

A mestra aprendiz.

José Batista Dal Farra Martins
Universidade de São Paulo
doutor
encenador, compositor, pesquisador e professor

Resumo: Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende. O mote de Guimarães Rosa sintetiza um princípio pedagógico e poético de Myrian Muniz (1931-2004), atriz, professora e diretora, mulher-de-teatro, com quem, durante vinte anos, convivi, aprendi e trabalhei, atuando em diversos papéis, no espectro das especificidades do fazer teatral: compositor, sonoplasta, professor, assistente de direção, diretor, iluminador, dramaturgo, ator. Myrian era pedagoga em tempo integral, mestra de um teatro peripatético, ou, na sua expressão, voador. Neste período, acumularam-se apontamentos, roteiros, trilhas, gravações e vídeos, que serviram de material para uma reflexão sobre princípios e procedimentos teatrais de Myrian Muniz, partindo-se da relação de aprendiz estabelecida com ela. Em 1998, a pesquisadora Maria Thereza Vargas organizou o “Giramundo – Myrian Muniz: o percurso de uma atriz” (São Paulo: Editora Hucitec Ltda.), em que, por meio de textos e depoimentos de diversos parceiros seus em diferentes épocas, se historia sua formação, num “fascinante e revelador passeio por essa trajetória humana e artística”, como afirma Fernando Peixoto, na orelha do livro. Este artigo deseja contribuir para complementar estas visões da artista, com um mergulho nas estruturas poéticas e pedagógicas para o ator, abordando-se temas como o sagrado e o profano, a arte como mercadoria e os jogos entre corpo, voz, palavra e improvisado.

1

Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende. O mote de Guimarães Rosa sintetiza um princípio pedagógico e poético de Myrian Muniz (1931-2004), atriz, professora e diretora, mulher-de-teatro, com quem, durante vinte anos, convivi, aprendi e trabalhei, atuando em diversos papéis, no espectro do fazer teatral: compositor, sonoplasta, professor, assistente de direção, diretor, iluminador, dramaturgo, ator. Myrian era pedagoga em tempo integral, mestra de um teatro peripatético, ou, na sua expressão, voador. A idéia de abordar sua pedagogia teatral percorreu continuamente este período, mesmo como impossibilidade, já que, frequentemente, ela declarava que seu trabalho jogava com o improvisado e o instante presente e que, portanto, navegava segundo os sabores sagrados dos deuses do teatro, como ela evocava. Não dizia que os ventos da criação sopravam ao acaso, mas tinham sentido alquímico: o rito revisitado era o caminho para o conhecimento teatral. Neste

caminho, estão presentes a surpresa e os perigos da experiência viva, a possibilidade dos encontros, o convite a um olhar para fora: para o outro, o mundo e a natureza. O caminho é imagem recorrente nas falas e citações de Myrian. Em 1985, no programa do “Saber Sobreviver”, por exemplo, ela se apresenta em um pequeno poema, no qual detalha a que tipo de caminho se refere e as implicações coletivas decorrentes desta escolha.

Eu sou aquela que apenas caminha.
E quem caminha comigo pontilha o meu tempo,
desenha o meu horizonte,
tece o meu caminho
se o nosso caminho é o teatro,
nos contemplamos todos,
e existimos por inteiro para saber sobre viver.¹

Sua estrada não é solitária, mas construída por várias mãos, no terreno teatral: quem caminha comigo, tece meu caminho. Na abertura do “Giramundo – o percurso de uma atriz”, livro-dossiê sobre a artista, os versos de Antonio Machado revelam sua atitude concreta de radicalização da experiência, a ponto de se construir o caminho, caminhando-se.

“Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.”²

O próprio título da obra já indica o sentido da andarilha, para quem a imobilidade só se impunha como afinação e impulso para o deslocamento. Esta andarilha aparece na relação cotidiana com a cidade, quando ironizava ao definir: “O que é fazer teatro em São Paulo? É descer a Consolação, entrar na 23, e vamos pela Pelotas, pegar a Dr. Arnaldo, e sobe a Rebouças, e desce a Rebouças...”

¹ “Saber Sobre Viver”, show com Priscilla Ermell. São Paulo: Teatro Sérgio Cardoso, 1985.

² Vargas, 1998.

De fato, o mundo que Myrian girava era São Paulo, onde nasceu e teceu sua história. Em sua casa, todo objeto possuía memória e cada mudança trazia fragmentos dos espaços anteriores. Dispostos com elegância precisa, ela os organizava em altares, que de noite a iluminação delicada recortava e fundia, momentos em que criava a atmosfera desejada para um contato próximo com o aprendiz. Havia, assim, espaços de observação do todo, das relações interpessoais emergentes da experiência grupal, coordenados com outros, cujo ponto máximo acontecia na casa, em que o contato se fazia próximo. Não eram todos os alunos que convidava para este círculo: escolhia-os com cuidado, guiada por uma espécie de intuição pedagógica, que lhe permitia enxergar potencialidades do receptivo para a relação de troca de experiências, seu requisito essencial para o aprendizado. A sala era este espaço, onde se lê, se canta, se ensaia, se conversa, se discute, se come, se bebe, em ritos de celebração do encontro: tudo sempre teatro. Assim, os processos teatrais rescendiam em seu cotidiano, e dele se nutriam, contaminado-o de tal forma que o encadeamento das aulas e dos ensaios se dava sem planejamento sistemático. A vida era afinação para o palco: a sombra inesperada de uma folhagem na parede podia desvelar a dicção de um poema.

2

Meu encontro com Myrian Muniz foi na criação da trilha sonora da peça “O Exercício”, que ela dirigiria³. O cenário é o próprio teatro: a ação se passa no palco, em uma sequência de ensaios, nos quais um ator e uma atriz improvisam cenas, criando-se um jogo entre realidade, representação e loucura. Tratava-se, portanto, de um debate sobre a atuação e os limites entre verdade e mentira, envolvimento e distanciamento, vida e morte. A estas polaridades, Myrian acrescentou, em sua encenação, uma dualidade que considerava fundamental: o sagrado e o profano. O sagrado enfatiza no teatro a potência transcendental, fundada nos encontros e nas relações humanas, espaço poético criado a cada rito pelos seus celebrantes – os atores. Como Artaud, Myrian desejava um teatro que fosse um lugar sagrado, servido por um

³ “O Exercício”, de Lewis John Carlino. São Paulo: Teatro Studio São Pedro, 1984.

cortejo de dedicados atores e diretores devotos.⁴ Não se trata, portanto, da sacralização do ator como um ser inatingível, como alimenta a cultura das damas, divas e estrelas, em que se sela um pacto declarado com o mundo da mercadoria. Sagrado não se refere tampouco à nobreza na dicção e no estilo, muitas vezes fatores de valorização da mercadoria. Para Myrian, o sagrado no teatro investe-o de potências reveladoras, transformando-se o palco no lugar onde o invisível aparece, do Invisível-Tornado-Visível, no dizer de Peter Brook⁵. O espaço coletivo do sagrado se constrói a cada encontro, a cada ensaio, a cada apresentação. O ato sagrado no teatro responde a uma fome: uma fome do invisível? A fome de uma realidade mais profunda do que a forma mais completa da vida cotidiana? Ou era uma fome das coisas que faltavam na vida, uma fome, na verdade, de amortecedores contra a realidade?⁶ Para Myrian, é a fome da descoberta, portanto da visibilidade e da revelação, cuja potência se manifesta pelo cultivo da consciência e da atenção para si, do olhar para o outro e da relação interpessoal como base viva do jogo coletivo. Nas frestas destas ações, insinua-se o silêncio, como espaço de escuta e reverberação.

3

Myrian era antes de tudo atriz e amava os atores e as atrizes, estabelecia com eles um pacto, regido por uma compreensão profunda de suas necessidades e desejos. Os requisitos da pedagoga e da diretora emanavam naturalmente dos requisitos da atriz, o que transformava o aprendiz de teatro em um aprendiz de ator. Para Myrian, o conhecimento teatral se construía como experiência de exposição, tornando-se inadmissível diretores e professores impermeáveis à atuação cênica. Como consequência, será impossível formularem-se, por exemplo, princípios exclusivos da voz para o ator, pois que Myrian trabalhava o ator, na totalidade do ser.

Você tem que olhar para o ser. Olhe pra ele e você vai saber o que ele precisa e inventar exercícios para ele se perceber. Era uma noite de segunda-feira, na primavera de 84: minha primeira experiência como professor de voz. Myrian me

⁴ Brook, 1970, p. 52.

⁵ Brook, 1970, p. 39.

⁶ Brook, 1970, p.41/42.

esperava em sua casa. A voz grave e profunda murmurou aquelas poucas palavras. *Olhe para o ser*. Embora não compreendesse o significado daquela voz, pois esperava pistas sobre exercícios e indicações concretas sobre como conduzir o trabalho, intui que sua fala enunciava um princípio, como um conceito matemático primitivo, um ponto fundador. Os primeiros contatos com o mestre são reveladores, iluminam de chofre um caminho cheio de dúvidas, pois suas palavras são exatas, lapidadas que foram em incontáveis aulas, ensaios e reflexões. Território de passagem, o aprendiz arma os sentidos na direção da voz e do gesto do mestre, convocando-se os fluídos receptivos do sujeito da experiência. Como conceitua Bondía, esse sujeito “não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, não é o sujeito do saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer. (...) Seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura.”⁷ O sujeito da experiência é um agente do receptivo: sua ação é expor-se, “com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco.”⁸ Portanto, no processo pedagógico, o aprendiz sintoniza as ondas do mestre, especialmente nos primeiros contatos, quando capta princípios que depois vai verificar e aprimorar. Myrian aponta para percepção plena da presença do outro como o primeiro requisito para que se estabeleça esta relação, colocando-se o mestre também em uma atitude de receptividade e de exposição: o mestre aprendiz. Não se trata de trabalhar procedimentos para o ator, mas compreendê-lo na totalidade do seu ser. No campo da voz, este enfoque é extremamente importante, pois as tensões entre voz cotidiana e voz poética, reveladoras dos espaços íntimo, pessoal e público, emanam de um ser construído nas marcas de sua história. Não se buscam vozes bem treinadas. No dizer da preparadora vocal Kristin Linklater, “eu quero ouvir você, não a sua voz.”⁹

Naquela noite, participo com os alunos de uma afinação do corpo. Imerso nas dificuldades dos movimentos, pendulava entre a fruição do momento presente e a iminência de minha atuação pedagógica. Quando dei por mim, Myrian desaparecera:

⁷ Bondía, 2002, p. 24.

⁸ Bondía, 2002, p. 25.

⁹ Linklater, 1976, p. 3.

estava só e descobria na carne a complexa construção do espaço receptivo para o outro.

Bibliografia

BONDÍA, Jorge Larrosa: Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação Nº. 19. Rio de Janeiro: ANPEd, 2002.

BROOK, Peter: O Teatro e seu Espaço. Petrópolis: Vozes, 1970.

LINKLATER, Kristin: Freeing the natural voice. New York: Drama Book Specialists, 1976.

VARGAS, Maria Thereza (org.): Myrian Muniz: o percurso de uma atriz. São Paulo: Editora Hucitec Ltda., 1998.