

Entrevista com o preparador de atores Márcio Mehiel

Site Poucas e Boas da Mari – <http://www.poucaseboasdamari.com>

Por Mari Valadares – MTB: 43.155/SP

01. Ator, professor universitário, diretor e preparador de atores. Há quanto tempo está envolvido nessas atividades?

A primeira vez que subi em um palco foi aos seis anos em uma escola que eu estudava no Sul e foi quando eu percebi o que eu queria fazer, pois eu gostava de contar histórias, cantar, mentia muito bem (rs). Eu já apontava para esse caminho. Daí, voltei a morar em Bauru – SP (Márcio nasceu na cidade de Bauru, interior de São Paulo) e com 12 anos entrei em uma escola para atores da professora Celina Lurdes Alves Neves, que era a matriarca do teatro na cidade. Fiz durante dois anos nesta escola e desde então não parei mais. Como professor, dei aula na escola alemã Walforff, em São Paulo, onde fui chamado para dirigir uma peça, “Pássaro Azul da Felicidade, do Maeterlinck. Esse foi o início como professor, pois tive que ensiná-los. É muito diferente dirigir um grupo de atores profissionais e amadores para um grupo que está aprendendo. Você tem que formar essas pessoas para fazer esse trabalho. Também dei aula em uma faculdade de artes, FPA e depois fui trabalhar com a Fátima Toledo, onde comecei a fazer preparação de atores para cinema.

02. Depois de trabalhar com a preparadora de atores Fátima Toledo, você abriu seu espaço para formação de atores, o Ateliê de Artes e Ofícios e seu próprio método de interpretação para cinema, que envolve corpo, energia, concentração e imaginação. Como foi a criação desse método?

Um preparador vem para resolver muitas vezes uma dificuldade ou para colocar o ator em uma situação que ele não chegaria sozinho. A Fátima foi super importante nesse sentido, porque ela me fez desenvolver esse talento, essa potência, que é a de conduzir, preparar um ator ou não ator, fazer com que ele acredite e faça algo que é difícil ou que ele pense que não vai conseguir. Ela me fez trabalhar essa qualidade que eu tenho e que é natural também. Não foi uma coisa que tive que buscar. Eu tenho essa facilidade de trabalhar com atores, prepará-los. O processo que desenvolvi no Ateliê é muito diferente do processo dela (Fátima), porque foi através de todos os diretores que eu trabalhei, de tudo que passei como diretor e ator. Eu fui percebendo e construindo com toda essa experiência uma forma de olhar para essa profissão que é minha, que passa muito pelo que eu aprendi com o Yoshi. A primeira vez que ele veio ao Brasil, eu fiz um trabalho com ele que tem uma consciência de que há energias que circulam no ambiente. No trabalho do ator isso é muito focado, muito concentrado. A gente vai com essa ferramenta que nós temos com muita precisão naquela situação, naquele momento. Então isso ganha, quando a gente entende que não acontece só em um nível as coisas e sim, em vários níveis. E o Yoshi foi quem me apresentou essa oportunidade. E depois veio o Ivaldo Bertazzo, com quem eu trabalhei e desenvolvi a

consciência do corpo como uma ferramenta, um instrumento, que não tem dissociação entre corpo e voz, que tudo que acontece de alguma maneira fica impressa e que é possível acessar coisas nele sem entrar em psicologismos. Nada contra, mas o corpo é uma via de acesso a você entender várias posturas que nós temos e que muitas vezes se repetem. Esses padrões de comportamento têm um lugar no corpo. Então a gente pode também resolver fisicamente questões que muitas vezes teria que passar por processos terapêuticos. Enfim, você pode, conhecendo seu instrumento, colocando movimento nesse corpo, resolver muitas coisas. Isso veio do Ivaldo e que foi incorporado nessa técnica.

Seu método é voltado para interpretação de cinema. Ele pode ser utilizado em outros gêneros?

Quando eu desenvolvi, desenvolvi mais para a prática teatral e acabei refinando para o trabalho de cinema, que é o que tem me interessado, que é o que me seduz. Eu pesquisei isso muito ano passado para o espetáculo que eu escrevi e dirigi e ainda está em cartaz, “Tem de Haver Mais”. É uma peça com 11 atores, onde eles aplicam essa técnica. É claro que é uma estranheza vendo isso ser usando no teatro, porque trabalhamos não só o nível da expressão física, mas também a energética. Isso no teatro se configura de uma maneira muito interessante. Na TV eu já preparei alguns atores para que usassem essa técnica e funciona. É claro que para o funcionamento dessa técnica para TV, o ator tem que ter uma destreza técnica, porque o ritmo de gravação, a solicitação do ator, a demanda técnica é muito maior que a do cinema, pois no cinema há uma preparação, há um cuidado com cada cena e na TV a produção é o foco, o que conta é você ser um funcionário que desempenha rapidamente o seu trabalho e é claro que quem sai melhor é o ator que tem uma técnica. É uma técnica que serve para televisão, mas o ator tem que estar com mais treino para que ele consiga usar isso mais rapidamente.

03. Você comentou anteriormente sobre peça que escreveu e dirigiu, “Tem de Haver Mais”, que estreou em outubro do ano passado e ainda está em cartaz. A peça mostra as aventuras de um grupo de atores que em viagem à Europa enfrenta um grande imprevisto. Como surgiu a idéia da peça?

Os atores da peça me convidaram para esse trabalho e na nossa primeira conversa perguntei o que eles queriam falar, qual o tema que eles queriam fazer e eles apresentaram uma idéia de fazer uma pesquisa sobre intenções e eu comecei a puxar do grupo a história deles, pois eu não os conhecia, conhecia apenas três pessoas. Daí, fiquei sabendo que em 2005 eles comemoravam dez anos. Então, comecei a propor que eles poderiam se valer dessa experiência de ter um grupo há dez anos, de se fazer teatral durante todo esse tempo, pois é super difícil se conviver em grupo por muitos anos, daí eles toparam. Eu fui escrevendo a peça durante os ensaios para falar deles, dos 11 atores especificamente. A idéia da viagem surgiu, pois eles nunca viajaram com

espetáculos. Tanto que agora eles vão viajar, vão para Curitiba – PR, vão para o festival de Londrina – PR. Isso foi meio uma determinação: que eles iriam viajar. Eu propus de falar de uma viagem, só que uma viagem que deu tudo errado no espetáculo. Foi dessa necessidade de colocá-los em cena e sobre o universo que eles têm e tinham para oferecer.

O método utilizado pelos atores na peça é o seu específico. Houve dificuldades de adaptação?

Foi difícil, porque cada um ali tinha uma formação, vinha de uma história. Nós temos no Brasil a formação da criação do personagem, a stanislavskiana. Quase todo mundo passou por essa escola e bem ou mal, o personagem é uma presença fortíssima no teatro. Eu não queria que eles construíssem personagens e com essa técnica, você pode se colocar com muita propriedade em cena, você pode se colocar nessa brincadeira, nesse jogo, pessoalmente falando na primeira pessoa. Teve um período de bastante resistência, em que eles “piraram”, acharam que não ia rolar. Mesmo o processo que eu usei para escrever a peça foi bem diferente do que eles estavam acostumados – com eles em cena e por improvisação. Eu dizia o que tinha que falar na hora, eles iam fazendo. Foi tudo novo. Não só a técnica, mas o processo de produção do texto, a forma como eu pensava o espetáculo e a atuação foi diferente para eles. Então foi complicado, mas eles estavam super abertos e responderam super bem.

04. Escolas e cursos de interpretação adotam basicamente o Método de Composição de Personagem e Criação de um Papel de Constantin Stanislavski, que tem como base trabalhar com a emoção do ator. Há falhas nesse método? Se sim, o que falta para ele ser completo e se o seu método seria uma verdade absoluta?

Não existe um único caminho. Existe milhões de possibilidades para você chegar em qualquer lugar, você que escolhe o seu caminho. O importante é escolher um caminho. Não acho o meu método uma verdade absoluta, mesmo porque ele está sendo constantemente observado, testado, modificado dentro de uma realidade brasileira, de uma realidade de São Paulo. Eu ainda não usei essa técnica com atores fora do estado de São Paulo, que têm uma outra consciência de tempo e espaço, por exemplo. A gente vive em uma realidade muito própria aqui em São Paulo. O método Stanislavski (criação do personagem, criação do papel) foi muito mal traduzido para o português, tinha muitos equívocos a tradução, muitos termos ficaram esquisitos, uma terminologia um pouco distante do que o Stanislavski pensou para o ator. Ele evoluiu na sua pesquisa e muito, mas já no final da sua vida ele não queria publicar mais nada, porque ele tinha receio do que podia acontecer, já que os outros livros tinham virado “bíblis”, verdades absolutas – “é assim que se tem que atuar”. No final ele pesquisava mais o teatro físico, ele falava em busca e já se perguntava – “O que está acontecendo agora?”, mas em muitos níveis, não só no nível de que eu estou falando com você. Eu gosto muito do Stanislavski, gosto do que veio no final – as palestras, textos que não

foram publicados, que não está na mão do grande público. Mas eu acredito muito no que ele fala, é um grande pesquisador deste ofício, só não acho que a gente pode mais seguir uma técnica que foi criada no século XIX.

Então o método é ultrapassado?

Seria. Muita coisa que ele propôs mesmo no final, eu acho que já não cabe mais. A medicina do século XIX, não é mais a medicina que tem hoje. Tudo evoluiu. Por que o ator ainda tem que se remeter aos pensadores do século XIX para fazer a sua arte? Nesse sentido, a gente pode continuar de uma maneira corajosa mesmo, né? Seguir de onde eles pararam, avançar, não parar onde ele parou.

05. No Ateliê existe a reciclagem para o ator profissional. Qual a importância do ator sempre se reciclar? Sei que há muita resistência.

Pois é! A formação aqui no Brasil ou você estuda ou você trabalha. Quando você é estudante, você é estudante, depois como profissional, apenas trabalha. Os profissionais estudam também, mas já é algo mais reservado. Eles não se sentem mais a vontade depois de um tempo a se permitir a voltar para alguma escola, para algum lugar para estudar, pois isso parece que de alguma maneira desmerece o seu currículo, seus anos de trabalho. E sem contar que a gente trabalha em um universo restrito. O Brasil, como campo de trabalho, tem o teatro, a TV e o cinema. Se você passa pela TV, pela Rede Globo, por exemplo, você fica com visibilidade – sua peça vai ter mais público e seu filme também. O que eu acho mais legal, que eu admiro, que eu quero fazer e trabalhar são diretores que não associam seus projetos a atores que tem o nome na mídia, pois já descobriram que o mercado forte para esse gênero é o mercado internacional e lá fora tanto faz, quanto tanto fez quem você é, se você fez novela ou não. As personalidades daqui não servem lá. Então, no cinema precisa de bons atores, profissionais que estejam aptos a contar aquela história. Isso deu uma mexida nessa estrutura. Mas estudar, voltar para uma escola, voltar para um espaço para se aprimorar vem muito dessa história por exemplo: se vem um ator muito famoso, ele vai emprestar o nome dele a minha técnica, para meu espaço. Tudo pesa, tudo é considerado. Se eu tenho uma personalidade estudando comigo, ela sabe que vai trazer um valor agregado. “Tal fulano, tal sicrano estudou no Ateliê”, isso na verdade não significa nada, minha técnica não será alterada porque ele veio para cá, mas eu vou ganhar uma visibilidade que o nome dele vai trazer. Eu já trabalhei com atores que pedem que eu não divulgue o nome, justamente porque é uma situação, onde isso não é muito claro, ao passo que deveria ser uma coisa legal as pessoas estarem se reciclando.

Seria um preconceito.

Um preconceito. De certa maneira o ator meio que se fragiliza por voltar a estudar. Diferente de uma preparação. Se tiver uma preparação em um filme, é okay, é super

legal, significa que o filme tem estrutura financeira, que o diretor é uma cara bacana, que tem noção que o elenco tem que ser preparado, pois ele não tem tempo de fazer isso, ele tem que cuidar do filme inteiro. Agora, individualmente o ator buscar já é outra história. Nos Estados Unidos, na Europa, os atores têm seu personal coach, seu preparador pessoal, que acompanham eles no set, que tem uma força e que muitas vezes no contrato já se faz cláusulas de que em caso de impasse entre o diretor e o preparador, o preparador pode pedir mais um take para garantir que o ator pode fazer melhor do que aquele último take que o diretor fez. A gente vai ter um tempo para que se encare isso como uma indústria e que somos eternamente aprendizes. E uma técnica nova vem e oxigena uma coisa que já estava perdendo o brilho, ficando estagnado.

06. Como você vê o cinema brasileiro, em relação à interpretação, hoje?

Melhorou muito, tem muitas coisas que eu gosto e tem muitos lugares que você percebe que tem um ranço, uma forma de se fazer, que é o meio do caminho entre teatro e televisão. Atores de televisão vão para perto da televisão e atores de teatro vão para perto do teatro. Essa consciência de que as cenas do cinema são feitas em pedaços, em fragmentos é um treino para o ator. Tem que fazer bastante ou ter alguém que prepare ele para fazer isso, porque a maioria dos atores faz o filme o tempo todo. O que é isso? Você assiste um filme e o ator por exemplo está trancado em um quarto de um apartamento e fica o filme inteiro lá. Isso o filme já nos conta, a imagem já nos mostra. Mas depois de um tempo que você está preso, você não está mais, pois chega uma hora que você esquece disso, você começa a pensar na sua vida, você desenvolve o seu universo dentro daquele universo. Você não fica nos informando que está preso dentro do quarto. E essa consciência é a do teatro, em que você tem consciência da obra inteira – começo, meio e fim. Muitos atores levam essa técnica para o cinema, então todas as cenas eles fazem trazendo todas as informações que compõem o filme. Daí fica over. Na hora que se monta o filme inteiro, o próprio ator percebe que está over, porque ele fica nos dando a mesma informação em todos os fragmentos. Isso ainda acontece bastante.

07. Você participou da escolha dos atores do curta-metragem “João e Bilu”, da diretora Kátia Lund, que compõe junto com outros seis curtas de diretores diferentes o filme “Todas as crianças invisíveis” (2005). “João e Bilu” conta a história de duas crianças que catam material reciclável na cidade de São Paulo. Foi difícil encontrar os atores que se encaixassem no papel?

Foi super difícil. Primeiro que fazer casting é algo que se constrói em processo. O diretor tem uma idéia, mas é uma abstração. Começa a tomar corpo quando aparecem às pessoas, os atores. Ele vai dizendo: “ah, ele é muito alto”, “esse menino tem cara de mal”, “o personagem tem uma cara de menino bom”. Então, no caso de “João e Bilu”, a Kátia Lund queria não atores e que viessem desse universo – crianças que catam

material reciclável na rua. Dentro disso, até achar o perfil, eu li o roteiro, nós discutimos muito o objetivo e ia pra rua com uma filmadora digital encontrar alguém que tivesse o perfil. Conversa com aquelas crianças, gravava as conversas e mostrava para a Kátia. Esse processo durou dois meses e eu ouvi centenas de crianças, todas da cidade de São Paulo, não só o elenco principal, mas todo o filme – 14 adultos e 11 crianças. Foi uma loucura, eu ficava o dia inteiro, madrugada inteira pesquisando, foi muito louco, muito puxado.

08. Como é preparar não atores?

As duas crianças que fizeram o filme, por exemplo, nunca tinham ido ao cinema, nem a Verinha (Vera Fernandez), nem o Anauwake (Francisco Anawake). Nunca! Eles foram preparados, teve um tempo de preparação, aonde eles chegaram ao universo, decoraram os textos. Tudo isso aconteceu antes da filmagem. Eu penso que cinema, TV e teatro é um espaço para atores. Eu acredito nisso. Mas não acho que é uma ditadura – “só atores podem exercer essa profissão”, porém eu acho que é um espaço para profissionais. É claro que há essa facilidade em não atores, porque eles não trazem vícios. Alguns de tanto ver televisão têm mais ou menos aquele registro de que quando vai fazer alguma coisa cai em uma melodia que você identifica rapidamente como de televisão, de novela. De uma forma geral, eles não têm vícios, eles nunca fizeram, nunca brincaram disso. Então, o que você apresenta para eles como possibilidade, como forma, meio de expressão, eles acreditam e “compram” e muitos atores que tem uma formação resistem muito. Há todo um período de estabelecer a confiança com atores e também não atores, para que eles se entreguem, para que eles acreditem que possa fazer de uma maneira diferente do que ele conhece. O não ator muitas vezes chega antes, por incrível que pareça, do que o ator. Mas eu ainda prefiro trabalhar com atores.

09. Esse projeto dos sete curtas (“Todas as crianças invisíveis”) tem como o objetivo despertar a atenção para crianças que vivem em situações difíceis por todo o mundo e parte da renda do filme foi destinada a Unicef e para o Programa Mundial contra a Fome. Sei que o trabalho social da Kátia não parou e sei também, que você está envolvido nisso. Explica para gente.

Esse projeto quem bolou foi uma italiana chamada Chiara (Chiara Tilesi), que trabalha na Unicef. Esse longa conta com sete cineastas internacionais e cada um fala livremente da realidade das crianças invisíveis do seu país através de pequenos curtas e juntos, os sete curtas, formam o longa-metragem. A Chiara foi em todos os países acompanhar as filmagens e quando veio ao Brasil, ela conheceu a Verinha e o Anawake e se apaixonou pelos dois. Os dois são apaixonantes mesmo, são crianças brilhantes, muito especiais, muito amorosas, afetivas, inteligentes. Quando a Chiara voltou para a Itália, ela ficou com isso na cabeça. A Verinha e o Anawake, quando eu os encontrei, eles moravam em ocupações, no centro de São Paulo e quando mudou a Prefeitura,

foram despejados, com bomba entre outras coisas. E a Verinha foi morar na rua e o Anawake voltou a morar com o pai, na periferia da capital, muito longe do centro da cidade. Ela preocupada com o que aconteceria com esses dois, já que durante todo o processo, ficou muito claro que eles fariam um filme e que era um trabalho como outro qualquer, que eles receberiam por isso e acabado o filme, acabou o trabalho. Mas ela ficou com os dois na cabeça e propôs para a Unicef um projeto para tutelá-los até os 18 anos, para cuidar da alimentação, da nutrição, da cultura dos dois. Esse projeto foi aprovado e a Kátia me chamou para ser o tutor das duas crianças e eu estou fazendo isso. Ainda está bem no começo. A Verinha agora vai mudar para uma casa. Ela está estudando em uma escola pública, depois de dois anos fora da escola. A idéia não é transformá-los em “Cinderelas”. Eles só terão uma condição de aproveitar as oportunidades naturais que os dois têm. Em nenhum momento eles serão divinizados. mas com isso eles conseguiram essa estrutura que a gente tem que fazer valer muito para que eles não saiam da escola, para que no futuro eles consigam uma colocação no mercado de trabalho. O Anawake quer ser engenheiro automobilístico, nada a ver com ser ator. A Verinha nem sabe o que ela quer ser ainda. Então, eles estão tendo a oportunidade só de seguir, de não ter que trabalhar muito cedo ou ficar muito vulnerável a uma situação complicada.

10. Uma mensagem para os freqüentadores do site “Poucas e Boas da Mari”.

Eu gosto muito de uma estrutura que é a base desta minha técnica que é: concentração, intenção e ação. Que para tudo a gente tem que se concentrar, saber muito bem o que a gente quer e depois agir.

O blog "Poucas e Boas da Mari" foi criado a partir de uma ideia dada pelo Márcio