

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São Paulo

MARCELO BRAGA DE CARVALHO

MYRIAN MUNIZ:

UMA PEDAGOGA DO TEATRO

2

Dissertação submetida à UNESP
como requisito parcial exigido pelo
Programa de Pós-Graduação em
Artes, área de concentração em
Artes Cênicas, sob a orientação da
Profa. Dra. Berenice Albuquerque
Raulino de Oliveira

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São Paulo

MARCELO BRAGA DE CARVALHO

MYRIAN MUNIZ:
UMA PEDAGOGA DO TEATRO

São Paulo
2011

C331m Carvalho, Marcelo Braga de, 1967-
Myrian Muniz: uma pedagoga do teatro / Marcelo Braga de
Carvalho. - São Paulo, 2011.
158 f.

Bibliografia
Orientador: Profª. Drª. Berenice Albuquerque Raulino de
Oliveira
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes, 2011.

1. Teatro – História - Brasil. 2. Teatro brasileiro. 3. Pedagogia
teatral. I. Muniz, Myrian. II. Oliveira, Berenice Albuquerque Raulino.
III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD – 792.981

MARCELO BRAGA DE CARVALHO

MYRIAN MUNIZ: Uma pedagoga do teatro

Dissertação para obtenção do título de mestre

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientadora:

Profa. Dra. Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira
(UNESP-IA/São Paulo)

3

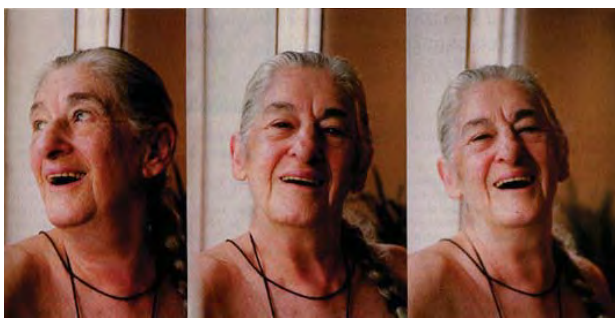
Examinador:

Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva
(ECA/USP/São Paulo)

Examinador:

Prof. Dr. Reynuncio Napoleão de Lima
(UNESP-IA/São Paulo)

São Paulo
2009



**A intuição é quando você sabe,
mas você não sabe que você sabe.**

**Mas você sabe!
Isso é a intuição.**

Myrian Muniz

Dedico

À minha mestra **Myrian Muniz**,
que me ajudou a desvendar os caminhos do teatro.

Aos meus pais **Lêda e Renato**,
que me ajudaram a trilhar os caminhos da vida.

Agradecimentos

Ao meu companheiro **Geraldo Carrara**,
pelo apoio constante e amor compartilhado.

À minha orientadora **Profa. Dra. Berenice Raulino**,
pelo rigor, carinho, cuidado e generosidade com que orientou este trabalho.

Aos meus irmãos **Ana, Elza, Renato e Marco**,
por terem dividido comigo muitas alegrias e algumas dores.

A **Aguinaldo Ribeiro da Cunha**,
por ter disponibilizado seu acervo sobre Myrian Muniz.

À **Maria Thereza Vargas**,
pelas importantes indicações e contribuições para esse trabalho.

À **Maria de Lourdes Muniz de Mello**,
por ter me emprestado todo material que ela possuía sobre Myrian Muniz.

À **Adriana Muniz de Mello**,
pela amizade “em todas as horas” e por ter estado ao meu lado
no primeiro curso no Espaço Viver.

A **Antônio Januzelli e Juliana Jardim**,
por terem generosamente me “presenteado” com a entrevista que fizeram
com Myrian Muniz sobre sua pedagogia.

À **Profa. Dra. Silvana Garcia** e ao **Prof. Dr. Reynuncio Napoleão de Lima**,
pela imprescindível participação na minha banca de qualificação.

Ao **Prof. Dr. José Eduardo Vendramini**,
pelo incentivo e conversas fundamentais que me apontaram novos
caminhos.

Ao **Prof. Dr. José Carlos de Andrade**,
por ter me disponibilizado seu acervo da peça *Fala baixo se não eu grito!*
e dividido comigo várias histórias sobre Myrian Muniz.

Aos **meus alunos-atores**,
que me ajudam, dia após dia, a me re-pensar e re-construir
como pedagogo de teatro.

Aos **funcionários da Seção de Pós Graduação do IA-UNESP**,
e em especial **Marisa Alves**, pelo carinho e disponibilidade constantes.

RESUMO

A matéria de que trata essa dissertação é a pedagogia teatral desenvolvida por Myrian Muniz, que consiste em uma prática que lança um olhar muito particular sobre o trabalho do ator e é resultado de um amálgama composto por experiências de formação, vivências importantes e influências decisivas. Tendo formado várias gerações de artistas, ela ocupa, sem dúvida alguma, posição de destaque no cenário de ensino do teatro no Brasil.

Myrian acreditava que a atividade teatral possibilitava um intercâmbio de conhecimentos, criando assim um espaço para olhar e ser olhado, tocar e ser tocado, influenciar e ser influenciado: base fundamental sobre a qual desenvolveu sua atuação como pedagoga do teatro.

Este trabalho resgata os processos pedagógicos utilizados por Myrian Muniz e identifica uma linha de trabalho dentro do ensino do teatro que está apoiada no autoconhecimento, na reflexão crítica do trabalho do ator e no estabelecimento de uma relação harmoniosa entre indivíduos interessados em desenvolver uma prática teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Myrian Muniz; pedagogia teatral; história do teatro brasileiro; teatro paulista.

ABSTRACT

The subject of this thesis is the theatrical pedagogy developed by Myrian Muniz based on a practice that sets a very unique look over the acting work, resulting in an amalgam made of important lifelong and upbringing experiences and decisive influences. Being responsible for the formation of many generations of artists, she has, without questioning, a distinctive place in the Brazilian theatrical education.

Myrian believed that theatrical work allowed an exchange of knowledge, opening a space to see and be seen, to touch and be touched, to inspire and be inspired: the stone bedding over which she evolved her work as a theatrical educationalist.

This work proposes a recovery of the educational procedures applied by Myrian and identifies a work method for the theatrical teaching, based on self knowledge, critical thought of acting and in establishing a suitable relation between people that search developing theatrical experiences.

KEYWORDS: Myrian Muniz; theatrical pedagogy; Brazilian theatre history; theatre in São Paulo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	012
CAP. 1- A TRAJETÓRIA DE MYRIAN MUNIZ COMO ARTISTA: UMA SÍNTESE DE CONTRASTES	20
CAP. 2- A FORMAÇÃO DE MYRIAN MUNIZ COMO PEDAGOGA: INFLUÊNCIAS, VIVÊNCIAS E EXPERIÊNCIAS	63
CAP. 3- A ATUAÇÃO DE MYRIAN MUNIZ COMO PEDAGOGA	96
CAP. 4- MINHAS VIVÊNCIAS COM MYRIAN MUNIZ: UMA SÍNTESE DE DESCOBERTAS OU ELA ME DEVOLVEU A MIM MESMO	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
BIBLIOGRAFIA	162

INTRODUÇÃO

A palavra **sincronicidade**¹ me parece ser o conceito mais adequado para descrever o processo que deu origem a esta dissertação de mestrado. No ano 2000 eu era aluno da Escola de Arte Dramática (EAD-ECA-USP) e resolvi cursar a disciplina de pós-graduação sobre a Nova Dramaturgia Brasileira, no departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, ministrada pela professora Silvana Garcia, que prontamente me recebeu como ouvinte, pois era também minha professora na EAD. Ao entrar em contato com o universo da pesquisa em arte e com os temas que eram abordados por meus colegas, comecei a desenvolver o desejo de ingressar em um curso de pós-graduação, desejo esse que acabou por se concretizar só alguns anos mais tarde, pois a falta de definição de um tema sempre foi um impeditivo para isso. Em princípio, pensava em abordar questões relativas ao universo da direção teatral, uma vez que já havia experimentado, com certo êxito, ainda na escola, a função de assistente de direção e, já formado, a de diretor. Mas ainda não tinha me convencido de que esse seria o melhor caminho. Essas idéias e possibilidades de temas foram lentamente sendo gestadas. Nesse período iniciei minhas atividades como professor de teatro, atuando no início em escolas de ensino médio, depois escolas técnicas de formação do ator e, no ano de 2004, me tornei artista orientador e depois coordenador de equipe dentro do Programa Teatro Vocacional, desenvolvido na Secretaria de Cultura do município de São Paulo, que foi idealizado pelo então secretário Celso Frateschi, e também comecei a exercer a docência nas disciplinas de Interpretação e Laboratório de Montagem do curso de Artes Cênicas, na Faculdade Paulista de Artes. Essas duas últimas experiências foram decisivas para que o universo da pedagogia teatral fosse ganhando destaque dentre os temas que pretendia investigar.

Em maio de 2008, fui chamado por um grupo de alunos de cinema da ECA para fazer um teste para participar do elenco de um curta metragem. Aceitei prontamente o convite, pois o enredo do filme tinha uma ligação estreita com uma

¹ Sincronicidade é um conceito desenvolvido por Carl Gustav Jung para definir acontecimentos que se conectam não por relação causal e sim por relação de significado.

importante experiência pessoal que tive dois anos antes. A **sincronicidade** parece ter operado mais uma vez em minha vida e gerado uma grande pergunta: Por que esse grupo de estudantes de cinema, tratando desse tema tão caro para mim naquele momento, acabou por me achar em uma comunidade de atores em um site de relacionamento? Mesmo sem resposta certa fui ao teste, na data marcada. Eu deveria fazer a minha cena com uma atriz que interpretaria a sobrinha do meu personagem. Foi nesse dia que conheci uma garota que tinha sido aluna de graduação na ECA, na mesma época em que eu tinha feito a minha formação na EAD, mas curiosamente não havíamos nos conhecido então. Enquanto esperávamos os ajustes da equipe técnica, iniciamos uma tímida conversa sobre banalidades cotidianas, que incluíam a célebre pergunta: O que você anda fazendo? Ela me disse que fazia mestrado na UNESP e comentei então que tinha vontade de ingressar em um curso desses, mas que não tinha ainda um tema definido. Comentei também que, depois de muito refletir, eu tinha chegado à conclusão de que, além da vontade de estudar o universo da direção teatral, um outro projeto que me entusiasmaria muito seria o de resgatar a atuação pedagógica de uma professora que tinha sido fundamental na minha formação teatral: Myrian Muniz. Essa garota me respondeu então que sua orientadora tinha feito o doutorado sobre o encenador Italiano Ruggero Jacobbi e que talvez ela se interessasse pelo tema. Trocamos emails e ela prometeu que me daria uma resposta, o mais rápido possível. Recebi um primeiro comunicado dela dizendo do interesse da orientadora em estudar o tema e comentando o fato de que ela (orientadora) tinha sido amiga de Myrian. Iniciei então uma conversa virtual com Berenice Raulino, que culminou, sete meses e muitos e-mails depois, com a minha aprovação no processo seletivo do programa de pós-graduação em artes da UNESP. Quanto ao filme, acabei sendo aprovado e participando do elenco, mas a minha companheira de teste não teve o mesmo êxito. Talvez o grande objetivo daquele encontro, para mim, tenha sido o de escolher, de forma quase que acidental, um atalho para o início dos meus estudos de pós-graduação. Acho que era a **sincronicidade** atuando de novo.

Ao iniciar meus estudos, percebi que já tinha um objeto bem definido: a pedagogia teatral desenvolvida por Myrian Muniz. No começo, o percurso que eu deveria percorrer me pareceu claro. Deveria descrever “cientificamente” a trajetória pessoal e profissional de Myrian, analisar “cientificamente” sua atuação pedagógica e só no final, ao relatar a minha experiência com ela, apresentar as minhas impressões pessoais sobre esse processo pedagógico. Ledo engano! Como na maioria dos processos criativos que experienciei anteriormente, durante a elaboração dessa dissertação de mestrado a vida e a arte também foram se imiscuindo. A minha prática como professor de laboratório de montagem da Faculdade Paulista de Arte ora se contrapunha, ora se harmonizava com a linha pedagógica que eu estava tentando descrever e organizar, criando zonas de reflexão acerca do meu trabalho. Como coordenador artístico-pedagógico de teatro do Programa Vocacional, também me deparei com indagações acerca das práticas ali desenvolvidas por mim. E, por fim, no ano de 2010, quando me dediquei sobre o material por mim pesquisado e me dediquei à confecção textual das minhas idéias, tive que enfrentar um difícil período de perdas pessoais importantes. Foi então que a arte me auxiliou a superar o luto e permitiu que esse período fosse de renascimento, e um grande catalisador dessa superação foi a análise severa, minuciosa e, acima de tudo, generosa feita pela minha orientadora acerca desse trabalho, e que me conduziu a um estado de inconformismo produtivo. Assim como no palco, em uma pesquisa universitária ligada às artes cênicas, é impossível desempenhar um papel sem um comprometimento total. Todo esse processo acadêmico, artístico, pedagógico e pessoal me permitiu desenvolver um acesso direto à minha verdade pessoal como artista e como homem através de uma experiência íntima e intransferível.

No início do ano de 2009 procurei reunir todo e qualquer material que tivesse relação com Myrian Muniz: fotos, programas de peças, entrevistas impressas e gravadas, críticas e artigos de jornal, etc... Consegui materiais preciosos com Aguinaldo Ribeiro da Cunha, primo de Myrian e crítico teatral que tem um importante acervo sobre a atriz, com Lourdes Muniz de Mello, cunhada de Myrian, que me disponibilizou o seu arquivo pessoal, com Maria Thereza Vargas,

que organizou o livro sobre a carreira de Myrian e, por fim, consultei o extenso material impresso e iconográfico sobre ela no IDART – Departamento de Informação e Documentação Artística, localizado no Centro Cultural São Paulo. Durante esse período inicial da pesquisa tive acesso também à matéria-prima que foi de fundamental importância para a elaboração deste trabalho: a entrevista que Myrian Muniz concedeu aos pesquisadores Antônio Januzelli e Juliana Jardim, falando especificamente da sua atuação pedagógica, e que foi generosa e gentilmente cedida, a mim, por seus autores. Ao lê-la e relê-la, fui me dando conta de que esta seria a entrevista que eu desejaria ter feito com ela e que, por motivos de força maior, não poderia ser mais realizada.

Outra fonte imprescindível de pesquisa foi o livro *Giramundo: o percurso de uma atriz*, organizado pela pesquisadora Maria Thereza Vargas, que contém textos, entrevistas e um longo depoimento de Myrian sobre sua vida e obra.

Tanto o livro de Vargas como a entrevista de Januzelli e Jardim foram de importância capital, não só porque representam um valioso registro da história do teatro brasileiro, mas também por que serviram como instrumento para que eu pudesse balizar a minha análise. Esses documentos forneceram subsídios essenciais para a compreensão dessa teia que envolve o trabalho de Myrian como atriz, como diretora e, principalmente, como pedagoga.

Outras fontes secundárias também me apontaram diferentes caminhos de investigação. Entre elas vale, destacar os depoimentos em vídeo dados por Myrian ao Grupo dos 7, formado por Cláudia Pacheco, Divino Silva, Adelaide Pontes e Zebba Dal Farra, no dia 21 de novembro de 2004, à Cia. Livre, durante o projeto ARENA CONTA ARENA 50 ANOS, no dia 20 de outubro de 2004, e a entrevista que está contida no DVD *Myrians por Myrian*, organizado por Sandra Mantovani, Ângela Dória, Muriel Matalon e Carmo Sodré Mineiro, um ano após a morte da atriz. Esse material me permitiu levar em consideração, no meu processo de pesquisa, a maneira peculiar como Myrian falava das coisas, o tom que ela utilizava para descrever suas idéias acerca da vida e da arte e a sua

espontaneidade teatral, que conferia à suas expressões características únicas e exclusivas, como se possuíssem, no final, uma assinatura sua, além de mantê-la viva na minha memória, como se eu ainda pudesse escutá-la falando.

A minha lembrança dos anos nos quais fui seu aluno-ator também me guiou nessa investigação, especialmente porque, em muitos momentos ocupei a posição não só de pesquisador, mas também a de objeto pesquisado. Eu sou fruto da pedagogia que ela adotava em seus cursos e durante seis anos pude experimentar as mais diversas situações e vivenciar diferentes processos de aprendizagem teatral. Mesmo depois de deixar o seu curso para ingressar na EAD – Escola de Arte Dramática/ECA/USP, continuei direta e indiretamente sofrendo sua influência, seja pelo contato com professores da escola que tinham sido seus ex-alunos e/ou colegas de trabalho, seja por encontrar na minha trajetória profissional artistas que, ao saberem que eu tinha frequentado seu curso, prontamente confessavam que suas experiências ao lado dela tinham se tornado referências muito fortes.

15

Depois dessa primeira fase da pesquisa, iniciei uma segunda etapa de organização não só de dados biográficos e informações relevantes, mas também de conteúdos pedagógicos. Visitei, diversas vezes e de maneira muito atenta, o material recolhido e, em especial, a entrevista realizada por Januzelli e Jardim, sempre objetivando identificar nela uma linha de raciocínio que pudesse orientar a minha sistematização da pedagogia utilizada por Myrian. Confesso que encontrei bastante dificuldades no início, porque o discurso dela tem características cíclicas, episódicas e segue uma lógica própria difícil de identificar, em um primeiro momento. Para organizar esse material, segui critérios que mesclaram o conteúdo da entrevista e a minha vivência pessoal como aluno-ator. Tentei rememorar como tinha acontecido cada processo de investigação que presenciei nos anos em que participei, na FUNARTE, do curso ministrado por ela e, a partir disso, identificar uma linha de atuação. Evidentemente que a minha memória foi seletiva e recuperei os momentos que me pareceram mais importantes.

No primeiro capítulo, intitulado *A trajetória de Myrian Muniz como artista: uma síntese de contrastes*, descrevo os fatos mais relevantes para sua formação artística, sob a ótica dos contrastes que Myrian carregava em si, desde sua infância no Cambuci, passando pela sua formação na Escola de Arte Dramática, sua participação em importantes espetáculos no Teatro Oficina, TBC e Teatro de Arena, além de trabalhos realizados em outras companhias profissionais, tais como a Companhia Nydia Lícia e Companhia Paulo Autran, e também sua participação na fundação do Centro de Estudos Macunaíma, e, finalmente na criação do Grupo Mangará (nome dado à flor da bananeira e que foi também utilizado para batizar o grupo no qual dirigia seus alunos atores, nome esse que homenageava seu grande amigo e mestre Flávio Império). Foram também relatadas suas diversas participações em peças de teatro como atriz e diretora, suas memoráveis direções de shows de música – destaque ao show *Falso Brilhante*, de Elis Regina - além de marcantes interpretações no cinema e na televisão.

16

No segundo capítulo, intitulado *A formação de Myrian Muniz como pedagoga: influências, vivências e experiências*, descrevo os diversos fatores que compuseram esse caleidoscópio teatral que foi a formação dela como artista e que resultou em uma forma muito peculiar de ensinar teatro. Cito em primeiro lugar Flávio Império, cenógrafo, figurinista, arquiteto e artista plástico, que foi apontado por ela como seu maior mestre. Ainda assim, os primeiros fundamentos da arte teatral ela adquiriu com seus professores na EAD e, depois de finalizar seus estudos, ela integrou o elenco do Teatro de Arena, período esse que significou uma grande mudança na sua maneira de fazer teatro. No início da década de setenta, Myrian concretizou seu projeto de ser professora e fundou o Centro de Estudos Macunaíma, fato este que foi fundamental para consolidar sua atuação como pedagoga. Por fim, descrevo sua primeira e mais bem sucedida experiência de direção profissional, no show *Falso Brilhante*, protagonizado por Elis Regina.

No terceiro capítulo, intitulado *A atuação de Myrian Muniz como pedagoga*, apresento as diversas proposições que compunham a sua atividade de professora

de teatro. Devido à diversidade de elementos que compõem a linha de trabalho que Myrian Muniz preconizava como pedagoga do teatro, utilizei como matéria prima deste capítulo, além dos diversos depoimentos dados por ela sobre seu ofício, os textos escritos e entrevistas dadas por seus ex-alunos sobre o trabalho dela. Minhas análises e considerações sobre essa prática foram respaldadas pelas minhas experiências pessoais enquanto seu aluno-ator.

No quarto capítulo, intitulado *Minha vivência com Myrian Muniz: uma síntese de descobertas ou ela me devolveu a mim mesmo*, relatei como as vivências e experiências que tive, frequentando seu curso de formação de atores, foram fundamentais para a minha formação pessoal e principalmente profissional, procurando relacioná-las ao meu processo de aprendizagem teatral.

Fazendo um balanço de todo o processo que vivenciei ao lado da mestra Myrian Muniz, percebi que a palavra **sincronicidade** adquire importância capital. Desde o meu primeiro encontro com ela, no Teatro Sérgio Cardoso após o show da cantora Priscila Ermel, em 1985, até o nosso último contato, no Teatro de Arena, após a sua última entrevista pública, em 2005, consigo perceber uma linha condutora, como um *fio de Ariadne*², que foi me guiando dentro desse labirinto da aprendizagem sobre teatro e vida. Não me parecem aleatórios os diversos momentos dessa trajetória de vinte anos, quando tive que desvendar segredos da arte do teatro e percorrer os mais diferentes trajetos de vida, me deparando com encruzilhadas e confluências, mas tendo sempre na mão um fio condutor, me ligado direta ou indiretamente à Myrian, que me permitiu encontrar as diversas saídas, sem que me perdesse nessa busca.

² O Fio de Ariadne, é uma expressão originada no mito de Teseu, um jovem herói ateniense que, sabendo que a sua cidade deveria pagar a Creta um tributo anual, sete rapazes e sete moças, para serem entregues ao insaciável Minotauro que se alimentava de carne humana, solicitou ser incluído entre eles. Em Creta, encontrando-se com Ariadne, a filha do rei Minos, recebeu dela um novelo que deveria desenrolar ao entrar no labirinto, onde o Minotauro vivia encerrado, para encontrar a saída. Teseu adentrou o labirinto, matou o Minotauro e, com a ajuda do fio que desenrolara, encontrou o caminho de volta. Retornando a Atenas levou consigo a princesa. Essa história, metaforicamente, permite entender uma série de acontecimentos analisando sua origem e suas características ou ainda assimilando gradativamente uma série de verdades encontradas nessa análise, ordenando uma pesquisa, até que se atinja um ponto de vista final desejado.

Por último, vale ainda lembrar que em muitos trechos, ao longo deste trabalho, refiro-me a Myrian Muniz apenas como **Myrian**. Resolvi adotar essa “liberdade acadêmica” porque era assim que ela era comumente chamada pela classe teatral, além de ser também avessa aos tratamentos formais e aos “nomes completos” que designavam a fama e importância da pessoa dentro do universo artístico. Myrian acreditava que o talento se construía com dedicação ao trabalho e gostava que seu trabalho fosse comparado ao de uma operária, chegando a sugerir, no fim de uma das entrevistas que analisei, que gostaria de escrever um livro cujo título seria: *Ofício: foi assim a nossa vida!!!* Esta dissertação buscou resgatar os princípios que nortearam a atuação da Myrian como professora e acredito ter correspondido à sua vontade de registrar, com detalhes, esse aspecto do seu trabalho: **Foi assim a pedagogia de Myrian Muniz!!!**

1- A TRAJETÓRIA DE MYRIAN MUNIZ COMO ARTISTA: UMA SÍNTESE DE CONTRASTES

O trabalho do ator se situa entre o céu e o inferno,
o sagrado e o profano.

E isso é arte!

Myrian Muniz

A vida do artista e sua obra são indissociáveis. Para Myrian Muniz esta afirmação soa como verdade absoluta. Ela foi uma das personalidades mais intrigantes e fascinantes no teatro brasileiro contemporâneo. Dona de uma intuição única, 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. Essa postura singular frente ao teatro é reflexo de um conjunto de experiências, que envolvem intimamente vida e arte. A trajetória pessoal e profissional de Myrian pode ter sua essência resumida na seguinte afirmação de Carlos Alberto Soffredini: “Myrian Muniz é essa pessoa que fascina quem esbarra em seu caminho [...] justamente porque abriga em si mesma o maior número de contrastes que eu já vi em alguém.” (VARGAS, 1998, p. 15)

19

1.1- Italianos e portugueses

O primeiro de uma série de contrastes está na sua ascendência. Filha de pai português, Agostinho Muniz de Mello, e mãe de origem italiana, Rosária Ferri Muniz de Mello, Myrian afirmava que suas experiências familiares com os parentes portugueses foram muito diferentes daquelas vividas com os italianos: “Os meus avós portugueses eram fechados, austeros [...] Eu lembro quando eu ia à casa dos meus avós paternos, eu não falava: era proibido falar [...] Parecia que tinha morrido alguém!” (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000) Em contrapartida à austeridade lusa, ela conviveu com a espontaneidade dos parentes maternos: “Na

casa dos italianos a gente podia pular em cima da mesa, cair sentado dentro da salada, podia tudo!" (IDEM)



José Carlos Medeiros, Myrian Muniz, José Muniz de Mello, Neide Muniz, Agostinho Muniz de Mello. São Paulo, C. 1940.

Acervo: Rosária Muniz de Mello.

Fonte: Livro Giramundo, de Maria Thereza Vargas

Na casa da sua avó materna, Myrian entrou em contato com o universo das artes: "Ali que eu comecei a admirar o artista, porque eles eram todos artistas! Ou eles desenhavam, ou tocavam piano, ou cantavam. Eles representavam muito!" (IDEM) Segundo a atriz, desde pequena ela foi estimulada pelos parentes a apresentar-se nas reuniões familiares, fazendo germinar uma inclinação para a dança e o teatro: "As crianças dançavam e eles batiam palma, achavam lindo! Falavam: Ela vai ser bailarina! Estimulavam muito! Pintura, ópera, tudo isso eles cultivavam e ensinavam a gente. Foi aí que tudo começou. A raizinha. A veia." (IDEM)

Aguinaldo Ribeiro da Cunha, crítico teatral e primo em segundo grau da atriz, relaciona as características pessoais de Myrian a suas raízes ancestrais. Ele descreve a atriz, sob esse ponto de vista, da seguinte forma:

Myrian, como atriz, é instintiva, dotada de natureza fortemente emocional – natureza quente, característica dessa família de imigrantes do sul da Itália, chegados ao Brasil no Porto de Santos, já neste século, a 01 de abril de 1901. Ao mesmo tempo, como pessoa, possui um considerável racionalismo, um arguto senso de realidade, que a faz caminhar com os pés no chão, evitando o que se sabe não ser bom para ela – profissional e pessoalmente – preservando valores e princípios que a acompanham desde sempre – herança essa, talvez de sua outra família, a paterna, imigrantes também, mas portugueses [...] (VARGAS, 1998, p.34)

As suas criações como atriz possuíam forte tendência intuitiva e aquelas em que atuava como diretora e como pedagoga, extremo senso crítico. Myrian sabia articular a intuição e o senso crítico de tal forma que essa combinação potencializava seu trabalho artístico.

1.2- Bailarina, quase normalista, vendedora de cosméticos, vitrinista e enfermeira

Apesar de os primeiros estímulos relacionados às artes terem vindo da família materna, seu primeiro contato com o teatro aconteceu quando seu pai, que gostava muito de música, a levava para assistir companhias de Teatro de Revista que vinham do Rio de Janeiro. Essa convivência com as artes e a música, somada ao incentivo da família materna, provavelmente despertou em Myrian, na adolescência, a vontade de ser bailarina e, apesar de reprovada no exame da Escola Municipal de Dança, recebeu aulas de uma professora que a viu chorando na porta da escola depois de saber do seu insucesso na prova de admissão. No ano seguinte, Myrian ingressou na escola, participou do Corpo de Baile do Teatro Municipal e depois ainda lecionou balé para crianças e adolescentes na Escola Paulista de Arte, então situada na Avenida Lins de Vasconcelos.

21

Depois dessa experiência com o balé, Myrian vivenciou as mais diferentes profissões: iniciou o curso normal na Escola Padre Anchieta, mas desistiu depois de seis meses, foi trabalhar como vendedora de cosméticos Elizabeth Arden, foi também vitrinista de uma perfumaria e, antes de ingressar na EAD, foi enfermeira no Hospital Samaritano, onde atuou em vários setores. Para ela, essa experiência na área da saúde foi fundamental para que superasse seus medos e para sua formação humana:

Com vinte anos eu fui fazer a escola de enfermagem. Fiz o curso e trabalhei durante muitos anos como enfermeira. Eu gostava, mas não era o que eu queria fazer porque eu não aguentava aquela barra da morte,

da doença. Eu era muito sensível e aquilo era muito cruel. Enfim, me valeu também porque me pôs em contato com a dura realidade e eu aprendi muitas coisas. Fui instrumentadora de sala de operação. Eu ficava de pé num banquinho no meio dos médicos segurando as pinças na hora da operação, vendo aquele sangue que eu odeio, horas, enquanto eles operavam. Então, me deu stress. Fui embora, larguei. A enfermagem me deixou muito recolhida em mim. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

Myrian sempre acompanhava seu pai quando ele ia aos espetáculos de revista, mas nunca tinha ido a um *teatro de prosa* até que recebeu o convite da prima Guiomar Cristófani da Cunha, mãe do crítico Aguinaldo Ribeiro da Cunha, para assistir *Entre Quatro Paredes*³, de Jean-Paul Sartre, no Teatro Santana, em 1956. Guiomar foi a grande responsável por despertar o interesse de Myrian para o teatro e também para as artes plásticas, literatura e música. Essa experiência a deixou muito impressionada, pois o texto propõe, entre outras questões, uma discussão sobre o lesbianismo, em uma época em que falar de sexualidade era tabu. Depois de assistir à peça, Myrian pensou: “Acho que quero fazer teatro!”. (VARGAS, 1998, p.50) Esse espetáculo, que despertou em Myrian a vontade de experimentar o teatro e foi realizado pela Companhia Tônia-Celi-Autran⁴, simbolizava a possibilidade de discutir, no palco, idéias e conceitos pouco explorados ou até mesmo proibidos na época, apesar de se tratar da segunda encenação do texto no Brasil. Talvez, e não sem razão, essa curiosidade primeira da atriz anunciava um caminho que seria mais tarde trilhado pela pedagoga: transformar questões controversas em material de valor único e essencial para o desenvolvimento dos seus aprendizes.

22

1.3- Medo e fascínio pelo teatro: o ingresso na EAD

No início de 1958, Myrian ingressou na EAD por influência de Maria José Campos Lima, aluna da escola que morava no pensionato que D. Rosária, mãe de

³ Este texto foi montado pela primeira vez no Brasil no T.B.C. em 1950, e teve sua estréia cercada de uma grande polêmica envolvendo a Cúria, que proibiu os católicos de assistirem ao espetáculo, e o Partido Comunista, que tinha posição contrária ao existencialismo sartriano. (DIONYSOS, 1980, pg. 78)

⁴ Uma das companhias egressas do Teatro Brasileiro de Comédia (T.B.C.).

Myrian, tinha na Rua Maranhão, ao lado da segunda sede da EAD. A idéia de frequentar a escola de teatro era muito contraditória para ela, pois sentia muita atração por aquele universo artístico que envolvia o teatro mas ao mesmo tempo, tinha medo, pois achava os alunos muito liberais. Antes de se tornar aluna, Myrian havia visitado a escola algumas vezes, chegando a emprestar seu violão para uma apresentação. Ela fez amigos entre os alunos, que a consideravam muito engraçada e a estimularam a fazer o exame de admissão. Entre esses amigos estavam a própria Maria José, João José Pompêo e Ruthinéa de Moraes, que a ajudaram a preparar uma cena de *A Bilha Quebrada*, de Kleist, para o exame. No mesmo dia em que Sergio Mamberti veio de Santos se inscrever no vestibular da EAD, uma moça também estava preenchendo o formulário. “Um penteado volumoso e duro de laquê, como se usava na época, emoldurava um rosto magro e expressivo, de nariz adunco.” (GÓES, 2007, p.28) Essa moça era Myrian Muniz e foi com o convite para ensaiar na escola de dança na qual ela dava aula que se iniciou uma amizade entre os dois. Ambos foram aprovados no exame. “Entre os colegas de Sérgio e Myrian estavam Ilka Zanotto, Sylvio Zilber, Ruy Nogueira e Silnei Siqueira (IDEM).



Show de calouros.
Escola de Arte
Dramática de São
Paulo - EAD, 1958.
Fonte: Arquivo de
multimeios. Divisão de
pesquisa – Idart.

Quando Myrian iniciou seus estudos na EAD, já possuía alguma cultura musical e literária, mas pouco conhecia de teatro. Já no primeiro ano, ela surpreende a todos com sua veia cômica fazendo, no show de calouros, uma imitação da professora de dicção Maria José de Carvalho que, segundo a atriz, não gostou muito da paródia: “Acho que fiz uma crítica um tanto contundente

demais, porque desde essa ocasião ela não foi lá muito simpática comigo”. (VARGAS, 1998, p.51)

Aos 26 anos, Myrian começou a fazer parte de um mundo completamente diferente, novo, e se dedicou, de corpo e alma, aos seus estudos e às atividades paralelas na EAD, tais como promover festas, limpar e pintar a escola e organizar o pequeno teatro. O Dr. Alfredo Mesquita, o fundador e diretor da escola, muito satisfeito com a dedicação daquela aluna, chamou-a e disse: “Myrian Mello!” (Ela ainda não tinha assumido o sobrenome Muniz) “Minha comadre Cacilda vai estrear no Teatro Leopoldo Fróes, o teatro está muito feio, e ela precisa de alguém que arrume bem o teatro e deixe tudo limpo com álcool.” Aquela moça prestativa, então aspirante a atriz, limpou e arrumou o camarim, colocou em ordem a maquiagem de Cacilda Becker e, depois de todo o serviço feito, ficou olhando, com absoluto encantamento, a precisão com que a atriz se maquiava. (IDEM, p.53) Myrian ressaltou a importância da escola na sua formação: “Devo à EAD e aos seus professores maravilhosos, meus primeiros conhecimentos mais sólidos, minha base cultural. Ali me realizei, ali fui reconhecida, respeitada e incentivada. O que mais se pode desejar de uma escola?” (IDEM, p.57)

24

1.4- Brecht ou Stanislávski?

Em 1962, ao sair da EAD, Myrian foi contratada para substituir a atriz Etty Fraser na peça *José, do parto à sepultura*, de Augusto Boal, direção de Antônio Abujamra, no Teatro Oficina. Ao integrar o elenco, Myrian entrou em contato com uma nova maneira de encarar o teatro, que utiliza o palco como instrumento de conscientização política e denúncia social. As teorias de Bertolt Brecht estavam sendo largamente difundidas e Antônio Abujamra tinha estagiado no *Théâtre National Populaire* (TNP) com o diretor Roger Planchon - um seguidor de Brecht - e foi durante essa temporada no Teatro Oficina que Myrian ouviu falar pela primeira vez em distanciamento e gesto social, recursos utilizados por Bertolt Brecht em seu teatro dialético. Os colegas de elenco diziam que Myrian era muito

“brechtiniana”. Ela acreditava que isso era verdade a partir da combinação de dois elementos essenciais da sua maneira de ser: intuição e apurado senso crítico. Para ela, essa combinação era importante no trabalho do ator, porém afirmava: “Brecht que me perdoe, mas o meu teatro é feito para os deuses”. (IDEM, p. 61)



Myrian Muniz e Ronaldo Daniel e Geraldo Del Rey em cena da peça *José, do parto a sepultura*, direção de Augusto Boal. Teatro Oficina, 1962. Acervo Myrian Muniz. Fonte: Livro Giramundo, de Maria Thereza Vargas.

Depois de fazer sua estréia no teatro profissional adulto, em 1962, no Teatro Oficina, Myrian foi convidada para fazer *As Lobas*, de Frédéric Valmain, no Teatro Bela Vista, dirigido por Dona Alice Pincherle⁵, diretora e professora de voz. No programa da peça, Nydia Lícia escreveu:

Não podemos esquecer, também, a presença constante da Escola de Arte Dramática de São Paulo em nossos espetáculos. A EAD vem se tornando, cada vez mais, um centro de formação de ótimos atores profissionais.

Em *As Lobas*, tomam parte Assunta Perez, João José Pompêo e Myrian Muniz [...] Myrian Muniz é recém-formada pela EAD, onde fez um curso esplêndido, recebendo prêmios de interpretação. Como Assunta Perez, é este seu primeiro trabalho na Cia. Nydia Lícia. E queremos deixar aqui, às duas ótimas atrizes, as nossas boas vindas e os votos de grande sucesso. (LÍCIA, 1962)

⁵ Alice Pincherle, mãe da atriz Nydia Lícia.

No mesmo ano, Dulcina de Moraes foi convidada, pela mesma companhia, para fazer *Tia Mame*, que havia tido enorme sucesso em temporada carioca. Segundo Myrian, Dulcina era uma grande diretora de atores e possuía também visão do espetáculo como um todo, comandava um elenco de trinta atores em *Tia Mame* e ainda entrava em cena com um ritmo e um tempo de comédia inigualáveis. (VARGAS, 1998, p. 61) A segunda peça da temporada foi *Chuva*, de John Colton e Clemence Randolph. Foi nessa mesma peça que Myrian dividiu o palco com a mãe de Dulcina, Conchita de Moraes, que já estava doente e entrava em cena de cadeira de rodas. Myrian considerava Dulcina e Conchita – “as Moraes” como mestras. (IDEM, p. 63)

Myrian era uma atriz avessa a rótulos e sua maior preocupação na construção de seus personagens não era ser “stanislavskiana” ou “brechtiniana” mas sim estar inteira e intensa em cena.

1.5- TBC e Arena: teatro clássico X teatro político

26

Em 1962, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) já enfrentava tempos muito difíceis, apesar de todo o esforço que Flávio Rangel e Cleyde Yáconis faziam para evitar seu fechamento. O edifício estava feio, sujo e já se podia perceber a decadência de uma das mais importantes companhias do teatro paulista. Flávio Rangel resolveu, para tentar reverter esta situação de crise, montar *A Revolução dos Beatos*, de Dias Gomes, e Myrian foi convidada para integrar o elenco. Ela relata que Rangel era um diretor brilhante, contagiante e contaminava a todos com seu entusiasmo. (VARGAS, 1998, p. 63) Um dia antes da estréia, ela teve uma apendicite e ficou vinte dias afastada do espetáculo, mas quando voltou soube que o diretor dedicara a estréia a ela. O espetáculo ficou pouco mais de um mês em cartaz e Myrian participou das últimas semanas da temporada. Em meados de outubro, os jornais noticiaram que, por falta de recursos, o TBC estaria, temporariamente, paralisando suas atividades. Foi então que o Governador Carvalho Pinto destinou uma verba para auxiliar o teatro paulista, o que

possibilitou ainda a montagem de *Os Ossos do Barão* e *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, antes de encerrar definitivamente suas apresentações, no final de 1964.

Em 1963, Myrian entrou para o elenco do Teatro de Arena de São Paulo. Ela considerou sua passagem por lá extremamente importante, definitiva e revolucionária para sua vida pessoal e profissional, pois foi no Arena que ela adquiriu consciência social e política, entendeu o artista como um ser socialmente ativo e o teatro como um instrumento de luta política. Essa experiência representou, na formação artística de Myrian, um momento de mudança de crenças e atitudes: “Fui politizada, reneguei a EAD e o TBC, que esse pessoal do novo Arena achava duas *caretices* absurdas.” (IDEM, p. 65)

O Teatro de Arena iniciava a fase de “nacionalização” dos clássicos, com a encenação de *A Mandrágora*, de Maquiavel, espetáculo no qual Myrian fez sua estréia no grupo, substituindo a atriz Nilda Maria. *O Noviço*, de Martins Pena, foi o texto encenado no ano seguinte e a atuação de Myrian lhe rendeu o Prêmio Governador do Estado de melhor atriz do ano de 1963. Ela relata:

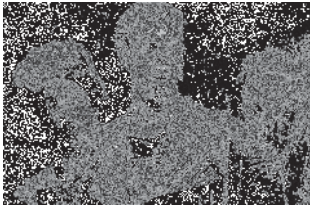
Ganhei o Prêmio Governador do Estado em *O Noviço* e quem me entregou foi o Adhemar de Barros, que era o Governador. Pedi emprestado um sapato de verniz, comprei um *tailleurzinho* por conta do prêmio, e fui com Dina Sfat e Paulo José ao Palácio dos Campos Elíseos, numa sala cheíssima. Me chamaram: “Dona Myrian Muniz”. Atravessei a multidão, com dor no pé, e o Adhemar me olhou e falou: “Aí hein! Dona Myrian!” e me entregou o cheque de cem mil cruzeiros. Logo me empurraram para um lado e fui para casa chorando de dor no pé. Cheguei, paguei o *tailleur*, fiquei sem nenhum tostão de novo e nunca mais me interessei por prêmios. (IDEM, p.70)

Myrian descreve o que aconteceu, durante a temporada de *O noviço*:

A Florência, que é o meu personagem, abria o espetáculo cantando uma musiquete, descendo as escadas. Eu estava me achando a mais linda de todas, quando duas velhas surdas na platéia começaram a conversar. Uma falou assim pra outra: “Coitada, feia ela, né?” e a outra respondeu: “Ah! Mas é simpática, coitada!”. A platéia inteira ouviu [...] Me achou feia, coitada! Me deu tanto ódio que eu pensei assim: “Bom, agora como é que eu vou me vingar dessas duas?”. Isso foi no início do espetáculo. Foi no primeiro ato, no segundo ato elas deram muita risada e no terceiro

ato, eu apareço numa cama, depois de ter sido abandonada pelo marido. Fiz as duas chorarem! Elas choraram "feito duas vacas", mesmo! Me vinguei delas! Eu fiz drama mesmo, tragédia e fiquei satisfeita! A bruxa, né? Fiquei satisfeita! Quando acabou o espetáculo elas foram me cumprimentar com os olhos vermelhos: "A senhora é maravilhosa!!!" e eu pensei assim: "Filhas da puta!". (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

Esses dois episódios revelam muito da personalidade singular de Myrian Muniz, e que Carlos Alberto Sofredini definiu como "talento, temperamento, gênio, essência de grande atriz, e que na verdade tem muito a ver também com a faísca que provoca o entrechoque das várias Myrians que a Myrian tem dentro dela." (VARGAS, 1998, p.15)



Myrian Muniz, Juca de Oliveira e Isabel Ribeiro em cena de *O noviço*. Teatro de Arena de São Paulo, 1963.
Fonte: Acervo de Multimeios, Divisão de pesquisa – Idart

Myrian participou também do elenco de *Tartufo*, de Molière, quando interpretou Dorine, a criada do Sr. Orgon, que é enganado por Tartufo. Apesar de se tratar de um clássico do teatro francês, as idéias contidas no texto serviram de pretexto para uma encenação de caráter político, em resposta ao Golpe Militar de 1964, o que era a vocação do Teatro de Arena naquele momento. Guinsburg comenta que esta encenação era uma "interpretação que fugia de afetações estilísticas (geralmente usadas nas montagens de clássicos), na tentativa de estabelecer um diálogo franco e objetivo com a platéia." (GUINSBURG, 1992, p.185)



Quadro de Flávio Império, que foi pintado na época em que Myrian Muniz participava do elenco de *O tartufo*, no Teatro de Arena de São Paulo, 1964.

Durante os ensaios desse espetáculo, Flávio Império, na época cenógrafo e figurinista do Teatro de Arena, sugeriu que Myrian usasse um sapato número 40, maior que o seu pé, fato que a ajudou na composição da personagem. Flávio realizou trabalhos importantes nos espetáculos do Arena, seja como produtor, cenógrafo ou figurinista; participava ativamente dos ensaios, desde as primeiras leituras, contribuindo com as pesquisas que envolviam o autor da peça, suas idéias e sua época, além de desenhar cenários e figurinos assim que o espetáculo começava a ser preparado. Esboçando figurinos e trazendo objetos e peças de roupa, ele criava o personagem junto com o ator.

No espetáculo seguinte, *O Inspetor Geral*, de Nicolai Gógol, Myrian interpretou Ana Andréievna, a mulher do governador, dividindo o palco novamente com Gianfrancesco Guarnieri - que tinha interpretado Tartufo - Fauzi Arap, Sylvio Zilber, seu marido na época, entre outros. Ela relata que o trabalho dos atores do Teatro de Arena era fruto do amadurecimento de uma relação muito sadia e frutífera, relação essa que foi criada nos ensaios, a partir da condução de Boal: "Entendíamos-nos perfeitamente em cena: Guarnieri, Lima Duarte, Paulo José, Juca de Oliveira, Fauzi Arap. Chegamos a ter um humor muito parecido, e isso facilitava nosso jogo cênico e, conseqüentemente, os êxitos do Arena." (VARGAS, 1998, p. 70) Essa parceria, que acontecia no trabalho dos atores do Arena e que

ela admirava e apreciava tanto, tornou-se uma característica que Myrian sempre buscou resgatar, seja como atriz, diretora ou pedagoga. Ela acreditava que a harmonia estabelecida dentro de um elenco, extrapola a sala de ensaio, chega até o palco e fica “visível” para o público.



Myrian Muniz e
Gianfrancesco
Guarnieri em *La
Moschetta*. São
Paulo, 1967.

Fonte: <http://www.bernardoschmidt.blogspot.com>

O Círculo de Giz Caucasiano, de Bertolt Brecht, e *La Moschetta*, de Angelo Beolco, foram textos também encenados pelo Arena. Essas montagens não conseguem repetir o sucesso das anteriores. Myrian relatou que, apesar dos ensaios do texto alemão terem sido muito intensos, o espetáculo só fez uma apresentação no Teatro da Hebraica. A montagem do texto italiano também não conseguiu grande êxito de público, apesar de retratar tipos populares da Itália, tipos esses que eram muito familiares à atriz: “Aquela mulher, aquela gente desbocada da Baixa Itália, sujos, irreverentes, não eram estranhos à minha compreensão.” (VARGAS, 1998, p.73-74)

Em 1968, em consequência da ditadura militar, aumentou a repressão política no Brasil e a montagem da *Primeira Feira Paulista de Opinião*⁶, no Teatro

⁶Este espetáculo era composto por dois atos. No primeiro ato estavam os textos: *Tema*, de Edu Lobo; *Enquanto Seu Lobo Não Vem*, de Caetano Veloso; *O Líder*, de Lauro César Muniz; *É Tua a História Contada*, de Bráulio Pedroso; *ME.E.U.U BRASIL BRASILEIRO*, de Ary Toledo, e *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri. No segundo ato, estavam os textos: *Espiral*, de Sérgio

Ruth Escobar, uniu a classe teatral na luta contra as ações obscurantistas da Censura. Esse espetáculo representou, naquele conturbado cenário político, muito mais do que um evento de grande importância cultural. Ele foi um ato de resistência da classe artística. Tratava-se de uma reunião de textos curtos de vários autores, com o seguinte tema: *O que pensa você do Brasil hoje?* No elenco, estavam Renato Consorte, Aracy Balabanian, Rolando Boldrin, Myrian Muniz, Luiz Serra, Zanoni Ferrite, Luís Carlos Arutim, Antônio Fagundes e Edson Sales. Esse foi o último trabalho de Myrian Muniz no Teatro de Arena. Ela relatou o clima de tensão que havia entre os atores, por causa da repressão política da época:

Em 68, a gente *fazia Feira Paulista de Opinião* e éramos ameaçados de morte todas as noites pelo comando de caça aos comunistas. Eles telefonavam e diziam que iam matar alguém! Começava o espetáculo, eles sentavam na platéia, tudo lutador de karatê. A gente vivia naquela tensão. Eu entrava em cena bêbada. Eu tomava meia garrafa de conhaque e entrava. Eu, o Antonio Fagundes, o Guarnieri, a Aracy Balabanian, cada um tomava meia garrafa de conhaque e entrava. Porque para ter coragem de entrar para morrer você tinha que entrar meio bêbado! Então você se expõe, eu fiquei tão tensa, tão angustiada naquela época que fui fazendo o espetáculo, fui fazendo, até que me deu labirintite. E um dia eu caí do palco na platéia. Labirintite parece que você fica de perna para baixo. Me deu uma tontura e eu caí em cima de um espectador. A mulher quase morreu de medo! E nunca mais voltei para o espetáculo! De tão tensa que eu fiquei. Vinte dias deitada, eu nem podia olhar pros lados, de tensão. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)



Cartaz da *Primeira feira paulista de opinião*.

Fonte: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/idart30anos/gabinete/teatro/teatro13.htm>

Ricardo; *A Receita*, de Jorge Andrade; *Verde Que Te Quero Verde*, de Plínio Marcos; *Misere*, de Gilberto Gil e *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*, de Augusto Boal

A idéia da Feira foi de Lauro César Muniz, que queria fazer um registro, como uma fotografia, da dramaturgia e da situação do país naquele que era sem dúvida um dos anos mais tensos de nossa história - um 1968 cheio de lutas entre a esquerda e a direita. Foi nesse mesmo ano que a classe teatral, em repúdio ao editorial publicado em 15 de junho no jornal O Estado de S. Paulo, resolveu devolver o Prêmios Saci, que havia sido criado por aquele jornal para contemplar os criadores teatrais. Um grupo de atores, liderados por Fernanda Montenegro, depositou as estatuetas na porta d'O Estado. Foi uma época muito conturbada socialmente e o Teatro de Arena foi sofrendo seus primeiros problemas, suas primeiras baixas, tais como fugas, viagens, prisões. Myrian estava grávida do seu segundo filho, Rodrigo, e ainda chegou a assistir à implantação do Sistema Coringa e a ouvir as músicas da fase musical do teatro, entre elas *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Ela relata, no depoimento dado à Companhia Livre, por ocasião do evento *Arena conta Arena – 50 anos*, como foi o dia em que a polícia chegou ao teatro:

32

Eu fiquei aqui na porta deste teatro, grávida de sete meses. Eu tenho a impressão [...] é coisa de mãe, que esse meu filho cresceu com uma disfunção por causa do susto que eu levei aqui na porta. Porque falaram: "Você tá grávida, eles vão te respeitar, eles não vão fazer nada com você." Uma mulher grávida é uma imagem muito forte. "Então você fica aí na porta que nós vamos fugir pelo telhado." [...] A Dina Sfat e mais alguém. Então, eu fiquei na porta enquanto eles iam fugir pelo telhado... Eu tinha certeza que eu era meio assim uma Joana D'Arc, uma mãe Carrar, que pega a espingarda e vai, uma mãe coragem com sua carroça. Eu achava. Quando os carros pararam, quatorze carros de polícia aqui neste lugar, quatorze, com sirenes e metralhadoras, eu comecei a urinar e tremer e defecar. Aí eu entendi quem eu era. Que eu era uma "outrinha", um verme medroso. E isso me fez muito mal. (ARENA CONTA ARENA 50 ANOS)



Antônio Fagundes, Myrian Muniz e Rolando Boldrin em cena de *Animália*, durante a Primeira Feira Paulista de Opinião.

Fonte:
<http://www.bernardoschmidt.blogspot.com>

O AI-5, Ato Institucional número 5, consolidou ainda mais o período de violenta repressão e censura. O governo militar que tomou o poder em 1964, depondo o presidente João Goulart, tentou reprimir as manifestações contrárias ao regime político, instaurou uma forte vigilância sobre as manifestações artístico-culturais e obrigou assim os artistas a reformularem suas propostas de atuação e a buscarem novas formas de expressão e reação.

33

1.6- Do teatro para a televisão

Em 1969, Myrian interpretou a personagem Dona Santa na telenovela *Nino, o italianinho*, escrita e dirigida por Geraldo Vietri, na antiga TV Tupi. A personagem era uma “mãezona italiana” de chicote na mão. Myrian não gostava do chicote, mas a direção da novela disse que aquele elemento representava uma crítica aos tempos difíceis que os artistas viviam por causa da ditadura militar que se instalara no país. Ela compôs a personagem com tons trágicos e cômicos, tornando-a mais humana e, conseqüentemente, mais comunicativa. O sucesso foi absoluto, mas essa experiência, muito traumática para Myrian, fez com que ela perdesse a privacidade e o sossego, era chamada nas ruas pelo nome da personagem e dois

episódios ocorridos valem ser mencionados: um dia, na rua Augusta, foi “agarrada” e colocada dentro do carro de uma senhora, que queria pagar-lhe um cachê para levá-la à sua casa para um chá e exibi-la para as amigas. E, em outro momento, ao sair de casa com o filho mais velho, Marcelo, Myrian começou a ser chamada insistentemente na rua pelo nome da personagem. Marcelo, uma criança na época, muito assustado, começou a chorar e dizer que ela não era Dona Santa. Myrian teve que voltar para casa para que o filho se acalmasse e a situação se resolvesse. (VARGAS, 2004, p. 111) Ainda em 1969, participou de dois programas especiais na TV Cultura: *A Sopa*, de Dalton Trevisan, com direção de Alfredo Mesquita e *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca, com direção de Heloísa Castellar.



Geraldo Vietri e Myrian Muniz, nas gravações de *Nino, o italianinho*. TV Tupi, 1969.
Acervo: Myrian Muniz
Fonte: Livro Giramundo, de Maria Thereza Vargas

Em 1971, Myrian foi escalada para fazer *A Fábrica*, telenovela escrita e dirigida por Geraldo Vietri. Após os três primeiros dias de gravação, Myrian se arrependeu e abandonou a novela. A atriz descreveu essas condições, que já eram muito ruins desde os tempos em que participou de *Nino, o italianinho*.

Mas era na TV Tupi, que tinha condições de trabalho horrorosas. Para começar não tinha banheiro para mulher, era tudo junto, era um desconforto e fazia um calor horroroso, não tinha ar condicionado. Você recebia os capítulos à noite e às 7 horas da manhã tinha que estar de cor. Quer dizer, eu sofri bastante, ganhava pouco, às vezes não recebia, passava dificuldades mesmo, porque não recebia. Fiquei com uma má impressão daquela tortura. Quando acabou a novela *Nino*, eles me convidaram para fazer uma que se chamava *A Fábrica*. Eu aceitei porque eu estava precisando de dinheiro, é sempre assim. Eu aceitei e o personagem era uma portuguesa. Eu comecei a pensar, meu Deus, uma italiana, uma portuguesa, depois uma boliviana, depois uma australiana,

uma árabe. De repente eu resolvi que não queria mais fazer e já tinha gravado três capítulos, me deu uma "louca", eu falei que não queria mais fazer e fui embora. Nossa!!! Eles disseram que iam me processar, me ameaçaram de todos os jeitos. Falaram que se eu não voltasse, nunca mais trabalharia em lugar nenhum e eu pensei "é melhor, porque aí, eu não trabalho mais na televisão, vou abrir um bar, vou fazer bolinho e nunca mais faço essa merda que eu odeio!". Encarei e não voltei. Fiquei horrorizada de pensar em fazer a portuguesa, depois a boliviana, depois a... Sabe o que eles fizeram? Mataram o personagem. Então eu assisti uma semana, eu em um caixão, quer dizer, só o pé, porque eu não estava lá, as velhas e todo mundo chorando. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

Depois desse episódio, Myrian só voltou a atuar na televisão vinte e cinco anos mais tarde.

1.7- De volta às origens: o teatro

No início dos anos 1970, ao se desligar do Teatro de Arena⁷, Myrian e outros egressos do Arena – dentre eles Gianfrancesco Guarnieri, Flávio Império, Sylvio Zilber, Antônio Fagundes - ainda se uniram mais uma vez, sob a direção de Fernando Torres na montagem de *Marta Saré*, protagonizada por Fernanda Montenegro. Depois desse trabalho, Myrian contracenou com Paulo Autran e Madalena Nicol, entre outros, em *Só porque você quer*, de Luigi Pirandello, com direção de Flávio Rangel, e com Hedy Siqueira, Neuza Rocha, Madalena Nicol e Chico Martins, entre outros, no espetáculo *As Sabichonas*, de Molière, com direção de Silnei Siqueira, ambos produzidos pela Cia. Paulo Autran. Ela participou também do espetáculo *Tudo de Novo*, colagem musical dirigida por Sylvio Zilber, quando contracenou com Marília Medalha, Gianfrancesco Guarnieri e Toquinho.

⁷ O Teatro de Arena encerra suas atividades em 1972.



Myrian Muniz, Toquinho, Sylvio Zilber, Marília Medalha e Giafrancesco Guarnieri em cartaz do espetáculo *Tudo de novo*.

Fonte:
<http://bernardoschmidt.blogspot.com>

Nos anos 1970, muitas garagens, lojas e galpões foram transformados em teatro, como o Teatro Vereda, que funcionava na Rua Frederico Steidel, 198, uma travessa do Largo do Arouche. Nesse teatro, Myrian, em 1970, foi dirigida por Ademar Guerra em *Tom Paine*, de Paul Foster, desempenhando vários papéis. O processo de criação foi uma novidade para ela, pois desde o começo dos ensaios estavam presentes, trabalhando em conjunto, o diretor, o responsável pela expressão corporal e pela música, o que resultou em uma grande sintonia entre a coreografia, a música e o trabalho dos atores.

36

Em 1973, Myrian, seu marido Sylvio Zilber e seu irmão José Muniz de Mello, produziram uma nova montagem de *Fala Baixo Senão Eu Grito!*, de Leilah Assumpção, com Zecarlos de Andrade no papel do homem que invade o apartamento de Mariazinha Mendonça de Moraes, uma solteirona cheia de manias, que sonhava encontrar seu príncipe encantado. A direção ficou a cargo de Sylvio Zilber e Myrian foi buscar nas hóspedes solteironas do pensionato de sua mãe a inspiração para construir a personagem – uma mulher carente e infantil que não permitia que se falasse de sexo perto dela, mas que, de repente, se mostra forte. A atriz acreditava que o texto tinha alguma semelhança com os textos de Edward Albee, em especial *Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?* O espetáculo recebeu uma boa acolhida tanto do público quanto da crítica. Fausto Fuser ressaltou:

Myrian Muniz ocupa o palco inteiro, o que também no início, chega a ser desconcertante. Valendo-se de sua facilidade para a caricatura, Myrian Muniz, todavia, não segue um caminho fácil: sua criação, cômica na aparência, cresce a cada minuto na configuração de uma mulher que tem na solidão e no desalento motivos de uma dor permanente. Interpretação enriquecida enormemente pela justaposição de um rosto engraçado que se exprime comicamente num sentimento sincero de sofrimento. Suas cambalhotas, seus berros, seus trejeitos ao invés de nos afastar, conquistam e solicitam a atenção comovida para o mundo oculto daquele ser humano ridículo e tão próximo de nós.(FUSER, 1973)

Já o crítico e estudioso do teatro Sábato Magaldi destaca:

Myrian Muniz empresta à personagem sua experiência humana, que dá autenticidade ao jogo ininterrupto entre a frustração e o sonho. O drama da solteirona feia e virgem adquire nela um patetismo incômodo que mexe emocionalmente com o espectador. Talvez Mariazinha esteja agora mais próxima da sua profundidade, embora sem os prestígios do encanto de um puro jogo teatral. E como havia sido com Marília Pêra, *Fala baixo* é também um marco na carreira de Myrian Muniz, aberta agora a novas possibilidades. (MAGALDI, 1973)



Myrian Muniz em *Fala baixo se não eu grito*, de Leilah Assumpção.
Fonte: Arquivo de multimeios, Divisão de pesquisa – Idart

Os trechos acima apontam para uma das características mais marcantes de Myrian no seu trabalho como artista de teatro: associar, em um primeiro momento, sua vivência pessoal ao trabalho de construção de personagem e, em uma segunda etapa, apropriar-se dessa experiência ligada ao fenômeno teatral,

sempre relacionando e se utilizando do cotidiano como fonte primordial para suas criações.

1.8- Da atriz à professora

Em 1970, Myrian volta à EAD, agora como professora, para ser assistente de direção de Sylvio Zilber na montagem de *Cândido*, o *Otimista*, de Voltaire; orientou o trabalho de interpretação de um aluno, que mais tarde seria um dos grandes nomes da dramaturgia paulista - Carlos Alberto Soffredini - e de uma aluna que, anos depois, seria sua companheira de cena no cinema e na televisão - Cristina Pereira. Soffredini, que interpretou o papel-título nessa montagem da EAD, relatou sua experiência única e definitiva com Myrian:

Mas o que foi mais importante durante esse processo do *Cândido* foi a forma como a Myrian **viveu** o personagem junto comigo, na tentativa de me conduzir a ele. Para ela começou a não bastarem as horas – muitas! – de ensaio e ela passou a me levar junto com ela pela vida fora. Assim eu conheci a salada de rúcula do extinto restaurante Giovanni Bruno, conheci a belíssima *pasta* de domingo de tarde no restaurante da família dela, conheci a casa dela... e alguns dias eu passei a pousar na casa dela! E de manhã lá vinha ela com uma bandeja de coisas deliciosas e, enquanto eu comia, nós já começávamos a ensaiar... **viver** o crédulo Cândido. E isso ia pelo dia fora. Enquanto se fritava o bife e esquentava o feijão do almoço. Enquanto se fumava na varanda depois do cafezinho, enquanto se ia de táxi pro ensaio. A Myrian me mostrou como encontrar o personagem na vida! E foram dias muito fecundos da minha vida. Com certeza os mais fundamentais de toda a minha carreira. Por que eu não *aprendi* como se constrói um personagem, mas *vivenciei* o processo por dentro. Reconheço na Myrian, nessa experiência, a origem de toda a minha visão atual do que seja teatro, a minha descoberta do ator e seus instrumentos, a minha certeza atual de que **teatro é a arte do ator**. (VARGAS, 1998, p.19-20)

38

Nesta montagem, Myrian teve a oportunidade de realizar novas experiências pedagógicas com alunos-atores, ficou muito satisfeita com seu trabalho nesse espetáculo e voltou à escola em 1971, agora como diretora de

atores, na montagem de *Romulus Magnus*, de F. Dürrenmatt, também sob a direção de Sylvio Zilber.

No mesmo ano Myrian dirigiu um grupo de operários, em São Bernardo do Campo, que se chamava Regina Pacis. Ela ofereceu três textos para que o grupo escolhesse: *Um Grito Parado no Ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Arena Conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e *Ralé*, de Máximo Górkí. O grupo acabou escolhendo *Ralé* e os ensaios aconteceram sempre aos finais de semana. No início, Myrian fez um trabalho de integração do grupo e depois leitura e compreensão do texto. Os mais velhos tinham muita dificuldade em ler e acabavam memorizando o texto só de ouvir a leitura dos mais jovens. O grupo, apesar de não ser profissional, era de uma dedicação extrema. Um dos integrantes trabalhava numa fábrica de caixotes de feira e o cenário, o albergue da personagem Vassilissa, foi todo feito desses caixotes, só que em tamanho maior. Myrian acreditava que a concepção e a confecção do cenário foram fatores determinantes para que o grupo despertasse grande interesse por aquele texto russo. (IDEM, 2004, p.88)

39

Em seguida, Myrian foi convidada por Sônia Samaya para dirigir um grupo no Clube Harmonia. Era uma realidade sócio-econômica extremamente oposta à dos operários de São Bernardo. O clube, localizado no coração do Jardim Europa, era frequentado por pessoas da classe alta, todos empresários renomados, médicos famosos e profissionais liberais de destaque no cenário paulistano. O grupo de teatro era composto por: Geraldo Medeiros, Horácio Penteado, entre outros. No primeiro ensaio, havia garçons servindo uísque e canapés aos participantes. Myrian queria montar *O Casamento do Pequeno Burguês*, de Bertolt Brecht, e foi um trabalho constante fazê-los entender que a manipulação dos objetos de cena e a contra-regragem deveriam ser feitas por eles próprios. Eles queriam pagar um garçom para “deixar tudo em ordem”. Myrian teve de convencê-los que o melhor seria que trabalhassem em grupo, integrando-se entre eles e

com os objetos do espetáculo, para que a partir dessa vivência pudessem, juntos, realizar algo em comum. No fim do trabalho, todos estavam realizando suas tarefas, lavando louças, varrendo o palco e deixando tudo em ordem para as apresentações e, ao final, todos arrumavam o cenário, recolhiam o material de cena, dobravam o figurino e colocavam as cadeiras no lugar. O espetáculo foi bem recebido pelo público do clube.

Juntamente com Sylvio Zilber, Cláudio Lucchesi, Marcelo Peixoto, Flávio Império e Roberto Freire, Myrian fundou em 1974, o Centro de Estudos Macunaíma, que funcionou inicialmente na Lapa e depois na Rua Lopes Chaves, 342, casa onde morou Mário de Andrade. Myrian afirmou que a proposta era a criação de uma escola que dialogasse com idéias difundidas no início dos anos 1970: “Aprendia-se que a neurose estava nele (o corpo) e era necessário liberá-lo para que a criação pudesse surgir.” (IDEM, 2004, p.191) Sylvio Zilber sintetizou assim a proposta do Macunaíma: “Usamos técnicas teatrais para desentupir mentalmente o indivíduo. Nosso curso não pretende informar no sentido clássico, visa a desaprendizagem de todos os condicionamentos.” (VEJA, 1976) O Macunaíma representou a concretização da atuação de Myrian como pedagoga. A partir da sua inauguração, ela possuía, de fato, um espaço reservado para essa atividade onde tinha autonomia para fazer escolhas pedagogicamente efetivas nos processos criativos que liderava e onde também podia realizar experimentos cênicos, o que não acontecia no teatro profissional, um dos motivos pelos quais ela preferiu o ensino e dedicou tanto tempo da sua carreira aos seus alunos-atores.

40

1.9- De professora a diretora

No início de 1975, Myrian recebeu uma proposta, feita por Silnei Siqueira – que já estava comprometido em dirigir uma peça com Beatriz Segall – para

assumir a direção de um show que a cantora Elis Regina queria fazer com um formato diferente. Elis estava cansada de ficar parada, em frente ao microfone, usando freneticamente os braços, queria mudar a imagem de suas apresentações, a partir da exploração de um lado mais dramático, que sabia que tinha. Myrian sempre teve um grande interesse por música, uma grande vontade de explorar o potencial dramático que existe nos grandes intérpretes da música popular brasileira, e prontamente aceitou o convite. Elis e ela se conheceram nos anos 1960, no Teatro de Arena, quando a cantora namorava Solano Ribeiro, que tinha sido colega da diretora na EAD. Como parte da preparação para o show, Elis Regina e seus músicos fizeram aulas de teatro no Centro de Estudos Macunaíma, pois a proposta da direção era de que todos deveriam representar. Nos ensaios, Roberto Freire, psicanalista que também atuava no Macunaíma, auxiliou a diretora.

O roteiro de *Falso Brilhante* foi feito em grupo, mas Myrian foi responsável pelo seu formato final. Na primeira parte do show, chamada de “Descoberta/Carreira/Glória”, havia um desenho animado feito por José Rubens Siqueira, mostrando uma sequência de imagens infantis poéticas simbolizando “Sonhos de glória”, de acordo com o autor. Na segunda parte, “Desgosto/Gostosas Vontades”, o trabalho do artista de teatro era pano de fundo para as canções escolhidas e, em determinado momento do espetáculo, todos entravam em cena varrendo o palco com vassouras prateadas, ao som da valsa de Strauss, *Vida de Artista*. Este trecho fazia menção à grande alegria do artista: o trabalho.



Capa do programa do show *Falso brilhante*, de Elis Regina, dirigido por Myrian Muniz.
Fonte: Arquivo pessoal de Maria de Lourdes Muniz de Mello

Myrian relata, em um vídeo produzido por Maria da Carmo Sodré, Ângela Dória e Sandra Mantovani, intitulado *Myrians por Myrian*, que foi iluminada por Deus durante os ensaios de *Falso Brilhante*:

Eu fiz o show da Elis sonhando! Inacreditável, isso que aconteceu com esse espetáculo. Eu ficava desesperada, nunca tinha feito um show tão grande, um espetáculo tão grande. Tinha dirigido coisas pequenas, mas não uma coisa daquele tamanho. Pra mil e duzentas pessoas e uma estrela, porque afinal ela era uma estrela. Eu lembro que no dia da estréia tinha noventa pessoas no palco trabalhando. Então eu ficava bem louca, eu não acreditava que era eu. Sabe quando você ainda não se conhece direito, que você está aprendendo a se conhecer? Foi aí que eu comecei a sonhar como era o espetáculo. Eu dormia, sonhava, acordava e escrevia tudo. Chegava no teatro e falava assim: "É assim que vai ser!" E eles se olhavam e falavam assim: "Como ela é competente! Como ela sabe!". Sabia nada, só sonhava. Deus me mandava. Sonhei o espetáculo inteiro. (JANUZELLI E JARDIM, 1999/2000)

42

No programa do show, Elis Regina sintetizou sua experiência durante os ensaios:

Eu pensei que fosse ser fácil. Santa ingenuidade! Myrian? Glória! Primeiras lembranças de recém-chegada à cidade grande. Teatro de Arena. São Paulo. Primeiras conversas. Tudo bem. "Tem que ser feito um belo dum trabalho de interpretação". Glória! "E também mexer muito o

corpo". Expressão corporal? Glória! "Fazer roteiro, textos e alguns temas." Glória! A gente bem que estava precisando disso. "Participar da confecção do cenário." Glória! Tudo bem. Agora, mudar para a Escola de Dança? Embaixo do Viaduto do Chá? Lavar o chão? E os mictórios? Ai! Prefiro a glória. [...] A gente podia inventar que não estreou ainda. Pra sempre. Os masoquistas aqui vão morrer de saudade dos sádicos daí. Tudo é perfeito! E a gente se ama. (ELIS REGINA, 1978)

Logo após a estréia de *Falso Brilhante*, Myrian deu uma entrevista ao jornal *Última Hora* na qual relatou como coordenou o processo de criação que durou quatro meses e que envolveu o trabalho de diversos artistas: "A gente se reunia no Macunaíma e fazia criatividade, inventando o texto, trabalhando o corpo, inventando letra de música enquanto Elis ia contando sua vida." (SANSONI, 1975) Além da sua direção, que soube explorar a dramaticidade na interpretação da cantora, houve também a contribuição do maestro Cesar Camargo Mariano, dos músicos Nenê, Crispim e Wilson, do assistente de direção Marcelo Peixoto, do preparador corporal J. C. Viola, do figurinista Luís Martins e do cenógrafo Naum Alves de Souza além do apoio psicológico dado por Roberto Freire e da participação dos integrantes do Grupo Pod Minoga e de alguns alunos do Centro de Estudos Macunaíma.

43

Apesar da avaliação positiva feita por Myrian Muniz e Elis Regina acerca do resultado do show, o processo de ensaio nem sempre foi calmo e harmônico. Havia uma grande dubiedade entre elas, com fortes doses de fascínio e agressividade e episódios de brigas e reconciliações quase simultâneas. Em entrevista dada à jornalista Regina Echeverria, Myrian comentou: "Era uma relação que parecia uma dinamite. Eu dinamitando e ela acontecendo. Quando acabou, eu estava completamente enlouquecida." (ECHEVERRIA, 2007, p. 121)

Dois anos depois, Myrian avaliou de forma positiva, em entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*, a experiência de dirigir *Falso brilhante*. Ela ressaltou o caráter coletivo do seu trabalho e concluiu: "Tentei fazer nesse show

uma integração entre cantor e ator, onde o cantor também pode representar, dançar e, se possível tocar um instrumento.” (FOLHA DE S. PAULO, 1978)

Depois dessa primeira e muitíssimo bem sucedida experiência como diretora de shows (*Falso Brilhante* ficou quatorze meses em cartaz no Teatro Bandeirantes em São Paulo), Myrian dirigiu outros shows de música, sempre alternando com seus trabalhos como atriz. Ela se orgulhava da diversidade que tinha sua carreira como diretora de espetáculos musicais, conduzindo cenicamente intérpretes das mais diversas linhas, tais como Itamar Assumpção e seu *rock-reggae*, Cida Moreira e a sua musicalidade teatral, além de ter dirigido também Isaurinha Garcia, Nana Caymmi, Rosinha de Valença, Maricene Costa, Cláudia Pacheco, Priscila Ermel, Paulinho Nogueira, Diana Pequeno, Jean e Paulo Garfunkel e Os Trovadores Urbanos. Dirigiu também a ópera *O Empresário*, em Indaiatuba, com o auxílio do ator Miguel Magno e do músico e ator Pietro Maranca, com quem viria, mais tarde, dividir a cena em *Pegando Fogo Lá Fora!* e em *A História Acabou*.

44

Em outubro de 1976, retornando ao Teatro de Arena, Myrian faz sua estréia profissional, como diretora de teatro, com *Dorotéia Vai à Guerra*, de Carlos Alberto Ratton. No elenco estavam Benedito Corsi e Marlene França e na cenografia, seu grande parceiro e mestre, Flávio Império. Em matéria publicada no Jornal da Tarde, no dia da estréia, Myrian comentou que o texto aborda o aspecto neurótico de um relacionamento entre duas pessoas que, ao mesmo tempo, se amam e se odeiam, se agridem e se acariciam: “Acho que esse é um aspecto da vida muito interessante para ser mostrado em teatro”. (JORNAL DA TARDE, 1976)

Depois dessas experiências Myrian passou a ocupar uma posição de destaque na galeria de diretores do teatro paulista.

1.10- Uma pedagoga (também) no cinema

Myrian fez diversos trabalhos como atriz no cinema: *Macunaíma*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, *Cléo e Daniel*, dirigido por Roberto Freire, *Jogo da Vida*, dirigido por Maurice Capovilla - pelo qual recebeu o prêmio Kikito de Melhor Atriz Coadjuvante no Festival de Gramado -, *O homem do pau-brasil*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, *Nasce uma mulher*, dirigido por Roberto Santos, *Alô?!*, dirigido por Mara Mourão, e *Nina*, dirigido por Heitor Dhalia. Entretanto, os trabalhos que ela desenvolveu em parceria com a cineasta Ana Carolina foram os mais importantes na da sua trajetória dentro da sétima arte. As duas estabeleceram, desde o primeiro trabalho juntas, *Mar de rosas*, uma forma de trabalho atípica. A diretora de cinema afirmou que foi através desse encontro que sua carreira se tornou mais sólida: "A linguagem cinematográfica se estabeleceu via meu coração com o coração de Myrian". (VARGAS, 1998, p. 147)



Ary Fontoura e Myrian Muniz
em *Mar de Rosas*, direção de
Ana Carolina.

Fonte:
<http://www.nosrevista.com.br>

A atuação da atriz nos filmes de Ana Carolina ultrapassou o trabalho de interpretação e invadiu o campo da pedagogia. A cineasta afirmou que Myrian ajudou-a a enfrentar os obstáculos que o diretor de cinema tem que superar, desde o texto, passando pelos ensaios e chegando até as marcações de cena e filmagens: "Foi Myrian que me ensinou a ter paciência, esperar o ator chegar, se atrasar, esperar o ator falar, saber o texto, ir se desenvolvendo pouco a pouco. E posso dizer que embarquei na dela [...] embarquei também em Ana Carolina através da Myrian." (IDEM, p. 147)

A atriz Carmo Sodré Mineiro, que participou do elenco do filme *Das tripas coração*, relatou que Myrian auxiliou Stella Freitas, Cristina Pereira e ela mesma a encontrarem as personagens que iriam interpretar, resgatando experiências cotidianas:

[...] fazíamos o papel de faxineiras da escola. Tínhamos portanto de vivenciar um universo completamente diferente, desconhecido para cada uma de nós, um mundo cruel, de trabalho pesado, sofrido e miserável. [...] E Myrian tinha muita habilidade para fazer aflorar em nós esses sentimentos. Primeiro fomos buscar umas roupas inventadas por nós. Depois, ela nos fez mergulhar no que seria a vida de trabalho diário de uma faxineira de verdade. Limpamos, lavamos pratos, enceramos, passamos roupa, de verdade. (IDEM, p. 225)

Ana Carolina afirmou que Myrian funcionou como seu alter-ego nos trabalhos que realizaram juntas e completou dizendo que não conseguia fazer filme nenhum sem antes discutir com ela. A identificação entre elas, no trabalho, se estabeleceu de tal forma que a cineasta definiu assim essa relação: “A Myrian que eu tenho dentro de mim e a Ana Carolina que ela tem dentro dela.” (IDEM, p. 151) Parece que a diretora de teatro emprestou   diretora de cinema seus princípios acerca do trabalho com os atores, de acordo com depoimento da segunda: “Confesso que se eu não me identificar com o ator com quem estou trabalhando, não consigo dirigi-lo.” (IDEM, p. 151)

O último trabalho que realizaram juntas foi o filme *Am lia*. Na época de estréia, o filme recebeu destaque nos mais conceituados jornais do país. Merten, em matéria de duas páginas intitulada *Comédie Française X Teatro Brasileiro*, publicada nãO Estado de S. Paulo, destacou a presença de Myrian Muniz no elenco do filme, chamando-a de “mito da representação no país”:

Myrian faz tudo em teatro – dirige, interpreta, produz, dá aulas. Mesmo assim gosta de dizer que entende só um pouquinho de teatro. É mentira, claro, e logo ela emenda com outra – a de que não entende nada de cinema. Para prová-lo basta citar qualquer um dos filmes que interpretou, principalmente o novo filme de Ana Carolina, *Amélia*. Embora o título se refira a personagem de Marília Pêra, que aparece pouco mas de forma decisiva, o centro do filme é a presença da divina Sarah Bernhardt no Brasil. Sarah é interpretada por Béatrice Agenin, que tem por trás de si uma instituição como a Comédie Française. Por melhor que seja (e é boa) não é páreo para a imbatível Myrian. Ela rouba a cena como Francisca, a irmã da camareira brasileira da grande Sarah, que sai do interior de Minas com outra irmã e uma agregada para viver a experiência da corte (e a dos bastidores do teatro), no Rio. Myrian tem seu grande momento na cena em que Francisca recita *I Juca Pirama*. Ela admite que se emocionou com o poema de Gonçalves Dias. E fala sobre a personagem – “Coitada, só sabe aquilo, foi a única coisa que aprendeu, põe toda a sua paixão nos versos”. (MERTEN, 2000)

Myrian considerava a personagem Francisca como uma verdadeira representante da mulher brasileira, cheia de contradições que simbolizam a cultura do nosso país. Ela se sentiu desafiada pelo papel: “tive até que aprender a lutar espada, aos 68 anos”. (MUNIZ, 2010) Sobre a relação com a diretora, neste filme, afirmou: “Ana Carolina sabe exatamente o que ela quer, e conduz o ator com muita habilidade e inteligência.” (IDEM)

47



Alice Borges, Myrian Muniz e Camila Amado em cena do filme *Amélia*, dirigido por Ana Carolina.
Fonte:
<http://www.expresso1982.blogspot.com>

A cineasta comparou sua confiança em Myrian durante o trabalho com a situação de um trapezista na hora do salto: “ela é aquela pessoa que fica no trapézio segurando o saltador. [...] Será que vai conseguir? Vai. Do ponto de vista humano ela vai te segurar!” (VARGAS, 1998, p.150)

O último trabalho da atriz no cinema foi em *Nina*, o primeiro longa metragem dirigido por Heitor Dhalia, no qual Myrian interpreta Dona Eulália e pelo qual ganhou Prêmio de Melhor Atriz, póstumo, no Festival de Porto Alegre em 2004. Em entrevista ao jornal O Estado de S. Paulo, ela relatou que a experiência de fazer uma personagem desprovida de humanidade acabou por afetar até a sua saúde: "É horrível. Representa uma geração que quer destruir a outra. Comecei a ter palpitação, falta de ar. Parecia que ia morrer".(ESTADO ON LINE, 2003) Essa afirmação é bastante representativa do envolvimento profundo que ela tinha na construção das personagens que interpretava.



Myrian Muniz em *Nina*, direção de Heitor Dhalia.

Fonte:
<http://www.filmesberta.blogspot.com>

1.11- Fazendo as pazes com o teatro e com a televisão (mas não muito!)

Em 1979, Myrian retorna aos palcos para integrar o elenco de *Eva Perón*, de Copi, um cartunista argentino que vivia em Paris e escreveu uma sátira criticando duramente o governo Perón. Ela ficou muito insegura mas achava o papel da mãe, que ela interpretava, forte porém de uma monstruosidade enorme. Ela recebeu grande apoio do diretor Iacov Hillel na condução do processo de criação da personagem. *O Estado de S. Paulo* publica artigo comentando a volta de Myrian aos palcos:

Myrian Muniz, depois de seis anos afastada do palco – mas não do teatro – volta a trabalhar e desta vez será a mãe de Eva Perón peça de mesmo nome que estréia hoje no Teatro Municipal de São Paulo. Durante todo esse tempo, Myrian dirigiu espetáculos – *Falso Brilhante e Por Um Beijo* – foi mãe, dona-de-casa e público, além de dar aulas de teatro, mas o mais importante segundo a atriz “foram as informações que adquiriu nesses anos e que agora pretende aplicar nessa nova interpretação.” Este é seu maior medo, “depois de tanto tempo afastada, será que ainda vou conseguir transmitir aquilo que aprendi?” Myrian pensou que sua volta ao palco seria mais tranqüila e seu novo personagem, mais fácil de conceber. “Mas não. Não se têm problemas quando ensinamos uma experiência e orientamos sobre a maneira de como deve ser o teatro. No entanto, quando fazemos, a preocupação é maior”. A atriz recebeu vários convites para voltar, porém outros compromissos assumidos impediram que aceitasse. Carlos Alberto Soffredini, por exemplo, criou um personagem em *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu* especialmente para Myrian, mas a atriz acabou não aceitando o papel. Mas Iacov Hillel, diretor de *Eva Perón*, Rodrigo Santiago e Esther Góes, atores da peça, conseguiram convencê-la. Afônica pelos constantes ensaios e demonstrando certa apreensão a respeito da aceitação ou não da sua personagem – “que procurou fazer o mais natural possível” – Myrian fala de sua próxima meta: abrir um espaço para desenvolver não só teatro mas também música e artes plásticas. (O ESTADO DE S. PAULO, 1979)

49

Em 1983, participou como atriz do espetáculo musical *Às Próprias Custas*, com Itamar Assumpção e o Grupo Isca de Polícia. De volta ao Teatro Aliança Francesa, só que agora como diretora, Myrian encena, em 1984, *Boca Molhada de Paixão Calada*, de Leilah Assunção, com Emilio de Biasi e Kate Hansen no elenco. O ator Rubens Correa escreve sobre a encenação, no programa da peça:

... um *pas de deux* de atores... uma instigante mistura de exercício teatral, psicodrama de personagens e História do Brasil. Mais precisamente, História da contra cultura no Brasil. Acima de tudo, uma apaixonada e divertida “Dança da Vida”, que conta microcosmicamente o eterno “encontro-luta”, entre o homem e a mulher, comovente e bufo, como todos nós. (CORREA, 1984)

A jornalista Malu Mendes Fúria ressalta, em seu artigo intitulado *Leilah, propondo o teatro como divã*, a grande importância do trabalho de equipe que possibilitou a realização desse espetáculo. A atriz Kate Hansen sintetizou o trabalho dos diversos profissionais envolvidos nessa produção como se, nesse

espetáculo, estivesse se criando uma nova maneira de fazer teatro e sobre a atuação de Myrian, como diretora, ela concluiu: Myrian é rebelde, impulsiona e estimula o ator, sabe tirar muito dele [...].(FÚRIA, 1984)

Depois de uma ausência de quase dez anos, Myrian volta aos palcos, em 1988, para interpretar a atriz decadente Emmanuela Cândida Abauti na peça *Pegando Fogo Lá Fora*, de Gianfrancesco Guarnieri, que, em seu depoimento no livro *Giramundo*, chama essa empreitada, de escrever um texto para Myrian representar, de “ambição tresloucada”.

Qualquer autor teatral, pressupondo-se que seja um autêntico admirador da arte de representar, sonharia em ter Myrian Muniz representando um texto seu especialmente escrito para ela. Vê-la representar já é um enorme prazer, quem dirá interpretando uma personagem construída para transmitir toda a potencialidade dessa atriz extraordinária, ímpar e dona de uma personalidade de peculiaridades estonteantes. Foi tentando realizar esse sonho que resolvi escrever um texto para Myrian Muniz, onde ela pudesse pintar e bordar, exibindo suas variadas facetas de atriz. Proposta altamente estimulante pra mim, mas de difícil realização...Ambição tresloucada!” (VARGAS, 1998, p.163)

50



Myrian Muniz e Gianfrancesco Guarnieri em *Pegando fogo lá fora*. São Paulo, 1989.

Arquivo pessoal: Aguinaldo Ribeiro da Cunha

Ela relatou que esse foi seu primeiro trabalho com o diretor e também seu processo mais difícil como atriz: “Não conseguia decorar nada. Chorava. Falava que não ia conseguir fazer e ele, com muita paciência, dizia: “Você vai sim...” (VARGAS, 1998, p.99)

Em matéria publicada em *O Estado de S. Paulo*, quando da estréia da peça *Pegando Fogo Lá Fora*, o jornalista Sérgio Pinto de Almeida recolheu as opiniões de Gianfrancesco Guarnieri, ator e autor da peça, e Celso Nunes, diretor do espetáculo, sobre o trabalho de Myrian. Guarnieri afirmou: “Nesse papel ela faz uma antologiazinha Myrian Muniz. Tem drama, comédia, horror, lirismo, e em tudo ela dá um show. É uma atriz polivalente, muito forte, que transparece a personalidade forte que tem. Ela é única no teatro brasileiro” (ALMEIDA, 1998) Já Nunes destacou a maneira como Myrian criou o papel: “Ela é uma atriz especial, superintuitiva; então não adianta aplicar técnica de direção. Ela precisa antes enxergar o papel e, depois, desenvolver o personagem, incorporá-lo. E a incorporação é uma prazer para Myrian, ela se diverte, brinca ao criar”. (IDEM) Ele ainda usa uma metáfora com a música para descrever a interpretação da atriz: “Numa mesma peça ela não imprime um ritmo *allegro*, ou inteiro *andante*. Descobrir seu melhor movimento é uma alquimia que faz parte do seu talento”. (IDEM) Por fim o diretor sintetizou a atuação da atriz com a seguinte frase: “Myrian é uma atriz vulcânica”. (IDEM)

51

Três anos depois, em 1991, Fauzi Arap convidou Myrian para protagonizar *E a História Acabou*, peça que ele tinha escrito especialmente para ela e na qual Pietro Maranca (pianista e ator que havia integrado o elenco de *Pegando Fogo Lá Fora*, outro texto especialmente concebido para ela) seria seu parceiro de cena. Ela se interessou muito pela personagem, D. Filomena, uma professora aposentada completamente falida, chamada para dar uma palestra sobre imigração em uma instituição cultural que vai ser fechada na semana seguinte. Myrian sentiu certa dificuldade em ser dirigida por Fauzi Arap, por ele ser muito

exigente e perfeccionista, mas ela também relata que ele passou uma enorme segurança por ser também ator. O espetáculo, que fez temporada no T.B.C., teve uma ótima acolhida da crítica. Alberto Guzik, em matéria publicada no *Jornal da Tarde*, destacou:

Myrian Muniz brilha em cena. A atriz aproveita todas as possibilidades do texto. Entrega-se a um desempenho generoso, vibrante. Dona Filô e Myrian confundem-se. O espectador não sabe onde acaba uma e começa outra. Bem assessorada por Pietro Maranca, que faz Evaristo, a intérprete incorpora a dúvida e indignação de Filô. E conquista a platéia que é levada da emoção à gargalhada. *E a História Acabou* não é um texto inesquecível, obra profunda de análise do momento. Mas ganha ímpeto e força com o trabalho de uma atriz única, que sabe criar extraordinária empatia com o público. Quem gosta de teatro não pode deixar de ver Myrian. E de torcer para que esse retorno da atriz seja desta vez definitivo. O teatro precisa de um talento desse quilate. (GUZIK, 1991)



Myrian Muniz em *A história acabou*, direção de Fauzi Arap. São Paulo, 1991.

Foto Ary Brandi

Fonte: Acervo de multimeios,
Divisão de Pesquisa – Idart.

Depois de *E a História Acabou*, Myrian decidiu que não iria mais representar. Em 1992, ela recebeu um convite de Marcos Caruso e Jandira Martini, que tinham assistido Myrian representar, entre outros trabalhos, *D. Filomena*, e se lembravam dela em *Nino, O Italianinho*, na TV Tupi, sua novela de maior sucesso. Os dois haviam escrito *Porca Miséria*, uma história passada no bairro do Bixiga e convidaram-na para interpretar D. Pina, uma vizinha às voltas com suas histórias de gato. Ao ler o texto, ela se encantou pelo papel de

Michelina, que era a irmã mais velha daquele clã decadente de descendentes de italianos. Myrian ficou então com o papel de Miquelina e Jandira Martini passou a fazer o papel de Bianca, a irmã mais nova e asmática. A peça foi dirigida por Gianni Ratto, e esta foi a primeira vez que Myrian trabalhou com ele. Ela não poupou elogios à sua condução calma, firme e precisa. (VARGAS, 1998, p.102) As tias italianas de Myrian foram fontes inesgotáveis de inspiração para a construção daquela personagem. A experiência de voltar aos palcos com *Porca Miséria*, no início de 1993, foi muito boa para Myrian, que relata ter perdido o medo do palco naquele espetáculo, além de ter se divertido muito e sido bem remunerada, apesar do cansaço de fazer duas sessões aos sábados. A peça foi um enorme sucesso de público, ficando mais de cinco anos em cartaz, mas Myrian só participou do elenco nos três primeiros anos. Na maioria das críticas que o espetáculo recebeu, a atuação de Myrian como Miquelina Buongermino foi destacada:

A eficácia de *Porca Miséria* não deve pouco ao excelente elenco. Jandira Martini e Myrian Muniz estão hilárias e irretocáveis na pele das irmãs Bianca e Miquelina. (GUZIK, 1992)

53

No elenco, a grande presença é de Myrian Muniz, hilária sem precisar recorrer a trejeitos e forçação de barra. (SOUZA, 1993)

Myrian Muniz possui um invejável dom: basta pisar o palco que o público já entra em sintonia com ela. Contudo um certo descontrole na emissão da energia faz com que não consiga dosar os tempos, perdendo vários efeitos que o texto proporcionaria. Mas tem uma ligação química com os companheiros e forma com eles uma trupe infernal. (PEREIRA, 1993)



Myrian Muniz e Marcos Caruso em cena da peça *Porca Miséria*. São Paulo, 1993.

Foto: João Caldas.

Fonte: Acervo multimeios,
Divisão de Pesquisa – Idart.

O grande sucesso alcançado por *Porca Miséria* propiciou o nascimento do projeto de um seriado para a televisão, filmado em 1996 e exibido pelo SBT. A direção foi de Roberto Talma, e o programa se chamou *Brava Gente*. Myrian interpretou uma moradora do Bixiga e, segundo ela, inspirou-se novamente nos seus familiares de origem italiana. Cabe destacar dois aspectos importantes sobre a participação dela nesse seriado: a sua volta a TV só aconteceu através de uma experiência boa no teatro, isto é, foi em um trabalho no qual ela contava com a parceria, na dramaturgia e na cena, de seus colegas de palco, Marcos Caruso e Jandira Martini, também autores da peça que tinha trazido tanto reconhecimento e prazer para ela. Este também foi um trabalho onde pode exercitar uma das suas mais marcantes características como atriz: sempre buscar na vida as tintas exatas para pintar o retrato dos seus personagens.

Em 1997, Myrian foi convidada pelo diretor Mauro Mendonça Filho para interpretar, na minissérie *Dona Flor e Seus Dois Maridos* da TV Globo, o papel da mãe de Teodoro, o segundo marido de Flor, interpretado por Marco Nanini. O ator afirmou, na época da composição do elenco, que Myrian Muniz seria a atriz perfeita para o papel da mãe. Em publicação feita pela emissora sobre a minissérie, Nanini, ao descrever Teodoro, ressaltou a importância de Dona Miloca, papel interpretado por Myrian, para o desenvolvimento dramático do seu personagem. A relação possessiva entre mãe e filho, pouco explorada no livro, ganhou destaque na produção para a televisão e representou uma grande barreira para que o personagem Teodoro, interpretado por Nanini, se case com sua

pretendente Violeta, interpretada por Lilia Cabral. Ele só se liberta da mãe após a morte dela e, sentindo-se livre, apaixona-se por Flor. Sobre essa tempestuosa relação, o ator concluiu: “Acredito que, lá no íntimo, ele tenha instintos matricidas. Ela o prejudica muito, o sufoca, o trata com rédea curta para que o filho cuide dela.” (DIVISÃO DE DIVULGAÇÃO E IMPRENSA DA REDE GLOBO, 1998)

O dramaturgo Mauro Rasi comentou a atuação dela na minissérie:

Que prazer ver Myrian Muniz como a mãe chantagista e “doente” do farmacêutico Teodoro na minissérie “Dona Flor”. Aliás, vejo “Dona Flor” por causa dela. E do Nanini. Quando junta os dois então...Dois grandes atores que sabem extrair o humor do dramático – coisa rara nos dias de hoje. E a alegria de representar. Como Fernanda. Myrian é uma mestra. Vê-la atuar é uma aula prazerosa, sem autoritarismo e pretensão (barata). Lembro-me quando era adolescente e fugia de Bauru para ver o Arena, em São Paulo. Myrian estava lá junto com Guarnieri, Lima Duarte, Juca de Oliveira, Dina Sfat...Que atores! Poderiam estar em qualquer (e nos melhores) palcos do mundo. Myrian me faz lembrar Eugénio Kusnet, um outro grande mestre. Generosa, exagerada, pode tanto ser uma mama italiana, ou portuguesa, espanhola, chinesa, russa, cigana; como... Ora, Myrian pode fazer de tudo. (RASI, 1998)

55

Em janeiro de 2001, estreou na Rede Globo a minissérie *Os Maias*, adaptação feita para a televisão por Maria Adelaide Amaral, a partir da obra de Eça de Queiroz. Em parceria com o diretor Luiz Fernando Carvalho, a autora levou para a TV as intrigas e as paixões proibidas da Lisboa dos séculos 18 e 19. Myrian interpreta a Sra. Patrocínio, uma velha que controla a vida afetiva e sexual do sobrinho e é chamada por ele de Titi. Em entrevista concedida à Revista de Higienópolis, a escritora comenta a interpretação de Myrian em *Os Maias*: “A atuação da atriz Myrian Muniz no papel de Titi na minissérie *Os Maias* foi inesquecível. Eu diria até antológica.” (BOIMEL, 2005)

O último trabalho de Myrian na televisão foi na Rede Record, na novela *Metamorphoses*, de Mário Prata, em 2004, na qual interpretou uma imigrante

grega e contracenou com o amigo e colega do Teatro de Arena, Gianfrancesco Guarnieri.

A relação de Myrian com a televisão nunca foi muito pacífica e muito menos satisfatória pois ela sempre afirmou que o verdadeiro nicho do ator é o palco, assim como o espaço criativo do cinema é do diretor. Já na televisão, ela afirmava que havia pouco espaço para o trabalho atoral, uma vez que a avaliação do trabalho ficava atrelada sempre aos índices de audiência e ao patrocinador.

1.12- Transitando entre o drama e a comédia

O maior e mais importante contraste que podemos encontrar na atuação artística de Myrian Muniz é, certamente, a sua capacidade de transitar de forma harmônica entre o drama e a comédia. Quando se formou na EAD, ela era considerada uma atriz cômica, apesar da experiência marcante que foi sua atuação em *Bodas de sangue*. Myrian foi então trabalhar com Dulcina de Moraes na peça *Chuva*, de John Colton e Clemence Randolph, e coube a ela o papel de Sra. Davidson, a mulher do reverendo. Naquela época, Myrian ficou reticente em aceitar o desafio por tratar-se de um papel dramático. Dulcina, que era uma pessoa “deslumbrante, cheia de luz, amiga e solidária”, na opinião de Myrian, a encorajou muito dizendo que se Myrian sabia fazer rir é claro que sabia também fazer chorar, ressaltando que o ator ou a atriz que faz comédia, faz drama também. Essa importante lição parece ter norteado seu trabalho como artista de teatro e, em especial, como atriz. Seja no teatro, no cinema ou na televisão ela sempre soube, com maestria, transmutar fatos trágicos em acontecimentos cômicos.

Juca de Oliveira, que foi seu parceiro na novela *Nino, o italianinho*, descreveu assim o trabalho de Myrian: “Ela se expressava com escandaloso e desgrehado realismo... a personagem era viva, de um realismo epidérmico.

Passava da angústia à mais barulhenta comédia com verdade e verossimilhança.”
(VARGAS, 1998, p. 157)

Gianfrancesco Guarnieri relatou a dificuldade que teve ao escrever uma personagem para ser interpretada por Myrian, na peça *Pegando fogo lá fora*: “Exigia-me a criação de uma personagem da maior complexidade, percorrendo todas as gamas dramáticas, do trágico ao cômico, do grotesco ao farsesco, daí ao patético; do realismo ao expressionismo, de Dercy Gonçalves a Cacilda Becker. (IDEM, 1998, p. 163) Fauzi Arap, que também foi colega da atriz no Teatro de Arena, afirmou que “poucos conhecem o abismo que habita a agudeza do seu humor” (IDEM, p. 175) e Marcos Caruso, parceiro de cena em *Porca Miséria*, afirmou: “Myrian é uma das pouquíssimas atrizes que tem na tragédia a matéria prima para seu humor. Porque é uma das pouquíssimas atrizes que chega ao resultado cômico partindo do fato trágico”. (IDEM, p. 178)



Myrian Muniz em foto intitulada
Baronesa decadente.

Foto de Vânia Toledo

Essa mesma impressão está expressa nos depoimentos de seus alunos-atores, que a consideram uma comediante requintada apesar de popular, pois se utilizava da sua enorme capacidade de observar o outro para compor, com extrema humanidade, seus personagens. Paulo Betti a considerou uma “comediante com sangue, suor e lágrimas. Faz rir e chorar ao mesmo tempo.” (IDEM, 1998, p.211). Segundo Cristina Pereira: “tudo quanto ela elabora é

profundo, muito verdadeiro e contém também uma dose de dramaticidade. Faz rir da desgraça.” (IDEM, 1998, p. 219). Já a cineasta Ana Carolina afirmou que “o humor de Myrian é profundo, triste e avassalador”. (IDEM, p. 152) Jandira Martini, com quem Myrian dividiu a cena em *Porca Miséria*, sintetizou assim o processo de criação da atriz:

Viver em toda a intensidade o drama (essa é a fase do jogar-se de cabeça), e depois com os olhos um pouco críticos (não muito) ir acrescentando dados que levem ao patético (palavra que ela adora) e finalmente buscar no dia-a-dia, maneirismos e características que possam colorir e dar graça à personagem, creio ser o caminho percorrido por Myrian para chegar à sua criação. Só que essa criação não se completa nunca, a cada dia, a cada espetáculo, a busca continua. (IDEM, p. 189)

A atriz tinha consciência de que essa síntese entre tragédia e comédia fazia parte da sua compreensão sobre o ofício do ator e, ao relacionar esse fato com seu processo de autoconhecimento dentro do teatro, afirmou:

Quando eu vi as máscaras da comédia e da tragédia, quer dizer, o choro e o riso, eu pude perceber com mais profundidade o que quer dizer. A compreensão da imagem do choro e do riso é mais funda na minha cabeça quando se referindo à minha própria pessoa. Quer dizer, quem é a Myrian que chora? Quem é a Myrian que ri? Quem é esse espírito que tem na Myrian que chora e que ri? Quando ela chora? E quando ela ri? Por que ela chora? E por que ela ri? Essa dualidade que você percebe no teatro. (JANUZZELLI e JARDIM, 1999/2000)

58

Essa combinação do trágico e do cômico nas criações de Myrian conferia ao seu trabalho uma singularidade que era capaz de despertar, em quem com ele travava contato, fosse aluno, ator ou espectador, a consciência de que essa dualidade do riso e do choro é parte indissociável da vida. “Se podemos rir e chorar em um mesmo momento, experimentamos uma nova vivência que a sincronidade temporal nos proporciona.” (RAULINO, 1985, p. 88) Não foram poucas as vezes em que experimentei essa dupla sensação na minha trajetória ao lado dela. Um momento, em especial, ficou marcado para mim: na peça *Porca miséria*, o personagem interpretado por Myrian se dá conta de que o seu ato de ira contra o irmão recém-chegado tinha tido consequências trágicas. Ela atirava um

salame pela janela que acertava o gato da vizinha, causando a morte do felino. A vizinha entra na sala da casa, aos prantos, contando o ocorrido. No momento em que a personagem Michelina percebe o alcance do seu gesto impulsivo, ela vai, lentamente, abrindo a porta da cristaleira e tenta esconder-se lá dentro, claro que sem sucesso, pois o espaço não permite. O universo da peça era a comédia, mas o tratamento dado pela atriz a essa cena reforçava não só a tristeza da situação, segundo a percepção da personagem da vizinha, como também conferia, através da reação da sua personagem, a dura consciência de uma atitude que a princípio era inócua, mas que foi se transformando em algo terrível e digno de grande arrependimento. Era evidente, na interpretação de Myrian, essa mudança, o que despertava no espectador um sentimento dúbio: achar graça da situação e, ao mesmo tempo, se emocionar com ela.

1.13- “Myrian Muniz ‘morrem’ e ‘permanecem’”⁸

A Cia. Livre que ocupou, via edital da FUNARTE, o Teatro de Arena Eugênio Kusnet, concebeu o projeto Arena conta Arena 50 anos, em comemoração ao cinquentenário do teatro. O projeto consistiu em depoimentos de importantes artistas que fizeram parte da história do Teatro de Arena, palestras de pesquisadores e teóricos do teatro nacional, além de leituras dramáticas de oito peças antológicas da fase áurea do teatro e entrevistas. Myrian deu seu depoimento em 20 de outubro de 2004; o que foi sua última aparição pública. Quando a atriz Isabel Teixeira perguntou a ela se sua vocação para professora teria nascido ali no Teatro de Arena, ela respondeu que nasceu na EAD mas sua passagem pelo grupo representou uma semente desse trabalho pedagógico:

Não, aqui é a raiz, né? Aqui é a semente, aliás. É a semente. Depois vai virando uma raiz, vai formando uma raiz, vira uma grande árvore, chega

⁸ COELHO, Sérgio Sálvia. Myrian Muniz ‘morrem’ e ‘permanecem’. Folha de S. Paulo, São Paulo, 22 dez. 2004.

no fundo, é vertical...Garcia Lorca dizia isso: "Quando as coisas chegam ao fundo, não há quem as arranque".(ARENA CONTA ARENA 50 ANOS, 2004)

Em 18 de dezembro de 2004, aos 73 anos, Myrian Muniz sofreu um acidente vascular cerebral e faleceu antes mesmo de chegar à Santa Casa de São Paulo. Por ocasião da sua morte, o crítico Sérgio Sálvia Coelho escreveu um artigo intitulado: *Myrian Muniz 'morrem' e 'permanecem'*:

Quando morre uma grande atriz como Myrian Muniz, há uma sensação de perda ainda mais aguda: mais do que uma pessoa, morre o seu potencial de ser muitas, de se desdobrar em cena, na tela; morrem todos aqueles que ela poderia ainda vir a ser. Que se repita sempre a fórmula de Carlos Drummond de Andrade para Cacilda Becker: na madrugada de sábado morreram Myrian Muniz. (COELHO, 2004)

O diretor José Celso Martinez Corrêa descreveu, em nota publicada na Folha de S.Paulo, sua sensação ao saber do falecimento de Myrian Muniz e cita sua importância para o teatro brasileiro.

Eu me sento para escrever e recebo a notícia que Myrian Muniz deu uma gargalhada e entrou para a morte. Agora sinto, vive em nós. Deliberemos: vamos ser mais myrian-munizes, ou vai ficar um buraco enorme no Phoder Cultural do Brasil. Ela nos ensinou a prática antiedipiana de não furar os olhos diante de nós mesmos, das nossas manias, mas a olhar para a gente mesmo com o terceiro olho trágico da gargalhada. (CORREA, 2004)



Myrian Muniz em cena da peça *Pegando fogo lá fora*. São Paulo, 1998. Foto- Gal Oppido. Acervo Multimeios, Divisão de Pesquisas – Idart.

Ao receber a notícia da morte de Myrian não pude deixar de me lembrar de um dos nossos últimos encontros. Ela queria que eu participasse do elenco do filme *Nina*, do qual ela era uma das protagonistas e me telefonou pedindo que levasse a sua casa um currículo e duas fotos e foi logo afirmando: “mas não me traz aquelas fotos bonitinhas não. Eu quero uma foto sua de ator!”. Quando fui ao seu apartamento e ela viu uma foto na qual eu interpretava o pastor Onofre no espetáculo *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, ela me abraçou, passou a mão pelo meu rosto e disse: “Ai que bom! Você virou um ator mesmo!” Saí dali em completo estado de felicidade, pois aquela afirmação era muito mais do que um simples elogio. Era a aprovação daquela que era e continua sendo minha mais importante mestra. Depois desse episódio encontrei-me com ela outras vezes, porém de maneira breve. Nosso último contato foi em outubro de 2004, após o depoimento que ela deu em comemoração aos 50 anos do Teatro de Arena. Naquele dia pude sentir que algo diferente estava pairando no ar e um clima de despedida se instalou quando fui cumprimentá-la no camarim. Hoje percebo que o fato de ela ter se ajoelhado no palco, ao final da entrevista, tinha uma grande simbologia: era o seu adeus ao teatro. E como ela mesma dizia, se despediu no último ato para sair, definitivamente, de cena. E da vida.

2- A FORMAÇÃO DE MYRIAN MUNIZ COMO PEDAGOGA: INFLUÊNCIAS, VIVÊNCIAS E EXPERIÊNCIAS

As curvas da estrada me tornaram mais do que uma atriz.

Sou atriz, sou diretora, sou professora.

Myrian Muniz

A pedagogia teatral desenvolvida por Myrian Muniz consiste em uma prática na qual o trabalho do ator é abordado de uma forma muito particular, resultado de um amálgama composto por experiências de formação, vivências importantes e influências decisivas. Como professora de teatro, ela vai se manifestar com todas as influências que teve, sejam elas artísticas, sociais ou políticas. O artista e seu trabalho são fruto de seu tempo e para cada etapa da história de Myrian corresponde um Brasil diferente, desde o final dos anos dourados da década de 1950, quando ingressou na EAD, passando pelos anos rebeldes da década de 1960, quando integrou o elenco do Teatro de Arena e chegando aos anos de chumbo da década de 1970, quando iniciou sua carreira de pedagoga e diretora.

62

Ao analisar diversas entrevistas dadas por ela, pude perceber que alguns nomes e situações se repetem, sempre que ela comenta sua trajetória e sua maneira de fazer e ensinar teatro.

Primeiramente cito Flávio Império, presença fundamental e catalisadora para o desenvolvimento do trabalho dela não só como atriz, mas também como diretora e pedagoga. Myrian sintetiza a importância de Flávio na sua maneira de pensar o teatro: “Agora, uma pessoa que mudou a minha cabeça mesmo foi Flávio Império.” (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

Em seguida destaco a formação de Myrian pela Escola de Arte Dramática, que me parece ter sido a pedra fundamental que a colocou em contato com o universo do teatro e que ela própria apontou como imprescindível. “Sem a EAD eu não teria sido e o teatro brasileiro também.” (SILVA, 1988, p.218)

Sua passagem pelo Teatro de Arena também merece destaque, pois representou uma mudança importante na sua maneira de pensar o fazer teatral. “Entrei para o Teatro de Arena em 1963. Aí, minha vida e minha cabeça mudaram.” (VARGAS, 1998, p. 65)

Depois de algumas experiências envolvendo direção de alunos-atores e de espetáculos, ela realizou o desejo de ser professora e fundou, com outros parceiros, o Centro de Estudos Macunaíma onde, segundo ela, pode colocar em prática uma nova concepção de ensinar teatro: “Nossa proposta para uma *Escola de Teatro* era bastante diferente da de Alfredo Mesquita para sua Escola de Arte Dramática (EAD). O Macunaíma correspondia a outros tempos.” (IDEM, 1998, p.65)

63

Por fim, descrevo sua primeira e mais bem sucedida experiência de direção profissional no show *Falso Brilhante*, protagonizado por Elis Regina.

Para melhor entender a pedagogia teatral desenvolvida por Myrian Muniz acredito ser necessário compreender antes as influências artísticas que recebeu, seu processo de formação e suas experiências artístico-pedagógicas assim como a época em que viveu cada uma dessas fases. Todos esses fatores contribuíram para a sua maneira de entender, fazer e ensinar teatro e como essa combinação resultou em uma forma única de abordar o ofício do ator.

2.1- Flávio Império

Flávio Império foi a maior e mais importante influência na formação teatral de Myrian Muniz. Ela o conheceu na época em que cursou a EAD, quando ele

fazia painéis para os espetáculos da escola, mas a relação profissional e de amizade entre eles se estreitou quando passaram a fazer parte do grupo de artistas do Teatro de Arena. Depois desse período no Teatro de Arena, eles voltaram a fazer uma parceria artística, na montagem de *Os fuzis da senhora Carrar*, primeira direção teatral realizada por ele, para o grupo de Teatro da Universidade de São Paulo - TUSP. Flávio convidou Myrian para ser sua assistente e fazer também direção de atores, propiciando a ela mais uma experiência na preparação de atores, além de um grande aprendizado do fazer teatral. Segundo depoimento da atriz:

Em 1967, Flávio Império me convidou para ser assistente dele em *Os fuzis da senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, que ele, muito inteligentemente, passou a chamar de *Os fuzis da dona Tereza*. Intuí que a amiga dele, Myrian, poderia dar mais um passo à frente, não ser somente atriz, mas também diretora de atores [...] Como assistente, fui penetrando mais e mais ainda no complicado mundo do espetáculo. Aprendi que o espaço é mágico e você, com sua sabedoria de artista, pode transformá-lo em quantos jeitos queira. Daí a importância da criação visual. Depois de explorarmos o espaço, caminhamos até o ator e, então muita coisa ele deixou na minha mão, porque eu era uma atriz, tinha meus conhecimentos, já vinha com a “cabeça feita”. Aprendi nessa temporada que a ansiedade deve ficar sempre longe do diretor. Nada de nervosismos ou agressividades, porque há o perigo de tudo isso passar para o intérprete e ele não conseguir fazer mais nada. O diretor tem por obrigação ser um aliado do ator. Flávio não era ator, mas sabia como ninguém dizer ao intérprete tudo quanto ele precisava saber para poder criar o papel, e, de forma certa, para ser entendido pelo público. É conhecido como cenógrafo e figurinista, mas sempre influenciou muito os diretores com quem trabalhou, em virtude da visão total do espetáculo que conseguia ter em mente. (IDEM, 1998, p.83-84)

64

Apesar de o trabalho realizado no TUSP ter sido sua primeira direção, Flávio já havia entrado em contato com o universo do autor alemão quando fez seu primeiro trabalho profissional: *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, encenada em 1960 no Teatro Experimental Cacilda Becker, sob a direção de Clemente Portella. A influência do teatro “brechtiniano” nas criações de Flávio, especialmente aquelas feitas para o Teatro Experimental Cacilda Becker e posteriormente para o Teatro de Arena, revelam sua preocupação com um teatro de caráter político e cultural. Certamente essa importante experiência, como assistente de Flávio em *Os fuzis da Dona Tereza*,

permitiu que Myrian aprofundasse seus estudos sobre Bertolt Brecht, iniciados na Escola de Arte Dramática e no Teatro de Arena, mas também a ajudou a sedimentar sua atuação futura como uma professora de teatro preocupada com o homem enquanto ser social. Em entrevista dada à pesquisadora Sandra Mantovani, ela revela sua admiração pela condução dada por Flávio naquele processo de ensaio e sua apreciação em relação ao formato final do espetáculo:

Os ensaios foram na minha casa, Dona Tereza morava dentro de uma trincheira de sacos, ela morava numa trincheira, tinha um forno que acendia de verdade. A peça começava com Dona Tereza amassando o pão, muitas vezes na cozinha da minha casa amassei o pão com ela, pra ela aprender, aquela coisa da força, porque a Bety Chachamovitz⁹ era uma judia loira, não estava acostumada a fazer pão, imagina, era uma intelectual, tinha que sovar, cobrir e crescer no fim, e tinha aquele cheiro de pão que vinha, ela abria o pão e comia junto com a vizinha. O cenário era uma trincheira de sacos, tinha uma mesa rústica, cadeiras, bancos, o forno, um assoalho de tábuas largas, e mais nada, no fim ela puxava a tábua do assoalho e ela tirava a espingarda de dentro, e descia pela platéia. Agora o que tinha de impressionante era um Cristo no fundo crucificado com uma máscara contra gases, as meninas entravam pela platéia, todas de preto, todas de luto, com aqueles turíbulos de igreja, ficava tudo cheio de fumaça, e aquele homem, Ray Charles, cantando aquela música americana, que emoção, era Brecht e tinha também emoção, tinha as duas coisas, agora era lindo quando o filho entrava morto, punham na frente, a roupa toda manchada, tudo feito de saco. (MANTOVANI, 2004, p. 35)

65

Além dos trabalhos realizados no Arena e no TUSP, Myrian e Flávio ainda trabalharam juntos em *Marta Saré*, de Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo - ela atuando e ele fazendo cenários e figurinos - e também nos espetáculos que ela dirigiu: as peças *Dorotéia vai à guerra*, de Carlos Alberto Ratton, e *Boca molhada de paixão calada*, de Leilah Assumpção, além dos shows musicais *Festa – Encontro de gerações*, com Isaurinha Garcia, Itamar Assumpção e Nana Caymmi e *Por um beijo*, com a cantora Célia, sendo ele responsável pela cenografia de todos e também pelo figurino do último.

Flávio Império foi um artista que entendia, de maneira muito particular e sensível a verdadeira natureza do teatro (VARGAS, 2004, p.85) e em diversos

⁹ Bety Chachamovitz era aluna da USP e integrante do elenco do TUSP.

depoimentos dados por Myrian, ele aparece como seu mestre. O nome dele também era citado com grande frequência nos sete anos em que fui aluno do seu curso de formação de atores e cantores, que era ministrado na FUNARTE. Ela dizia que tinha aprendido “tudo sobre o teatro” com ele e que por isso é que ela dedicava a ele todos os espetáculos que realizava com seus alunos-atores. Ela sempre afirmava que, no teatro, temos os mestres mortos - Shakespeare, Pirandello, Lorca - e temos também os mestres vivos. Segundo a atriz, enquanto viveu, Flávio foi seu mestre e mesmo depois de morto continuou a influenciar seu trabalho.



Flávio Império.
Fonte: Livro *Alfredo Mesquita:
um grã-fino na contra mão*, de
Marta Góes

Myrian e Flávio conviveram durante muitos anos, período esse que ela considerava como um longo aprendizado, mas essa convivência, segundo ela, nem sempre foi pacífica:

Ficava andando atrás do Flávio Império. Ele batia! Me bateu muitas vezes! Eu não revidava. Vou bater no mestre?! Mestre que bate é chato! Mestre sempre tem muita sabedoria, batia, batia, xingava! Xingava! Falava que estava exausto de trabalhar com gente ignorante! Ele falava: "Saíam da minha frente!" Eu saía! Humildemente saía. Saía, ficava quieta, depois voltava e ele pedia desculpa. Eu desculpava, porque imagine se eu não ia desculpar! Eu fazia cada coisa! Eu fazia coisas muito levadas e ele ficava de saco cheio. E eu era muito ignorante! Eu não sei como é que ele me aguentava! Mas ele me aguentou! Ele me aguentou, mas às vezes, ele brigava muito. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

O intenso aprendizado que Myrian relata ter tido com Flávio foi muito além dos ensinamentos envolvendo o teatro. Ela relata que também aprendeu com ele importantes lições sobre arte e vida:

Com o Flávio Império eu aprendi tudo o que se relaciona à arte, a alma, o invisível, o visível. Na arte como ele também era pintor, existia o invisível. O visível que você vê. Ele falava muito para eu olhar para fora e eu prestava muita atenção. Existe o invisível, que você não vê. Quer dizer, que você vê, mas que não aparece para todos. Um pouco de vidência, eu acho que o artista tem. Ele vê o que ele vai fazer. Ele me ensinou a prestar atenção nisso, a descobrir isso em mim. Ele achava que por intuição eu podia perceber, e são coisas que se revelam. Se você trabalha bastante, estas coisas se revelam. Você começa a ver o que é que você tem que fazer. É muito misterioso, isso. Invisível. A alma. A gente se preocupa muito com a matéria, mas existe o espírito da coisa. A obra de arte tem um espírito que impressiona as pessoas, é o que mexe com as pessoas [...] Muito generoso, grande professor, mestre. Ele fazia tudo. Escrevia muito bem também. Era diretor também, sabia muito do ator e ele fez só um ou dois espetáculos [...] Tudo que eu faço e pratico e passo eu aprendi com ele. Naturalmente não só com ele, mas com todos os outros, mas ele está sempre em primeiro plano porque era sempre o mais moderno. (IDEM, 1999/2000)

Myrian, entre outras tantas lições, aprendeu com Flávio que o teatro é o lugar de comunhão, de troca verdadeira de conhecimentos, de compartilhar intensamente sentimentos e de dividir importantes vivências. Ela acreditava que a atividade teatral possibilitava um intercâmbio de conhecimentos, criando assim um espaço para olhar e ser olhado, tocar e ser tocado, influenciar e ser influenciado: base fundamental sobre a qual desenvolveu sua atuação como pedagoga do teatro.

67

2.2- Escola de Arte Dramática

No final da década de 1950 o jovem teatro brasileiro moderno já tinha conquistado credibilidade e seguia seu curso rumo à maturidade, em um caminho que começou a ser trilhado no final da década anterior: A EAD, que foi fundada em 1948 com o compromisso de modernizar a cena brasileira, era uma escola que possuía uma rígida disciplina, uma grande ambição intelectual e acima de tudo incentivava que a prática sempre estivesse atrelada a um grande embasamento

teórico. No mesmo ano ocorreu também a fundação do TBC, sendo que ambos estabeleceram importante inter-relação, fomentando um as atividades desenvolvidas pela outra e vice-versa. Na segunda metade da década de 1950 surgiu, a cada ano, um importante dramaturgo. Jorge Andrade escreveu *A moratória* em 1955. No ano seguinte foi a vez de Ariano Suassuna com *O auto da compadecida*, em 1958 o Teatro de Arena encenou *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri e, no ano seguinte, colocou em cartaz *Chapetuba futebol clube*, de Oduvaldo Vianna Filho. Na mesma época, foram fundadas importantes companhias profissionais tais como a de Nydia Lícia e Sérgio Cardoso, a de Tônia Carrero, Adolfo Celi e Paulo Autran, além dos Teatros Cacilda Becker, Maria Della Costa e Oficina. Mudanças importantes no cenário político, econômico e social do Brasil acompanharam este grande avanço nas artes cênicas no Brasil. Após a ditadura de Getúlio Vargas instalou-se um período democrático, houve uma aceleração do crescimento da indústria brasileira em consequência do Plano de Metas¹⁰ proposto pelo presidente Juscelino Kubitschek, que trouxe investimentos estrangeiros ao país e propiciou o surgimento de uma classe média urbana interessada em uma cultura que retratasse a realidade brasileira. Essa é situação socioeconômica do país quando Myrian ingressou na EAD, no ano de 1958.

68

Ela declarou que a escola, representada pela figura do seu idealizador, foi fundamental não somente para o seu desenvolvimento artístico e pessoal, mas também para a consolidação do Teatro Brasileiro:

O Alfredo Mesquita foi uma luz. Eu beijava a mão dele e ele queria me matar! Ele falava que não era nem padre e nem santo! Eu era teimosa. Eu beijava a mão. Imagina! Ele tinha salvado a minha vida, se não fosse o

¹⁰ O Plano de Metas tinha o intuito de fazer o país "crescer cinquenta anos em cinco ". Suas propostas tinham como objetivo principal tirar o Brasil do subdesenvolvimento e transformá-lo num país industrializado. Este plano levou à modernização da indústria mas também acarretou um forte endividamento internacional por causa dos empréstimos, causando também uma elevação da inflação.

Alfredo, eu não poderia fazer a EAD! Era de graça! Eu não tinha dinheiro. O Alfredo é o salvador! Veio com uma asa! Se não fosse o Alfredo Mesquita, o teatro estaria no fundo do poço, porque foi ele, com a criação da EAD, que levantou tudo isso. (IDEM, 1999/2000)



Alfredo Mesquita.
Fonte: Livro *Alfredo Mesquita:
um grã-fino na contra mão*,
de Marta Góes

Depois de trabalhar como vendedora de cosméticos, vitrinista de perfumaria, professora de dança para crianças e enfermeira, Myrian percebeu que o teatro seria seu passaporte para um mundo novo, atraente e fascinante e que se mostrava, ao mesmo tempo, amedrontador por ser desconhecido. Apesar da sua limitada compreensão desse novo universo, Myrian respeitou sua intuição – intuição essa que se tornaria sua mais forte característica como artista – e percebeu, logo nos primeiros contatos com a escola, que naquele lugar ela vivenciaria experiências que seriam transformadoras para sua vida.

Desde o primeiro dia, eu percebi que o lugar da minha vida era ali. Agora tinha um problema: mais da metade das coisas que aconteciam naquele espaço tão novo, eu não conseguia entender. É que naqueles tempos a EAD tinha um certo formalismo, citava coisas impossíveis para minha cabeça e parecia que tudo vinha vestido de erudição. Propostas de análises minuciosas, dissecações rigorosas dos fatos da dramaturgia, informações de um atraente e estranho mundo onde eu nunca tinha posto os pés. Eu já sabia que não era pessoa de criar com a cabeça, o meu mundo caminhava mesmo dentro de um espaço chamado intuição. E foi por aí que eu andei. Agora deu certo porque todos os professores

me deram espaço e souberam muito bem valorizar o que eu trazia nas mãos: a emoção. (SILVA, 1988, p.70)

A pedagogia teatral na EAD estava centrada no tripé de formação do ator, proposto por Alfredo Mesquita: sólida formação cultural, desenvolvimento de habilidades técnicas básicas corporais e vocais além do desenvolvimento do trabalho de interpretação propriamente dito. As disciplinas teóricas que buscavam, juntamente com as disciplinas de fundamentos técnicos, dar sustentação ao trabalho de interpretação foram de primordial importância para que Myrian pudesse começar a esboçar seu caminho dentro do universo do teatro. As disciplinas de Português e Mitologia era ministradas por Leila Coury que estimulou Myrian a desenvolver a escrita. Sábato Magaldi era responsável pela História do Teatro e foi nas suas aulas que a atriz compreendeu que “o teatro faz parte da própria essência do humano – ele nasce do ato primitivo de contar a vida e de se contar.” (SILVA, 1988, p.70) Gilda de Mello e Souza e Décio de Almeida Prado ministravam a disciplina de Estética Teatral. “Eram muito teóricos, mas contaminavam a todos porque exerciam seu ofício com paixão.” (IDEM, p.70)

70

A EAD representou para Myrian muito mais do que uma escola de teatro, mas sim um espaço de autoconhecimento e de estruturação do seu pensamento a partir da experiência do fazer teatral.

Foi lá que eu comecei a saber quem eu era, que eu comecei a me conhecer. Essa é a importância do teatro para mim. Eu não sabia quem eu era. Sabia que eu fazia isso, aquilo, que eu tinha paixão por isso e aquilo, mas não tinha a mínima consciência de nada, de mim. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000.)

A turma ingressante na EAD organizava (e organiza até hoje) o show de calouros que acontece no dia dois de maio, aniversário da escola. A EAD representava para Myrian sua segunda casa, tamanha era sua dedicação às atividades extraclasse e em especial, no ano do seu ingresso, à festa que ocorria após o show de calouros. Alfredo Mesquita reconhecia e elogiava essa postura dela e foi provavelmente a partir dessas experiências que Myrian compreendeu

que o verdadeiro envolvimento com o teatro extrapola a cena e vai muito além da coxia.

Quando eu entrei na EAD, eu e a classe pintamos a escola inteira. Eu fiz uma decoração para a festa e a escola inteira foi pintada, lavada e esfregada. Era uma turma legal! A decoração era com umas toalhas de papel com pombos e pombas que o Flávio Império me ensinou. Tudo pombas mortas. Nossa, ele (Alfredo Mesquita) ficou encantado! E tinha bolos, sanduíches, patêzinhos, tudo organizado, tudo servido com a maior educação. “É, Melo”. Meu nome, não era Muniz! E ele falava: “É, Melo, você é competente!” Eu quase estourava de orgulho. Fico emocionada, de verdade. É tão fundo. Nunca ninguém tinha falado isso. Ninguém tinha falado nada. Tinham falado alô e bom dia. Mas assim, fazendo você reconhecer que você tem valor, é emocionante para quem tem vinte e cinco anos e quer ser algo na vida. (IDEM, 1999/2000)

A formação proposta pela EAD valorizava a idéia de que o ator precisa travar conhecimento com o teatro “além palco”, pois Alfredo Mesquita acreditava que o ator devia conhecer todas as atividades que envolvem o fazer teatral. Esse princípio Myrian experimentou dentro da escola e carregou na sua prática pedagógica.

71

Fiz tudo no teatro. Entrei pela porta do fundo, varrendo. Eu tomava conta do guarda-roupa, organizava as festas, varria o quintal, mandava pintar as paredes, lavava a cozinha, ainda ia lá e representava! Fazia luz, arranjava umas roupas para fazer figurino, tomava conta das pessoas, mandava nas pessoas, mandava mesmo! Eu fiz um espetáculo do Shakespeare na EAD, *A tempestade*, que era muito engraçado e eu fazia a sonoplastia. Eu dançava de ninfa, escorregava por trás de um rochedo, entrava num buraco e punha o disco. Saía tudo tremido. Depois eu saía daquele buraco e fazia várias outras coisas. Fazia tudo no espetáculo, tudo o que eu podia! Eu aprendi como é ser atriz fazendo toda a parte prática e também a parte teórica. (IDEM, 1999/2000)

Segundo o pesquisador Armando Sérgio da Silva, autor do livro *Uma oficina de atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*, o fundador da escola atuava também como diretor de montagens, tendo dirigido cerca de setenta espetáculos ao longo dos vinte anos em que esteve à frente da escola. Ele afirma que as encenações feitas por Alfredo Mesquita eram fruto de um trabalho de equipe, sendo que o trabalho dos alunos-atores era avaliado segundo a colaboração com o espetáculo como um todo. “Era famosa, por exemplo, sua

observação de que obrigatoriamente o ator deveria apresentar melhor desempenho na montagem de formatura do que na do segundo ano.” (SILVA, 1989, p. 87)

O teatro de equipe e a evolução do ator, espetáculo após espetáculo, foram importantes lições aprendidas por Myrian na EAD e que se tornariam referências para o seu trabalho futuro como pedagoga, atriz e diretora teatral.

Myrian possuía uma célebre frase que era: “Quem come junto, fica junto!” Parece que essa percepção de que o fato de as pessoas compartilharem o momento da refeição funciona como um elemento de aproximação está apoiado na experiência que ela teve na EAD, quando os alunos tomavam sopa juntos antes do início das aulas. Ela referiu-se a essa refeição, em entrevista dada a Armando Sérgio da Silva, como sendo uma sopa que “tinha recheio de abraço e um aroma delicioso de atenção”. (IDEM, 1989, p.200) Segundo o diretor Silnei Siqueira, “nenhuma técnica contemporânea de dinâmica de grupo alcançava o escopo que a sopa da EAD conseguia”. (IDEM, 1989, p.200)

72

A refeição, diariamente oferecida aos alunos da EAD, era um símbolo importante da atmosfera que se estabelecia dentro da escola. Ao mesmo tempo em que os alunos eram chamados a assumir responsabilidades, tornando-se co-autores do seu processo pedagógico, existia também um clima de união criando-se uma “verdadeira família EADeana”, que frequentava a escola de segunda a segunda, participando das atividades curriculares e ensaiando e preparando os projetos extracurriculares, nos finais de semana. Com relação a isso, Alfredo Mesquita afirmou:

A EAD, quanto ao espírito, era assim: havia uma grande fé, um imenso entusiasmo, um ambiente de alegria e um total desprendimento de todo mundo que estava lá.

O Barrault, no dia em que estive lá, já na última sede, na Avenida Tiradentes, viu tudo, me disse que tinha gostado muito, e depois, na hora de sair, começou a descer a escada, parou, voltou pra trás e disse: “Olhe,

tudo isso é muito importante, mas tem uma coisa mais importante de que isso: sua Escola tem uma alma." (DIONYSOS, 1989, p.1)

Existia uma "atmosfera única, difícil de definir, que misturava extremo rigor com amor, profissionalismo com amadorismo, repressão com liberdade, academicismo com experimentalismo, disciplina e irreverência [...]" (SILVA, 1989, p.204). A famosa frase "Teatro é duro!", colocada sob o proscênio do pequeno teatro da escola na Rua Maranhão, chamava a atenção para a necessidade de dedicação intensa e integral disciplina, tanto do corpo docente como discente. A disciplina na EAD era levada tão a sério por seu fundador que, segundo Geraldo Matheus, que foi secretário da escola, o próprio Dr. Alfredo tomava conta desse assunto. Myrian herdou da EAD essa capacidade de comungar, no seu trabalho com os alunos-atores, disciplina e descontração, dedicação e diversão, valorizando os aspectos exteriores do fazer teatral, mas sem nunca esquecer os aspectos individuais do trabalho de criação do ator.

Havia também uma estreita relação entre a Escola de Arte Dramática e o Teatro Brasileiro de Comédia, não só na origem de ambos, como já citado anteriormente, mas também porque muitos dos diretores estrangeiros que foram convidados para trabalhar no TBC tornavam-se também mestres-encenadores na EAD. Myrian complementava seu aprendizado indo assistir aos ensaios desses diretores e foi provavelmente este fato que despertou nela o interesse em tornar-se diretora.

Enquanto foi aluna da EAD, nenhum professor teve tanta influência na sua formação como Alberto D'Aversa. Para ela, o diretor foi, ao lado de Flávio Império, um dos seus grandes mestres.

O Alberto D'Aversa foi um mestre que me ensinou o que era o ator. Ele tinha feito a escola de Roma¹¹ e tinha sido diretor lá. Trabalhou com Vítório Gassman e Ana Magnani, dois grandes atores italianos. Ele me ensinou como se trabalha com o ator. Comigo mesma. E isso até hoje eu passo para os meus alunos. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

¹¹ Academia de Arte Dramática de Roma

D'Aversa foi chamado para lecionar na EAD em 1957, indicado por Adolfo Celi, então responsável pela direção do Teatro Brasileiro de Comédia. Ele foi, dentre os encenadores convidados, o que ficou mais tempo lecionando na escola, pois foi contratado com exclusividade por Alfredo Mesquita, permanecendo lá por quatro anos. Sua experiência profissional, antes de chegar ao Brasil, era vastíssima:

Seu principal título era o de diretor teatral formado pela famosa Academia de Arte Dramática de Roma dirigida pelo não menos célebre estudioso das artes cênicas Silvio D'Amico. A atividade de D'Aversa na Itália compreendeu a regência das cadeiras de filosofia e letras da Universidade Católica de Milão e um intenso trabalho como diretor profissional em várias companhias daquele país: Torrieri, Pisu, Palmare e Pilotto. Antes do Brasil, uma longa passagem pela Argentina, onde exerceu vastíssima atividade cênica, quando dirigiu no Seminário Dramático e acabou por ser nomeado professor de estética na Universidade de La Plata. (SILVA, 1989, p.106)

A sua contribuição para o desenvolvimento da arte dramática no Brasil vai muito além das direções que realizou pois D'Aversa era um autêntico **homem de teatro** e sua personalidade espelhava isso: "inquieta, amante da polêmica, brilhante nas formulações, [...] combativo no campo da idéias, irônico, bem-humorado, acima de tudo, visceralmente apaixonado pelo teatro e amigo de sua gente." (MERCADO NETO, 1979, p. 12) Ele foi responsável pela formação de atores e diretores de importância para a nossa história, além de dirigir espetáculos profissionais de relevância e possuir uma vasta produção de críticas teatrais publicadas no Diário de São Paulo, entre os anos de 1965 e 1969. Dentre os espetáculos que dirigiu, o de maior repercussão foi certamente *Panorama visto da ponte*, de Arthur Miller, encenação que deu início às comemorações dos dez anos do TBC. Décio de Almeida Prado, na crítica publicada em O Estado de S. Paulo, afirma que, com esse trabalho, o diretor tem sua primeira real oportunidade de mostrar seu talento: "A sua direção parece-nos perfeita, exemplar, não caindo no melodrama, mas não se refugiando por outro lado, num cômodo meio-termo." (DIONYSOS, 1980, p. 113)

Através dos depoimentos dados por seus ex-alunos, podemos avaliar a exata dimensão da importância de D'Aversa enquanto mestre-encenador, na sua passagem pela EAD. O diretor Silnei Siqueira, colega de turma de Myrian Muniz, relembrou um dos mais marcantes conceitos sobre o teatro, enunciados por D'Aversa: "*O teatro é o verbo feito carne na presença de testemunhas.*" (ABREU, 2009, p. 65). Siqueira afirmou que um dos pontos altos, nos processos de ensaio com o diretor italiano, era o "trabalho de mesa", que possibilitava vislumbrar, a cada encontro, os resultados a serem perseguidos e alcançados, sendo que, ao final desse processo, os atores já possuíam uma clara idéia do texto, o que tornava orgânica a marcação das cenas. Ele conclui, afirmando: "Me influenciou muito, aprendi com ele esse jeito tranqüilo de dirigir e de sentir segurança no que faço. [...] o D'Aversa foi o meu grande mestre"(IDEM, p. 66). Já o ator e diretor Sylvio Zilber, também da mesma turma, ressaltou as diversas oportunidades que teve de vivenciar experiências pedagógicas quando o diretor, além de professor da EAD, ocupou a direção artística do TBC. Dentre elas está o seu encontro com o cineasta Vittorio Gassman, amigo pessoal de D'Aversa, quando este visitou o país no final da década de 1950. Zilber ainda relembra sua primeira experiência no palco, na peça *A família do colecionador*, de Carlo Goldoni: "O D'Aversa me fez entrar mais de vinte vezes para repetir uma frase, e a cada vez me explicava tudo de novo, sem perder a paciência." (DIONYSOS, 1989, p. 242) Essa forte influência do diretor italiano sobre a formação de Silnei Siqueira, Sylvio Zilber e Myrian Muniz, com ênfase no trabalho de construção do personagem, provavelmente fez com que esses três alunos-atores de D'Aversa desenvolvessem em suas carreiras profissionais atividades ligadas ao ensino do teatro, além de merecerem, nas suas atuações profissionais, o adjetivo de "diretores de atores"¹².

De forma semelhante, Myrian relatou que recebeu importantes ensinamentos de Alberto D'Aversa sobre interpretação teatral e talvez o mais

¹² Diretor de ator é aquele profissional que trata com igual importância, durante um processo criativo, o trabalho dos atores e as questões estéticas de um espetáculo.

importante deles foi o de tornar consciente a força que representava a intuição no seu trabalho como atriz.

Comecei a aprender o que era representar. Qual é o mistério! Em que outro plano fica o artista quando ele representa mesmo! Isso o D'Aversa que me ensinou. E o que é que você tem que aprender e fazer para chegar lá. É um caminho árduo. (...) O D'Aversa me despertou sobre o que era o ator. E sobre quem era eu, como eu era, o que eu significava, que temperamento eu tinha e que habilidades possuía para fazer as coisas do ator, como era a minha intuição! Dizia-me: "Você tem uma intuição valiosa, e o que vale no artista é a intuição!". A intuição é quando você sabe, mas você não sabe que você sabe. Mas você sabe! Isso é a intuição. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)



Alberto D'Aversa.
Acervo Idart/Centro Cultural
São Paulo.
Registro fotográfico: Julio
Agostinelli
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

O diretor italiano imprimiu, a partir da sua experiência anterior, um estilo próprio e marcante nas peças que encenou dentro da escola, buscando sempre aliar teoria e prática na orientação dada aos alunos para a elaboração do trabalho de interpretação.

O estilo de trabalho de Alberto D'Aversa, na EAD, seria consequência direta do seu espírito afeito, sempre, às reflexões estéticas mais instigantes. Seu gosto pelas idéias novas, pelas experiências, necessitava, acima de tudo, de um diálogo cerebral intenso com os alunos. O fato de ter sido professor de estética fez com que seus cursos de interpretação fossem precedidos por verdadeiras conferências sobre a arte cênica. [...] As referidas preleções chegavam a ocupar cerca de dois terços do conteúdo programático de seus cursos e abordavam temas que iam desde as origens do teatro, técnicas de dramaturgia, passavam pelas principais fases da

Myrian foi dirigida por D'Aversa no espetáculo *Bodas de sangue*, de Federico Garcia Lorca. Ela considerava sua interpretação da personagem Mãe como um dos pontos mais importantes na sua passagem pela EAD e atribuiu grande parte dessa conquista ao vigoroso trabalho de preparação feito pelo diretor: "Foi ele quem me fez ter certeza de que eu poderia tornar-me atriz... Acreditei que eu podia fazer aquela mãe de sessenta anos, que tinha perdido o filho." (VARGAS, 1998, p. 56). Na época, Myrian tinha apenas trinta anos, mas, segundo ela, graças à relação mágica que tinha estabelecido com o diretor/professor, conseguiu fazer o público acreditar que ela tinha a idade da personagem. Ela relata como foi parte do processo de ensaio dessa peça:

Quando eu tinha 30 anos, não tinha filhos, e ensaiava a Mãe do *Bodas de Sangue*, personagem que perde todos os filhos, o marido e fica sozinha no palco. Tem um monólogo que ele me falava: "Não é para chorar! Ela não chora! A emoção vem até o olho e fica parada.". E eu pedia que ele me ensinasse a fazer isso! Eu não sou computador! Espanhola, orgulhosa, digna de uma braveza absurda! Ignorante, eu! Árvore! Eu não sabia como fazer, e também, estava toda bloqueada. Eu tinha 30 anos, fazia um personagem de 60. Uma vez o Jacobbi, o Ruggero, estava junto com o D'Aversa na platéia e começaram a conversar sobre como é que deviam me ensaiar. O que fizeram: me amarraram as mãos, me enfaixaram, para eu não me machucar, me puseram de quatro, e eu comecei a falar o texto, batendo e gritando. Batia e gritava! Deu um revertério, uma gritaria, uma choradeira, um espalhafato, uma coisa absurda! Saiu por tudo quanto é poro. Idéia dos dois. Depois foram me acalmar, me deram água e falaram: "Viu? É até aí! Mais do que isso é a loucura!". Porque estávamos trabalhando a loucura! Foi um jeito de abrir a interpretação de uma pessoa que tem 30 anos, e que está com tudo meio bloqueado! Você sabe que eu acabei fazendo o papel e ninguém na platéia achava que eu tinha 30 anos! Todo mundo achava que eu era velha mesmo! (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

Myrian ficou fascinada por essa possibilidade camaleônica que o teatro lhe apresentava e teve ainda mais certeza de que trocar os corredores dos hospitais pelos palcos dos teatros tinha sido sua melhor escolha. A peça foi apresentada em Santos e a então estudante Jandira Martini, ao assistir a peça, teve a certeza de

que queria fazer teatro e ir para São Paulo cursar a EAD. Jandira Martini descreve como foi esse momento:

Assim que se abria o pano e lentamente se iluminava a cena, um cenário muito simples e uma *velha* vestida de negro transmitiam, de imediato, o que seria o espetáculo. Não havia dúvidas de que estávamos diante de uma tragédia, terrível, mas humana e sobretudo *verdadeira*. Aí a qualidade. A *velha* de negro era Myrian Muniz. Velha?! Foi a impressão que eu tive, porque só depois vim a saber que todo o elenco tinha a mesma idade; Silnei Siqueira que fazia o Noivo, e era, portanto, na peça, filho de Myrian, Aracy Balabanian que era a noiva, Sylvio Zilber, que fazia Leonardo... Fiquei de tal forma fascinada pelo espetáculo que resolvi ali mesmo *o que queria ser quando crescesse*. Resolvido! Eu queria fazer a EAD. (VARGAS, 1998, p. 183)

O diretor acompanhou o elenco nessa viagem e Myrian relata como ele era cuidadoso e dedicado com os alunos-atores, procurando sempre estimulá-los com o intuito de melhorar seu desempenho em cena:

Eu me lembro que uma vez eu fui apresentar o Lorca em Santos, no teatro Coliseu. E no terceiro ato, que eu achava que não seria capaz de hipnotizar a platéia, porque eu sempre acho que eu não sou capaz, mesmo estando lotado, eles ficaram quietos! Quando o D'Aversa dirigia os alunos ele ficava na coxia fazendo gestos para a gente. Ah! Que maravilhoso! [...] Dá vontade de chorar. Ficava na coxia nos dirigindo. Naturalmente, como eu estava de perfil, eu não via, mas eu sabia que ele estava lá, me dirigindo. E a platéia ficou quietíssima. Nem uma tosse, nem nada! E eu sozinha no palco. Nunca tinha feito isso! Como ele havia me dito "Sem chorar!". Nada disso, só aquela dor lá dentro. Fiz e acabou! Sabe quando acaba, e ninguém se mexe? Vi que tinha impressionado. Tinha ido dentro. [...] Eu me lembro que quando acabou, e a luz apagava em mim, ficou ainda um silêncio... e aí um "UÁÁ", as palmas, inteiras. Aí eu cumprimentei e ele veio. Como ele era muito alto, ele me pegava e me levantava e eu ficava pendurada que nem um frango. Então, além de passar o ensinamento que era maravilhoso, profundo, ele te dava um tipo de amor, de apoio deslumbrante. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

78

Esse método de preparação do ator que busca provocar a erupção de emoções intensas, experimentado por Myrian ao ser dirigida por D'Aversa e aplicado por ela mais tarde no seu trabalho como professora, constituiu uma forte característica da sua pedagogia.

A relação de trabalho entre Myrian e D'Aversa tornou-se mais intensa e acabou por se transformar em uma grande amizade, com enorme admiração da aluna por seu mestre:

Quando o D'Aversa mostrava como era o personagem, você não tinha mais coragem de fazer porque ele era um grande ator. Mas era uma pessoa tão profundamente humana, gordo. (...) Ele ia na minha casa e eu fazia macarrão, deixava o molho cozinhando dois dias, ia na aula depois falava "Vamos lá". Eu já tinha arrumado a mesa, posto flor, tudo especial. E quando fazia calor, ele tirava a roupa, comia sem roupa. E falava: "Quando eu como fico surdo, cego e mudo.". Adorava macarrão! Comia... Adorava comer! Era uma pessoa que adorava viver. Tinha um entusiasmo de viver e de ensinar, tinha um profundo amor. Tinha profundo conhecimento, muita cultura: música, pintura, teatro, autores, tudo, o corpo, a voz do ator. Lia pensamento. Uma coisa que eu acho que aprendi um pouco. Saber o que o outro está pensando. Às vezes, não sempre. Por que dá vontade de chorar? De saudade, de alegria e não de tristeza. De emoção pura. Ele era um mestre. (IDEM, 1999/2000)

De maneira semelhante, Myrian desenvolveu uma estreita relação com seus alunos-atores. Por diversas vezes, no período em que frequentei sua escola, fui ensaiar em sua casa e sempre, antes de iniciarmos o trabalho, comíamos pão de linguiça e tomávamos um copo de vinho tinto. Essa aproximação da mestra com o aluno, que aliava aprendizado e amizade, fez com que eu me envolvesse de maneira muito mais profunda com o trabalho que estávamos realizando.

Outra professora que Myrian destaca é Maria José de Carvalho, figura polêmica dentro da escola, de quem obtive importantes lições sobre leitura e análise de texto e ajudou-a a desenvolver suas qualidades vocais. Porém a atriz tinha algumas restrições à professora: "Ela era meio formal e eu não entrava na dela, acho que é por isso que ela não gostava de mim." (IDEM, 1999/2000)

A passagem pela EAD foi de capital importância para a formação de Myrian como atriz, diretora e professora de teatro. Ensinar teatro, para Alfredo Mesquita, era possibilitar que o aluno-ator entrasse em contato com o universo das artes, em especial das artes cênicas - conhecimento que lhe permitiria entender toda a complexa rede de relações humanas - proporcionar a esse aluno-ator o

desenvolvimento de um corpo flexível e uma voz compatível com o ofício do palco e, acima de tudo, ajudá-lo a colocar todo esse aprendizado a serviço do trabalho de interpretação. Esses princípios foram adotados, desenvolvidos e aprofundados por Myrian na sua atuação como professora de interpretação.

2.3- Teatro de Arena

Myrian Muniz passou a integrar o elenco do Teatro de Arena em 1963, e foi exatamente nessa primeira metade da década de 1960 que ocorreram grandes mudanças na política, na economia e na cultura do país. A renúncia do presidente Jânio Quadros iniciou uma crise política que culminou no golpe de estado de 1964, encerrando um período liberal-democrático existente até aquele momento. O governo passou para as mãos dos militares, apoiados pelo capital estrangeiro que tinha interesse em criar um mercado consumidor para os produtos que as empresas multinacionais começavam a produzir. O panorama cultural brasileiro era composto por importantes movimentos artísticos tais como a Bossa Nova, o Cinema Novo, os Centros Populares de Cultura e os Teatros de Arena, Oficina e Opinião. Esses movimentos espelhavam o anseio brasileiro por uma identidade sócio-cultural própria e foi nesse momento que Myrian iniciou uma das experiências de maior importância na sua trajetória profissional, pois significou uma mudança radical na sua maneira de pensar e fazer teatro:

Fiquei nove anos trabalhando no Arena, e aí minha cabeça mudou. Mudou porque era teatro político, em vez de Stanislávski era Brecht. Em vez de envolvimento era distância. Então fui estudar outras coisas, comecei a me interessar por política. Não me interessar por fazer, me interessar por conhecer. (IDEM, 1999/2000)

A grande inovação proposta pelo grupo de artistas do Teatro de Arena, além do formato arena que questionava o uso da caixa preta do palco italiano e propiciava um novo tipo de relação entre atores e platéia, foi trazer para a cena as contradições fundamentais das questões relacionadas à realidade social, política e econômica do país, até então muito pouco discutidas pelo teatro da época. Myrian

considerou que sua passagem pelo Arena foi imprescindível para que ela adquirisse consciência acerca dos novos rumos que o teatro brasileiro estava tomando.

As propostas desenvolvidas no Teatro de Arena tinham como objetivo criar uma maneira brasileira de entender e fazer teatro, pois os artistas que faziam parte do grupo acreditavam que esse teatro de raízes nacionais seria capaz de criar, no público, uma consciência social e política. Myrian, segundo depoimento dado por ela à pesquisadora Maria Thereza Vargas, concordava com essa postura do grupo e a considerava como parte de um processo inevitável na evolução do teatro no Brasil:

Escrever brasileiro, sobre temas nossos, interpretar brasileiro peças nossas. Não se trata de um caminho aviltado, mas do único necessário à evolução do nosso teatro. Tem bases teóricas e se liga ao desenvolvimento do nacionalismo político. (VARGAS, 1998, p.58)

Todo esse processo de conscientização acerca da realidade brasileira e da função politizadora que o teatro pode assumir vai se refletir na atuação de Myrian como pedagoga do teatro, fazendo com que ela sempre relacionasse a atividade teatral e a compreensão mais ampla do ambiente social, através de uma abordagem que conjuga texto e encenação. Myrian utilizaria, mais tarde, essa maneira brasileira de fazer teatro, apreendida no Teatro de Arena, para compor uma maneira brasileira e peculiar de ensinar teatro.

Comecei a compreender uma nova maneira de se abordar o texto. Alarguei meu pensamento porque, até aquela ocasião só acreditava naquele teatro mágico, romântico, metafísico, ilusionista, que hipnotizava o espectador. Comecei a me interessar pelo teatro e pelo ator brasileiros. Qual seria o jeito do ator brasileiro fazer passar para o público popular a interpretação que fazíamos, e fazer com que ele entendesse melhor o que queria dizer? (IDEM, 1998, p. 65)

A forma de trabalho proposta pela equipe do Teatro de Arena, que se baseava em compartilhar responsabilidades, conhecimentos e experiências, fazia dos processos de pesquisa e montagem de espetáculos momentos de

grande aprendizado. Myrian Muniz e Flávio Império tiveram grande participação na consolidação desse método de trabalho, no qual os artistas assumiam diversas funções tais como produção, divulgação, administração e até limpeza do espaço. Eles assumiam, além das funções artísticas, tarefas de produção trabalhando muitas vezes juntos, segundo a atriz: “Eu o ajudava e ele procurava passar toda a sua capacidade de organização.” (IDEM, 1998, p.66)

Esse método foi incorporado à proposta pedagógica de Myrian, pois ela acreditava que o ator deve ter participação em todo processo de preparação de um espetáculo, inclusive a preparação técnica e limpeza do teatro, e que esse envolvimento com o que acontece fora do palco influencia no resultado dentro do palco.

A rotina de trabalho no Teatro de Arena era intensa, de aproximadamente dez horas diárias, fora as apresentações. A equipe de artistas trabalhava em todas as áreas e, apesar das condições bastante precárias, Flávio ressaltou as diversas possibilidades cenográficas criadas por ele para os espetáculos do Arena: “Trabalhávamos com “cuspe” e transformávamos, num golpe de mágica, aquela caixinha em mil lugares e transportávamos a platéia para todas as situações dramáticas a que nossa imaginação levava.” (KATZ e HAMBURGUER in MANTOVANI, 2004, p. 28)

82

Esse importante princípio de trabalhar com um mínimo de recursos e um máximo de criatividade também foi aplicado por Myrian, anos depois, na construção dos espetáculos que ela realizou com seus alunos-atores.

Nessa época Myrian realizou, sob forte influência de Flávio, sua primeira experiência como diretora, fato esse de fundamental importância para que ela descobrisse sua inclinação para a pedagogia e a direção teatral. Provavelmente a

sugestão de que ela fizesse sua primeira incursão no universo da direção teatral, com um texto infantil de Maria Clara Machado, surgiu por conta da experiência anterior de Flávio, quando ele próprio fez suas primeiras direções com um grupo de crianças da Comunidade de Trabalho Cristo Operário, em 1955. Ele ficou na coordenação desse grupo por quatro anos, depois da mudança, para o Rio de Janeiro, da então coordenadora Maria Thereza Vargas, quando foi convidada para dirigir a revista do Tablado, da Maria Clara Machado. Flávio dirigiu sete espetáculos durante o período em que esteve à frente do grupo, sendo três deles com textos de Maria Clara Machado.

Outro grande responsável por esse processo de “formação na prática” que acontecia no Teatro de Arena foi o diretor Augusto Boal. Parece-me que, além do intenso contato profissional com Boal, essa vivência de construção coletiva de conhecimento, segundo relato de Myrian, acabou por influenciar sua maneira de dirigir atores e ensinar interpretação, resultando em diversas propostas de laboratórios de preparação do ator.

83

Gostava da preparação que Augusto Boal fazia para os espetáculos. Fazia laboratórios incríveis para que encontrássemos os personagens. Não interrompia o trabalho dos atores durante o ensaio. Deixava correr, tomava notas e depois fazia observações, observações muito inteligentes, que valiam muito. Você, então, tornava a repetir consertando as coisas que estavam vacilantes. Era um trabalho rico. Não era um atormentador do ator. Tinha muita paciência, não era um ditador. Admirava o meu lado intuitivo, gostava das minhas improvisações. (VARGAS, 1998, p.70)



Augusto Boal.
Fonte: <http://www.coisasdeteatro.blogspot.com>

Boal dedicava uma grande parte do seu processo de ensaio ao “trabalho de mesa”, analisando a peça, procurando sua idéia central e identificando os principais conflitos. Ele acreditava que todo esse processo de análise do texto é de fundamental importância para que a encenação resultasse em um espetáculo vivo, independente do estilo primeiro proposto pelo autor do texto. “Uma coisa é você pegar o estilo e dizer: o estilo é esse, vamos nos adaptar a este estilo. E outra coisa é você pegar o texto, considerar a palavra como um ser vivo e deixar que esse ser vivo emocione você e dê uma forma que fatalmente vai ser diferente.” (IDEM, 2004. p.127) Além do intenso trabalho de mesa, Boal relatou que também experimentou diversas propostas de improvisação com o objetivo de construção cênica, o que acabava gerando muito material para que ele pudesse escolher, dentre as propostas dos atores, aquilo que ele queria:

Acho que sou um diretor que permite ao ator fazer tudo o que **eu quero**, na verdade. Eu deixava sim, eles (no Arena) fazerem tudo o que eu quisesse que fizessem. Mas descobria o que eu queria vendo eles fazerem. Ouvia mesmo. Minha **paciência** não passava de um ardil de diretor. Se começasse a ser muito impositivo, o ator se fecharia e, aí então, iria passar a não produzir mais nada. Se um diretor começa a bloquear um ator (“não é isso”, “eu quero aquilo”), o intérprete vai perdendo a criatividade. Mas, se você deixar que experimente, você vai começar a ver na experiência que ele está fazendo, baseado em suas sugestões, tudo quanto imaginou para ele. (IDEM, 1998, p.132)

84

Parece-me que a preocupação de Myrian com a vitalidade e a verdade no trabalho de interpretação, seja como atriz, diretora ou professora, sempre respeitando o material intuitivo apresentado pelo artista em cena, tem origem no seu aprendizado no Teatro de Arena, especialmente aquele junto a Boal e a Flávio Império. Na orientação dos seus alunos-atores para a construção da cena, Myrian sempre utilizou, como matéria prima, a intuição que pode nortear o processo criativo, revelando assim o caminho a ser percorrido pelo aprendiz.

Outra importante característica da sua pedagogia era a maneira intensa com que abordava o ofício do teatro. Ela requisitava de seus alunos-atores um grande envolvimento, chegando mesmo a adquirir um tom radical. Acredito que esse aspecto está relacionado, de forma íntima, com toda a sua vivência no Teatro de Arena e seu engajamento nas questões políticas emergentes que eram tratadas, na época, pelo grupo. Como já mencionado, o seu último trabalho lá foi *Feira Paulista de Opinião*, fato este que é bastante representativo da atmosfera combativa daquele momento. Neste espetáculo, segundo o diretor Augusto Boal: “Todos os atores representavam com revólveres escondidos nas roupas de cena e quando as cortinas fechavam, todos ficavam prontos, esperando para ver qual seria a reação do público.” (DELGADO e HERITAGE, 1999, p. 173) Myrian parece que carregou, na sua prática como professora, esse espírito de “matar ou morrer” porém de forma transmutada e reelaborada. Essas experiências trouxeram para ela uma visão de que o teatro requer dos seus participantes uma grande participação, não possibilitando a eles uma postura frouxa e descompromissada. Essa atitude era tão essencial que, durante o período em que fui seu aluno-ator, pude presenciar uma solicitação dela, de maneira bastante enfática, que determinada pessoa abandonasse o curso e não viesse mais aos ensaios, pois sua avaliação era de que essa pessoa não estava interessada em aprender teatro.

2.4- As primeiras experiências na formação da pedagoga

As experiências que marcaram o início da trajetória de Myrian como pedagoga teatral foram desenvolvidas com os mais diversos tipos de “alunos de teatro”. Primeiramente, ela dirigiu um grupo de estudantes do Colégio de Aplicação, no espetáculo infantil *O boi e o burro a caminho de Belém*, de Maria Clara Machado, apresentado no Teatro de Arena. Depois disso, Myrian aceitou o convite de Flávio Império para ser sua assistente e também fazer direção de atores, com alunos da Universidade de São Paulo, no espetáculo *Os fuzis da Dona Tereza*, de Bertolt Brecht. Já nos anos de 1970, ela dirigiu *Ralé*, de Máximo Gorki, com um grupo de operários de São Bernardo do Campo e depois dirigiu

também *O Casamento do Pequeno Burguês*, de Bertolt Brecht, com sócios do Clube Harmonia. Antes de fundar o Centro de Estudos Macunaíma, Myrian teve duas experiências com alunos-atores da EAD, atuando como assistente de direção na montagem de *Cândido, o Otimista*, de Voltaire, e na direção de atores, na montagem de *Romulus Magnus*, de F. Dürrenmatt, ambas dirigidas por Sylvio Zilber. Essas primeiras experiências foram fundamentais para trilhar o início de um caminho percorrido por Myrian, com grande êxito, como professora de teatro. A vontade de compartilhar o aprendizado foi, segundo ela, uma das grandes forças que a levaram às salas de aula: “Hoje o que eu mais gosto de fazer é ensinar! Bem, eu acho que ninguém ensina nada para ninguém. É apenas passar a experiência. É passar o que você aprendeu para o outro.” (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

Além disso, o interesse de Myrian pelo processo de criação do ator foi outro importante fator que a levou ao ensino do teatro:

Dediquei-me a ensinar interpretação durante muito tempo. Trabalhei bastante no teatro e depois senti curiosidade de descer do palco para olhar para o ator. Porque, quando se sai de cena, o ator não tem muita consciência de si mesmo, e quem não se conhece não pode fazer o outro. Por isso essa vontade de desvendar o que eu considero um mistério – a arte é misteriosa. (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2005)

86

Ela sentia grande satisfação nos trabalhos de direção realizados com amadores pelo fato de poder propiciar aos seus participantes um intenso processo de autoconhecimento, além de permitir a ela o exercício do seu ofício e a convivência com um novo grupo. Com relação a esse trabalho, ela afirmou: “Teatro é, sem dúvida, uma arte generosa.” (VARGAS, 1998, p.87)

2.4.1- A primeira escola: Centro de Estudos Macunaíma

O Centro de Estudos Macunaíma foi criado na primeira metade da década de setenta, período que se caracterizou por um momento de grande repressão

política em relação às artes como um todo e ao teatro em especial. A difusão de idéias que, eventualmente, pudessem ser contrárias ao regime político vigente era impossível. A liberdade de expressão foi aviltada. A censura tinha papel determinante na efetivação das produções artísticas brasileiras. Qualquer obra de arte que pudesse ameaçar o regime militar era retaliada e firmemente proibida de ser apresentada em público. A dramaturgia brasileira enfraqueceu nesse período e, em resposta a essa situação de opressão e inspirados pelas experiências dos Teatro e Arena e Oficina, surgiram novos grupos que utilizaram métodos coletivos de criação de espetáculos, que diluíram a figura do autor e resultaram em encenações irreverentes. A utilização da linguagem física foi uma das saídas, utilizadas pelos artistas da época, para driblar as proibições dos censores. O corpo passou a ser um dos poucos territórios livres e suas possibilidades expressivas, dentro da linguagem teatral, passaram a ser valorizadas e pesquisadas. É nessa atmosfera de experimentação e exaltação do corpo que o Macunaíma (como ficou conhecido o centro de estudos) foi fundado. Sua primeira sede foi na Rua Aurélia, na Lapa e, após um ano de funcionamento, mudou-se para a Rua Lopes Chaves. A idéia de criar uma escola foi de Myrian Muniz e Sylvio Zilber, em função da necessidade de estabilidade econômica:

87

Eu e o Sylvio Zilber, que era meu marido na época, tínhamos dois filhos, sendo que um era excepcional e precisava de cuidados especiais. A gente gastava muito dinheiro com psicólogos, fisioterapeutas, e outras pessoas especializadas no tratamento dele. E como só representando não dava para sobreviver, nós resolvemos abrir uma escola. Porque era uma coisa mais certa. Por que um espetáculo acaba, você não tem emprego e daí como é que você faz?! (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

O Macunaíma tinha uma proposta pedagógica diferenciada para o ensino do teatro na época, focada na experimentação por meio de exercícios corporais, com o objetivo de sensibilização e liberação do indivíduo. Myrian descreve:

O Macunaíma eu trabalhava com o Roberto Freire, que tinha sido meu professor de psicologia do ator na EAD. Ele era professor da EAD e psiquiatra! Então ele usa os exercícios de teatro para desbloquear os

pacientes! Eu entrava como ego-auxiliar¹³ dele na terapia. Eu acabava de fazer o meu trabalho e subia para as sessões dele e dava exercícios de teatro para os pacientes. Comecei a misturar o que ele dava com o que eu dava no teatro! O que me influenciou no trabalho com o Roberto foram os exercícios de desbloqueio! Geralmente a maioria dos pacientes era bloqueadíssima, reprimidíssima sexualmente, porque a nossa geração foi muito reprimida. (IDEM)



Myrian Muniz (ao centro) e alunos do Centro de Estudos Macunaíma.
Fonte: Revista Veja de 11 de fevereiro de 1976.

A presença de Roberto Freire na equipe do Macunaíma foi de extrema importância, em função de sua experiência anterior como psicoterapeuta e como professor de Psicologia do Ator na EAD. Esse processo de investigação do comportamento humano começou quando ele se formou em medicina na Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, e se intensificou quando, após atuar na área de endocrinologia experimental, iniciou sua formação em psicanálise e foi trabalhar no acompanhamento clínico de pacientes no Centro Psiquiátrico Franco da Rocha, em São Paulo. A partir deste período, Freire buscou novas fontes de pesquisa, realizando estágios em Bioenergética e em Gestalterapia, na França. Seu aprendizado e sua posição política de esquerda acabaram por afastar Freire da prática psicanalítica aprendida na faculdade de medicina, aproximando-o assim dos campos artístico, literário e político brasileiros. Freire afirma que os estudos desenvolvidos por Wilhelm Reich influenciaram a criação de uma nova técnica de terapia em grupo para desbloqueio corporal:

¹³ Durante as sessões de terapia em grupo em que se utiliza da metodologia do psicodrama, o ego-auxiliar é a pessoa que interage com o protagonista da história dramatizada, desempenhando os papéis complementares.

Devo, sem dúvida alguma, a Wilhelm Reich a melhor compreensão dos fenômenos sociais e políticos que levaram à transformação semântica da palavra *tesão* no Brasil. Porque foi ele que entendeu e difundiu a função do orgasmo, o papel do prazer sexual na liberdade e no cotidiano da vida humana. (FREIRE, 1987, p. 22)

O convite para que o terapeuta integrasse a equipe de professores do Macunaíma aconteceu provavelmente por conta do primeiro contato entre Freire, Sylvio Zilber e Myrian Muniz ainda na EAD e também por que o casal de atores participou do filme *Cléo e Daniel*, que Freire dirigiu. Ele tinha interesse em desenvolver terapia grupal, utilizando um método baseado em experiências cotidianas revividas através de exercícios teatrais, enquanto Myrian tinha interesse no trabalho que ele desenvolvia nas sessões de terapia de grupo. Essa parceria foi responsável, provavelmente, pelo surgimento das primeiras idéias que geraram a Somaterapia, desenvolvida por Freire e foi também determinante para que Myrian aprendesse a relacionar exercícios de teatro e propostas de experimentação psicoterapêutica, o que contribuiu para que ela desenvolvesse uma maneira muito própria de desbloqueio corporal e psicológico dos alunos-atores, visando, segundo ela, à formação teatral:

89

Era teatro e terapia, eu fazia as duas coisas juntas. Fazíamos exercício de tato, por exemplo: põe uma venda, escurece a sala e vai sentir. É um exercício sem a palavra, apenas sentindo o outro. Eu percebia que as pessoas iam no rosto, na cabeça, e quando chegava no tronco ninguém mexia no peito, Deus me livre, nenhum homem se atrevia a passar a mão no peito de uma mulher. No sexo então, passava longe... pela bunda, nem sonhar! Ia por todas as outras partes, mas não mexia no sexo e nem no peito. A gente começou a observar isso e quando era assim eu entrava no exercício. Como eu era ego-auxiliar, eu entrava e mexia, dava cada rebu. Era uma falta de respeito, a pessoa chorava, se sentia ofendida. Porque não passar a mão no corpo inteiro, sem malícia? Tinha isso também, tinha que tomar muito cuidado porque existiam os maliciosos, os aproveitadores, era muito difícil. Exercícios de tato e também exercícios de proximidade física. Esse exercício de rolar, por exemplo, ou o exercício em que um deita no chão, o outro deita em cima e relaxa, procura respirar junto, calmamente. Então você vai conduzindo para que se acalmem, para que respirem juntos. Depois troca, rola, abraça e rola, e o que estava embaixo passa pra cima e continua respirando. Também era muito difícil de fazer por causa da proximidade física e porque ficava parecido com a relação sexual. Tudo que era parecido com relação sexual, tudo que era referente a sexo, era terrivelmente difícil e bloqueado. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

A linha de trabalho que Myrian Muniz acabou desenvolvendo dentro da pedagogia teatral está claramente relacionada com a proposta da Somaterapia desenvolvida por Roberto Freire a partir das experiências do terapeuta no Centro de Estudos Macunaíma:

A Somaterapia foi desenvolvida a partir do teatro, mas não usamos a técnica teatral assim como faz o psicodrama, por exemplo. Buscamos no teatro os exercícios que servem para os ensaios e laboratórios de preparação dos atores para o espetáculo. Além disso, nos aproveitamos do jeito como no teatro se utiliza a estética emocional, sensual e afetiva na expressão facial, nas expressões dos gestos, dos movimentos e dos atos humanos. No teatro, é a estética que facilita e aprofunda a comunicação dos sentimentos, paixões e conflitos humanos que procura reproduzir e comunicar. Na Somaterapia, usamos a estética teatral para melhor limpar, clarear e tornar transparentes os conflitos das pessoas vivendo em sociedade. (FREIRE, 1987, p.82-83)

Flávio Império também teve importante participação na definição das práticas pedagógicas utilizadas no Macunaíma, pois, juntamente com as práticas de desbloqueio utilizados por Roberto Freire, ele propunha outras que estimulavam o lado sensorial dos alunos. Myrian descreveu:

90

[...] a gente armava caminhos. De olhos vendados você ia descalço passando por diversas etapas: pisava na areia, no pedregulho, na água fria, na água quente. Para a sensibilidade do rosto, a gente fazia penduricalhos, por exemplo, ventiladores que faziam voar pedacinhos de papel que batiam no seu rosto. Enfim, mil estímulos e sensações. Nós sensibilizávamos. Acabava sempre pisando na terra, tirava a venda e você estava na terra, perto de uma árvore que você abraçava. Geralmente as pessoas choravam porque eram muito sensibilizadas. Muitos exercícios com os cinco sentidos: audição, visão, olfato, tato e paladar, por isso a comida. Porque se você parar para observar, você não ouve, você vê, mas não enxerga, não sabe que cheiro é que você está sentindo e nem que gosto têm as coisas. Nem quando você toca em algo consegue definir o que é. Então nós sensibilizávamos isso, fazíamos com que a pessoa prestasse atenção nos sentidos. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

A partir da criação desses novos procedimentos, realizados com alunos e que estão sendo resgatados hoje em dia, Myrian desenvolveu uma prática pedagógica calcada na experiência individual, relacionando sempre vivências pessoais e exercícios teatrais. Ela também era propositora de exercícios que buscavam relacionar o fazer teatral com outras atividades, tais como artes

plásticas e culinária, sempre com o objetivo de integração dos grupos de alunos com os quais trabalhou.

Eu gosto muito do exercício de cozinhar que eu fazia na Macunaíma, porque lá tinha uma cozinha. E agora eu pretendo abrir um espaço de arquitetura, cozinha e teatro, se Deus quiser, arte culinária. Arte! Você divide o grupo e cada um faz um prato enquanto o outro grupo prepara o espaço com flores, incenso, a mesa, que pode ser no chão, um ritual. Tudo muito bem arrumado, limpo e preparado, sagrado mesmo, porque já é profano. E depois de tudo pronto eles servem o que eles fizeram, comem, conversam. Depois pode ter um baile. (IDEM)

Provavelmente esse exercício conjunto de culinária também se originou nas vivências que Myrian teve ao compartilhar a sopa com seus colegas da EAD.

As atividades envolvendo as artes plásticas e colagens como forma de expressão e autoconhecimento, buscavam relacionar conteúdos teatrais e experiências vivenciadas pelos alunos do Macunaíma.

Teve um tempo que eu fazia exercícios de colagem. Eu pedia para eles fazerem uma colagem, na metade do ano. Você refletia sobre o que tinha acontecido nos primeiros seis meses e transformava em uma coisa visual, em um painel do que tinha te acontecido. É incrível também. Depois fazíamos, no fim do ano, uma exposição com esse material. Houve colagens incríveis. Então você pega mil revistas, passa cola, põe música e todo mundo fica sentado, conversando e trocando revistas. É uma coisa fantástica a relação que se estabelece. E vai acontecendo, vão criando e vai aparecendo, o teatro vai aparecendo para fora. Eles viram artistas plásticos. Esse exercício também é muito bom para juntar e pra ajudar você a se conhecer, a você avaliar a capacidade que você tem e desconhece. (IDEM)

91

Além dos trabalhos de colagem, eram feitas também esculturas em barro. No Macunaíma existia um espaço destinado a essas práticas “extra-teatrais”, que Myrian gostava de combinar com as atividades de formação do ator: “É mágico trabalhar com barro. A arte contém muitos departamentos e eu não gosto de ficar em um só.” (IDEM)

A formação de Myrian como professora resultou de uma somatória de vivências e experimentações, a partir das quais ela foi elaborando propostas de

exercícios: “Na medida em que você vai fazendo teatro, que você vai praticando, dando aula, representando, você vai descobrindo novos exercícios, a vida vai te ensinando.” (IDEM)

2.4.2- Dirigir *Falso Brilhante*: uma experiência-síntese

Antes de deixar o Macunaíma, Myrian dirigiu o show *Falso Brilhante*. A proposta dela para o roteiro do show mesclava teatro e música e, para tanto, os artistas que fizeram parte do espetáculo participaram de aulas de expressão corporal e interpretação, que aconteceram durante quatro meses nas salas do Macunaíma. Esse período de preparação foi necessário para a construção do roteiro, pois este foi baseado nas experiências pessoais de cada um. Myrian relata:

A princípio trabalhamos em volta de uma mesa, procurando, como sempre faço, a integração do grupo. Queria conhecer a vida de cada um. Não me interessava um trabalho que viesse de fora para dentro, mas muito pelo contrário, que saísse do íntimo de cada um. Fomos passando o roteiro para o papel, baseado na história de cada artista. (VARGAS, 1998, p.92)

92

Esse envolvimento do grupo na elaboração do roteiro, proposto, resultou em uma grande integração cênica entre esses artistas, provavelmente um dos aspectos mais relevantes do show, o que aproximou o espetáculo musical de uma representação teatral: “O show ganhou um notável aspecto teatral. A partir daquele momento, o cantor, que antes se limitava a segurar o microfone, pôde se soltar mais e dominar o espaço cênico.” (JAPIASSÚ, 1994, p.5A)

Parece que durante todo o processo de criação do show, Myrian foi capaz de sintetizar suas mais importantes proposições como professora e diretora, conseguindo aplicá-las de forma integrada e obter assim um resultado que a colocou em posição de destaque no cenário da direção teatral brasileira, segundo matéria publicada sobre o espetáculo:

O que dizer de um espetáculo que logo no primeiro número põe as pessoas de pé e em estado de semi-delírio? Um espetáculo que ao final do primeiro ato faz com que os espectadores se abracem e chorem juntos? É realmente muito difícil para o jornalista escrever sobre tudo o que foi mostrado no show de estréia de Elis Regina, no Teatro Bandeirantes, na noite de anteontem. Muito mais do que um momento de entretenimento, aqueles momentos de imensa verdade puseram as pessoas a pensar. E isso é bom [...] A direção dada por Myrian Muniz ao espetáculo nos coloca diante de uma das maiores diretoras que o nosso teatro já teve, segundo declarações de artistas consagrados que assistiram ao show de Elis, como Paulo Autran, Juca de Oliveira e outros. Direção adulta, profissional, perfeita e de um conteúdo humano fora do comum. (SILVA, 1975, p.33)

A combinação Myrian Muniz/Elis Regina resultou em um espetáculo explosivo, emocionante, cheio de vida e inovador. E não era para menos. A cantora possuía uma personalidade forte e marcante, dentro e fora dos palcos, o que lhe valeu o título de “pimentinha”. Tive a oportunidade de assistir a outro show dela, *Saudade do Brasil*, ainda na adolescência, e a lembrança é de um espetáculo arrebatador. A diretora tinha uma personalidade não menos forte e marcante. Some-se a isso uma atitude provocativa, investigativa da alma humana e que, em muitos momentos do processo pessoal/pedagógico que vivi ao lado dela, me colocou “contra a parede” fazendo me deparar com questões minhas que eu teimava em não examinar. O resultado extraordinário atingido pelo show *Falso brilhante* foi a síntese dessa combinação de talentos e traços de personalidade, acrescido da capacidade que Myrian tinha de, através da leitura minuciosa que ela fazia de quem estava ao seu lado, extrair o melhor e o mais essencial para a plena realização do trabalho daquele artista que ela estava conduzindo.

93



Falso Brilhante. Equipe de trabalho: Teatro Bandeirantes, 1975.
Acervo Myrian Muniz
Fonte: Livro Giramundo, de Maria Thereza Vargas.

Depois de deixar o Macunaíma, Myrian deu continuidade às suas atividades como professora, respaldada pelas diversas experiências pedagógicas aqui relatadas e fundou, informalmente¹⁴, no início dos anos oitenta, com os alunos-atores que frequentavam seu curso na FUNARTE em São Paulo, o Grupo Mangará. Esse termo é utilizado para nomear a ponta superior da Inflorescência da bananeira e foi dado ao grupo como uma homenagem a Flávio Império, que gostava de pintar essa flor em vários dos seus quadros.

¹⁴ O grupo só veio a ser registrado, em 1997, na Cooperativa Paulista de Teatro.

3. A ATUAÇÃO DE MYRIAN MUNIZ COMO PEDAGOGA

*E é por isso que eu falo demais
É por isso que eu bebo demais
E a razão porque vivo essa vida agitada demais
É porque meu amor por você é imenso
O meu amor por você é tão grande
É porque meu amor por você é enorme demais¹⁵
Maysa*

A atuação pedagógica de Myrian Muniz não pode ser classificada como convencional. Ela era professora de corpo e alma, pois acreditava que a construção do conhecimento acerca do teatro e da vida (para ela um não existe sem o outro) se dá a partir do encontro consigo mesmo, com o outro e com o mundo que nos rodeia. Ela comparou a experiência da aprendizagem no teatro com uma relação amorosa:

É um processo, tem de ir devagar. Você não pode trabalhar com o ser humano aos trancos e barrancos. Você precisa esperar. É um caso de amor. Ele tem de se apaixonar por você, te admirar. Ai há muita briga, ódios. Às vezes ele quer te matar, você quer matá-lo. Ficam de mal. E depois voltam. É uma coisa, assim, muito delicada mexer com a psique de uma pessoa. (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2005)

Essa metáfora utilizada por ela, que compara o processo pedagógico a um caso de amor, não me parece aleatória e tem relação íntima com a época em que se deu a sua formação pessoal e profissional. Fruto de uma educação autoritária e machista, ela teve que enfrentar o próprio pai na busca de um projeto de vida que ia muito além das tarefas domésticas. O fato de ter se tornado enfermeira e saído

¹⁵ Trecho de música cantado por Myrian Muniz, dedicada aos aprendizes de teatro, em uma de suas últimas aparições públicas.

de casa para exercer esse ofício já indicava que ela possuía um espírito inquieto e inconformado com sua condição e com as expectativas em relação à mulher, no final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta. Tornar-se atriz reafirmou essa postura que estava à frente de seu tempo. Myrian vivenciou a revolução sexual que tem na criação da pílula anticoncepcional, em 1960, seu símbolo mais forte. Esse medicamento permitiu que homens e mulheres considerassem, com certa tranquilidade, o sexo não somente como instrumento de reprodução, mas também como foco de prazer. Esse fato modificou radicalmente a natureza das relações, ao longo da década de sessenta, que passaram a ser avaliadas também pela presença da afetividade masculina, antes quase que uma exclusividade do sexo feminino. Vale lembrar que grande parte dos homens eram treinados para controlar ou suprimir suas emoções e a mudança de comportamento das mulheres leva também a uma atitude nova deles. O afeto como moderador das relações ganha posição de destaque. No início dos anos 70, certamente Myrian também sofreu influência das mudanças comportamentais que aconteceram, no final da década anterior, na Europa, por conta dos protestos estudantis de maio de 1968,¹⁶ e nos Estados Unidos, por conta das manifestações contrárias à Guerra do Vietnã¹⁷ e da difusão da filosofia de vida do “paz e amor”, que teve seu ápice durante o festival de Woodstock¹⁸. Naquele momento o corpo ganhou importância capital e surgiu a necessidade de estudá-lo não só com olhos biológicos mas com a atenção voltada para os aspectos psicológico-emocionais. As drogas, em especial a maconha, passam a fazer parte do cotidiano dos jovens e experiências que buscam o autoconhecimento envolvendo o ácido lisérgico (LSD) são realizadas. Essa nova visão de mundo, libertária e arredia às convenções, passa a nortear a pedagogia de Myrian, fortemente calcada no aspecto sensorial do teatro,

¹⁶ Em 1968 aconteceu uma série de greves estudantis em algumas universidades e escolas de ensino secundário em Paris, após confrontos com a administração pública e a polícia. O governo de Charles de Gaulle tentou reprimir essas manifestações, o que culminou numa greve geral de estudantes e em greves com ocupações de fábricas em toda a França.

¹⁷ A população americana passou a rejeitar a guerra do Vietnã após ficar chocada com as imagens da ofensiva do exército no momento em que os vietcongs atacaram tropas americanas, mostradas pela TV.

¹⁸ Festival de música que aconteceu entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969 em uma fazenda no interior do estado de Nova York e que foi um símbolo da era hippie e da contracultura.

que tem como objeto a formação humana e que tem seu foco de ação sobre o processo de desenvolvimento daquele que, ao se perceber inacabado, encontra no teatro a possibilidade de acelerar esse delicado porém intenso processo de descoberta: o palco é ensaio para a vida.

3.1- Proposições pedagógicas:

Através da análise das entrevistas em que Myrian Muniz fala sobre a sua pedagogia teatral, em especial aquela dada aos pesquisadores Januzelli e Jardim, procurei identificar as principais proposições da sua atuação, que tiveram origem, parece-me, nas diversas experiências práticas que teve com alunos-atores e que foram sendo elaboradas, ao longo do tempo, à medida que ela ampliava esse espectro de experimentos.

3.1.1- Tudo começa no “conhecer-se”

97

O teatro foi uma porta que se abriu para mim.
De consciência.
De entendimento.
(Myrian Muniz)

Myrian era a propositora de uma viagem em direção ao autoconhecimento, sem volta ao ponto de partida e sem destino certo a se chegar, mas sim “errância infinita”¹⁹ em busca do eu. Porém, a aprendizagem envolvendo o teatro não dá respostas ao aluno-ator, mas é capaz de revelar “o que ficou na penumbra, semi-consciente, não formulado, privado de consciência e de linguagem, ou ocultado pela própria instituição da consciência e da linguagem.” (LAROSSA, 2006. p. 47)

¹⁹ LAROSSA, 2006, p. 26.

Ela afirmava que o processo criativo no teatro se dá em camadas, como os gomos de uma cebola que vão sendo retirados para que possamos enxergar aquilo que está embaixo. Isso acontece também, metaforicamente, com o ator como se estivesse coberto por véus que vão sendo retirados e

“atrás de um véu, há sempre outro véu; atrás de uma pele, outra pele. O eu que importa é aquele que existe sempre mais além daquele que se toma habitualmente pelo próprio eu: não está para ser descoberto, mas para ser inventado; não está para ser realizado, mas para ser conquistado; não está para ser explorado, mas para ser criado.” (IDEM, 2006. p. 9)

Esse processo de autoconhecimento está apoiado na relação de um indivíduo com o outro e, para a experiência pedagógica no teatro, também entre atores de um mesmo grupo. Para Myrian, essa é base de trabalho no teatro: “É na relação com o outro que você descobre você mesmo, só quando você enxerga o outro. É o outro que te vê, não é você. Você não se enxerga!” (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

98

Sobre sua experiência pessoal como aluna-atriz de Myrian, Carmo Sodré Mineiro afirma: “A barra sempre pesa quando você entra no domínio do autoconhecimento. Seu método é verdadeiro, dilacerante sem dúvida, mas é altamente gratificante.” (VARGAS, 1998, p. 225)

O verdadeiro pedagogo é aquele que conduz o aprendiz até si mesmo e esse caminho rumo ao próprio interior necessita de um mapa, que é traçado pela experiência do “conhecer-se”. Myrian ajudava seus alunos-atores a traçar esse mapa, que era capaz de revelar uma via de mão dupla que levava o homem até o ator e vice-versa. A minha experiência no traçado desta estrada foi lenta e gradual, o que pode parecer negativo em um primeiro momento, mas que na verdade tornou-se algo essencial para que eu, a cada pedra colocada na pavimentação dessa estrada, fosse construindo minha identidade como homem e como artista de teatro.

3.1.2- Vida e teatro e se misturam

No teatro, você aprende coisas, que depois na vida,
você passa por elas e aproveita a lição.

Myrian Muniz

Para Myrian, o espaço de aprendizado ultrapassava os limites do palco invadindo a sala da sua casa, que era cuidadosamente adornada, tornando-se assim um ambiente propício à troca humana, tão fundamental para a concretização da sua pedagogia. A atmosfera que se estabelecia era absolutamente acolhedora e os trabalhos eram sempre precedidos de uma pequena refeição: um copo de vinho e um pedaço de pão de linguiça. Ana Lúcia Orsi afirmou que “os alunos que vão ficando perto dela vão virando uma família. A relação que ela tenta estabelecer é muito importante para o desenvolvimento do trabalho, pois é muito verdadeira.” (IDEM, 1998, p. 234) Os ensaios na sua casa eram rituais destinados a poucos porque a natureza desses encontros exigia delicadeza e cuidado com o material vivo e pulsante que estava por ser criado ali. Esse material artístico-poético era sagrado para Myrian e como tal era tratado, pois tinha a função de uma pele sensível que o ator deveria usar para buscar, diariamente, mais matéria-prima teatral. Observar as pessoas e buscar entender suas experiências cotidianas são fontes inesgotáveis dessa matéria-prima. Desta forma, vida e teatro se misturam, sendo que a primeira reverbera no segundo fazendo com que o verdadeiro laboratório do ator seja sua experiência vivida. Carlos Alberto Soffredini descreveu como, a partir da vivência cotidiana com Myrian, encontrou o personagem Cândido:

Enquanto se fritava o bife e esquentava o feijão do almoço. Enquanto se fumava na varanda depois do cafezinho, enquanto se ia de táxi para o ensaio. A Myrian me mostrou como encontrar o personagem na vida [...] Porque eu não aprendi como se constrói um personagem mas vivenciei o processo por dentro. (IDEM, 1998, p. 20)

Ainda refletindo sobre o que é vivido e o que é representado, a frase “a arte imita a vida” ganha, no contexto de sua prática, uma leitura oposta e correspondente: a vida também imita a arte. A partir dessas duas afirmações complementares, Myrian acreditava no poder terapêutico do teatro, que é capaz de ensinar ao aluno-ator como lidar com situações reais que já foram experimentadas na ficção, assim como aconteceu com ela:

Eu perdi um filho atropelado, tinha 19 anos, foi absurdo, indescritível. O que você sente. Porque eu lembro que quando eu fazia *Bodas de Sangue*, o D'Aversa falava assim: “Ela perdeu tudo! Perdeu os filhos, o marido, perdeu tudo! Agora ela tem uma dor, que não se expressa através do grito, através do choro, e sim através do silêncio. É muito difícil!” Acredita que eu fiquei doze horas quieta? Eu tenho a impressão que eu trabalhei no teatro e funcionou demais. Eu tinha a impressão nítida do Garcia Lorca sentado ao meu lado. O Alberto D'Aversa, que já tinha morrido, sentado ao meu lado, todos me acompanhando. Todos falando: “Você viu como é? É assim!”. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

A experiência da mãe do texto de Garcia Lorca, vivida por Myrian aos trinta anos, foi capaz de aplacar o desespero que ela, como mãe, viveu anos depois, quando aconteceu aquele trágico acidente com seu filho.

100

Essa proposição de extrair da vida elementos para a criação teatral e a de apropriar-se das experiências de palco para entender melhor a vida são importantes aditivos retro-alimentadores no trabalho do ator - verdadeiras “observações que empurram”²⁰ - que possibilitam a descoberta de atalhos artísticos que ajudam a entender a relação do artista com o teatro e que levam até a plena realização pessoal e profissional. Myrian associava organicamente o teatro à experiência humana, pois ela acreditava que apartar um do outro seria como amputar a essência do primeiro tornando-o estéril, ou seja, incapacitando o ator de gerar mais vida a partir da troca genuína de suas experiências pessoais com aquelas vivenciadas através do exame minucioso do corpo e da alma de seus personagens.

²⁰ GROTOWSKI, 2007, p. 224.

3.1.3- Diversas pedagogias

Eu aconselho que as pessoas façam teatro
para perceber mais algumas coisas.
Não precisa ser ator. É bonito o teatro.
Serve para o ser humano.
Estuda o ser humano.
Myrian Muniz

Myrian era uma mestra propositora e portanto detentora de diversas pedagogias. O teatro era o instrumento, mas o que interessava a ela era o aspecto humano do processo de descoberta de cada um. A sua idéia de formação do ator sempre esteve atrelada à formação do indivíduo, respeitando a trajetória de cada um: "Algo assim como um devir plural e criativo, sem padrão nem projeto, sem uma idéia prescritiva de seu itinerário e sem uma idéia normativa, autoritária e excludente do seu resultado..." (LAROSSA, 2006. p. 12) A sua atuação, buscando sempre identificar não só os pontos frágeis mas também as potencialidades dos alunos-atores, permitia que ela lançasse um olhar capaz de revelar o que cada um precisava. Sem esta percepção primeira seria impossível estabelecer um verdadeiro processo pedagógico cujas proposições nascem da observação do outro e, para tanto, o mestre deve estar receptivo ao material apresentado pelo aprendiz, pois este será capaz de revelar muito mais do que procedimentos a serem adotados, mas sim atitudes pedagógicas que busquem a compreensão do ser na sua totalidade. Segundo Myrian:

Eu vou ensinando o que a vida me ensina por isso é sempre meio renovado [...] E sempre tento olhar para o aluno com muito amor. A primeira coisa que eu faço é ser generosa com eles para estimulá-los. Para eles serem alguma coisa, para eles se descobrirem. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

A sua atuação não se limitava às orientações dadas em sala de ensaio mas acontecia também no contato individual com cada aluno-ator: "O que você está

vendo na aula você vai conversar depois em particular. Você vai sozinho e diz: “Olha, eu percebi que você faz isso, isso e isso! Por quê?” e eles sempre respondem: “Eu faço isso?” (IDEM, 1999/2000)

Essa capacidade de congregação, numa mesma prática, diversas pedagogias vem, provavelmente, de uma aguda percepção do outro, segundo depoimento de Eliane Giardini:

Myrian tinha a percepção exata de quanto as pessoas eram maiores do que aparentavam ser. Conseguia enxergar facilmente o que impedia aquela pessoa de ser muito mais, onde estava patinando, qual o projeto em que estava acreditando e que, na verdade, era um empecilho para a vida dela. (VARGAS, 1998, p. 202)

Carmo Sodré Mineiro complementa essa afirmação ressaltando que o material trazido pelo aluno-ator era o seu principal material pedagógico: “Myrian aproveita tudo o que você tem. Está o tempo todo atenta em você, não divide a atenção. Está concentrada em você.” (IDEM, p. 227)

102

Myrian não possuía uma forma única de atuação, mas a sua maneira de ensinar teatro se compunha a cada aula-ensaio e se elaborava a partir do contato com cada um de seus alunos-atores. Quando ela presenciava o nascimento de uma possibilidade interessante de expressão artística, havia um grande estímulo, dado por ela, para que esse material, ainda desconhecido, se revelasse plenamente. Myrian possuía uma percepção generosa do outro e essa característica fazia com que ela percorresse caminhos não tradicionais. A opinião do aprendiz sobre a arte, fosse teórica ou prática, servia de bússola para suas ações pedagógicas, pois Myrian buscava estimulá-lo a refletir sobre o papel do artista de teatro na sociedade.

3.1.4- Ultrapassando limites

Quando eu comecei a perceber quem eu era eu me apaixonei por aquilo.

Mas é isso aí que eu vou fazer mesmo!

Eu quero saber quem eu sou!

Myrian Muniz

Myrian acreditava que o processo pedagógico no teatro é uma continua reorganização, reconstrução e transformação do aprendiz frente aos fatos da vida, devido ao binômio reflexão/ação que envolve a criação teatral e a proposta utilizada por ela tinha como princípio a promoção de experiências que gerassem mudanças através da ultrapassagem de limites individuais. Essas vivências seriam capazes de estabelecer uma nova percepção/consciência de si, que resultaria em uma nova maneira de ver o mundo, maneira essa que também acabaria por se refletir no corpo. A potência da experiência teatral possibilita a expressão plena da afetividade, intensificando assim a relação do aprendiz de teatro com seus pares. Esse princípio está baseado nas vivências que ela teve ao lado do terapeuta Roberto Freire, no Centro de Estudos Macunaíma. Freire era discípulo de Wilhem Reich e desenvolveu a Somaterapia. Um dos principais objetivos deste trabalho seria ensinar as pessoas a conviverem com suas características únicas e exclusivas. Sendo assim, a unidade do ser humano é ele próprio, por inteiro, e inclui-se aí tudo o que ele produz, “desde o esperma e o amor, os pensamentos e os sonhos, todas as suas extensões corporais carregadas de afeto e de prazer, sua casa e suas roupas, seus filhos e amantes, a saudade, a ideologia, as fantasias e até os projetos.” (FREIRE, 2006, p. 22). Segundo o terapeuta, o objetivo da Soma era retirar do corpo tudo aquilo que impede sua auto-regulação, seu crescimento e desenvolvimento espontâneos e naturais. Para desenvolver seus trabalhos Freire apoiou-se nos estudos de Reich que afirmavam que cada atitude de caráter tem uma atitude física correspondente e que o caráter do indivíduo é expresso corporalmente sob a forma de rigidez muscular ou couraça muscular. Segundo o autor, uma criança nasce sem couraças, em seu estado de

maior vitalidade energética. À medida que o indivíduo passa por experiências emocionais, as couraças vão se desenvolvendo como uma força de proteção contra impulsos de sua própria personalidade ou de outras pessoas. Caso essas couraças musculares perdurem por muito tempo, dão lugar à rigidez e tensões musculares, mesmo sendo eliminada a causa original. Essas tensões causam um bloqueio energético, restringindo o movimento espontâneo e limitando a auto-expressão. O trabalho *psiquiátrico* de Reich lidava com a libertação de emoções (prazer, raiva, ansiedade) através do trabalho com o corpo.

Esses princípios “reichianos” nos quais se baseou Roberto Freire para desenvolver a Somaterapia, foram utilizados por Myrian na construção da sua pedagogia, que acreditava que somente através da liberação do corpo é que a criatividade do ator poderia aflorar. Cristina Pereira descreve como esse princípio foi importante no seu processo de aprendizagem:

Era maravilhoso porque o trabalho físico liberava a emoção. O curioso é que nas aulas da Myrian aprendíamos a lidar com a emoção através de formas muito práticas, porque ao mesmo tempo que ela ia dizendo: “Não grite!”, “A personagem é você, está dentro de você, não tem nada que ir buscá-la na área de serviço!”, íamos usando a emoção, falando, dizendo o texto e a coisa ia ficando de tal forma densa, que muita coisa, depois, podíamos cortar. Quando você se soltava, era aquela coisa, forte, emocional, catártica. Depois a gente ia limpando, vinha uma calma e a personagem estava ali, pronta, sem excessos. Nesses meus vinte e cinco anos de teatro, nunca conheci uma pessoa assim como a Myrian, que soubesse tirar tão bem do ator uma personagem (VARGAS, 1998, p. 213)

104

A proposta de ultrapassar limites não correspondia somente aos aspectos corporais, mas envolvia comportamentos, conceitos e códigos morais pré-apreendidos, exigindo do aluno-ator, de acordo com Eliane Giardini, uma entrega completa:

Eu chego na escola, muito ingênua, muito novinha, sem nenhum verniz de capital, nem de cultura, nem nada, do interior mesmo, e dou de cara com uma professora assim... (hoje eu vejo) quase um arquétipo, e ela me olha e pergunta quantos buracos eu tinha no corpo!!! Cada aula que tínhamos com ela, ela estilhava os limites e fronteiras! Tudo o que pedia ao aluno era muito acima das nossas possibilidades, nesse

sentido. Exigia de você uma entrega e um desnudamento difícil para a gente, ainda cheia de pudores. (IDEM, p. 201)

Uma das práticas propostas por Myrian, que lidavam com esse aspecto libertador, era a aula de palavrão:

A gente percebe que eles têm medo de tudo, medo de se expor, medo do ridículo, medo de ser muito ignorante, de falar besteira. Aí eu aproveito e dou uma aula só de falar besteira, palavrão, besteira e palavrão. A aula de palavrão é maravilhosa! (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

Ao ultrapassar limites nos deparamos com o desconhecido, com o absolutamente novo. Essa proposta exige do aluno-ator um máximo desprendimento, ao mesmo tempo em que solicita uma atenção redobrada aos sentimentos e sensações, o que o leva a uma intimidade consigo próprio. Quanto mais ficamos atentos a isso, mais conseguiremos sair de nós mesmos para estabelecermos novos limites. E um novo processo criativo nos coloca frente a frente com esses limites recém estabelecidos e então se inicia uma nova busca do ator em direção ao “ainda desconhecido”, abandonando aquilo que era familiar. E o desafio do ir além do que já se sabe se estabelece de novo e esse processo de redescoberta e reconstrução recomeça.

105

3.1.5- Sexo é essencial para o ator

Existem muitos exercícios que mexem o quadril
e o quadril é uma coisa travadíssima,
parece que tem dois pregos.
Myrian Muniz

As experiências que Myrian viveu ao lado de Roberto Freire trouxeram para a sua atuação pedagógica os seguintes princípios, descritos pelo terapeuta:

Reich chegou à conclusão, em observações clínicas, de que durante o ato sexual os indivíduos liberam uma forma de energia que ele chamou

de *orgone*. Segundo ele, o *orgone* é a energia que move o motor da vida. O ponto alto da descoberta de Reich nesse campo foi localizar no orgasmo sexual o instrumento natural e espontâneo da nossa natureza fisiológica para corrigir a má distribuição energética, graças à dissolução súbita e provisória do ego da pessoa e a um “curto-circuito” energético que rompe todas as barreiras neuromusculares de suas couraças. Para Reich, portanto, o *orgone* é a energia que deve fluir livremente em nosso corpo ... e que o orgasmo sexual tem o poder de mobilizar e libertar. (FREIRE, in *Tesão pela vida*, p. 35)

Myrian acreditava que essa energia essencial era fundamental para o trabalho do ator, pois seria capaz de liberar a espontaneidade e a criatividade, através da quebra das couraças musculares. Para ela “o sexo é uma experiência tão essencial no ser humano-ator quanto o ato teatral [...]” (VARGAS, 1998, p. 19)

Sobre esse assunto, Cristina Pereira comentou: “Myrian dizia que um ator tem que representar por todos os seus buracos e que não é possível representar com o cu preso”. (VARGAS, 1998, p. 214) Paulo Betti também ressaltou que as propostas de Myrian, em sala de ensaio, buscavam resgatar essa energia: “Todos os exercícios terminavam em orgasmo coletivo. Me lembro muito que os laboratórios acabavam com todo mundo embolado, simulando prazer sexual.” (IDEM, p. 207) Lília Cabral, lembrando a época em que foi aluna de Myrian na EAD, relatou:

Me lembro bem das aulas dela, da maluquice dela, do humor dela e de como para ela tudo era sexo. Ela me dizia que, quando entrasse em algum lugar, tinha que entrar com a vagina. Então eu entrava na escola sempre assim, com a perna aberta e com uma cara de quem sabe aonde vai. (RIBEIRO, 2007, p. 23)

Ela utilizava várias estratégias para resgatar, nos alunos-atores, a energia já experimentada no orgasmo, em exercícios que promoviam uma proximidade física, tais como o exercício de tato, segundo relato de Cristina Pereira:

Eu me lembro dos exercícios de conhecimento através do tato. A Myrian mexia muito com o lado sexual. Sexo como fonte de energia. Costumava dizer que o ator estava preso ao cosmos, às forças da terra, por um rabo enorme que era dionisíaco... Despertava uma certa excitação e a excitação era criativa. (VARGAS, 1998, p. 214)

Myrian afirmava que a energia liberada durante a atividade sexual era importante para proporcionar o relaxamento necessário para o trabalho no palco. Gisele Sater relata o que ela disse, com relação a esse assunto, a um grupo que dirigia:

Todo mundo nervoso, histérico e ela se impressionava com aquilo porque era muito difícil trabalhar o pessoal naquele estado. Sabe o que ela disse? _ “Eu aconselho vocês a se masturbarem antes de virem para a aula. Assim vocês se acalmam.” Todo mundo riu nervoso mas ela continuou: “Estou falando sério!” (IDEM, p. 233)

Ela tinha um extremo despudor de abordar esse tema em suas aulas-ensaios e, utilizando uma maneira irreverente de tratar o assunto, propiciava uma real compreensão dos alunos-atores sobre a importância dessa experiência. Ela afirmava que a energia liberada pela atividade sexual permitia ao ator travar contato com aquilo que Grotowski chamou de “estratos de espontaneidade”²¹.

3.1.6- O teatro é alquímico

107

Quando estou trabalhando me sinto uma intermediária,
entre uma coisa impalpável que certamente existe
e a minha pessoa-artista.
Myrian Muniz

Segundo Antonin Artaud, existe uma semelhança essencial entre teatro e alquimia. A matéria produzida pelo primeiro, de natureza espiritual e imaginária, é de eficácia semelhante ao processo de produção de ouro, preconizado pela segunda.

Enquanto a alquimia, através de seus símbolos, é como um Duplo espiritual de uma operação que só tem eficácia no plano da matéria real, também o teatro deve ser considerado como o Duplo não dessa realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos se reduziu a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto edulcorada, mas uma outra

²¹ [...] a eliminação dos obstáculos que o organismo coloca à fluida realização dos impulsos interiores. (GROTOWSKI, 2007, p. 88)

realidade perigosa e típica, onde os Princípios, como golfinhos, assim que mostram a cabeça, apressam-se a voltar à escuridão das águas. (ARTAUD, 1983, p. 43)

Myrian acreditava que o choque alquímico causado pelo encontro dos diversos conflitos que envolvem a criação teatral produz transformações importantes naqueles que participam dessa experiência. Sua pedagogia propunha que se virasse o ser humano do avesso, investigando emoções, sentimentos, atitudes e suas motivações. A vida em sociedade nos impõe uma série de códigos de conduta que acabam por formar uma pele grossa produzida por uma realidade racional e a atividade teatral busca remover essa camada de verniz social e revelar nossas verdadeiras emoções:

O teatro é realmente deslumbrante. Você precisa aprender devagar, porque é devagar, é processo, é mágico, porque é alquímico, ele transforma e vai transformando. Você vai olhando para as pessoas e elas vão se transformando na sua frente. Como eu estou me transformando por dentro na frente delas. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

A consciência de si próprio leva o aprendiz de teatro a um “repensar-se no mundo”, um processo de mudança de conceitos, posturas e crenças e, conseqüentemente, a uma transmutação, de maior magnitude, em uma pessoa mais sensível às suas próprias questões e também àquelas que estão à sua volta. Myrian afirmava:

Quando as pessoas querem, elas se transformam! É isso que eu acho que o teatro tem de alquímico, de milagroso! Eu vejo as pessoas se transformarem, por isso que eu acredito nesse trabalho, senão eu já teria largado. Mais de 40 anos fazendo isso. Eles se transformam, virando outras pessoas, quer dizer “eu não sou uma, eu sou trezentas, trezentas e cinquenta”. Eles se surpreendem porque vivem outros lados deles mesmos e se assombram com essa possibilidade. (IDEM, 1999/2000)

Esse trabalho de sensibilização em busca da transformação pessoal, presente na proposta pedagógica de Myrian, tinha um caráter extremamente provocador, segundo Paulo Betti:

Não resta dúvida que era um tratamento de choque, meio ligado às experiências do psicodrama, trabalhando com memória emocional.

Myrian tinha uma personalidade muito forte, sempre irônica e parecendo nos interrogar. Havia um deboche em suas contestações. Cutucava muito, raspava e aprofundava, afirmando que como atores deveríamos nos expor. (VARGAS, 1998, p. 207)

Para ela, o ator e o homem por detrás do ator se formam ao se desmontarem, ao examinarem seus componentes internos e, por fim, ao se remontarem a partir da consciência advinda dessa auto-análise que leva a uma nova conformação. O caráter alquímico da experiência teatral acontece primeiramente com aquele que age - o ator - e depois com aquele que assiste - o espectador. O ator, ao transformar-se em cena, revelando os mais diversos traços da personalidade do personagem e, conseqüentemente da sua, provoca e instiga o espectador a lançar-se em uma investigação da sua própria essência.

3.1.7- O sagrado e o profano

Eu sei que o teatro é profano e é sagrado, como a vida!

Myrian Muniz

109

A união entre sagrado e profano é um dos aspectos mais relevantes na pedagogia desenvolvida por Myrian Muniz e relacionar essas duas dimensões, dentro desse processo, adquire um caráter fundamental. O sagrado se configura pela experiência de viver ligado a seres superiores (neste caso os “Deuses do Teatro”) e o profano se caracteriza por uma diversidade de vivências cotidianas. O espaço do fazer teatral adquire, então, uma dimensão ora de sacralidade, ora de profanidade, segundo a atriz:

Eu sempre trabalho pensando muito no sagrado! Mas não desprezando o profano, se ele estiver presente, você o trabalha, claro! Eu não vou eliminá-lo e dizer “Não, o profano não! Só o sagrado!” De jeito nenhum! Eu estou com uma mãozinha no diabo e a outra em Deus. Sou amiga do diabo, isso eu sou! Não posso ser inimiga do diabo, eu até cultuo ele [sic] de vez em quando. Mas o bom Deus está sempre presente, e eu prefiro cultuar mais o sagrado que o profano! Para que ele não tome conta inteiramente e deixe o sagrado de escanteio, porque isso eu não quero! Como o teatro para mim é um ritual, tanto o profano como o sagrado estão meio a meio. Vamos deixar as coisas se interpenetrarem para que aconteça. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

Para Myrian, a experiência artístico-pedagógica está atrelada ao conceito de Teatro Sagrado de Peter Brook, também chamado de Teatro do Invisível-Tornado-Visível. Segundo o diretor inglês, o evento teatral pode ser considerado como um fórum capaz de desvelar questões emergentes: “muitas platéias no mundo inteiro responderão, com a sua própria experiência, que viram o rosto do invisível através de uma experiência que no palco transcendeu sua experiência de vida.” (BROOK, 1970, p. 23) Para tanto é necessário que o aspecto ritualístico do espetáculo seja preservado para que este faça “das nossas idas ao teatro uma experiência que alimente as nossas vidas.” (IDEM, 1970, p. 24) Estes pressupostos dialogam, de maneira estreita, com as propostas de Myrian que, além de identificar a capacidade de transmutação do teatro sobre a platéia, acreditava que essa mudança poderia ser ainda maior e mais efetiva nos atores pois é sobre o palco que o invisível, ou seja, o que está por ser revelado para e sobre o ator, torna-se visível. Ela advogava que o encontro teatral deve ser iniciado e finalizado de forma ritualística e por isso o cuidado com o espaço destinado a arte do teatro era uma preocupação constante de Myrian durante os ensaios:

110

É um ritual! Eu sempre gosto de defumar com eucalipto, sempre tem um altar no meu ensaio e na minha aula. Um assistente faz um altar e queimam um incenso. Quando eu estou começando a ler uma peça, na mesa, eu defumo com eucalipto para melhorar o astral. Quando eu saio da mesa para o centro, eu faço um círculo de cadeiras e ponho o defumador no centro com eucalipto, que tem aquela fumaça! (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

Regina Braga afirma que um dos principais aprendizados que teve como aluna-atriz de Myrian foi entender a necessidade do ritualizar o cotidiano como fonte de inspiração para o ofício do ator:

A Myrian criava cerimônias. A casa dela já era uma. Tinha plantas lindas, fotos e objetos importantes que ela cultuava. Todos os dias, ela acendia velas, trocava as flores; dava esse impulso permanente. Era um agradecimento ao que existe de maior e, ao mesmo tempo, um chamamento, uma inspiração. Era quase um oferecer aos deuses, um

A postura do aluno-ator em relação ao trabalho que desenvolve no palco, deve ser, de acordo com ela, semelhante ao comportamento do homem religioso frente ao ofício que desempenha no espaço sagrado, pois o “verdadeiro teatro nasce quando o ator consegue estabelecer um fio invisível entre o seu próprio sentido de sagrado e o do público.” (OIDA, p. 121, 1999)

Da mesma forma Myrian, também carregava essa crença para sua atividade como atriz profissional, fora do espaço pedagógico. Ela costumava criar rituais de cuidado com o espaço nos teatros onde trabalhou: *foyer*, camarins e palco. Durante a temporada do espetáculo *Porca miséria*, segundo a descrição do seu colega de cena Marcos Caruso, a preocupação com o ritual era uma constante:

Myrian chegava todos os dias às cinco da tarde ao teatro quando o espetáculo era às nove. Durante quase dois anos ela defumava o teatro inteiro das cinco às sete, num ritual seu, de amor ao trabalho. Uma vez tentei ajudá-la [...] Foi lá que eu pus fogo. Na bilheteria[...] Eu queria fazer depressa. Myrian queria fazer, esta era a diferença. A diferença estava na crença. Como estava nas flores de todas as quartas-feiras. Não havia uma quarta que Myrian não trouxesse flores para o saguão e camarins. As dela duravam uma semana. As minhas murchavam em três dias. Eu as comprava. Myrian as oferecia. (VARGAS, 1998, p.181)

111

Myrian tinha uma compreensão absoluta da dimensão mítica do teatro e transmitia, de forma enfática, essa idéia aos seus alunos-atores. O diretor Gianni Ratto sintetizou a maneira como ela desempenhava seu ofício afirmando que “leva consigo o fogo realmente sagrado que alimenta constantemente suas atividades de intérprete e de educadora. Sensível e, diria, mística” (IDEM, 1998, p. 28). Para ela, o ato de ensinar assemelhava-se a uma religião²², pois associava intimamente teatro e experiência espiritual, o que gerava conflito com os preceitos da arte

²² Religião: crença na existência de uma força ou forças sobrenaturais, considerada(s) como criadora(s) do universo e como tal deve(m) ser adotada(s) e obedecida(s). (BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, 1988)

considerada profissional, que faz com que o ator administre os aspectos que envolvem seu trabalho como se fossem produtos.

3.1.8- Diversidade como desafio: o teatro bom para o outro

Quando você percebe que uma pessoa tem muito complexo,
muita insegurança, é muito pessimista,
muito destrutiva, muito auto-destrutiva,
você tem que dar exercícios para ela se valorizar, para se elevar.
(Myrian Muniz)

Quando ministrava seus cursos, Myrian Muniz recebia não só os candidatos a ator, mas pessoas que tinham outras profissões e buscavam o teatro pelas mais diversas razões:

Eu trabalho assim, aceito qualquer pessoa. Eu diversifico mesmo os grupos iniciantes. É dentista misturado com psicólogo, misturado com dona de casa. Quem quer saber como é o teatro, quem tem curiosidade, eu aceito! Naturalmente, depois eu seleciono pra poder dar aula especificamente pro ator! Mas eu dou aula de teatro pra qualquer pessoa. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

112

Essa diversidade de alunos-atores, que em um primeiro momento poderia representar uma dificuldade, acabava se transformando em um desafio para Myrian, pois ela sabia identificar as necessidades de cada um e buscava desenvolver um trabalho específico. Porém esse trabalho não se realizava em um curto prazo:

Quando eu percebo que o aluno tem uma dificuldade, que é naquele ponto que ele “emperra”, aí eu adoro! Fico pensando como é que eu vou solucionar aquele problema. E aí eu dou milhares de exercícios, insisto, insisto até ele superar! Eu fico muito contente e ele também, naturalmente! O teatro é mágico por causa disso, você acaba se transformando mesmo. É milagroso! É alquimia pura! E para trabalhar alquimia demora séculos, precisa ter uma paciência. Gosto de gente que acredita que é processo, vai e sabe que demora. Dizem até que eu desanimo as pessoas quando falo que precisam ser dez anos, no mínimo, para começar a entender alguma coisa! Aí você pode começar a

praticar o que você quiser! Me parece que é isso, precisa de tempo para aprofundar, é processo, então demora. (IDEM, 1999/2000)

Myrian era uma mulher com o olhar atento para o outro e isso fazia da sua atuação pedagógica algo que, lidando com a diversidade e a diferença individual, se tornava um ato sublime, segundo Carlos Alberto Soffredini:

[...] o principal caminho que Myrian tomou na vida: ensinar teatro. Não ensinar uma outra matéria qualquer mas ensinar esse teatro no qual ela acredita, ou o qual ela é: um ato de coragem, de transgressão, de exposição absoluta. A Myrian sabe que esse é um ato sublime e, talvez ainda imbuída pelas idéias do antigo Teatro de Arena, é um ato salvador. E ela quer que o outro participe deste ato, não para si mesma, mas porque ela não tem dúvidas de que é bom para **ele**, ainda que muitas vezes nem **ele** mesmo saiba disso. (VARGAS, 1998,p.17)

A sua pedagogia dialogava com o momento presente, porém com os olhos voltados para a formação artístico-teatral que estava sempre um pouco adiante, por se tratar de um processo delicado e demorado. Ela acreditava no teatro como instrumento de construção de uma vida pessoal mais repleta de significado e que portanto o seu aprendizado não estava apoiado em um molde pré-determinado, mas respaldado pelo desenvolvimento individual de cada aluno-ator, como forma de expressão possível naquele momento.

113

3.2- As práticas

Um ator em ação,
ou um diretor em ação
ou um professor em ação:
É tudo a mesma coisa.
Myrian Muniz

A linha de trabalho de Myrian Muniz, dentro da pedagogia teatral, tinha uma característica extremamente transgressora, por não se apoiar em uma única teoria de interpretação mas sim por conjumar, de acordo com a combinação mestre/aprendiz/situação, as teorias e experiências que melhor poderiam servir

àquele momento. Porém Myrian, relatou que no início da sua carreira como professora tinha uma forma mais agressiva de trabalhar com os alunos-atores:

Agora, nesses 40 anos de ensino, mudou muito o meu jeito de ensinar. Quando eu comecei a trabalhar, eu não ensinava do jeito que eu ensino hoje. Eu estou mais calma, mais velha. Eu era muito ansiosa, muito agressiva, eu gostava de detonar mesmo! Eu achava que era bobagem ir devagarzinho, então eu ia detonando com pressa! Agora eu sou contra isso, tem que ter paciência, tem que ir devagar. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

Um formador de atores, segundo Myrian, “precisa ter vivência, precisa ser generoso, inteligente, não competitivo, intuitivo, carinhoso, durão, enérgico, fraco, forte. Ele tem que ter todos os opostos.” (IDEM, 1999/2000) Suas práticas como pedagoga espelhavam essa aparente contradição, ora delicadas e ora mais firmes e precisas, tais como a arte de um relojoeiro que, fazendo pequenos ajustes, trabalha com um equilíbrio muito delicado, cuidando para que seus relógios não atrasem e nem adiantem demais. Essa arguta capacidade de diagnosticar uma situação e, rapidamente, propor um exercício como resposta está ligada, segundo Fauzi Arap, a sua experiência anterior com o psicodrama: “Fomos todos, na década de 70, influenciados de alguma forma pelos conceitos do psicodrama, a paixão com que Myrian encarnou tais práticas tem marcado seu trabalho até hoje.” (VARGAS, 1998, p. 176)

114

Na primeira metade do século XX o psiquiatra Jacob Moreno²³, percebendo o potencial terapêutico do teatro, elaborou sua teoria sobre o psicodrama. No início dos anos setenta, as idéias e principalmente as práticas psicodramáticas foram bastante difundidas no Brasil e vários profissionais de teatro travaram contato com esse universo. Fauzi Arap relatou, em seu livro *Mare Nostrum*, que em 1970 encontrou no Museu de Arte de São Paulo, durante um congresso latino-americano sobre o assunto, o ator Walmor Chagas e o diretor Maurice Vaneau, que provavelmente estavam buscando, como ele, um novo horizonte para a

²³ Jacob Levy Moreno, psiquiatra romeno nascido em 1898, viveu e trabalhou em Viena, na Áustria, até 1925 quando emigrou para os Estados Unidos, onde desenvolveu sua teoria e veio a falecer em 1974.

atividade teatral, que estivesse ligado à ajuda e à cura. Nesse mesmo relato o dramaturgo também descreve que, naquele ano, Flávio Império, o psicanalista Paulo Gaudêncio e, novamente, o ator Walmor Chagas criam uma espécie de psicodrama para atores. (ARAP, 1998, P. 112) Por conta da grande proximidade de Myrian com Flávio Império e, depois, também por conta da experiência adquirida por ela, alguns anos depois, ao lado de Roberto Freire nas sessões de grupo que aconteciam no Macunaíma, como já descrito anteriormente, acredito que os princípios dessa terapia, que estava intimamente relacionada aos exercícios de palco, influenciaram de maneira decisiva sua pedagogia teatral.

Também chamado de teatro terapêutico, o psicodrama se baseia nos pressupostos de que “realidade e ilusão são uma coisa só” (MORENO, 1984, p. 106) e que reviver uma experiência que foi geradora de um problema pessoal pode ser um caminho para o seu entendimento e solução. Esta proposta está apoiada na dramatização espontânea de cenas sobre questões trazidas por um indivíduo ou por um grupo, sendo que cada um dos membros desenvolve um papel. Segundo Moreno, o nosso ego é formado por diversos papéis que desempenhamos na vida: filho, pai, profissional, cidadão, etc..., e interpretá-los pode levar a pessoa a perceber como estes se tornaram fontes de problemas e, através da encenação, encontrar formas de entendê-los e transformá-los.

115

Diversas vezes, enquanto seu aluno-ator, eu pude vivenciar propostas de exercícios de improvisação e criação de cenas sugeridas por Myrian, nas quais desempenhávamos o papel do nosso colega e vice-versa, com o objetivo de compreender a complexidade da situação através da vivência do outro personagem. Não foram poucas também as vezes em que ela própria assumia um dos personagens e contracenava conosco, sempre com a intenção de que o aprendiz pudesse perceber uma outra faceta do personagem que estava interpretando. Outra importante correspondência está no fato de que a célebre frase que Myrian proferia diversas vezes nos encontros - “Teatro é relação!” - está intimamente ligada a um pressuposto da teoria moreniana que considera o homem

como um ser-em-relação capaz de desenvolver, a partir do contato humano, a espontaneidade e a criatividade. Esta idéia também compunha um dos alicerces da sua pedagogia teatral.

Tais experiências funcionavam como guias, utilizados por Myrian, para escolher qual o procedimento mais indicado para os grupos com os quais trabalhava. Além disso, ela lançava mão da sua aguda observação e da sua intuição. Para desenvolver essa sensível capacidade era necessário um tempo inicial de convívio:

E é só depois de um ano que você pode avaliar se ele [aluno] apresentou algum progresso, se ele mudou, se ele percebe que mudou. Aí é que começam a perder os preconceitos, os moralismos, as caretices, os medos! O medo! Quando você olha, você já percebe o medo, o medo é a primeira coisa que eu acho que eu percebo em uma pessoa. Medo de se expor, de sentir, de mostrar quem realmente é, sem máscaras. Isso vai se conseguindo aos poucos, não se pode arrancar isso de uma vez como uma casca de cebola. Vai descascando devagar, até que apareça a cebola, e são várias cascas. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

116

Essa convivência com os alunos-atores permitia que ela fizesse propostas pouco convencionais com objetivo de revelar questões fundamentais que poderiam ser um obstáculo ao trabalho do ator, como aconteceu com Muriel Matalon, quando Myrian lhe disse:

"Muriel vá até a cozinha fritar ovos." Fui e fritei os ovos num fogo bem alto para acabar logo e voltar para o ensaio. "Não. Você não sabe fritar ovos, nem fazer ovos mexidos", e aí ela me explicou como fazer: devagar, levando uns vinte minutos. Com isso tomei conhecimento da minha ansiedade. (VARGAS, 1998, p. 234)

Por fim, suas práticas estimulavam não somente a reflexão sobre o trabalho do ator, mas também sobre o papel dele no mundo, como afirmou Carmo Sodré Mineiro:

Além de transmitir os segredos de uma técnica, ela faz questão de inserir você na realidade, fazendo com que você perceba seu verdadeiro lugar no mundo. O aluno, em seu curso, passa por uma experiência pessoal profunda, intensa, escancarada. (IDEM, 1998, p. 227)

A condução pedagógica adotada por Myrian estava fortemente baseada na experimentação, sendo o teatro entendido como realidade cênica a ser descoberta através da ação dramática e da inter-relação entre os personagens.

3.2.1- Ritual no início e no fim da aula

Myrian afirmava com frequência que o seu teatro era feito para os Deuses e, para tanto, os trabalhos sempre se iniciavam com a construção de altares e a realização de rituais. O principal deles era queimar folhas de eucalipto antes de iniciar a aula:

Monto um altar visível, com incenso e tudo! Não tem aula se não tiver. Eu queimo eucalipto, eu sou uma "candomblecista"! Eu queimo mesmo! Eu sou católica por educação, mas eu não vou à igreja, eu tenho no meu quarto, um altar de budismo, tem altar em todo lugar aqui! Aqui em casa tudo é altar! Mas no meu quarto tem um altar budista, em que eu rezo e um católico no qual eu não rezo, só tenho! (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

117

Depois desse ritual inicial, ela realizava uma roda com o objetivo de colocar as pessoas em uma "energia de trabalho teatral", semelhante a um rito de passagem entre o mundo exterior (cotidiano) e o mundo interior (teatro).

A minha aula se abre e se fecha com a corrente. Depois da corrente, um relaxamento. A primeira coisa é relaxar e se perceber, sem ansiedade. Depois começamos a trabalhar, e fechamos com a corrente, uma corrente em que as pessoas se reconhecem, se sentem neste mundo, entre o céu e a terra, percebendo que existe um céu e que ele que te cobre; para você entender que não é só este mundinho. Ir um pouco além, pegando essa energia, passando ela por você, passando para o outro, tudo através dos gestos. Às vezes fazemos algumas pequenas brincadeiras, às vezes não, é sério mesmo e sempre acaba com um abraço de despedida e beijos, que sempre é bom. Sempre é assim! (IDEM, 1999/2000)

A ritos de energização antes do início dos trabalhos de construção cênica eram, segundo Myrian, de importância vital para o aluno-ator, pois ela acreditava na natureza sagrada da matéria artística que se produzia no palco e, portanto,

esta deveria também ser deixada ali naquele espaço, para ser novamente acessada em um futuro encontro, através de um outro ritual.

3.2.2- Atividades desenvolvidas com os iniciantes

Myrian relatou que o trabalho com os iniciantes em teatro ficava a cargo de seus assistentes e ela ministrava aulas eventualmente para esse grupo. Para ela, o trabalho mais importante a ser feito era o de integração do grupo e para isso eram aplicados diversos procedimentos tais como o exercício de conhecer o outro:

Primeiro eu conheço a pessoa. A primeira aula, por exemplo, eu faço com que o aluno se apresente e diga por que ele está lá, porque escolheu o teatro, quem ele é, se ele trabalha. Ele se apresenta. Geralmente fica inseguro de subir no palco sozinho. As pessoas não gostam de se expor! Mas uma coisa muito importante é ouvir. Um fala, o outro ouve. Geralmente ninguém sabe ouvir, só sabe falar. Por isso que eu os coloco como platéia, para aprender a ouvir. Saber quem é o outro. Todos estão se conhecendo pela primeira vez, não sou só eu, é o grupo. Vai um por um e se apresenta. Demora. Às vezes vai a aula inteira, tem pessoas que falam um pouquinho, outras que não param de falar. Cada um tem um jeito. (IDEM 1999/2000)

118

Ao final de um ano de trabalho, no lugar de um espetáculo teatral, ela propunha que se fizesse uma festa na qual os iniciantes apresentavam pequenas cenas, performances e os personagens que tinham desenvolvido ao longo do ano. Essa proposta tinha como objetivo conhecer melhor esses alunos-atores que seriam orientados por ela no ano seguinte:

Eles é que inventam tudo. Se quiserem aparecer vestidos de zebu, está tudo certo! Se ao invés de um personagem humano, for um animal, está tudo certo também! É o que ele projetou, eu quero ver o que ele tem na cabeça no primeiro ano, o que eu não sei. Eu preciso saber o que ele tem na cabeça para eu poder trabalhar com ele. (IDEM, 1999/2000)

O estudo sobre o trabalho do ator se inicia com uma intensa investigação sobre a natureza humana, que parte da individualidade de cada aluno-ator. Criar uma cena a partir das inquietações individuais acabava por gerar um “enfrentar-se” no aprendiz e era isso que Myrian queria ver refletido nas apresentações dos

iniciantes, durante esse grande rito de passagem que acontecia ao final de um ano de encontros, e que tinha um caráter de celebração.

3.2.3- Atividades desenvolvidas com os iniciados

O conjunto de atividades que era proposto por Myrian aos alunos-atores que já possuíam alguma experiência tinha duração de um ano, em encontros duas vezes por semana na sala Guiomar Novaes da FUNARTE/SP e encontros extras, que aconteciam em pequenos grupos, na casa dela. A cada ano estudava-se um autor, um tema ou até uma peça teatral:

Em primeiro lugar escolhemos um mestre e vamos pesquisar e estudar a vida dele, a sua obra e focamos em uma parte dela para fazermos a montagem. Já trabalhamos com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Jean Cocteau, Manuel Bandeira, Nelson Rodrigues, Fernando Pessoa, Juó Bananere, Lorca, Brecht, entre outros. Eu levo a poesia ou o texto, apresento o autor, digo quem é, analiso, leio, e aí passo para eles estudarem, memorizarem, interpretarem, o que é o mais difícil. Precisa ter conhecimento, vivência. No fim de ano tem uma montagem com cenografia, figurino e luz. A divulgação, o levantamento de recursos, administração, tudo eles fazem. Tenho trabalhado assim. (IDEM, 1999/2000)

119

A cada ano se estabelecia, em torno de um autor ou peça teatral, um período de investigação cênica partindo do universo retratado pela obra escolhida. O estudo dos personagens era o principal instrumento utilizado por Myrian para o aluno-ator chegar ao entendimento de si mesmo. Ela acreditava que o ato de investigar o personagem não deve gerar uma fusão entre artista e criação, mas sim possibilitar uma intersecção entre ambos, que provoca pontos de contato e identificação, gerando uma conscientização de que o ator não é o papel que representa, mas que o primeiro contém o segundo.

3.3- Roteiro básico do curso: primeiro sozinho, depois com o outro e depois com o coletivo

3.3.1- Conhecendo o aluno-ator e fazendo-o se reconhecer

Para que o aluno-ator se percebesse como um integrante de um grupo teatral, Myrian acreditava que era preciso que ele também se reconhecesse individualmente, com consciência plena sobre suas limitações e potencialidades. Para tanto, ela propunha algumas práticas:

Cada um fala o seu nome. Fala em três tons: no grave, no berrado e normalmente, como se conversa, uso isso para ver se tem algum bloqueio na expressão, para jogar a sua voz pra fora. E geralmente, tem. Principalmente medo de gritar se você for muito educado, como aquelas pessoas que não conseguem falar alto. Se tiver algum problema de bloqueio, eu trabalho isso dando exercícios. Por exemplo, dou um texto e o aluno tem que dizer ele para mim bem alto! Eu o coloco lá embaixo na platéia e ele tem que dizer, da platéia para o palco, berrando como se eu fosse surda! A pessoa acaba ficando exausta e fala: "Eu não consigo! Isso é um absurdo! Eu não quero! Vai estragar a minha voz. Vai me dar algum problema nas cordas vocais.". É no primeiro dia de trabalho que eu decido o que eu vou fazer em relação à voz. É muito importante dizer o seu próprio nome, se reconhecer. (IDEM, 1999/2000)

120

Em um primeiro momento, Myrian propunha exercícios que tinham como foco a auto-percepção do aluno-ator:

Exercício de "eu me observo"! Normalmente as pessoas fazem o inverso desse exercício que é observar o outro. Ficam na janela olhando o povo. Não gostam muito desse exercício. Eu me observo. Eu me observo no espelho, eu me olho, olho, eu converso comigo. Tem que conversar com você! O negócio é com você! Não tem o outro. O negócio é com você mesmo! E você? "Eu não sei de mim! Eu?" Esse trabalho é muito bonito. (IDEM 1999/2000)

Depois ela propunha uma prática de observação do espaço e seus elementos:

Eu mandei que eles saíssem pela Funarte. Lá tem três salões, tem salas de exposição de pinturas, tem um jardim fora. Mandei eles andarem e observarem quietos, olhar tudo o que estava acontecendo, individualmente. Observar todo o espaço. Eles foram, olharam, demoraram, e cada um contou o que viu. Eu tenho a impressão de que eles estavam pouco observadores e o ator deve observar muito o que acontece em volta. Você pergunta "Como era a pessoa? Como é que

estava vestida?” e ele responde “Não sei, ela tinha óculos”, e só! Cada um começou a falar e tem uns que são mais observadores, naturalmente, que além de observar o espaço, ainda diz o que sentiu, a emoção que teve olhando. (IDEM, 1999/2000)

E, por fim, uma prática que visa observar o colega ator:

Então eu pego de dois a dois e mando conversarem, um fala e o outro ouve durante cinco minutos. O que ouve, só escuta e observa como o companheiro é, o que pensa, que assunto é aquele, porque depois ele vai imitá-lo. Depois troca, o que ouviu, fala. Depois, um por um, sobe no palco para fazer o outro. Geralmente quando você imita é caricatura pura, eles dão muita risada, e aí cada um percebe os tiques expressivos que tem. (IDEM, 1999/2000)

Myrian também utilizava propostas que tinham como objetivo despertar e fazer aflorar a sensibilidade do aluno-ator: “Eu preciso que ele sinta, é importantíssimo que sinta, porque se não sentir eu vou fazer o quê com eles?” (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

Muitos exercícios com os cinco sentidos: audição, visão, olfato, tato e paladar, por isso a comida. Porque se você parar para observar, você não ouve, você vê, mas não enxerga, não sabe que cheiro é que você está sentindo e nem que gosto têm as coisas. Nem quando você toca em algo consegue definir o que é. Então nós sensibilizávamos isso, fazíamos com que a pessoa prestasse atenção nos sentidos [...] (IDEM, 1999/2000)

121

Desenvolver a sensibilidade era um dos objetivos principais deste trabalho inicial que estimulava os indivíduos envolvidos a depurarem suas percepções acerca do espaço e do outro com quem se relacionava. O autoconhecimento era a base sobre a qual se iniciava a criação teatral.

3.3.2- O relaxamento inicial

Myrian afirmava que era “importantíssimo o relaxamento antes de começar a trabalhar. O ar! Exercícios com o ar, com a respiração. Trabalhar a respiração, tratar o ar como se fosse uma entidade.” (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000) Esses exercícios têm como funções primordiais ressaltar a importância da consciência do aluno-ator sobre seu corpo, promover a concentração no trabalho

que está iniciando e por fim adquirir um estado propício para a atividade teatral. Outra possibilidade é a utilização de um bambu ou bolas de diversos tamanhos como instrumentos para realizar esse trabalho:

A gente trabalha também com o bambu, você põe nas costas e deita em cima, tem uns mais grossos que você põe na nuca e rola neles. Tem bola, bolas grandes em que você rola. É relaxante! E quando você vê, eles começam a dar risada, eu trabalho muito com a risada para acalmar as pessoas. Vai rindo, vai rindo e acalma, vai rolando na bola, no bambu... quando você vê, depois de uma hora, pronto! Está tudo mais calmo, todos com a carinha melhor, com o corpo menos duro. (IDEM, 1999/2000)

O corpo e a mente do artista de teatro devem estar disponíveis para a atuação e, para tanto, o primeiro deve estar liberto de tensões musculares, e a segunda, livre de pensamentos alheios ao trabalho de investigação artística.

3.3.3- A consciência corporal

Despertar a consciência do seu próprio corpo é um dos objetivos iniciais do trabalho proposto por Myrian, a partir da observação e depois da experimentação corporal:

Quando está deitado você fica ciente do corpo, o que tem por fora, ossos, músculos, vasos, e o que tem por dentro, os órgãos todos. E quando fica em pé é hora de experimentar. Experimentar essas articulações, alongar esses músculos. Depois de conhecer cada parte, aí sim é hora de ver como esse corpo se movimenta, como são usados todos esses elementos. Tem pessoas que já têm trinta anos e não sabem que um dedo, por exemplo, tem três articulações! Não sabem onde é o fígado, onde fica o intestino grosso e o delgado, não sabem onde é o estômago. Não sabem nada sobre o aparelho respiratório! E com esse trabalho eles ficam sabendo de tudo isso, começam a se ver, a perceber a matéria e depois o espírito. (IDEM, 1999/2000)

Esse trabalho inicial era utilizado por Myrian não só para tornar o corpo do aluno-ator mais disponível para o trabalho de interpretação mas também como diagnóstico do que deveria ser trabalhado com cada um:

E então nós vamos trabalhar o corpo. É importante a postura, logo você percebe através do corpo se ele tem algum problema no jeito de se

colocar. Trabalhei muito corpo na minha vida! Se tem algum bloqueio, alguma trava, se sofre da coluna, se tem as pernas tortas, se tem pé chato, se tem o quadril projetado para fora, se está fora da figura, se é muito ansioso. Você percebe tudo isso só de ver ele se mexendo! (IDEM, 1999/2000)

Uma sequência de exercícios envolvendo o trabalho corporal era proposta após o relaxamento inicial:

Depois do relaxamento tem que levantar, mas não de frente, sempre de lado, por causa da coluna. Vai devagar, prestando atenção nas articulações, e levantando. É devagar para poder perceber as articulações do corpo, por isso demora... até que eles ficam em pé. Aí fazemos o caminho inverso, volta para o chão em vinte tempos e deita. Daí levanta novamente só que agora em dez tempos, volta para o chão em cinco tempos, fica de pé em cinco tempos, vai para o chão em três tempos, sobe em três e assim por diante até morrer. Então começam a caminhar pelo espaço, com uma música. Simplesmente andar, procurando não sair da figura, quer dizer, a coluna reta, os dois pés bem grudados no chão, e deixar os buracos do corpo abertos, nada contraído. E apenas andam, ocupando o espaço. Caminham sem deixar de prestar atenção na respiração, um passo botando o ar para fora, e outro passo respirando para dentro bem devagar. Aí eles vão andar de todos os jeitos, na meia ponta, com as pernas entortadas para dentro, pernas voltadas para fora, vão andar depressa, andar arrastado, andar patinando, em câmera lentíssima, tudo isso procurando usar todo o corpo, não só as pernas, até que acabam dançando. Eu apresso esse passo e eles experimentam vários ritmos diferentes até começarem a dançar. Dançam do jeito que bem entenderem, geralmente eu ponho uma música apoteótica. Dançam, dançam, dançam e dançam, sempre sozinhos. No fim vão para o chão descansar. Nesse momento todos estão suando, muito cansados. (IDEM, 1999/2000)

123

Para Myrian a consciência corporal envolvia também trabalhos com a voz, ritmo e respiração:

Todos os primeiros exercícios de corpo são acompanhados de sons. Ruídos, sons, barulhos... Tem exercícios de sonoplastia com a boca, por exemplo. No começo eu dou as vogais e as consoantes como se fossem uma sonoplastia. Repete-se várias sequências de sílabas diferentes para que se perceba bem as consoantes, porque as vogais, se forem bem projetadas, não têm perigo da platéia não ouvir. Se o ator tiver as vogais no meio das consoantes muito bem articuladas, a platéia te ouve. Mas se as consoantes também estiverem bem projetadas, vira uma sonoplastia bem feita e fica bem claro para quem escuta o que você está falando... fazer barulhos com a boca enquanto você está andando de vários jeitos, na meia ponta do pé, com os pés virados para dentro, para fora, andando bem com a planta do pé no chão, andando depressa, andando devagar, patinando, dando pulinhos, andando de todos os jeitos... Uma orquestra só com sons que você inventa. Alguém

começa a fazer um som, você ouve o som que ele está fazendo e procura se integrar. Esse exercício é muito bom para os iniciantes, para liberar, para desbloquear. Também é bom para quem já pratica, porque abre e esquent a voz. (IDEM, 1999/2000)

O aprendiz de teatro deve articular de maneira harmônica movimento, pensamento e fala, com o objetivo de expressar com a intensidade que se deseja. O corpo, a voz contida nele e o raciocínio que se produz a partir da ação dramática devem potencializar essa expressão, constituindo-se não como barreiras, mas sim como verdadeiros trampolins para o trabalho do ator.

3.3.4- Desenvolvendo a relação entre alunos-atores

As relações que se estabeleciam entre os alunos-atores eram de importância primordial para Myrian Muniz, pois as práticas que desenvolvia buscavam criar uma empatia entre os membros do grupo, uma maneira de colaboração na qual um contribuía e apoiava o trabalho do outro, criando por fim um comprometimento de estarem juntos e desenvolverem algo buscando um entrosamento coletivo:

124

Depois que eu trabalhei ele sozinho, aí eu vou trabalhar ele junto com o outro! A relação dele com o outro, que é fundamental! É importante você saber quem é você, senão você não vai se relacionar direito! (IDEM, 1999/2000)

Myrian adotava algumas práticas para desenvolver essa relação entre seus alunos-atores. Exercícios em duplas:

Aí eu parto para um exercício de dupla, por exemplo: eu carrego o outro do jeito que eu puder, se eu não puder carregar, eu arrasto, mas ele tem que ficar dependendo de mim! Eu vou carregar o outro e ele vai me carregar pelo espaço! Quando ele me carregar, eu me abraço nele de frente, bem abraçado, e vou caindo junto com ele. Vou caindo devagar, até ajoelhar. Depois me levanto junto com ele, fico de pé, como se eu fosse dois. Esse exercício é complicadíssimo, porque para você entrar na do outro é muito complicado! (IDEM, 1999/2000)

Exercícios envolvendo dança:

As danças são exercícios extraordinários. As danças de salão são ótimas para o trabalho de relação. Dançar um tango é importante porque é um perfeito ritual, e solicita a proximidade com o companheiro. E como

sobe o astral, como cria um clima de excitação e alegria! Se você vê que estão desanimados, pronto, manda dançar que já melhora tudo, todo mundo fica contente, amigo, gera cordialidade! (IDEM, 1999/2000)

Exercícios em grupo, envolvendo contato:

Muitos exercícios de contato, de relação. Eu faço um exercício que é um tapete, tipo de Sheik, em que um deita e rola em cima do outro. Eles ficam horrorizados e parecem umas rãs nervosas, porque ficam com tudo tenso. Às vezes eles param em cima do outro e quase matam o outro, quer dizer, não têm idéia que existe o outro embaixo, dão cotoveladas no peito, no saco do outro, quase se matam. E, além disso, tem um medo horroroso do contato! Aí você observa que a educação, a religião, a política, a repressão, ele tem tudo isso na cabeça. (IDEM, 1999/2000)

Porém a importância do “relacionar-se” não se limitava aos alunos-atores, mas também de como esse grupo se relacionava com a mestra-encenadora, segundo depoimento de Cristina Pereira:

Uma coisa importante, para ela, é a busca de uma relação. “Quero estabelecer uma relação com você”, ela diz quando a gente contracenava. Um ator nunca está só, é preciso que se diga, e dessa boa relação humana é que se consegue gerar um diálogo. Myrian lembra o ator, ouve o que ele fala e ensina os outros a ouvirem. (VARGAS, 1998, p. 219)

125

Myrian afirmava que a potência de uma experiência criativa no teatro depende muito da relação de confiança que se estabelece não só entre os atores, mas também entre eles e o diretor, relação essa que deve ser sempre pautada na delicadeza: “Para mim o diretor é uma espécie de guia que vai nos orientado. Afinal de contas, não nos enxergamos e cabe a ele – quem está olhando – a aprovação ou não daquilo que estamos fazendo. (IDEM, 1998, p. 105)

3.3.5- Formando um grupo

Uma vez estabelecida uma relação verdadeira entre os alunos-atores e entre estes e o mestre-encenador, Myrian propunha que se criasse uma identidade de grupo, sempre partindo do material teatral com o qual se iria trabalhar, seja ele um autor, um texto ou ainda atividades práticas desenvolvidas em conjunto. Esse trabalho permitia que se encontrasse um interesse mútuo que

daria um norte para a atividade teatral que seria desenvolvida, gerando confiança e cooperação: “Após trabalhar a relação, aí sim eu trabalho o coletivo. E nisso vai um ano inteiro!” (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000). Esse foco no trabalho coletivo foi ressaltado por Ana Lúcia Orsi: “Ela sabe juntar as pessoas, formar um grupo que é um grupo mesmo.” (VARGAS, p. 240).

Para que a relação de confiança se estabelecesse no grupo, Myrian propunha uma sequência de atividades envolvendo massagem:

A massagem geralmente é em dupla. Tem auto-massagem, tem a massagem em dupla e tem também uma massagem coletiva em que um fica deitado, e todos o tocam simultaneamente. Mexem, levantam a pessoa bem alto e andam com ela pela sala. Quando eu percebo que a pessoa é muito insegura, eu faço isso. Eu dou uma força para ela. Isso eu aprendi com o Roberto Freire. Quando é muito carente e tem muito medo do contato, todo mundo a toca. (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

Atividades realizadas em grupo, com interesse comum, também eram propostas com a finalidade de envolver todos os alunos-atores, tais como o exercício de cozinhar:

Você divide o grupo e cada um faz um prato enquanto o outro grupo prepara o espaço com flores, incenso, a mesa, que pode ser no chão. Um ritual! Tudo muito bem arrumado, limpo e preparado, sagrado mesmo, porque já é profano. E depois de tudo pronto eles servem o que eles fizeram, comem, conversam. Depois pode ter um baile. (IDEM, 1999/2000)

Para ela, essa integração entre os alunos-atores deveria acontecer também fora dos horários de ensaio:

Depois que o grupo está integrado, fazemos uns rituais de comer, mas fora da aula. De vez em quando a gente dá uns jantares, fazemos festas, e todos os alunos vão. Ah! Comer junto, conversar sobre outras coisas, une muito as pessoas. Conversam sobre a mãe. Fui à casa de uma aluna pela primeira vez depois de seis anos que ela está comigo. Fui, levei flores para a mãe dela, tinha uns queijinhos, um vinho, eu comi, bebi, conversei com a mãe, conheci o cachorro, o pai. É essa aproximação que se faz! É contato, comunicação! Essas festas são ótimas, servem mesmo para unir o grupo! Une! Se um passa do limite,

bebe demais e não está acostumado a beber, todo mundo vai ajudar, dão remédios que já tem na bolsa... Não ficam criticando, não tem esses moralismos! Eles se ajudam. (IDEM, 1999/2000)

A formação desse coletivo não é algo que acontece de forma episódica e esporádica, na pedagogia de Myrian, mas sim vai se estabelecendo encontro a encontro, ano a ano, dentro e fora do espaço de ensaio, e possibilita que a natureza dessas relações se constitua em um caminho que leva todos os participantes deste processo ao local onde habita a verdadeira natureza da criação teatral.

3.3.6- O trabalho “vai para a cabeça”.

Myrian sempre afirmava que não era uma professora de teoria teatral, mas que o estudo sobre o autor e o texto era de extrema importância nas direções que realizava com seus alunos-atores. Esse princípio foi aprendido na EAD: “Não há dúvidas que o Dr. Alfredo entendia bem o que fazia. Com ele estudávamos o autor, levantávamos dados sobre a peça...” (VARGAS, 1998, p. 55) No Teatro de Arena também se valorizava o *estudo de mesa*: “Preparávamos muito o texto em discussões sobre o seu significado e as idéias do autor.” (IDEM, 1998, p. 70) Paralelamente ao trabalho com o texto, ela propunha também práticas que estimulavam a criatividade:

Eu fazia muita improvisação sobre o dia-a-dia. Como foi na rua, por exemplo. Como foi hoje a tua vida? O que você sentiu na rua? Como é que está essa violência? Você sente? Como é andar na cidade? Como é ir a um banco? O que sente uma pessoa que trabalha em um restaurante de muito movimento, por exemplo? (JANUZELLI e JARDIM, 1999/2000)

As propostas de criação de cenas a partir de determinados temas também eram utilizadas:

Eu faço psicodrama familiar ou faço improvisação, invento qualquer coisa ou deixo eles inventarem. Por exemplo, cada um escreve uma coisa e eu sorteio. O que cair é o tema que eles terão que fazer. Eles vão, combinam entre eles e apresentam... Por exemplo: o pai brigou com uma filha porque ela está gastando muito dinheiro. Então, enquanto o pai está brigando com a filha, porque ela está gastando muito dinheiro, entra a mãe. Você vai dirigir, mas não sabe o que vai acontecer. Você apenas

propõe a situação, não sabe se a mãe vai brigar ou não. Aí a mãe briga com o pai, ou a mãe defende o pai e fica contra a filha, porque ela está de acordo com ele. Nesse ponto entra o irmão. Você pode pôr o personagem que você quiser. Entra o irmão que é contra o pai e a mãe, ou é a favor, com três contra um, a filha pega um revólver, dá um tiro na cabeça e se mata, ou sei lá o que ela vai fazer. Depois você analisa o que aconteceu, tanto a interpretação, como a relação, como o desfecho. Mesmo durante o psicodrama, você pode dar toques, para irem entrando e atuando. Você pode dar vários toques. É teatro puro, pois o psicodrama nasceu do teatro!²⁴ (IDEM, 1999/2000)

O trabalho de criação possui um caráter de investigação que tangencia não só a sensibilidade e a intuição, mas que deve ser elaborado pelo artista, utilizando também a racionalidade. Ela sintetizou esse processo da seguinte forma: “Trabalha-se a imaginação, a criatividade, o pensamento, o conhecimento que ele tem! Do corpo, para a relação, depois para o coletivo e depois vai pra cabeça.” (IDEM, 1999/2000)

3.3.7- Montagem teatral final

Ao final de cada ano, os alunos-atores que frequentavam os cursos coordenados por Myrian participavam de uma montagem que era baseada no autor, tema ou texto escolhido para ser estudado:

Nesses anos todos nós já fizemos Garcia Lorca, Brecht, nós decupamos o Brecht, nossa! O que nós estudamos! Foi maravilhoso, fizemos um espetáculo lindo! Cantavam, dançavam, representavam, tudo muito bonito! (IDEM, 1999/2000)

Os “espetáculos de final de ano”, como eram chamadas as apresentações nos cursos de Myrian, simbolizavam a concretização de todo o trabalho desenvolvido durante o ano e serviam de parâmetro para que ela pudesse avaliar não só a evolução dos alunos-atores, mas também a sua atuação pedagógica. Frequentemente ela fazia avaliações individuais informais sobre a trajetória de cada um ao longo daquele ano, sempre analisando as conquistas feitas e projetando as possibilidades futuras de cada um.

²⁴ O psicodrama foi uma das grandes influências na constituição da pedagogia teatral de Myrian Muniz, conforme já citado na página 88.

4- MINHA VIVÊNCIA COM MYRIAN MUNIZ: UMA SÍNTESE DE DESCOBERTAS OU ELA ME DEVOLVEU A MIM MESMO

O relato que se segue, que resgata os anos de aprendizado teatral (e de vida também) que tive ao lado de Myrian Muniz, vem misturado às minhas percepções e experiências pessoais. Mais uma vez vale lembrar que, em se tratando da pedagogia de Myrian, isso é bastante compreensível, uma vez que 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 na casa dela e estudos sobre os personagens e autores 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 amalgamados, provando mais uma vez que é muito difícil dissociar teatro e vida.

129

A minha relação com Myrian começou de forma inusitada. Em 1985, ao retornar de uma viagem de intercâmbio aos Estados Unidos, onde tive minhas primeiras experiências com o teatro e o palco, tentava 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, entra 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. No 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”. E 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 no Espaço Viver.

No primeiro dia, Adriana e eu (consegui convencê-la) chegamos ao local dos ensaios trinta minutos adiantados e resolvemos então colocar a “roupa de trabalho”. Eu entrei em um banheiro e ela entrou em outro. Jamais passou pela minha cabeça que pudéssemos nos trocar um na frente do outro. Na época eu tinha dezoito anos e, apesar de já ter dado meus primeiros passos no mundo do teatro, ver uma menina de calcinha e sutiã era proibido. Aos poucos, os alunos-atores foram chegando, trocando de roupa, um na frente do outro, sem qualquer problema. Adriana e eu nos olhamos significativamente e, na semana seguinte, já estávamos inseridos nessa atmosfera desprovida de preconceitos, mas, claro que, por algumas semanas, quando íamos vestir a roupa de ensaio, cada um ia para um canto da sala, longe um do outro. Foram necessários alguns meses para que não tivéssemos mais vergonha. Essa experiência, aparentemente ingênua, foi importante para entender o despudor sadio que cerca o ambiente do fazer teatral. Talvez nesse episódio esteja representada a minha primeira valiosa lição, ainda que na época eu não tenha me dado conta do seu conteúdo.

130

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 estréia, a gente ia comer pizza agora.” E era essa exata sensação que eu tive. Acabara de participar de um verdadeiro evento teatral e estávamos ainda nos ensaios. A experiência descrita me remete à importância que ela dava às relações que se estabeleciam, na sala de ensaio.

Para ela, o aluno-ator vivencia, através do trabalho de interpretação, um processo de auto-conhecimento coletivo, sendo que a base desse fenômeno está nas diferentes ligações que se estabelecem nesse mesmo coletivo. Foi a partir do exercício descrito que me reconheci como parte integrante daquele grupo.

O projeto daquele ano 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 de Flávio para a história do teatro brasileiro e nem tão pouco 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. Duas situações ocorridas naqueles ensaios ficaram fortemente impressas na minha memória. A primeira foi o processo de ensaio a que Myrian submeteu a atriz Tereza Meneses. Ela interpretava a noiva na peça *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca. A cena retratava o momento em que a personagem recebe a visita do ex-amante Leonardo, no dia do seu casamento. A cena era fortemente carregada de emoção e presenciei Myrian tentando extrair o máximo do trabalho da atriz, dizendo de maneira forte, enquanto ela estava em cena: “Mais, mais! Eu quero mais!!!” Ela ficava, andando de um lado para o outro, dando instruções, falando da situação encenada, dos personagens e repetia: “Mais, mais! Eu quero mais!!!” Tive naquela hora a primeira noção da força do trabalho de direção de atores que Myrian fazia, que ela nunca se contentava com o primeiro material apresentado pelo ator e sempre buscava extrair mais. A segunda lembrança foi que uma semana antes da estréia, durante um ensaio geral, tive a nítida impressão de que havia ainda muito trabalho a ser feito. Achava aquele método confuso, pois minha experiência anterior era o processo de montagem de um musical, nos Estados Unidos, no grupo amador da universidade local, na Califórnia, onde fui aluno de intercâmbio. Os americanos eram muito regrados (mesmo os amadores) e os ensaios tinham um roteiro bem definido e preciso. Para meu espanto, tudo aquilo que parecia desorganizado, foi tomando forma de tal maneira que o resultado foi um delicado, porém intenso espetáculo em

homenagem a Flávio Império. Pude perceber que a organização do trabalho no teatro não se dá obrigatoriamente de forma cartesiana, mas sim por uma lógica própria, que está ligada à experiência criativa, e que norteia essa construção. Semelhante ao que acontece com a montagem de um quebra-cabeça, a ordem da colocação das peças que compõem uma experiência teatral pode também variar, mas sem que isso prejudique, no final, o resultado desejado. Vale destacar também que a percepção que guia a escolha das peças que serão primeiramente colocadas sobre o tabuleiro, no caso do quebra-cabeças, passa pelo filtro individual de cada jogador, acontecendo da mesma maneira com a organização dos diversos eventos ligados à criação teatral.

Esse primeiro processo foi decisivo e aquela paixão do primeiro encontro foi amadurecendo e se tornou um verdadeiro amor ao teatro. Em 1988, fui morar em Ribeirão Preto para cursar odontologia e lá me integrei ao TRUSP (Teatro Ribeirão-pretano 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 Arte Dramática (EAD) e pedi então a ajuda de Myrian, que prontamente disse que sim. Fui até a USP fazer minha inscrição e logo depois fui para a casa dela, que na época ficava na Rua Navarro de Andrade, em Pinheiros. Chegando lá, sentamos na sala e começamos a ler o edital juntos e quando ela percebeu que aquele dia era o primeiro dia de inscrição, ela parou a leitura e me disse: “Você foi logo no primeiro dia?! Nossa, você quer mesmo fazer essa escola.” No final daquela tarde saí da casa dela com o texto *O mentiroso*, de Jean Cocteau, para preparar para 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 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 ali 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, acabei escolhendo uma cena da peça *A vida é sonho*, de Calderón de La Barca. Quando contei a Myrian por qual cena tinha optado, ela me disse que eu deveria assistir ao espetáculo que estava em cartaz no Teatro SESC Anchieta, encenado por Gabriel Villela e representado por Regina Duarte. Ela me pediu um pedaço de papel, escreveu um bilhete, me disse que eu deveria ir até o teatro e entregá-lo ao diretor e que então ele me daria um convite para assistir à peça. Fui embora, mas, no caminho para casa, não resisti em abrir o bilhete e ler o que estava escrito: “Querido Gabriel. Como vai o sucesso? Esse aqui é o Braga, um amigo meu, que vai prestar a EAD com uma cena de *A vida é sonho*. Por favor dê um convite para ele pois está sem grana. Obrigada. Beijos. Merdas. Myrian” Não acreditava que aquele bilhete fosse funcionar, mas, mesmo assim fui até o teatro e, na bilheteria, disse à moça que entregasse o bilhete ao diretor e que ficaria esperando a resposta. Depois de cinco minutos já tinha um convite para assistir ao espetáculo daquela noite. No próximo encontro que tive com ela, contei que tinha visto a peça e ela me questionou se eu tinha ido agradecer o convite no final. Eu disse que, por vergonha, não tinha ido. Ela ficou um pouco brava e me disse que quando a gente ganha um convite, devemos sempre agradecer. Naquele momento o meu processo de aluno-ator de Myrian já tinha começado. Mesmo sem perceber, dentre outros fatos, tinha acabado de aprender sobre a natureza das relações que se estabelecem entre parceiros de trabalho no teatro. Somente vinte anos depois, quando conheci Gabriel Villela e conversei com ele sobre sua amizade com ela, foi que entendi completamente o episódio do bilhete. No final acabei não sendo aprovado na fase final do processo seletivo da EAD e então ela 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. Ali tive ainda mais certeza que o teatro era o “meu lugar”. O grupo era formado por pessoas muito diferentes: médicos, massagistas, advogados, jornalistas, cantoras, estudantes, músicos e essa diversidade promovia um clima de cumplicidade, pois a maioria ali estava buscando o teatro como forma de conhecer-se melhor, mesmo que alguns, como eu, ainda não tivessem essa consciência.

O ano era 1992 e Manuel Bandeira foi o escolhido para o trabalho daquele ano. Todos nos lançamos em uma pesquisa de sua obra para dar início ao trabalho de elaboração de cenas. Myrian trouxe uma série de poemas e a cada encontro experimentávamos a construção cênica de alguns deles. Muitas cenas nasceram de propostas coletivas e também de exercícios corporais ou vocais, como aconteceu com o poema *Trem de ferro*, realizado por todo o elenco. Para mim, foi ficando claro que a criação já começava nas atividades de aquecimento, que iam explorando as possibilidades de cada um, e como essas mesmas, combinadas, podiam resultar em algo a ser incorporado na encenação.

134

Zebba Dal Farra, músico que tinha sido seu aluno-ator e que agora atuava ao seu lado, fez a preparação vocal e de canto, 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. Existia uma preocupação grande de Myrian para que todos estivessem bem seguros para entrar em cena atuando e cantando. Ela acreditava que, através 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) Um dos exercícios que realizamos com esse objetivo era o de cantar uma música de livre escolha, porém sempre acompanhada de uma proposta de encenação. Lembro-me que escolhi a música *Todo sentimento*, de Chico Buarque e que minha encenação envolvia o acender e apagar de velas, que

representavam o início e o fim do amor que era narrado pela letra da música. Lembro-me que, no dia das apresentações, uma aluna-atriz ficou por último, provavelmente por grande timidez. Ao tentar cantar a música que escolhera, ela parou por diversas vezes, afirmando que não seria capaz de concluir seu exercício. Foi nesse momento que Myrian interveio e disse: “Como não é capaz?! Claro que é! Vamos, que a gente te ajuda.” E foi então que ela convocou todos os outros alunos-atores para que fizéssemos uma grande roda e cantássemos com aquela aluna-atriz a música que ela tinha escolhido. O exercício terminou como uma grande celebração, de maneira extremamente generosa, afetiva e ao mesmo tempo didaticamente efetiva. Tive a oportunidade de acompanhar a trajetória daquela aluna-atriz, que se iniciou ali e culminou, quatro anos depois, com uma vigorosa interpretação de *Joana de Gota d’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Myrian levava até as últimas consequências as possibilidades de recriação a partir da realidade vivida em determinado momento. A dificuldade encontrada por aquela aluna-atriz acabou por transformar-se em trampolim para o seu desenvolvimento dentro do teatro. Essa atmosfera, reinante nos cursos dos quais participei na FUNARTE, criava um ambiente de desafio, porém com acolhimento e respeito à trajetória individual de cada aluno-ator, na busca da essência do fazer teatral.

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. Myrian nos ensinou como dobrar e cortar o papel para criar as mandalas. O incrível é que produzimos dezenas delas e todas diversas, pois dependendo do tipo de dobradura e corte que era dado ao papel, elas resultavam diferentes. 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. Comecei a entender que poderia e deveria participar na elaboração, ainda que em parte, dos elementos que envolviam a encenação. 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, atuando como assistente de direção, além de ator, na primeira montagem que participei na escola. 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.

Naquele ano, Myrian propôs a alguns alunos-atores que iniciássemos um processo paralelo ao curso, em outros dias e horários, para estudar *O inspetor geral*, de Nicolai Gógol, com intenção de fazer uma montagem do texto. Provavelmente, Myrian, ao sentir que existia uma boa energia entre aqueles alunos-atores, buscou resgatar uma experiência de teatro de grupo que ela vivera no Arena, quando eles encenaram o mesmo texto. Esses encontros aconteceram duas vezes por semana, nos salões da Igreja Nossa Senhora de Fátima, no bairro do Sumaré. Em um desses ensaios cheguei um pouco mais cedo, pois tinha acabado de sair de uma visita à minha mãe, que estava hospitalizada por conta de uma cirurgia de remoção da vesícula. Ao deixar o hospital, por orientação do corpo de enfermagem, que precisava fazer a troca de turnos, minha mãe me disse: “Por favor, não me abandone!” Foi uma experiência de forte emoção, que acabei dividindo com Myrian, quando cheguei ao ensaio. Ao final daquele dia de trabalho ela me pediu licença e contou ao grupo o ocorrido comigo no hospital, naquela tarde, com intuito de exemplificar como teatro e vida acabavam por se misturar. Assim era o trabalho de Myrian, nos fazendo perceber onde ficção e realidade se tocam e se retro-alimentam. Ela partia do fato cotidiano para chegar ao evento teatral.

Naquela mesma semana, ela me chamou para uma rápida conversa em particular e me disse a seguinte frase: “Você tem que trepar com quem você quiser. Mulher, homem, gato, sapato. Entendeu?!” E saiu me deixando com uma enorme interrogação, que me inquietou por alguns anos. Ela tinha uma enorme capacidade de observação e leitura do ser humano, especialmente de nós, seus

alunos atores. Naquele momento, ela estava vislumbrando em mim uma característica que nem eu tinha coragem de examinar, quanto mais experimentar. Foi ela que, de maneira provocadora e precisa, chamou atenção para minha homossexualidade, até então e ainda por alguns anos, submersa e reprimida. Myrian acreditava que, para a plena execução do ofício do teatro, o ator deve ser e estar emocionalmente livre e, para que isso aconteça, ele deve expressar e vivenciar plenamente sua sexualidade. Esse princípio foi herdado das suas vivências com Roberto Freire e com as teorias de Reich. As orientações dadas por ela tinham características muito provocativas e, às vezes, desestabilizadoras. No meu caso, essa provocação pedagógica acerca da minha sexualidade acabou por gerar resultados em médio prazo, pois, no início, acabei assumindo uma postura defensiva, chegando a duvidar da validade e pertinência do que ela havia me dito. A pedagogia teatral de Myrian passava pelo filtro da intuição e percepção que tinha dos seus alunos-atores, chegando a assumir um tom agressivo e, muitas vezes, só surtindo efeito algum tempo depois.

137

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, p.406-7, 1974.)

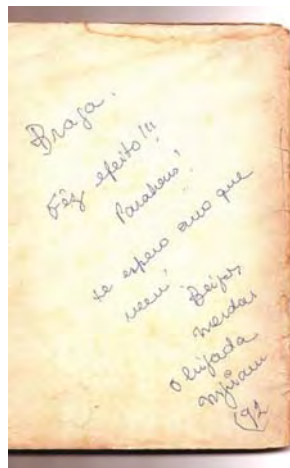
Olhei para ela com toda a força,
Disse que ela era boa,
Que ela era gostosa,
Que ela era bonita pra burro:
Não fez efeito.
Virei pirata:
Dei em cima de todas as maneiras,
Utilizei o bonde, o automóvel, o passeio a pé,
Falei de macumba, ofereci pó...
À toa: não fez efeito.
Então banqueei o sentimental:
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.

Através do trabalho de construção desta cena e elaboração de um personagem que fosse o interlocutor do poema acima, Myrian especulou as minhas diversas possibilidades expressivas, através desse processo criativo, possibilitando uma revelação de algo desconhecido. Ela procurava estimular o aluno-ator a mostrar algo que ela ainda não tivesse visto nele. Algo inédito para ambos.

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:

138



Realmente, ela tinha razão: fez efeito pois ali eu já havia começado uma trajetória em busca de mim mesmo. 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.

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 Sánchez Mejías*. Mergulhamos no universo da cultura espanhola, aprendemos a tocar castanholas, cantamos as músicas de Garcia Lorca sob o comando do músico Jean Garfunkel e fizemos esgrima japonesa como atividade de preparação corporal, com Paulo Garfunkel, pois Myrian acreditava que essa prática oriental nos daria concentração e foco. Essa prática, 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 através dessa articulação de opostos que nasceu a força daquela encenação. 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, pg. 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 visceral.

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*²⁵. 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 complexão 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 "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. A apropriação que o aluno-ator faz durante seu trabalho de interpretação está diretamente ligada à intensidade com que este entra em contato com seu universo pessoal. Para mim, vivenciar Leonardo permitiu que eu entrasse em contato com uma agressividade e determinação características da personagem, mas que tiveram que ser vivenciadas e acabaram por ser reprocessadas e incorporadas, de forma transmutada, na minha experiência de vida. 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

²⁵ 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

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. Era uma grande responsabilidade personificar o poeta espanhol, talvez o papel de maior carga emocional que Myrian escolheu para que eu representasse. Ela dizia que eu era fisicamente parecido com Lorca. Outra escolha pedagógica com endereço certo, naquele ano de experimentar e expor emoções.



O próprio García Lorca, em uma passagem da peça *Bodas de sangue*, afirmou: “Quando as coisas chegam ao fundo, não há quem as arranque!” (GARCIA LORCA, 1977, P. 69) Esta fala parece ter guiado a atuação pedagógica de Myrian, não só na escolha dos personagens, mas também dos trechos das peças que seriam representados. A cena entre a noiva e Leonardo foi exaustivamente ensaiada por mim e minha parceira de cena, Adriana Alvarez. Não foram poucas as 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. Ela ressaltava a contemporaneidade da situação vivida por aqueles dois personagens, impedidos de viver seu amor por convenções sociais. 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.

Quando estávamos próximos da estréia, ensaiávamos nos finais de semana e, em um desses encontros, experimentei grande emoção ao realizar minha cena. Ao final, sentei-me em uma cadeira que ficava encostada na parede lateral da sala de ensaio, comecei a chorar e Paulo Macedo, que era assistente de Myrian na época, fez menção de vir até mim para saber o que estava acontecendo e ela, ao perceber tal movimento, exclamou com determinação e energia: “Deixa! Deixa ele sozinho com essa emoção!” Ela tinha percebido que eu tinha ultrapassado meus limites e que era necessário que entendesse e internalizasse aquele momento. Ao entrar em contato com as minhas emoções e sensações, emprestadas à personagem naquele momento, e ao contrapor-las à minha razão, que estava baseada nas minhas análises e estudos sobre o personagem, pude experimentar uma expressão cênica mais libertária, isto é, menos calcada em padrões de comportamento e mais compromissada com os verdadeiros impulsos daquele momento. Encontrei naquele instante um atalho dentro da experiência artística que permitiu que a emoção fosse a principal guia para a criação teatral. E, graças aos Deuses, essa experiência única nunca mais me abandonou.

142

Assim que o último ensaio geral começou, já no palco da sala Guiomar Novaes da FUNARTE, Myrian percebeu que ainda faltava muito trabalho para que pudéssemos fazer uma estréia tranquila. Somada a essa situação, havia também a impossibilidade de ela estar conosco no dia seguinte, na estréia daquela quarta-feira, pois estava em cartaz com a peça *Porca miséria*. O ensaio começou tenso e ela ficou absolutamente desgostosa com o atraso de um ator, chegando a levantar a hipótese de retirá-lo do espetáculo. Em determinado momento esse ator chegou

e ela parou o ensaio e teve uma longa fala sobre o respeito ao teatro e ao ofício do ator. Sempre que ele tentava se justificar, ela retrucava com um argumento ainda mais forte e finalizou dizendo: “Se você quiser pode ir embora agora mesmo. Aliás, eu não faço questão nenhuma que você fique!” Depois disso, o ensaio transcorreu em um nível de tensão enorme, as indicações de cena foram dadas aos berros e finalizamos as atividades às duas e meia da manhã. No dia seguinte, deveríamos estar de volta às cinco da tarde, sem atrasos. Na hora marcada, estávamos todos lá, inclusive o ator que chegou atrasado no dia anterior, e ela já estava mais tranqüila. Antes que fosse para o Teatro Bibi Ferreira, onde *Porca miséria* estava em cartaz, resolveu reunir todos os alunos-atores no palco. Ao darmos as mãos para fazermos uma roda de conversa ela, por acaso, estava ao meu lado e ao tocar minha mão, disse baixinho: “Desculpe por ontem. Não era com você.” Percebi naquele instante, outras três grandes lições: A primeira é que é preciso ter respeito e dedicação imensos ao fazer teatral; a segunda é que, muitas vezes, a explosão pode ser necessária para apressar um processo de aprendizagem que está emperrado e, por fim, a terceira, é que o bom ator não é sempre o mais talentoso, mas sim aquele que é mais comprometido e está disponível para o teatro. 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 sequencia aos trabalhos, Nelson Rodrigues foi o autor escolhido para o ano de 1994. Contamos, naquele ano, com a curadoria teórica de Aguinaldo Ribeiro da Cunha, crítico teatral e primo em segundo grau de Myrian, que planejou uma série de encontros sobre o dramaturgo: O escritor Ruy Castro, que tinha publicado *O anjo pornográfico*, falou sobre a íntima relação entre a vida e obra de Nelson, de como fatos ocorridos na sua família e trabalho encontravam ressonância especular nas suas peças. A atriz Denise Weinberg, que estava em cartaz com *Vestido de noiva*, interpretando a personagem Alaíde, também participou dos encontros e nos contou da experiência de representar uma mesma

peça por um longo período e quais características especiais encontrou nas personagens rodrigueanas. Por fim, o crítico Ismail Xavier falou sobre a obra de Nelson e sobre a transposição de suas peças para o cinema. Essas palestras aconteceram ao longo do ano, à medida que estudávamos a obra de Nelson.

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. Nas análises das peças, destrinchamos o feminismo oculto em *Dorotéia*, a falsa moral de *Bonitinha, mas ordinária*, as diversas faces do desejo em *Toda nudez será castigada*, a revelação das taras familiares em *Álbum de família*, as diversas versões da vida apresentadas em *Boca de ouro*, e por fim, a relação entre o universo interno e externo de Alaíde em *Vestido de noiva*. Myrian afirmava que Nelson revelava o lado doente, a paranóia e a agressividade que se escondem atrás da aparente normalidade da sociedade. Esse fascínio primeiro pela obra “rodrigueana” foi decisivo para que, anos mais tarde, eu voltasse a visitá-la, então como aluno da EAD, em uma montagem de *A vida como ela é...*, na qual fui ator e assistente de direção, e na minha estréia profissional como diretor, com *Pelo buraco da fechadura*, espetáculo baseado em contos do autor.

144

Uma noite, ao sairmos do ensaio, por volta das onze horas da noite, pudemos presenciar uma briga de casal no prédio de apartamentos que ficava na frente da FUNARTE. A esposa gritava com o marido na sacada e atirava as roupas dele na rua. Em determinado momento, ele deu um tapa na cara dela e a discussão ficou muito mais acalorada. Myrian, ao assistir tal cena, disse imediatamente: “Olhem, olhem isso! É teatro puro! Está aí o Nelson Rodrigues, vivo na nossa frente!” Sempre que ela identificava uma oportunidade como essa,

procurava fazer a ponte entre vida e arte, entre teatro e cotidiano. Esses episódios utilizados por ela, aparentemente casuais, eram ferramentas que permitiam a nós, alunos-atores, descobrir as várias camadas que compõem uma personagem, como em um trabalho de prospecção arqueológica no qual o cientista vai escavando mais e mais fundo para descobrir novas pistas, a fim de completar seu estudo. Assim também acontece com o ator. A construção de uma personagem se dá de forma multifatorial: através do corpo, da voz, da memória, da experiência vivida, da observação atenta, do estudo teórico ou ainda da combinação de tudo isso, simultaneamente. Outra importante estratégia pedagógica.

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 e 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. Percebi o porquê da necessidade do tapa de verdade e a partir de então, apesar da intensidade do tapa ter diminuído com os ensaios, a sensação de indignação permaneceu na minha interpretação. 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 auto-estima e auto-imagem, através da aproximação com a cultura afro-brasileira, além de promover, através 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, como já dito anteriormente, a vivência plena do sexo era fundamental para a completa atuação do artista no teatro.

Os textos trabalhados naquele ano foram de autores modernistas, tais como de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. A escolha destes não me parece aleatória, porque este movimento representou um divisor de águas na cultura brasileira. O Modernismo significou não só a inclusão do Brasil nos movimentos culturais e artísticos que estavam ocorrendo no exterior, no início do século XX, mas também implicou a busca de raízes nacionais valorizando assim o que havia de mais autêntico no país na época, colocando em evidência a questão da nacionalidade. Esses temas não só eram muitos caros para Myrian, como também representavam metaforicamente sua maneira de pensar e fazer teatro, advinda da herança cultural mais forte que ela recebeu do Teatro de Arena: um teatro feito pelos brasileiros e para os brasileiros.

Outro desafio me foi colocado por ela 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 através 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 através da comédia.

Durante um dos encontros, nesse ano, Myrian falou com bastante ênfase sobre a relação entre teatro e vida. À medida que o relato foi avançando, todos vimos como a emoção tomou conta dela, de forma absoluta e contundente. Quando iria rolar a primeira lágrima, Myrian rapidamente enxugou os olhos e afirmou: “Entenderam?! É pura técnica!” Ela exemplificou, ali na nossa frente, com extrema simplicidade, uma lição fundamental de interpretação: como estimular, através de sentimentos e pensamentos, a emoção do ator, com o objetivo de transformar o que foi imaginado em realidade teatral. Ela acreditava no teatro que era tratado como realidade cênica, ou seja, no que acontece no aqui e agora.

147

Depois dos ensaios, costumávamos jantar juntos e um dos lugares que mais frequentávamos era a Cantina Mamarana, de propriedade de José Muniz de Mello, irmão de Myrian e pai de Adriana, a minha amiga de colégio. Em um desses jantares, 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, e 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 aquele professor era completamente insano, que ele recebia as alunas e depois as matava. Ela também 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 na 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.” Em um dos últimos ensaios antes do exame do sindicato, ao final da minha apresentação, ela caminhou paralelamente à primeira fileira da platéia, tamborilando os dedos no chão do palco e me disse: “Isso eu já vi. Por favor, amanhã me traga algo de diferente.” E saiu. Não houve bronca, nem briga. Houve uma indicação precisa e de um enfascio por estar vendo algo já muito apresentado. Isto me moveu a ir para casa e retrabalhar toda a intenção da cena,

buscando aquela loucura exacerbada típica do teatro do absurdo. Poucas palavras no tom certo foram suficientes para detonar em mim mais do que uma vontade, mas uma consciência da necessidade de mudança. Ela não dirigia os alunos-atores com uma idéia 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. Não eram raras as vezes em que Myrian chamava amigos do teatro profissional para ajudar-nos, pois achava importante que tivéssemos contato com profissionais da área, como parte do nosso processo de aprendizagem. Naquele ano, ela convidou a fotógrafa Vânia Toledo para fazer nosso material de divulgação e, em um desses encontros na casa da Ana Lúcia, fizemos a sessão de fotos. Essa foi uma dentre tantas estratégias utilizadas por ela para provocar e deflagrar experiências criativas nos alunos-atores. O fato de sabermos que teríamos uma artista daquela importância para realizar os registros fotográficos criou uma grande expectativa e pude então experimentar, pela primeira vez, parte do processo de preparação de um espetáculo, fora do âmbito de uma escola de teatro. Tive que reproduzir, durante a elaboração das fotos, a mesma atmosfera que havíamos conquistado durante

os ensaios, além de ter também que estabelecer uma relação artisticamente produtiva com Vânia Toledo. Guardo com carinho uma dessas fotos, que retrata uma cena entre Gisele Sater, que interpretou Joana e eu, que fiz o Creonte.



Marcelo Braga e Gisele Sater em cena de ensaio da peça *Gota d'água*, de Chico Buarque. Acervo pessoal de Marcelo Braga. Fotógrafa: Vânia Toledo

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. Aconteceu algo semelhante ao que tinha presenciado com a atriz Tereza Meneses, quando ensaiava a cena de *Bodas de sangue*. 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.

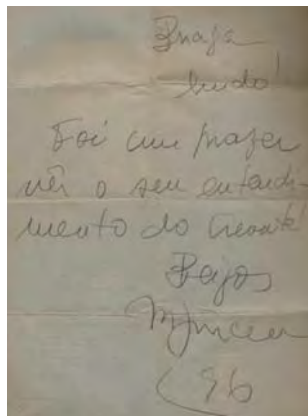
O outro momento que merece ser citado foi durante uma improvisação em que Myrian resolveu participar fazendo a personagem Joana. Fábio Secolin, que era o ator que fazia o Jasão, começou a contracenar com ela, e todos ficamos assistindo a cena. No início, a base era uma das cenas da peça, mas, a medida 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: "Pára Myrian! Pára!" 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. Através da superação desses limites pessoais se vivem situações extremas e esse material pode se transformar em matéria poético-teatral.

151

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, através 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.

No final daquela temporada, juntamente com o livro *Uma história terrível*, de Dostoievski, recebi o seguinte bilhete dela:



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, não. 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 encarar-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.



Exercícios de roda. Curso de Interpretação teatral. FUNARTE/SP, em 1997. Foto: Renato Chauí. Acervo: Myrian Muniz

Nesse espetáculo, recebi vários “presentes cênicos” de Myrian, enquanto aluno-ator. Representei o pai amedrontado pela idéia de ser delatado à polícia nazista pelo próprio filho em *O espião*, fiz o Sr Peachum de *A ópera dos três vinténs*, que cantava uma música sobre a fé no final da cena, participei da cena dos soldados mutilados de guerra em cena da peça *Schweyk na segunda guerra mundial* e, além de participar de todos os números musicais, o maior desafio que tive foi o de fazer o próprio Brecht em cena de abertura do espetáculo. Eu abria a encenação com um trecho do poema *Canção do escritor de peças* (BRECHT, p. 248, 2000):

Eu sou o escritor de peças. Eu mostro
Aquilo que vi. Nos mercados dos homens
Eu vi como o homem é tratado. Isto
Eu mostro, eu, o escritor de peças.

Como entram uns nas casas dos outros, com planos
Ou com cassetetes ou com dinheiro
Como ficam nas ruas e esperam
Como preparam armadilhas uns para os outros
Cheios de esperança
Como marcam encontros
Como enforcam uns aos outros
Como se amam
Como defendem seus despojos
Como comem
Isto eu mostro.

Através da pesquisa e experimentação desses diversos personagens, pude entrar em contato com meu universo mais íntimo, os recônditos mais secretos da minha personalidade. Investiguei a crueldade do Sr. Peachum, o desespero do Sr. Furcke, pai do possível espião, e a ironia politicamente consciente do próprio Brecht. Vivenciei um verdadeiro processo de autopenetração “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 estréia, quando estávamos organizando como seria a preparação nos camarins e que tarefa caberia a cada um, ela determinou que eu limpassemos 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!

155



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 e me inscrevi no vestibular. Nosso último dia de apresentação coincidiu com o dia da minha última prova na EAD. Naquele domingo à tarde, estava na USP apresentando minha cena final no processo seletivo, e a noite entraria em cena, na FUNARTE. Ao chegarmos lá, Sandra Mantovani, Denise Checci, Joaz Campos e eu – estávamos todos participando das provas – avisamos que não queríamos saber o resultado da EAD antes de fazer o espetáculo para que isso não atrapalhasse nossa atuação naquela noite. Enquanto estávamos fazendo aquecimento, uma hora antes de entrar em cena, Myrian chama todo o elenco para uma conversa. Todos sentam na beira do palco e ela, ao sentar na platéia, diz: “Acabei de receber um telefonema da EAD.” E eu pensei: “Eu disse que não queria saber o resultando antes!” E Myrian continuou: “Os meninos passaram. As meninas, não.” E com essa notícia bombástica metade do elenco veio parabenizar ao Joaz e a mim e a outra metade foi consolar Sandra e Denise.

156

Como aquele era o último espetáculo, fomos todos para o restaurante do irmão de Myrian, o Mamarana. Por coincidência, naquela noite também estavam jantando lá Irene Ravache e Jussara Freire, que, juntamente com Eduardo Conde, compunham o elenco da peça *Inseparáveis*, na época, em cartaz no Teatro da FAAP. Antes que o jantar fosse servido, Myrian veio até a mesa em que eu estava, com uma garrafa de champanhe e taças, dizendo que precisávamos brindar à minha entrada na EAD e que tinha convidado Irene, que era atriz profissional, para fazer o brinde conosco e me desejar boa sorte na carreira. Fiquei muito emocionado com a atitude dela e me emocionei mais ainda quando ela veio me abraçar e disse, baixinho no meu ouvido: “Eu não fazia questão que ninguém passasse. Só você.” Aquele foi o melhor presente que poderia receber por ter sido aprovado no processo seletivo, pois foi a confirmação de que era hora de buscar outros caminhos.

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.

Ela sempre afirmava: “Teatro demora! Demora dez anos para entender!” Confesso que achava falsa essa afirmação e pensava que ela só dizia isso porque já tinha mais idade. No ano 2000, ao me formar na EAD e começar a encarar o teatro como profissão, me lembrei da frase e, finalmente, concordei com ela. **Teatro demora!** E de fato demorou dez anos para que eu realmente me entendesse como pessoa de teatro.

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: “Nêgo, 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!”



Myrian Muniz em ensaio na FUNARTE, 1998.
Fonte: Acervo pessoal de Marcelo Braga
Fotógrafo: Nilton Silva

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar este trabalho, achei que seria possível, através da investigação de todo o material levantado, elaborar o método de interpretação que era aplicado por Myrian Muniz. Apesar das discussões sobre as práticas que cercam o trabalho do ator do final do século XX e início do XXI ainda serem polêmicas, devido à proximidade entre o pesquisador e o objeto pesquisado, acreditei que a organização dos conteúdos presentes nas entrevistas, artigos e textos que, de alguma forma, descreviam o seu trabalho pedagógico, certamente me levaria à sistematização de um método. Porém, o grande obstáculo encontrado neste trajeto foi o fato de que o trabalho de Myrian não aceita sistematizações. Ela “era” o seu método, pois o que guiava a sua atuação era a intuição e portanto seus procedimentos nem sempre expressavam escolhas conscientes. Levando em consideração esse importante fator, o caminho traçado então foi o das análises minuciosas dos depoimentos e das situações apresentadas, descritas e também daquelas vividas por mim ao lado dela, análises essas que me permitiram identificar os principais elementos que compõem esse caleidoscópio pedagógico.

158

À medida que eu ia manipulando o material, as combinações possíveis também iam mudando. Novas possibilidades apareciam e o que ia ficando cada vez mais claro era o fato de que Myrian não utilizava uma única maneira de transmitir o que sabia sobre teatro. Ela era uma deflagradora de experiências criativas nos alunos-atores, provocando, instigando e questionando o que estava sendo apresentado e também o que ela vislumbrava como possibilidade para cada um. Ela era uma criadora de territórios de experimentação e risco que conduziam o aprendiz ao autoconhecimento e à autoconsciência, vivências que levavam a elaboração de criações de forte caráter autoral e poético.

A atuação pedagógica de Myrian, sob meu ponto de vista de pesquisador e também de objeto pesquisado, aproxima-se essencialmente da história do personagem da mitologia grega Tirésias. Ele era um ser fascinante, incomum e

paradoxal. Ela era igualmente fascinante, avessa às convenções e aparentemente contraditória. Ele era um cego que enxergava longe e fundo, pois lhe faltava a luz, mas sobrava-lhe sensibilidade e lucidez. Ela possuía uma arguta visão do ser humano, capaz de atravessar o aluno-ator e identificar quais os pontos principais que deveriam ser tocados para potencializar o aprendizado sobre vida e sobre teatro. Ele possuía uma percepção da sexualidade bastante paradoxal, acumulando vivências tanto masculina como feminina em um corpo de homem. Ela utilizava seus conhecimentos acerca da sexualidade humana para apontar caminhos de libertação, através do prazer, que tinham, como ponto de chegada, a completa expressão em um processo de criação teatral.

A transmissão do conhecimento apreendido, elaborado, exercitado e experimentado durante algumas décadas por Myrian aponta para caminhos possíveis, para o trabalho do ator, que perpassam necessariamente a formação do ser como um todo. A instrumentalização tanto prática como teórica, adquire uma importância coadjuvante neste processo, uma vez que a experiência criativa se apóia no aspecto intuitivo que guia a atuação do mestre e do aprendiz de teatro, buscando articular de maneira sincronizada tanto os aspectos intelectuais quanto os emocionais.

159

Em última análise, lancei-me também em uma investigação acerca da minha formação ao lado de Myrian e concluí que esta foi uma experiência *sui generis*. Em uma escola tradicional, esse processo vai se dando de forma cumulativa e fragmentada, a partir do contato com os diferentes professores das áreas práticas e teóricas, como aconteceu comigo enquanto aluno da EAD. De maneira diversa, ao lado de Myrian tive uma experiência holística a partir da compreensão que ela tinha sobre o ofício do teatro, que foi se sedimentando ao longo dos seis anos em que fui seu aluno-ator. Hoje consigo perceber que minha atuação como professor de interpretação e laboratório de montagem está fortemente balizada pela minha experiência ao seu lado, ou seja, a minha docência está impregnada pelas minhas histórias e vivências. Ela propunha que

seus alunos-atores se apropriassem dos meios e modos de produção teatral, a fim de que encontrassem sua própria maneira de produzir teatro. Ela procurava tornar o aprendiz responsável pela sua própria história individual criativa. Talvez esse seja o mais importante princípio que foi incorporado à minha prática pedagógica.

Por fim acredito que a importância desta pesquisa não está somente no fato de ela apontar caminhos que possam contribuir para a formação profissional do ator, mas também coloca em merecida posição de destaque o papel significativo para a história do teatro brasileiro do trabalho desenvolvido por Myrian Muniz, no âmbito da pedagogia teatral, trabalho esse que foi responsável pela formação de várias gerações de artistas de teatro.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Ieda de. **SILNEI SIQUEIRA: a palavra em cena**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética da resistência**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ALMEIDA, Sérgio Pinto. Uma atriz que supera as classificações convencionais. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 09 out. 1988.

AMARAL, Gláucia (curadoria). **Flávio Império em cena**. São Paulo: SESC, 1997.

ARAP, Fauzi. **Mare nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos**. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

ARENA CONTA ARENA 50 ANOS. CD-ROM produzido pela Cia. Livre. São Paulo, 2004.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANDEIRA, Manuel. **MAFUÁ DO MALUNGO**. In: "Poesia completa e prosa". Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

BARONE, Vanessa. Myrian Muniz volta a interpretar e dirigir. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 maio 1997.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. S. Paulo: Civilização Brasileira, 1975.

BRASIL, Ministério da Educação e Cultura. **Depoimentos IV**. Fundação Nacional de Arte. Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1978

BRECHT, Bertolt. POEMAS 1913-1956, São Paulo: Ed. 34, 2000.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.

BOIMEL, Mauro. Maria Adelaide Amaral: a ilustre escritora de Higienópolis. **Revista de Higienópolis**, São Paulo, ano 6, n.36, p. 36, 2005.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. **DICIONÁRIO AURÉLIO BÁSICO DE LÍNGUA PORTUGUESA**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

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

162

COELHO, Sérgio Sálvia. Myrian Muniz 'morrem' e 'permanecem'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 dez. 2004.

CORREA, José Celso Martinez. Nota publicada na Ilustrada. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 dez. 2004.

CORREA, Rubens. **Programa da peça Boca Molhada de Paixão Calada**. São Paulo, 1984.

CUNHA, Aguinaldo Ribeiro da. Colagem de Brecht faz denúncia social. **Diário Popular**, São Paulo, 03 dez. 1997.

DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul. **Diálogos do palco**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1999.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

DIONYSOS. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, n. 24, out. 1978. Número especial sobre o Teatro de Arena.

DIONYSOS. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, n. 25, set. 1980. Número especial sobre o Teatro Brasileiro de Comédia.

DIONYSOS. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, n. 29, set. 1989. Número especial sobre a Escola de Arte Dramática.

163

DIVISÃO DE DIVULGAÇÃO E IMPRENSA DA REDE GLOBO. **Catálogo da minissérie *Dona Flor e Seus Dois Maridos***. 1998

ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. São Paulo: Ediouro, 2007.

ELIS REGINA. **Programa do espetáculo *Falso Brilhante***. São Paulo, 1975.

ESTADO ON LINE. Nina traz Dostoievski para o século 21. **Estadao.com.br**. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20041105p4146.htm>. Acesso em 03 jun. 2010.

FOLHA DE S. PAULO. Myrian Muniz: uma nova linguagem para os shows. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 06 ago. 1978.

FOLHA DE S. PAULO. Myrian volta após seis anos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 04 dez. 1979.

FREIRE, Roberto. **Sem tesão não há solução**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

FREIRE, Roberto. **O tesão pela vida**. São Paulo: Francis, 2006.

FURIA, Malu Mendes. Leilah, propondo o teatro como divã. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 03 de out. 1984.

FUSER, Fausto. A volta de “Fala Baixo...”. **Última Hora**, São Paulo, 20 mar. 1973.

GARCÍA LORCA, Federico. **Bodas de sangue**. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

GARCIA, Silvana (org.). **Odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2002.

GARCIA, Silvana (org.). **Lição de palco**- EAD-USP:1969-2009. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

GÓES, Marta. **Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão** – São Paulo: Editora Terceiro Nome: Loqui Editora: Albatroz Editora, 2007.

GROTOWSKI, Jerry. **O teatro laboratório de Jerry Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GUINSBURG, Jacó. **Diálogos sobre Teatro**. Organizado por Armando Sérgio da Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GUZIK, Alberto. A História Acabou: um brilhante recomeço para Myrian Muniz. **Jornal da Tarde**, São Paul, 05 abr. 1991.

GUZIK, Alberto. A crise que virou comédia. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 14 jan. 1993.

GUZIK, Alberto. De Arquiteto a Artista Pleno. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 09 jul 1997.

JANUZELLI, Antonio e JARDIM, Juliana. **Práticas do ator: relatos de mestres. São Paulo**. LINCE-CAC-ECA-USP. 1999/2000. Pesquisa de registros escritos e áudio-visuais de metodologias do ator, a partir da colheita da fala direta de relatos dos autores das práticas: Beth Lopes, Cristiane Paoli-Quito, Francisco Medeiros, Hélio Cícero, Luiz Damasceno, Márcio Aurélio, Myrian Muniz, Ricardo Puccetti

JAPIASSÚ, Daniel. Uma senhora professora. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 12 abr 1994.

JORNAL DA TARDE. Dorotéia vai a guerra. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 out. 1976.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica. 2006.

LICIA, Nydia. **Programa da peça As Lobas**. São Paulo, 1962.

MICHALSKI, Yan. Enciclopédia Itaú Cultural. **itaucultural.org.br**. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=703. Acesso em: 03 jun 2010.

MAGALDI, Sábato. Uma Mariazinha Mendonça diferente está no Aliança. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 27 mar. 1973.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1997.

MAGALDI, Sábato et alli. **Brasil, palco e paixão**. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2004/2005.

MANTOVANI, Sandra Aparecida de Paula. **Flávio Império**: identidade expressiva na direção de labirinto. Uma reconstituição virtual. Tese de Mestrado apresentada ao departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

MERCADO NETO, Antonio. **A crítica teatral de Alberto D'Aversa no Diário de São Paulo**. Tese de Mestrado apresentada ao departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1979.

166

MERTEN, Luiz Carlos. Energia de Myrian Muniz. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 01 ago 2000.

MORENO, Jabob Levy. **O teatro da espontaneidade**. São Paulo: Summus, 1984.

MUNIZ, Myrian. Notas de produção: Amélia. **Webcine**. Disponível em: <http://www.webcine.com.br/notaspro/npamelia.htm>. Acesso em: 26 maio 2010.

OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Becca Produções Culturais, 1999.

PEREIRA, Maria Lúcia. Comédia deliciosa sobre a degradação social brasileira. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 jan.1993.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Editora Hucitec, 1980.

PEIXOTO, Fernando.(org.) **Yan Michalski**: reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

RASI, Mauro. A volta da grande atriz. **O Globo**, Rio de Janeiro, 06 abr. 1998.

RAULINO, Berenice. Meyerhold e o grotesco. *Arte Unesp*,v. 1. São Paulo: 2002.

RAULINO, Berenice. **RUGGERO JACOBBI**: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Myrian Muniz**. Revista E: número 7, ano 11, jan, 2005 (p. 10-14).

SANSONI, Íris. Saldo Positivo. Myrian Muniz, a responsável pela direção do espetáculo do ano: Falso Brilhante. **Última Hora**, São Paulo, 27 e 28 dez. 1975. Suplemento Especial

SILVA, Walter. O show colorido. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 dez 1975.

SILVA, Armando Sérgio da. **UMA OFICINA DE ATORES**: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SOARES, Wladimir. De repente, Célia se revela. E explode em um espetáculo de humor e criatividade. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 09 jul. 1978.

SOUZA, Edgar Olimpio. *Porca Miséria* mistura gargalhadas e reflexão. **Diário Popular**, São Paulo, 22 jan. 1993.

VARGAS, Maria Thereza e outros. **E.A.D. – 48/68: Alfredo Mesquita**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1985.

VARGAS, Maria Thereza. **GIRAMUNDO**: Myrian Muniz – o percurso de uma atriz. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

VEJA. **Aulas de palco**. In Veja de 11 de fevereiro de 1976.