vem no dia da boda tentar convencer a noiva a desistir do casamento em nome de um amor antigo e ainda ardente, e o meu colega Roberto Caruso - uma pessoa extremamente extrovertida - precisava trabalhar a contenção e a fragilidade do noivo, que é um personagem absolutamente submisso às escolhas da mãe. A construção de uma personagem que está distante do ator, ou seja, o

³ Este termo francês designa o aspecto físico ou aparência que facilita, para um ator ou atriz, a personificação de determinado papel. Significa também aparência física que se mostra adequada ao papel ou função exercida.

“trabalho com os opostos”, era uma das formas utilizadas por Myrian para que o aluno-ator ampliasse a consciência sobre si mesmo e também alargasse seus horizontes como intérprete. Esses dois aspectos estão, segundo ela, definitivamente associados. O segundo papel que eu representei foi o do próprio García Lorca. Eu ficava sozinho no camarim, aguardando a hora de subir ao palco, enquanto todo o elenco fazia a cena inicial de esgrima japonesa, que acontecia no saguão do teatro. Era como se, de alguma forma, eu me conectasse com aquela intensa energia hispânica e, assim que o público entrava no teatro, eu já estava em cena, vendado e de mãos amarradas, pronto para a cena inicial, que era a representação do possível fuzilamento ao qual Lorca foi submetido. Ela dizia que eu era fisicamente parecido com Lorca. Outra escolha pedagógica com endereço certo, naquele ano de experimentar e expor emoções.

A cena entre a noiva e Leonardo foi exaustivamente ensaiada por mim e minha parceira de cena, Adriana Alvarez. Não foram poucas às vezes em que fomos à casa de Myrian para estudar a cena, sempre com longas conversas sobre o autor e sua obra precedendo o ensaio. Em um dos ensaios, ela resolveu contracenar comigo fazendo o papel da noiva. Foi uma experiência única e marcante, pois a Myrian-atriz que atuou ao meu lado era generosa e de uma entrega imensa. No início, fiquei muito apreensivo com a nova situação, mas ela literalmente se jogou para cima de mim, no momento de maior desespero da personagem, fazendo-me lidar com uma situação-limite não só emocional, mas física também. Foi como se aquela “avalanche cênica” tivesse acionado algo que, apesar de desestabilizador a princípio, foi como uma nova escada que permitiu que eu chegasse mais alto na minha pesquisa, fazendo-me ultrapassar os limites impostos por mim mesmo. Esse era um dos grandes objetivos da sua pedagogia: fazer seus alunos-atores irem além do esperado e já conquistado. Ao final daquele ano, cumprimos então uma pequena temporada de cinco espetáculos, depois de um processo carregado de emoção. Coincidência ou não, o espetáculo daquele ano tinha como título a seguinte frase de Lorca: *A lua deixa uma faca abandonada no ar.*

Dando sequência aos trabalhos, Nelson Rodrigues foi o autor escolhido para o ano de 1994. Aquele estava sendo o meu primeiro contato mais profundo com o universo do autor e confesso que desvendar as trilhas psicológicas que se apresentam em suas peças tornou-se um grande prazer. Myrian valorizava, de maneira semelhante, tanto o trabalho prático como o teórico, e aprendi que isso pode se transformar em poderoso instrumento tanto para o diretor como para os atores, pois a marcação das cenas acaba por acontecer de maneira gradual, orgânica e em parceria, o que contribui muito para a qualidade final da encenação. Myrian

afirmava que Nelson revelava o lado doente, a paranoia e a agressividade que se escondem atrás da aparente normalidade da sociedade. Esse fascínio primeiro, pela obra rodrigueana, foi decisivo. Anos mais tarde eu voltei a visitá-la, como aluno da EAD, em *A vida como ela é...*, na qual fui ator e assistente de direção e, na minha estreia profissional como diretor, com *Pelo buraco da fechadura*, espetáculo baseado em contos do autor.

O espetáculo apresentado por nós, naquele ano, chamou-se *O homem bom* e novamente percebi uma estratégia pedagógica na distribuição das personagens. Coube a mim, representar o Edgar de *Bonitinha, mas ordinária*, na cena em que ele convence Ritinha, uma garota do seu bairro, a ir de carona com ele para a Tijuca, mas no meio do caminho muda de itinerário e, ao parar o carro a obriga a beijá-lo na boca. Experimentei, ao interpretar Edgar, crueldade e dissimulação, e Myrian dizia que devíamos também conhecer o nosso lado escuro, profano, e que o teatro nos dava essa oportunidade. Também representei Herculano de *Toda nudez será castigada*, na cena em que ele vai até a casa de subúrbio que alugou para a prostituta Geni, enfurecido porque ela tinha saído sem sua autorização. Minha colega de cena, Naomy Schöling e eu ensaiamos a cena várias vezes, inclusive o “tapa cênico” que acontecia no final. Finalmente apresentamos a cena para Myrian, pela primeira vez, e ao final ela fez a seguinte observação: “Quero um tapa na cara de verdade.” Refizemos a cena imediatamente e Naomi seguiu à risca a nova orientação da diretora: sentou um belíssimo tapa na minha cara. A reação do meu personagem, após o tapa de verdade, foi sensivelmente diferente da anterior. Fui tomado de uma indignação absurda e a fala dita imediatamente após foi de uma verdade visceral. Mais uma lição que correlacionava memória corporal e atitude psicológica.

Retalhos foi o título do espetáculo do ano de 1995, que tinha como foco a brasilidade não só nos textos escolhidos, como também na preparação corporal, que ficou a cargo de Mauricy Brasil, professor de dança afro. Myrian valorizou muito o trabalho corporal desenvolvido nesse ano, pois acreditava que esse tipo de dança podia propiciar aos alunos-atores a construção da consciência corporal e estruturação da autoestima e autoimagem, na aproximação com a cultura afro-brasileira, além de promover, por meio dessa expressão a investigação e manuseio do próprio corpo. Somado a isso, esse tipo de dança também explorava a sexualidade nos seus movimentos, provocando assim uma livre expressão nesse aspecto. Para ela a vivência plena do sexo era fundamental para a completa atuação do artista no teatro.

Outro desafio me foi colocado, por Myrian, naquele ano: ser engraçado em cena. Representaria *Luzia*, de Carlos Drummond de Andrade e *Moral quotidiana*, de Mário de Andrade, que são dois textos com forte acento cômico. Eu achava que o universo da comédia

era mais difícil de ser dominado e me sentia incapaz de fazê-lo. Mas, para Myrian, o trabalho no teatro não pode ser encarado como algo difícil, inatingível, que está fora do ator e precisa ser conquistado, mas sim algo de que se pode apropriar por meio da prática. Ela funcionava como uma mediadora das nossas possibilidades, permitindo que encontrássemos a melhor escolha para determinado momento. Nesse processo, pude perceber que o tratamento dado ao estudo de uma cena cômica é muito semelhante ao dado ao de uma dramática. A credibilidade da comédia está no real envolvimento do ator com a cena, da mesma forma como acontece no drama, porém o que pude perceber foi que o chamado “tempo de comédia” é que é diferente. E como Myrian transitava com muita propriedade entre esses dois estilos, suas indicações eram precisas e eficientes. Assim, descobri outras possibilidades de expressão na comédia.

Depois dos ensaios, costumávamos jantar juntos e em um desses encontros, Sandra Mantovani e eu perguntamos a opinião de Myrian sobre o nosso trabalho e se ela achava que deveríamos continuar no teatro. A resposta dela foi precisa, contundente e de uma força perene: “Eu até posso dizer o que eu acho de vocês, mas existe uma voz interna que diz se a gente deve continuar ou não. É essa voz que devem escutar e não a minha.” Nunca mais esqueci isso e, a partir de então, comecei a valorizar essa voz interna, que alguns chamam de intuição, e outros, de instinto. Quando encontro dificuldades e obstáculos nas atividades teatrais que realizo, é sempre essa voz que consulto e ela tem sido sábia em me orientar. Quando tenho que fazer escolhas como mestre-encenador, quando as dúvidas se apresentam, deixo a intuição apontar os caminhos. Esse ensinamento tem sido extremamente rico na minha trajetória profissional.

Naquele ano, resolvi prestar a prova do sindicato dos artistas para obter o meu registro de ator junto à delegacia regional do trabalho – o famoso DRT. Myrian me auxiliou e escolhemos um trecho da peça *A lição*, de Ionesco. Fiz uma adaptação e criei uma cena daquele professor amalucado e sua estúpida aluna. Eu ensaiava no palco da Funarte, antes dos nossos encontros, e ela me dizia que devíamos sempre procurar o personagem na vida, andando na rua e observando as pessoas e, quando menos se espera, encontra-se o tom de voz, um figurino ou até um cenário. E assim aconteceu comigo. Cheguei a garagem do prédio onde morava na época e, enquanto esperava o elevador, olhei para o latão de lixo e vi uma daquelas mãozinhas de plástico, utilizadas para coçar as costas, com um cabo cor-de-rosa, e imediatamente pensei: “Essa é a batuta do professor! Só um homem daqueles usaria algo assim como batuta.” E quando apresentei o objeto para ela e disse que o tinha encontrado no lixo, ela exclamou: “Isso!!! O que ninguém mais quer serve para o teatro. Uma vez o Flávio Império achou um sofá de um cenário no lixo também”. Ela não dirigia os alunos-atores com

uma ideia pré-estabelecida, mas sim de acordo com as necessidades que a cena apresentava naquele determinado momento, com atenção especial ao desenvolvimento das potencialidades dos aprendizes. Mais uma vez, fez efeito! Fui aprovado no exame e tirei o tão desejado DRT.

Depois de trabalharmos vários anos com colagem de trechos, cenas ou poemas, era chegado o momento, em 1996, de encenar uma peça inteira. Regina Galdino, assistente de Myrian na época, sugeriu *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Naquele ano contávamos com a preparação vocal e de canto de Pedro Paulo Bogossian, fato que foi fundamental para que Myrian aceitasse a proposta, pois esta peça é um dos mais importantes musicais brasileiros e tem muitas canções inseridas no seu enredo.

Os ensaios extras que fazíamos aconteciam na casa de Myrian, mas naquele ano, Ana Lúcia Orsi, que morava em um grande apartamento no Morumbi, frequentemente oferecia o espaço para esses encontros. Fazíamos estudos do texto, improvisações e até ensaios de cenas. Durante esses ensaios extras, dois momentos merecem ser citados. Um deles foi durante uma leitura de mesa, enquanto líamos a cena entre Creonte e Joana, na qual ele vai até a casa dela disposto e colocá-la para fora da vila onde ela mora. Fui assimilando o tom agressivo do personagem e Myrian ia dando instruções de tempos em tempos. À medida que a leitura evoluía e o clima da cena ia ficando mais tenso, ela também ia aumentando a intensidade das orientações; “Mais! Eu quero mais!!!” E, ao final, fui tomado por uma forte energia e fiquei de pé. Ela então exclamou, batendo na mesa: “Isso! Vai! Com força! Ele é autoritário, esse homem! Não pára!” Aqueles berros foram adentrando meus ouvidos, tomando conta dos meus pensamentos, da minha interpretação e acabaram funcionando como um aditivo para o meu trabalho de ator. Era como se aqueles sons funcionassem como catalisadores de uma energia interna libertadora, além de terem sido também capazes de detonar aquela experiência criativa. À medida que eu ia escutando aqueles comandos, o Creonte, que até então estava presente apenas na minha cabeça, foi se tornando físico e real, ganhando espaço no meu corpo e na minha voz. Ao final da leitura eu tinha encontrado o tom certo para o personagem. Myrian acreditava que, extraindo do aluno-ator um excesso de expressão, ela conseguiria visualizar o seu potencial máximo, naquele momento. Ela provocava a erupção de questões incomuns, incômodas e até angustiantes, que não seriam tratadas no dia-a-dia, mas que eram capazes de propiciar uma investigação profunda e, conseqüentemente, uma criação mais vertical.

O outro momento que merece ser citado foi durante uma improvisação em que Myrian resolveu participar fazendo a personagem Joana. Fábio Secolin, que era o ator que fazia o Jasão, começou a contracenar com ela, e todos ficamos assistindo a cena. No início, a base era

uma das cenas da peça, mas, à medida que o improviso foi evoluindo, a agressividade entre Joana e Jasão também foi aumentando. Em determinado momento, percebemos que Fábio começou a perder o controle, ficou desesperado e acabou por gritar, saindo completamente do personagem: “Para Myrian! Para!” Naquela época, tive uma clara noção da energia que Myrian utilizava para fazer direção de atores, quando ele era mais jovem, e até aonde ela poderia ir para fazer com que um aluno-ator pudesse ultrapassar limites e assim compreender a real dimensão da personagem que deveria interpretar. Por meio da superação desses limites pessoais se vivem situações extremas e esse material pode se transformar em matéria poético-teatral.

Interpretar o personagem Creonte foi um grande desafio para mim, pois tive que fazer uma construção muito elaborada, buscando uma idade mais avançada, uma atitude autoritária e principalmente um caráter ganancioso e cruel. Uma indicação de Myrian foi muito importante nesse processo. Ela dizia que Creonte era rico, não tinha vergonha de ostentar isso e que, portanto o figurino deveria ser dourado. Trouxe uma proposta de um paletó prateado e ela disse: “Não! Quero dourado.” E assim foi. Aquele terno e gravata dourados acabaram por me ajudar a entender aquele homem para quem o dinheiro estava acima de tudo. Era como se tivesse encontrado a imagem daquele homem, que eu estava buscando tanto. Consegui, por meio daquele figurino, ter uma real compreensão da classe social à qual pertencia aquele personagem, além de estabelecer outro tipo de relação de causa e efeito para suas ações, que estavam baseadas no seu poder econômico.

A parceria estabelecida entre Myrian Muniz, Regina Galdino e Pedro Paulo Bogossian teve um resultado tão satisfatório em *Gota D'Água* que, no ano seguinte, eles resolveram encenar textos de Bertolt Brecht e músicas de Kurt Weill, em um espetáculo que se chamou *Teatro Cabaret Brecht*. Essa foi a primeira experiência de teatro semi-profissional que tive enquanto aluno-ator do curso de Myrian Muniz. Ficamos em cartaz nos meses de novembro e dezembro, na sala Guiomar Novaes da Funarte. Por essa temporada, recebi uma porcentagem de bilheteria – meu primeiro cachê no teatro. O espetáculo excursionou pelo interior, no ano seguinte, nas unidades do SESC, mas não pude participar dessas viagens, pois tinha acabado de entrar na EAD e seria impossível conciliar as aulas e a agenda de apresentações no interior.

O estudo sobre a obra de Brecht foi intenso e nos debruçamos, sob a orientação de Regina Galdino, no Pequeno Organon para o Teatro, nas peças *Terror e miséria no terceiro reich*, *A ópera de três vinténs*, *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, entre outras. Durante os ensaios, deveríamos apresentar improvisações e propostas de cenas baseadas no estudo sobre teatro épico que estávamos desenvolvendo. Escolhi fazer a cena inicial de *A*

ópera de três vinténs e chamei outros dois colegas para comporem a cena comigo. Escolhi fazer o personagem Peachum, que é um agenciador de mendigos, na Londres do final do século XIX. Inspirado nas pesquisas que estávamos realizando, propus que o personagem tivesse uma barba parecida com a de um rabino, feita de Bombril, e escolhi uma voz inspirada no timbre e sotaque do Rabino Henry Sóbel. Quando apresentei a cena, Regina Galdino prontamente elogiou a proposta, mas Myrian logo me perguntou: “Você está fazendo o Sóbel?” E respondi que minha criação também teve inspiração na figura dele. Ela respondeu, para meu espanto: “Não pode, nego. Esse homem é um pacifista e o personagem é um capitalista selvagem, explorador de mendigos. E ele mora no meu prédio, Como é que vou encará-lo, quando encontrar com ele no elevador?” Fiquei surpreso com a demonstração de um certo pudor dela em aceitar minha proposta, já que ela tinha a fama de contestadora e demolidora de padrões e preconceitos. No decorrer dos ensaios, percebi a diferença entre contestação e paródia e a cena foi reformulada, para que pudesse entrar no espetáculo. Apesar das modificações consegui preservar um olhar crítico sobre o personagem, olhar esse que foi desenvolvido a partir da minha primeira proposta e amadurecido ao longo do período de estudos sobre Brecht, quando pude perceber qual seria o tom certo para aquela criação cênica.

Nesse espetáculo, recebi vários “presentes cênicos” de Myrian, enquanto aluno-ator. Representei o pai amedrontado pela ideia de ser delatado à polícia nazista pelo próprio filho em *O espião* e fiz o Sr Peachum de *A ópera dos três vinténs*, que cantava uma música sobre a fé no final da cena. Além disso, participei da cena dos soldados mutilados de guerra em cena da peça *Schweyk na segunda guerra mundial* e integrei todos os números musicais do espetáculo. Porém o maior desafio que tive foi o de fazer o próprio Brecht em cena de abertura do espetáculo. Por meio da pesquisa e experimentação desses diversos personagens, pude entrar em contato com meu universo mais íntimo, os recônditos mais secretos da minha personalidade. Vivenciei um verdadeiro processo de auto penetração “sem o qual não pode existir criação profunda, contato com os outros, possibilidade de formular interrogações angustiantes que voluntariamente evitamos para preservar o nosso limbo cotidiano.” (GROTOWSKI, 2007, p. 99) Foi nesse espetáculo que certamente tive o maior número de oportunidades de desenvolver meu trabalho de interpretação.

Nas vésperas da estreia, quando estávamos organizando como seria a preparação nos camarins e que tarefa caberia a cada um, ela determinou que eu limpasse os banheiros. Ela disse: “Aqui todo mundo faz tudo.” Entendi de pronto a mensagem subliminar. Eu, que tinha status de protagonista, deveria fazer a limpeza para que não me sentisse superior a ninguém só por estar recebendo maior destaque na encenação. Deveria ser generoso e humilde, nunca

supervalorizando o meu trabalho e tendo sempre uma real dimensão daquilo que eu era. Aprendi que um verdadeiro homem de teatro “não só tem de conhecer-se a si mesmo, como conquistar-se a si mesmo, assumir-se a si mesmo, converter-se naquilo que de verdade ele é.” (LAROSSA, 2006, p.35) Outra importante lição!



Elenco do espetáculo
Teatro Cabaret Brecht.
São Paulo, 1997.
Fonte: Acervo pessoal
de Marcelo Braga
Fotógrafo: Nilton Silva

Durante um dos ensaios da cena *O espião*, que fizemos na casa de Myrian, ela me disse assim: “Você não vai embora não é?! Já está há quanto tempo comigo? Seis anos? Então, daqui a pouco vai fazer “residência” aqui. Vai para a EAD, faz umas peças por aí e depois me chama para assistir, tá?” A mestra estava me dizendo que era hora de alçar outros vãos e ampliar conhecimentos. Este ato revela a sua generosidade e sabedoria, pois para ela não bastava me apresentar uma verdade, uma forma de fazer teatro que deveria ser adotada como única, mas sim demonstrava sua disposição em despertar em mim outras vontades e outros desejos. O intuito dela era que eu fosse além daquilo que já havia conquistado. E assim foi. Segui suas recomendações, me inscrevi no vestibular e fui aprovado no exame de admissão da EAD.

Ao entrar na EAD, comecei uma nova fase na minha vivência teatral. A escola me propiciou um contato precioso com os mais diversos profissionais-mestres do teatro. A escola me ensinou, entre outras tantas coisas, a “pensar teatro”. Mas o amor, a dedicação e o respeito ao ofício do ator eu aprendi com aquela que foi a primeira e a mais importante de todos os meus mestres: Myrian Muniz.

Hoje, além de diretor e ator, sou também professor de interpretação e laboratório de montagem na Faculdade Paulista de Artes e em um dos meus últimos encontros com Myrian, contei a ela que às vezes me pegava repetindo para os meus alunos as mesmas coisas que ela me dizia. E ela então sorriu, me deu um abraço e disse: “Nego, e você acha que eu aprendi

com quem? Com os meus professores. Isso que a gente diz para os alunos não é meu, nem seu, nem de ninguém. É DO TEATRO!”

Referências Bibliográficas

- BANDEIRA, Manuel. Mafuá do Malungo. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- CASTRO FILHO, Claudio de Souza. *O trágico no teatro de Federico García Lorca*. Tese de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.
- GROTOWSKI, Jerry. *O teatro laboratório de Jerry Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- VARGAS, Maria Thereza. *Giramundo: Myrian Muniz – o percurso de uma atriz*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

Este texto foi recebido para avaliação em 16 de setembro de 2012

Data de publicação 30 de maio de 2013

Marcelo Braga: mestre em Artes Cênicas pela UNESP, doutorando na área de formação do artista teatral, pela ECA-USP além de professor de Interpretação, Laboratório de Montagem e Improvisação na Faculdade Paulista de Arte, em São Paulo.