UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MARIA MIRTES MESQUITA

Formas de Criação de um Espetáculo Teatral: o caso da adaptação de "Macunaíma" de Mário de Andrade pelo Grupo de Arte Pau Brasil – 1978.

São Paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MARIA MIRTES MESQUITA

Formas de Criação de um Espetáculo Teatral: o caso da adaptação de "Macunaíma" de Mário de Andrade pelo Grupo de Arte Pau Brasil – 1978.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós–Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro de Azevedo

São Paulo

2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catalogação na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Mesquita, Maria Mirtes

Formas de criação de um espetáculo teatral : o caso da adaptação de "Macunaíma" de Mário de Andrade pelo Grupo de Arte Pau Brasil – 1978 / Maria Mirtes Mesquita – São Paulo : M. M. Mesquita, 2011.
83 p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Profª Drª Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro de Azevedo

1. Teatro – Brasil – Século 20 2. Encenação 3. Criação coletiva 4. Grupos teatrais 5. Andrade, Mário, 1893-1945 6. Antunes Filho, 1929- 7. Grupo de Arte Pau Brasil (grupo teatral) I. Azevedo, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro de II. Título

CDD 21.ed. – 869.925092

MESQUITA, Maria Mirtes

Formas de Criação de um Espetáculo Teatral: o caso da adaptação de “Macunaíma” de Mário de Andrade pelo Grupo de Arte Pau Brasil – 1978.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós–Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Ao Prof. Dr. Clóvis Garcia, mestre querido, pela sua dedicação, empenho e estímulo na escolha do tema para realização desse trabalho, minha gratidão.

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro de Azevedo pela delicadeza e paciência durante o processo de realização desse trabalho.

Ao Diretor Antunes Filho pela visão e fé.

Aos integrantes do Grupo de Arte Pau Brasil de todos os tempos, pela história vivida e experiência compartilhada.

À Theodora Ribeiro pela disponibilidade e ajuda nessa fase do trabalho.

À Chaké Ekisian Costa pelo desprendimento e generosidade.

Ao casal César Assolant pelo companheirismo e apoio técnico e à Tereza Convá pelo carinho e aconchego.

Ao Eduardo Amos pela presteza e companheirismo de tantas jornadas.

Ao amigo Rubens José de Souza Brito, que lançou a luz a respeito do assunto, in memoriam.

Aos meus pais pelo amor, dedicação e confiança.

À minha irmã Mara pelo amor, apoio e compreensão.

Ao meu sobrinho Gabriel, a esperança.

À Helena Martins e Juliana Papavero aliadas de sempre, minha eterna gratidão.

Ao Cacique Cipassé da Tribo Xavante do Município de Matinha/MS pela dignidade em mostrar sua casa e sua tribo e ensinar o que é ser índio. Meu respeito e minha gratidão.

“Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.

Tem mais não.”

Mário de Andrade

RESUMO

MESQUITA, M. M. **Formas de Criação de um Espetáculo Teatral: o caso da adaptação de "Macunaíma" de Mário de Andrade pelo Grupo de Arte Pau Brasil-1978. 2011**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

O objetivo do presente trabalho é descrever o processo de criação utilizado para a adaptação do romance Macunaíma de Mário de Andrade para o teatro, sob a direção do Antunes Filho, com o Grupo de Arte Pau Brasil, de setembro de 1977 a 20 de setembro de 1978, data da estreia do espetáculo, considerado o espetáculo mais importante do final da década de 70. O grupo se formou a partir de um curso de interpretação promovido pelo Sindicato de Artistas e Técnicos em Diversões do Estado de São Paulo, com o apoio da Comissão Estadual de Teatro (CET), do qual, além do diretor Antunes Filho como coordenador de todo o processo, participaram também como professores, Naum Alves de Souza, artista plástico responsável pelas aulas de adereços e objetos cenográficos e o maestro Murilo Alvarenga com o ensino da música e do canto.

A metodologia de pesquisa utilizada foi a do resgate dos fatos através da memória, arquivos pessoais e de outros integrantes do processo de montagem; materiais iconográficos e entrevistas com os participantes da criação do espetáculo: diretor, diretor musical, cenógrafo - figurinista e elenco, documentos esses existentes no Arquivo Multimeios/ Divisão de Acervo, Documentação e Conservação do Centro Cultural São Paulo. Para efeito dessa pesquisa, foram utilizadas cenas pertencentes ao primeiro ato do espetáculo como objeto de análise e estudo da transposição do texto literário para o texto cênico e escritura cênica. Retratam a origem e o nascimento de Macunaíma, o herói, no fundo do mato virgem. É descrita a rotina dos ensaios e a elaboração de cenas pelos atores, o envolvimento do grupo na proposta de adaptação da obra de Mário de Andrade a partir do estudo do próprio Macunaíma e da bibliografia a ela relacionada. A pesquisa da cultura e dos costumes do índio brasileiro, para se compreender o personagem Macunaíma e sua falta de caráter, a criação de um roteiro de improvisações que nos auxiliaram a chegar a um padrão indígena de comportamento e atuação. A pesquisa dos rituais indígenas, a criação musical, cenográfica e de adereços, acessórios e figurinos. As soluções simples encontradas mas de grande magia cênica que foi o uso do jornal como linguagem visual e outros recursos utilizados que conduziram ao resultado final.

Palavras- Chave: Teatro brasileiro; Macunaíma; Mário de Andrade; Antunes Filho; Encenação; Criação coletiva; Grupo de Arte Pau Brasil; Grupos de Teatro.

ABSTRACT

MESQUITA, M. M. **Ways of creating a theater play: adaptation of Mario de Andrade's Macunaíma by the Arte Pau Brasil Group - 1978.** 2011. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

The purpose of this work is to describe the processo of creation used in the adaptation of Mário de Andrade's novel Macunaíma to the stage, under the direction of Antunes Filho, with Arte Pau Brasil Group, from September 1978 to September 20th, 1979, date of the opening of the production, considered the most important theater production of the later 70's. The group was formed as the resulto of a course on acting sponsored by the Artists and Entertainement Technicians Union of the State of São Paulo, with support given by the State Theater Commission. Besides director Antunes Filho who coordinated the whole process, also took part as teachers, Naum Alves de Souza, plastic artist who was in charge of the prop building classes and conductor Murilo Alvarenga who was in charge of music and singing classes.

Methodology applied in the research was that of rescuing of fact by means of memory, personal documentation belonging to production personnel, iconographic items and interviews with the participants involved in the creation of the play: director, musical director musical, set designer, costume designer, and cast members, existing documentation from the Multimidia Archive of the Division of Collection, Documentation and Conservation of the São Paulo Cultural Center. For the purpose of this research, I used scenes belonging to the first act of the play as object of analysis and study of the adaptation of the literary texto to the stage text and the scenic notation. The scenes chosen depict the origin and birth of Macunaímam, the hero, in the deepest of the virgin Forest. The everyday routine of the rehearsals is described as well as the development of the scenes by the actors, the involvement of the group in the adaptation of Mário de Andrade's novel based on the study of the book itself and the bibliography related to it. Also described in this work are the research on Brazilian indigenous culture and habits which was carried on in order to understand Macunaíma and his lack of character; the creation of a script of improvisatons which helped coming to an indigenous pattern of behavior and acting.; the research on indigenous rituals, musical creation, set and costume designing and development of props; the simple solutions, but with great stage magic, such as the use of newspapers as a visual language, which led to the final result.

Keywords: Brazilian theater. Macunaíma. Mário de Andrade. Antunes Filho. Staging. Collective creation. Grupo de Arte Pau Brasil. Grupos de Teatro.

SUMÁRIO

Introdução 10

1. Histórico do Processo de Seleção 12

2. Rotina dos Ensaios: Mergulho na obra de Mário de Andrade e no Universo Indígena 18

2.1 Laboratórios sobre o homem nordestino 22

2.2 Universo Indígena 25

2.3 Estudos para os Laboratórios Indígenas 28

2.4 Descrição do Exercício Indígena 30

3. A Escritura Cênica 34

3.1 Cena de Abertura do Espetáculo 34

3.2 Sequencia de Cenas: Currupira – Cotia até a Cena da Morte da Mãe 39

3.3 Cena da Boiuna Luna – Cascata Naipi 51

3.4 A Descoberta da Cena das Estátuas 56

Conclusão 61

Referências 65

Anexo A 67

Anexo B 74

INTRODUÇÃO

O presente trabalho refere-se ao processo de adaptação do texto e montagem teatral da obra Macunaíma de Mário de Andrade com direção de Antunes Filho, iniciada em setembro de 1977, e estreada em 20 de setembro de 1978. O curso foi organizado pelo Sindicato dos Artistas do Estado de São Paulo, com apoio da CET – Comissão Estadual de Teatro – cuja Diretora, Amália Zeitel, apoiava Antunes em sua empreitada.

A partir de um teste para atores promovido por este Sindicato, formou-se o Grupo de Arte Pau Brasil. Após alguns meses esse grupo se constituiu numa empresa de sociedade anônima, no início sem nenhum salario, passando a receber nos três últimos meses que antecederam à estreia o valor mensal de Cr$ 3.000,00 (três mil cruzeiros), salário este que se tornou a base de pagamento aos atores participantes deste Grupo até o final da temporada do espetáculo.

No primeiro capítulo desse trabalho encontra-se o histórico do processo de seleção dos atores e de como se formou o elenco do espetáculo e o Grupo de Arte Pau Brasil.

No segundo capítulo acontece o relato do mergulho na obra de Mário de Andrade e da rotina dos ensaios diários e exercícios criados para treinamento dos atores e pesquisa sobre os seguintes assuntos: o homem nordestino, o garimpeiro e o universo indígena.

O terceiro capítulo trata de uma sequência de cenas do espetáculo, selecionadas entre tantas, como exemplo do resultado do trabalho final da pesquisa relatada no capítulo anterior.

Particularmente, para este trabalho me ative ao primeiro ato do espetáculo, onde nasce o herói no fundo do mato virgem, cresce, fica adulto, mata a própria mãe, iniciando assim sua tragédia pessoal, casa-se com a rainha da Icamiabas, ganha a Muiraquitã, perde mulher e filho e o talismã, o que o motiva a sair de lá e vir para São Paulo em busca dos elos perdidos. Nessa primeira parte, está o elemento fundante da qualidade cênica do trabalho de interpretação do Grupo, que foi o mergulho no estudo e experimentação do universo da cultura indígena.

Escolhi para efeito de estudos, a cena da abertura do espetáculo que é o nascimento do herói, a sequência quando encontra o Currupira, a Cotia, mitos da floresta onde vive o personagem e sua volta para casa com comida. Sai para a caçar e mata a própria mãe confundindo-a com uma viada parida. Ainda, como exemplo de construção de cena e

participação criativa dos atores tomo a cena da Boiuna Luna e a Cascata Naipi. Ainda nesse estudo, inclui-se a criação musical e os elementos visuais, compostos por descobertas simples e que se tornaram marcantes como linguagem do espetáculo. Para tanto, uso transcrições do texto literário de Mário de Andrade e a dramaturgia do Grupo de Arte Pau Brasil.

Os outros três atos do espetáculo não fazem parte deste objeto de estudos, porém são citados como referência de imagens e criação cênica. Imagens fotográficas de ensaios e espetáculo, ilustrações e documentos do processo de criação estão organizados ao final deste trabalho como anexo.

1. HISTÓRICO DO PROCESSO DE SELEÇÃO

O teste, para seleção de atores, consistiu na escolha e apresentação de uma cena retirada do romance Macunaíma de Mário de Andrade, cujo resultado definiria a participação ou não do ator no curso de 3 meses. Esse curso foi organizado pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Diversões do Estado de SP, segundo proposta de Analy Alvarez, membro da Diretoria do Sindicato.

Ainda, como estudante dos últimos semestres do curso de teatro na Escola de Comunicações e Artes da USP, possuía experiência em duas montagens profissionais: Porandubas Populares, de Carlos Queiróz Telles, e Dom Quixote de La Mancha e seu criado Sanchopança, de Carlos Alberto Soffredini com o Grupo Mambembe.

Em relação ao Macunaíma, nunca havia lido o romance, conhecia o filme Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade, e ainda, de Mário, o filme Amar, verbo Intransitivo, de Eduardo Escorel.

Fiz a inscrição já com os testes em andamento. Resultado: teria um dia e duas noites para ler a tal obra... Eu não tinha o livro e emprestei-o de uma amiga.

Comecei a ler e... Não entendi nada! Tentei vencer a primeira página e não consegui. Folheei aquele livro durante a noite, página por página, olhando o título dos capítulos, tentando ler trechos....e não conseguia ter uma ideia do que fazer. E sem querer, quando fui fechar o livro... Dei com o capítulo final: Epílogo e li a primeira frase: “acabou-se a história e morreu a vitória”. - Ah! Essa frase eu conhecia! Conhecia de dentro de mim!

Funcionou como uma porta onde fui atirada através de um túnel; parece que meu peito se abriu e voltei, juque!... Quando ouvia histórias sentada à beira do fogão à lenha, na cozinha da minha casa, na fazenda em Goiás, na minha infância. Ali, todo dia após o jantar “Oripe” (de batismo Eurípedes), peão de meu pai e boiadeiro não muito experiente, ainda nos seus 17 anos, mas falador, contava histórias, enquanto dona Nenzica lavava as panelas e a louça do jantar. Contava histórias do Saci Pererê, do Pedro Malazartes, e outras tantas quantas ele inventava, com certeza! Ao final, sempre concluía: [...] *acabou-se a história e morreu a*

vitória... entrou por uma porta e saiu pela outra, quem quiser que conte outra![...][1] A luz ainda era lamparina à querosene e brincávamos de sombras nas paredes. Estas foram minhas primeiras experiências teatrais – teatro de sombra chinesa. Esses personagens habitaram e habitam a minha imaginação de criança caipira, criada numa fazenda no interior de Goiás.

Daí, num átimo, vi que esse Macunaíma tinha a ver comigo. "Falava" comigo! Resolvi preparar meu teste a partir desse sentimento que reverberava como música dentro de mim. De reconhecer que pertencia a um grupo, a uma comunidade, sabia de histórias e causos que faziam parte desse universo falado no livro e conceituado como cultura brasileira, sobre o qual Mário de Andrade escrevia. A partir desse encontro, voltei um pouco às páginas e consegui ler o penúltimo capítulo do Livro "Ursa Maior", onde Macunaíma fica sozinho depois de perder os irmãos, e seduzido pela Uiara perde uma das pernas no lago, ficando com uma perna só, saltando pelo mundo afora. Inspirei-me nessa imagem e compus a seguinte cena:

> Macunaima campeava, campeava. (pulando numa perna de um lado a outro do palco reproduzindo a figura do Saci Pererê).
>
> Lembrança, lembrança da minha marvada! Não vejo nem ela, nem você, nem nada! (repetia essa frase algumas vezes pulando numa perna só e segurando a outra com a outra mão).
>
> Qua o quê!...quando o urubu tá de caipora o de baixo caga no de cima, este mundo não tem jeito mais e vou pro céu.
>
> ***(***Agachada***)*** Eu planto este cipó de matamatá, e quando ele crescer eu vou pro céu!(ação de plantar uma semente na terra) Eu não vim no mundo prá ser pedra! (desmonta o gestual de Saci)
>
> (Falando diretamente para a plateia presente.)
>
> Acabou-se a história e morreu a vitória. (pausa). Dizem que um professor, naturalmente alemão, andou falando por aí, que a Ursa Maior é o Saci... não é não! Saci ainda pára neste mundo. .. A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muito saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no vasto campo do céu. E serve de guia para os navegantes. Tem mais não!

Terminei. Respirei, e fiquei ali parada olhando o diretor que eu mal o conhecia.

---

[1] ANDRADE, Mário de. *Macunaíma (O heroi sem nenhum caráter*). 6a. Ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

Ele respirou fundo e disse: “É isso aí”. Então com as pernas ainda trêmulas, consegui agradecer a oportunidade e sair apressada para não perceberem o quanto eu estava nervosa.

Foram selecionadas 30 pessoas entre homens e mulheres. Trabalharíamos da segunda quinzena de setembro até dezembro/1977. Em dezembro houve outra seleção, permanecendo 15 daqueles primeiros. Esses escolhidos dariam início ao processo criativo de adaptação da obra.

Relato este teste, pelo fato de que 12 meses depois, ao começarmos a montar a cena final do espetáculo, próximo à estreia, Antunes me chama e diz: “ como era mesmo a sua cena do teste? E eu, Aânh? , e continua: refaça-a por favor! Cacá[2], vem cá e preste atenção”. E Assim foi.

Em entrevista de Antunes a Mariângela Alves de Lima, pesquisadora do Idart, em 24 de maio de 1979, ela pergunta:

> MA - As condições de trabalho vocês inventaram, né? Não existia, por exemplo, uma política da CET prevendo esse tipo de coisa, vocês fizeram a proposta e deram um jeito, não foi o que aconteceu?[3]
>
> ANTUNES - Eu fui maquiavélico quando a Analy Alvarez que começou com a idéia no sindicato, sugeriu eu dar um curso aí eu fiz: “tlim, tlim”, é por aqui que eu vou....eu vou dar esse curso e transformar esse curso devagar no espetáculo Macunaíma.. Mas nós ficamos...eu recebi os três primeiros meses, eram 90 dias, 3 meses, uma coisa assim. Depois eu fiquei 9 meses sem ganhar um tostão, eu compensava isso com a Televisão Cultura que eu fazia lá um espetáculo por mês, dava prá pagar meus compromissos, mas foi um trabalho de resistência. Esse teatro, Teatro São Pedro, era um teatro para música popular, sexta-feira, sábado e domingo, e não arredavam o pé. Então, nós ocupamos a universidade, ocupamos o teatro e não saímos, não arredávamos o pé. Vinham os músicos, mas nós ficávamos em cima procurando um espaço, procurando uma hora, aborrecendo todo mundo. A própria comissão não estava convencida de fazer o espetáculo, foi uma batalha de quase nove meses, depois de nove meses que a comissão resolveu e com muita, né, com muita coisa subterrânea, trabalhos subterrâneos pra tentar convencer as pessoas de que poderia dar certo. Porque você imagina o que aconteceria com a Comissão Estadual de Teatro se não desse certo naquele momento. E nós sabemos dessas responsabilidades, ao mesmo tempo nós tentávamos ter uma irresponsabilidade perante o trabalho, uma irresponsabilidade sadia, né, construtiva, ao mesmo tempo nós tínhamos uma responsabilidade muito grande, né, teríamos que pelo menos não comprometer as pessoas que confiaram na gente. Então foi dentro dessa outra contradição também que foi feito o espetáculo, não é verdade, é isso.

---

[2] Carlos Augusto Carvalho que representou o papel de Macunaima.

[3] Arquivo Multimeios – CCSP – Dadoc - Entrevista concedida a Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima, 24 de maio de 1979, TR 1470.

Este projeto era sonho de Antunes há muito tempo. Esta informação pode ser confirmada também através do depoimento de Isa Kopelman, atriz e assistente de direção no espetáculo[4]:

> [...] Não saberia precisar todos os detalhes da origem do espetáculo. Mas a ideia é a seguinte: O Antunes já tinha a ideia de encenar Macunaíma há alguns anos. Quando ele foi convidado para dar o curso, ele juntou as duas coisas. E fez com que o curso girasse em torno de Macunaíma. Além da aprendizagem o curso teria como objetivo formar o elenco. Os professores desse curso eram o Antunes Filho, o Murilo Alvarenga que daria a parte de música e que futuramente seria o diretor musical, e o Naum Alves de Souza, que seria cenógrafo e figurinista. Fui convidada para ser assistente de direção e impus a condição de participar do elenco. Meu interesse era fazer um trabalho em todas as áreas do espetáculo, como realmente aconteceu[....]

Os encontros aconteciam no Teatro São Pedro, que na época havia passado das mãos de Maurício Segall para a Secretaria de Estado da Cultura. O governador do estado era Paulo Egydio Martins e o Secretário de Estado da Cultura, Max Feffer. A programação da sala grande do teatro era voltada para música popular e na pequena, Studio São Pedro, para espetáculos experimentais. Recordo-me que havia um espetáculo do Naum em cartaz que nos foi indicado pelo Antunes para que o víssemos, e conhecêssemos melhor o trabalho desse artista[5].

O diretor dividiu a equipe em dois grupos. Cada grupo ficou responsável pela adaptação de 02 capítulos: Isa Kopelman coordenou o grupo responsável pelos capítulos I (Macunaíma) e II (Maioridade); e Walter Portela coordenou o grupo responsável pelos capítulos III (Ci, Mãe do Mato) e IV (Boiuna Luna). Não conhecia nenhum dois atores e na divisão fiquei no grupo coordenado pelo Portela. Fazia parte também desse grupo o ator Guilherme Marback, baiano de Salvador, que mostrou-se bastante hábil em auxiliar a resolver as divergências internas e assim, fomos nos aproximando como parceiros de ideias nas resoluções de cenas.

O curso iniciava as 14:00hs e terminava as 18:00hs. Do início até as 15:45hs tínhamos aulas em dias alternados de música com o professor e maestro Murilo Alvarenga, e artes visuais com o Naum Alves de Souza. Nas aulas de música trabalhávamos canto coral,

---

[4] Arquivo Multimeios – CCSP – Dadoc - Entrevista concedida a Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima, 24 de maio de 1979 ,TR 1465.

[5] Naum Alves de Souza, autor teatral e criador do Grupo Pod Minoga, cenógrafo e figurinista.

exercícios de tempo-ritmo, escuta, respiração, emissão vocal. Ainda, o maestro criava alguns exercícios práticos para exemplificar o desenvolvimento do som através da história do homem, e da música, utilizando flautas kena, bambus, tambores. Confeccionamos vários desses instrumentos. Naum trazia livros de referência africanas e indígenas, e trabalhávamos com jornais velhos, pedaços de tecidos e sucatas em geral criando objetos, aprendendo a fazer papier-machê, e colocando em nossos improvisos esses elementos nas aulas, prosseguindo nos meses subsequentes também nos ensaios.

Antunes não estava presente todos os dias no curso, pois na época ele era um dos diretores do programa Teleteatro da TV Cultura. Comparecia aos ensaios uma vez ou duas por semana e apresentávamos o que havíamos criado. Fazia algum comentário, e quase sempre dizendo que não era nada daquilo. Que aquilo era teatro infantil mal feito e não era aquilo que queria. E continuávamos. Às vezes a Isa Kopelman vinha ver um pouco do trabalho do nosso grupo, conversava com o Portela, a coisa melhorava um pouco e assim caminhava...

No final desse processo do curso, que na verdade durou um pouco menos que três meses por conta das festas de fim de ano, procurei a Isa K. e propus um exercício o mais indígena que pudéssemos fazer juntas para o teste final. Resolvemos trabalhar a cena da Cascata que chora, que é a índia Naipi, prisioneira, do capitulo Boiuna Luna. Optamos em realizar a cena em três atrizes: Isa , eu e Vera Mancini. Criamos uma cena que era o movimento de três índias chegando, entrando num barco, fazendo o gestual de remar, sentadas juntas ao meio do palco. Dividimos o texto em três partes, e juntas fazíamos um lamento indígena. Naquele momento ainda não havíamos estudado muito sobre os índios, então cada uma de nós fez o que achava melhor.

Eu, por exemplo, conhecia uma música indígena que é: “Dequequeque corirare ê~e~e(bis) / Diarambutu corirare rêe (bis)[6], que aprendi com um índio da tribo Krahô durante as filmagens do filme “A Lenda do Ubirajara” dirigido por André Luiz de Oliveira, em Goiás alguns anos antes. E a cantei no início e final da cena. E mais tarde essa música foi usada pela personagem Iriqui no espetáculo.

Isa propôs que quando fôssemos apresentar para Antunes, nos apresentássemos de busto nu, pois estávamos falando de um universo indígena e até aquele momento todos nós estávamos muito bem vestidos. E assim fizemos. E fomos aprovadas, constituindo um novo

[6] Canção da tribo Krahô.

sopro, um respiro novo, como o próprio diretor ressaltou nos seus comentários finais. Terminada as apresentações, fomos liberados e orientados para ligar para o sindicato na semana seguinte para saber o resultado do teste e receber o certificado de conclusão do curso.[7] Começaríamos o trabalho de montagem da peça na terça seguinte. Assim fiz. Liguei, e retornei na terça-feira seguinte. E iniciamos a montagem com os seguintes atores aprovados: Camilo, Vera Mancini, Isa K. Theodora, Guilherme, Ilona Filet, Clarita Sampaio, Deivi Rose, Beto Rochenzel, Mirtes Mesquita, Esmeralda Hannah, Walter Portela, no papel do irmão Jiguê, Bonifácio, Angela de Castro e Carlos Augusto Carvalho (Cacá), no papel de Macunaíma. Mais tarde, alguns dos selecionados saíram e entraram os seguintes atores: Manfredo Bahia, Luiz Henrique, Salma Buzzar, Nazeli Bandeira e Jair Assumpção, no papel do irmão mais velho Maanape. E como convidados, Walmir Barros para fazer o papel de Piaimã, e Wanda Kosmos para o papel de Vei, a Sol. Os horários ficaram mais extensos, das 13:00hs as 20:00hs. Mas a partir de janeiro de 1979, estendeu-se até as 23:00hs e depois , até a uma hora da manhã todos os dias até a estreia do espetáculo em 20 de setembro de 1979.

[7] Certificado do curso faz parte dos documentos no Anexo B.

2 . ROTINA DOS ENSAIOS: MERGULHO NA OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE E NO UNIVERSO INDÍGENA

Antunes nos falava, nesses encontros semanais, da formação de um grupo de teatro onde todos os participantes pudessem ser criadores da obra. Isso foi muito importante, pois esse processo era muito novo e passou a ser desejado por todos os atores. Aliás, foi essa proposta que nos segurou nos momentos difíceis, pois éramos co- autores da obra cênica. O papel do diretor seria o de um coordenador do trabalho. Estaríamos iniciando uma pesquisa através da adaptação de Macunaíma, que deveria ser um novo respiro, uma nova maneira de representar e de trabalhar o texto no panorama do teatro brasileiro. Uma nova forma de criação cênica, onde o ator participaria ativamente do trabalho de adaptação do texto, da criação das cenas, desde adereços, figurinos, instrumentos musicais como da própria música do espetáculo coordenados pelo maestro Murilo Alvarenga .

Antunes nos falava também da descoberta de uma nova forma de representar o homem brasileiro através do mergulho na obra de Mário. O livro, o romance Macunaíma seria o nosso guia, o farol que iluminaria a nossa caminhada até chegar a algum porto. Estaríamos nos atirando numa viagem, como Ulisses, e seria muito importante que não déssemos ouvidos às sereias que tentariam nos seduzir e a nos tirar do caminho. Pois não receberíamos nenhum centavo neste início, e depois da escolha do elenco provavelmente também não por algum período. Poderíamos fazer nossos trabalhos para ganhar o nosso sustento, porém sem esquecer o nosso objetivo.

Nesse sentido, a entrevista do Antunes de 1979 às pesquisadoras Maria Thereza Vargas (MT) e Mariângela Alves de Lima (MA) é importante para compreendermos o seu propósito naquele momento. É uma entrevista longa, de 21 páginas, da quais transcrevo aqui um pequeno trecho:[8]

> MA - O que atraiu como artista a fazer Macunaíma?
>
> ANTUNES – De um lado um pessimismo discreto devido as circunstâncias políticas, um acomodamento numa situação dos artistas de teatro que tentaram fazer televisão ou tentavam fazer um teatro com alguma satisfação pessoal visando lucro

[8] Arquivo Multimeios – CCSP - Dadoc-Entrevista concedida a Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima, 24 de maio de 1979, TR 1470.

> imediato, e de outro lado os artistas que ficavam se queixando. Os anos correram e aí veio o Ato n. 5 e a situação piorou. Então aferíamos o nosso talento e nossa vontade de fazer teatro através dos borderôs diários, acho que o fundamental ou era a morte mesmo determinada pelo momento, ou a entrega ao sistema cultural, ao teatro que eu teria que me entregar...mas desde moleque eu gosto de sonho...., e Macunaíma era uma proposta do tudo ou nada, determinado momento. Macunaíma tem alguma coisa de novo, é uma proposta de fé, uma vontade de fazer alguma coisa que a gente pudesse sair daquele casulo, sabe, de uma nostalgia, ou da insatisfação muito grande em que estávamos vivendo.

Esse era o momento no qual vivíamos de insatisfação, de busca de caminhos. Saindo da faculdade e unindo-me a um grupo com uma proposta de trabalho nova, dirigido por Antunes Filho, era fascinante. Havia trabalhado com ele no teleteatro da TV Cultura, Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues[9], numa pequena ponta.

Eu, vinda do interior de Goiás, caipira, com a infância vivida na roça brincando no meio do mato, simples, acostumada a trabalhar em mutirão, onde os vizinhos ajudam-se uns aos outros, são companheiros, fui parar numa faculdade numa época de efervescência cultural. Demorei bastante para entender e aceitar a cidade grande. Senti-me "convocada para uma missão": fazer parte daquele grupo e adaptar Macunaíma para o palco, naquele momento era como se fosse fazer um grande roçado, preparar a terra para plantio, escolher as sementes, plantá-las, cultivá-las e preparar a colheita. E isso bastava. Foi a chama que moveu através das palavras sonoras "da fala mansa da tribo" de Mário de Andrade. Mergulhei no processo.

Ao iniciar o processo dos ensaios Antunes nos colocou a premissa de que deveríamos estudar o método dialético para entendermos a dialética e termos instrumentos de argumentação para as discussões de estudo. Isa K. em sua entrevista aos Arquivos Multimeios, nos deixa bastante claro esse fato:

> [...]Havia a preparação de trabalho plástico com o Naum....Havia uma preparação vocal com canto coral, para treinamento de voz com o maestro Murilo para treinamento de voz e sensibilização dos ouvidos. E com Antunes trabalhávamos em várias áreas convergentes. Então tivemos a primeira premissa, aliás a única premissa que ele teve – que nós estudássemos a dialética, o método dialético. Então nós tivemos de estudar o método dialético porque nos dava uma instrumentação pra discutir, pra trabalhar, pra tudo. Estudamos o método e fomos profundamente na obra de Mário de Andrade, e na bibliografia paralela da obra.[10]

---

[9] Texto de Nelson Rodrigues dirigido por Antunes Filho na TV Cultura (SP), 1974.

[10] Arquivo Multimeios – CCSP - Dadoc-Entrevista concedida a Maria Thereza Vargas e Berenice Raulino, 06 de outubro 1978, TR 1465.

E a partir da entrevista do Antunes a MA e MT, fica claro que faz parte do seu trabalho como diretor indicar para os atores o estudo da dialética em seus outros trabalhos.

> MA – Antunes, e a Dialética que todos eles estudam?
>
> AF – É, porque é muito difícil, eu vou explicar prá você. ... eu antigamente quando eu ainda não era freguês de caderneta da dialética, eu tinha muita dificuldade de explicar para os atores...eu dizia uma coisa e no dia seguinte eu dizia aparentemente o contrário dessa mesma coisa, e os atores " mas como você disse isso ontem, como é que você está dizendo isso hoje, você falou que o personagem é boa porque está dentro do negócio e como é que essa personagem vai fazer isso nesse outro dia?". Isso é muito difícil para o jovem entender e para os atores mesmo hoje em dia. Eu quando pego os velhos atores eu mando eles lerem a dialética, prá eles entenderem o universo da alma humana. E a dialética é um processo, é um método prá eles poderem me entender no ensaio, né,... o que comporta o espírito humano e a inteligência humana. E através da dialética tudo ficou mais simples, eles podem entender que a pessoa pode ser boa e má ao mesmo tempo, coisas que no teatro brasileiro até 60 – poucos, né, entendiam.[11]

A base de nossa leitura diária obrigatória era o romance de Mário de Andrade Macunaíma, e o livro de Politzer sobre o método dialético[12]. Antunes nos propunha beber diretamente na fonte do Mário de Andrade, lendo todos os dias o capítulo que estaríamos trabalhando. E assim o fazíamos. A princípio uma leitura muito dura até nos acostumarmos aos termos e nomes estranhos de plantas, pássaros, animais e costumes da Amazônia. Neste sentido, juntamente com o romance do Mário, a obra de Cavalcanti Proença , Roteiro de Macunaíma[13], foi nossa "bíblia" por meses a fio.

O diretor nos dizia para nos limparmos de técnicas adquiridas e cristalizadas, conceitos e pré-conceitos, procurando um novo jeito de atuar, **o jeito do ator brasileiro**. Uma maneira de atuar limpa, sem trejeitos de representação da comédia de costumes ou do teatro tradicional que se fazia. Naquele momento ainda não tínhamos noção do que era isso que ele nos solicitava mas tentávamos acompanhar o seu raciocínio da forma que nossa intuição conseguia apreender.

Esse conceito colocado por Antunes de uma nova maneira de atuar, já vinha desde a época do seu trabalho no TBC, quando dirigiu Vereda da Salvação, de Jorge Andrade, em

---

[11] Arquivo Multimeios - CCSP- Dadoc-Entrevista concedida a Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima, 24 de maio de 1979, TR 1470.

[12] POLITZER, Georges e BESSE, Guy. *Principios fundamentais da filosofia.Tradução de João Cunha Andrade,* São Paulo.

[13] Proença, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*, 4ª. Edição, RJ, Civilização Brasileira, 1977.

1964. Em entrevista concedida a Maria Lúcia Pereira (ML), em 1979 para a revista Dionysos, Antunes nos diz o seguinte:[14]

> ML – Em Vereda da Salvação, que foi o ponto final do TBC, eu queria que você se detivesse detalhadamente no processo de trabalho.
>
> ANTUNES - Pela primeira vez no teatro brasileiro os atores se arrastavam pelo chão. Foi um escândalo isso. Os atores cuspiam se arrastavam... eu parti da seguinte proposta: tudo o que é romântico não interessa; vamos fazer a realidade como se estivéssemos vendo alguém trabalhando, fazendo alguma coisa, como se você estivesse atrás de uma moita, assistindo. Essa foi a proposta: a direção, o espectador estariam atrás de uma moita, assistindo tudo aquilo. E foi com esse enfoque que começamos a fazer Vereda. A gente também contestava o Teatro de Arena, naquele momento, porque em tudo que faziam eles abordavam a realidade brasileira, mas de uma maneira romântica....com muito charme. Nós estávamos contestando esse charme do Arena, protestava sim, mas para nós havia muito perfume. Então era anti-perfume a nossa encenação de Vereda ....Mas era uma abordagem que nós fizemos, uma contestação do próprio teatro, do tipo de teatro que havia, e da própria forma do teatro. Era outra era do teatro que estava vindo... ”

Muitas vezes, ele se referia nos ensaios à importância do processo de criação de **Vereda da Salvação**. E também se referia ao modo romântico de interpretar a realidade brasileira do Teatro de Arena, da qual discordava. Acredito que até imbuído por esta ideia, a pesquisa que iniciamos logo nos primeiros meses foi sobre o homem nordestino, buscando nos distanciar da realidade paulista para encontrar um novo padrão gestual. Antes de entrar propriamente no universo indígena, Antunes nos propôs trabalhar o anti-gestual do homem nordestino.

Transcrevo abaixo um trecho da entrevista do Antunes às pesquisadoras Maria Tereza Vargas(MT) e Mariângela Alves de Lima (MA) sobre o trabalho do ator em Vereda da Salvação [15]:

> MT – Mas seu trabalho com o ator já era um trabalho de pesquisa quando você levou todo mundo ao sítio da Cleide ...[16]

---

[14] TBC- RevistaDionysos, org.GUSIK,A. e PEREIRA, M.L. Ed. Do Livro,Mec, SP,setembro de 1980.

[15] Arquivo Multimeios – CCSP - Dadoc-Entrevista concedida a Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima, 24 de maio de 1979, TR 1470.

[16] Cleide Yáconis, atriz do TBC, integrante do elenco de Vereda da Salvação.

> AF – Exato, exato, mas tem também muita mentira, eu fiquei morrendo de medo lá no meio do mato, foi só uma vez que eu fiz isso aí, não vai ter a segunda, não (risos). E o pessoal se enroscava no chão e começando a descobrir que o chão também é palco, o chão do palco, então houve isto em Vereda. E nós procurávamos contestar naquele momento, isso é ...hoje em dia eu posso dizer, eu procurava contestar o romantismo do Arena, o realismo romântico do Teatro de Arena. Então o espetáculo **Vereda da Salvação** foi feito para contestar aquele realismo romântico do Arena... Essa foi a proposta, que depois também mais tarde, se tentou também fazer isso em cinema, e em muitos lugares, em teatro mesmo.
>
> MA – Você trabalhou com laboratórios de...homem do nordeste e índio, né?
>
> AF – Hum, hum.
>
> MA – Esses foram os únicos padrões de Brasil, como ela diz q vocês usaram, de São Paulo prá baixo nada?
>
> AF – Foi gozado, eu vou explicar o que houve. Eu precisava chegar ao índio. Eu precisava então me afastar do paulista, porque eu não podia partir do paulista para o índio, porque eu não tinha referencial, eu... eu precisava partir de algo fora de mim, então eu fiz muitos laboratórios de nordestino para ter o referencial, prá depois desse referencial fazer uma parte índio, prá eles conhecerem as diferenças e saberem o que é índio. Porque senão seria eu paulista e índio, eu criei uma outra...sabe, uma coisa enganosa, sabe, uma parte, um marco que fosse referencial prá que se pudesse discutir a atitude e as atitudes, a ação física e mental do índio. Eu quando eu falo, estudamos o nortista, nordestino da seca, etc e tal, não era somente a atitude, era a cabeça, o que que determinava, quais foram os fatores sócio humanos, econômicos que determinavam aquele comportamento.
>
> A mesma coisa aconteceu com a Vereda da Salvação. Quando fizemos a Vereda da Salvação foi muito estranho, que quando foi feito o filme depois da peça, o Anselmo Duarte convidou muitos dos atores que tinham feito o espetáculo prá fazer o filme, e eles foram para um lugarzinho no meio do mato lá em Minas, e lá chegando, eles viam o pessoal fazendo gestos e falando, eles falavam:" Mas é igualzinho a gente, igualzinho a gente!"
>
> Então nós conseguimos através de meios artificiais, através de muitos livros, de dados, é, chegar aquelas coisas através de condicionamentos de exercícios, isso foi muito bom, também foi uma única vitória na época.

Antes de entrar propriamente no universo indígena, Antunes nos propôs trabalhar o anti-gestual do homem nordestino. Começamos a realizar improvisações sobre o tema do Nordeste. Buscamos em jornais da época algumas reportagens, vimos o filme "Vidas Sêcas" de Graciliano Ramos, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade e assim fomos mergulhando no universo nordestino.

2.1 Laboratórios sobre o homem nordestino

Fomos divididos em pequenos grupos de 5 ou 6 pessoas que se constituíam uma família. E cada ator escolhia a sua personagem dentro da relação familiar. Antunes fazia a divisão dos grupos.

O espaço físico dos exercícios era o palco nu do Teatro São Pedro, com um ciclorama branco ao fundo e em cuja boca de cena ficavam cadeiras para os atores e 02 mesas para os diretores e anotadores das improvisações. Esse espaço nu representava uma região descampada, onde pedia-se um olhar vago. Época de seca dura, sem água nem comida. Agrupávamos em família, estabelecendo entre nós os papéis no círculo familiar e dormíamos.

O roteiro dessa família principiava quando eles acordavam e estavam sem alimentos, sem nada para comer, deveriam ir até um vilarejo mais próximo pedir ajuda ao padre. Essa caminhada era longa, cansativa, embaixo do sol escaldante da paisagem da caatinga. Chegando lá, descansavam, recebiam água e alguns mantimentos, e faziam o caminho de volta. Essa ajuda do padre também podia ser negada, e isso mudava a qualidade das reações e da interpretação. Era sempre um desafio e uma surpresa que o diretor nos propunha.

A regra era falar o menos possível, monossilabicamente. Gestos contidos. Tensos. Interiorizados. Não exteriorizar nenhum sentimento. O espaço do palco servia como a paisagem da caatinga e cada ator construía a sua mentalmente. No fundo a um canto do ciclorama era a morada. A caminhada era feita em círculos pela área livre do palco, e às vezes chegou a durar uma hora e tanto só a caminhada. Na caminhada era onde o Antunes mais interferia. Ia chamando a atenção dos atores no gestual que estava de cidade, na "carinha bonitinha" da festa do dia anterior, do "pisar em ovos" , das moças de sapatos altos, mãos delicadas demais, etc. Às vezes, ele colocava um elemento surpresa nessa caminhada, de repente caía uma chuva. Observava a reação. Uma vez, por exemplo, colocou o encontro com o moço do IBGE fazendo pesquisas, o que trouxe uma estranheza muito interessante ao exercício.

Haviam atores que se saíam melhor, normalmente os mais baixos e atarracados, pois o seu corpo físico já ajudava, e muito, na composição. Theodora Ribeiro, atriz do grupo, anotou em seu diário de ensaios a divisão dos grupos conforme Antunes nos chamava: o grupo dos bons, os de Nova Yorque (medianos) e os de Boston (os piores)...

Nessas caminhadas fomos começando a perceber o "**tempo do nada**" que Antunes pedia. Tempo de sentir o sol batendo na cabeça, naquela terra sêca, calor insuportável, que

nos conduzia ao nada. Horas caminhando em círculo vai-se entrando num estado quase que de meditação, pois o sol forte na cabeça impede de pensar, e o ator em ação, vai adquirindo e entrando num estado de elevação e flutuação, que a sensação é de se estar fora do chão, apesar dos pés pegando fogo. Mantém-se em estado de suspensão e torpor, e só acontece se o ator estiver completamente relaxado. E aí é que se encontrava a dificuldade e contradição, pois ao mesmo tempo que se deveria estar relaxado, o Antunes ia propondo a tensão e economia de gestos, de palavras, de atitudes. Nesse estado de completo relaxamento à disposição da criação cênica, o ator comanda corpo, gesto e voz com consciência do desenho da cena, e não age por impulso.

Os sons eram poucos. Folhas secas e gravetos. Vozes abafadas, ríspidas, resmungos. Respiração ofegante. Cansaço. Sol. Fome.

Após desenvolvermos bastante esses laboratórios, passamos a utilizar o cenário do Garimpo.

Conforme o anterior, fomos também divididos em grupos e o cenário agora era um acampamento de garimpeiros, com bar e prostitutas. Mas o essencial, era o gesto contido, chamado pelo Antunes de anti-gesto, a anti-palavra sucinta, o pouco, a miséria, o nada. O homem brasileiro do nordeste, quieto, calado, tenso, e que às vezes toca uma violinha lá no meio do mato, do nada. Ou uma flauta de bambu.

Para nós atores, eram muito bons esses exercícios, porém, nos sentíamos espremidos como num torque inglês. O corpo ia se enrijecendo, ficando tão tenso que depois desses exercícios havia sempre uma sessão de massagem de uns nos outros. E nesses laboratórios, como eram sempre repetitivos, cada um de nós ia percebendo o seu desenvolvimento, erros, acertos, que nos auxiliavam na compreensão de um universo mítico de onde o diretor queria chegar. Havia um aquecimento antes dos exercícios comandado pelos próprios atores. E ao final dos mesmos, uma rodada de conversa onde todos expunham das suas sensações e sentimentos, comentando o exercício e Antunes e Murilo também falavam. Antunes convidou para fazer preparação de técnica vocal a Profa. Maria do Carmo Bauer, e também o preparador corporal Oswaldo Diaz, que nos acompanharam até a estreia do espetáculo. Nesse período, o trabalho com ela era um oásis em meio a tanta tensão, pois nos ministrava exercícios de relaxamento, automassagem e massagem em círculos, com os quais conseguíamos sair um pouco mais aliviados do teatro. Durante esse período, Antunes fez uma viagem internacional e ficamos sob a orientação do maestro Murilo, Naum e Maria do Carmo.

Aproveitámos os horários para trabalhar na pesquisa cenográfica de objetos, adereços e construímos vários elementos que mais tarde foram incorporados no espetáculo, por exemplo, o passarinho uirapuru, feito de *papier-machê*. Da mesma forma, enfeites indígenas, criamos a saia de algodoão cru para o uso das índias e preparamos a parte vocal e musical.

Antunes solicitava que cada ator criasse a história de sua personagem. Discorria sobre o objetivo das personagens, vontade e contra vontade e sobre a técnica de Stanislavski.. Nos falava a respeito da experiência que tivera com o Eugênio Kusnet quando ensaiava Peer Gynt[17] onde Kusnet a fez preparação de atores para o elenco; experiência da qual, Isa Kopelman também havia participado como atriz. Aproveitava esses momentos para falar novamente de sua fase de aprendizagem no TBC, de Vereda da Salvação. Muitas vezes, essas falas eram longas, mas importantes para a assimilação dos atores e a partir delas fica um sentimento de absorção das palavras entusiasmadas que partiam dele. Os atores que já possuíam alguma informação sobre o método, acabavam utilizando essas informações, outros menos experientes, usavam a própria intuição.

Após uns três meses dessa rotina de caatinga, seca, aridez, adentramos enfim, pela floresta. Árvores, verde, água , ar para respirar e abundância de frutos....

2.2 Universo Indígena

Com os exercícios do homem nordestino conseguimos estabelecer um padrão de gestualidade e interpretação longe do universo cotidiano do “homem branco” conforme Antunes queria. Dominamos uma plataforma para se conseguir um segundo padrão, o mais desejado, o do universo indígena.

Através de leituras procuramos conhecer o universo indígena, cada ator fazendo a sua busca pessoal na bibliografia existente na época, em jornais e revistas. Naum nos trouxe muito material em imagens bastante sugestivas .Fundamental para esta pesquisa foi ver os filmes da BBC[18] sobre o trabalho dos irmãos Villas Boas na Amazônia. Agendávamos sessões

[17] Peer Gynt- de H. Ibsen, direção de Antunes Filho, 1971.

[18] Filmes BBC – MIS – Museu da Imagem e do Som.

no MIS[19] , o ator Manfredo Bahia era funcionário do Departamento de cinema da Escola de Comunicações e Artes da USP, e fazia o agendamento no horário da manhã quando todo o elenco e diretores compareciam. Víamos toda a série dos filmes e depois íamos para o teatro onde fazíamos uma roda de conversa sobre o que tínhamos visto, levantávamos os pontos principais que poderiam nos auxiliar nesta observação.

Também contatamos indigenistas. Acredito que todos esses contatos realizados através da colaboração da senhora Amália Zeitel, pertencente a Comissão Estadual de Teatro e Secretaria de Estado da Cultura.

O primeiro deles foi Orlando Villas Boas que ainda antes do término do curso, em dezembro de 1977, nos recebeu em sua casa no bairro de Moema em São Paulo. Ao encontro compareceram os dois diretores, Antunes e Murilo, e algumas pessoas do curso. Ele nos recebeu em sua varanda em volta de uma mesa regada a suco de carambola. Era de tarde. Contou-nos muitas histórias das tribos indígenas do Xingu, suas e de seus irmãos. Após esse encontro, fez uma visita ao Teatro São Pedro, para assistir ao ensaio quando já havíamos feito um copião do primeiro ato. E aí conversamos mais concentradamente naquilo que estávamos realizando como interpretação do índio brasileiro, baseada no espírito indígena. Ouvimos ansiosos suas considerações, captando cada palavra e gesto dele, o que paciente e generosamente ia nos falando sobre a experiência dele com os índios do Xingú e o comportamento indígena. Estávamos roteirizando uma improvisação que mais tarde chamamos de "um dia de índio" , que compunham as ações de um dia na aldeia. Queríamos saber tudo dele.

Outro estudioso no assunto a nos visitar e auxiliar nesse sentido foi o professor Erasmo de Magalhães, professor de Letras da USP, e especialista em Tupi-Guarani. Ensinou-nos como pronunciar algumas palavras, a entoá-las. Palavras essas que havíamos selecionado da obra "O Selvagem", do General Couto de Magalhães[20], cujo exemplar ficava na mesa de ensaio e o maestro Murilo Alvarenga utilizava-o para experimentar nos exercícios musicais: sons, palavras e frases. E assim íamos compondo as músicas ritualísticas. Nessa obra consta um **Curso da Língua Tupi segundo o Método Ollendorf**, escrito pelo próprio Couto de

[19] Museu da Imagem e do Som

[20] MAGALHAES, Couto de, *O Selvagem*, Ed. Itatiaia, Belo Horizonte; Edusp, São Paulo, 1975.

Magalhães: *é o único livro por onde é possível aprender a falar esta língua; a edição está esgotada , mas vou reproduzi-la acompanhada de vocabulário, raízes e textos.*[21]

Essa fontes indígenas e o texto do Mário de Andrade foram o manancial onde bebíamos, que nos inspirava para a criação de cenas , músicas, adereços, objetos, instrumentos musicais do espetáculo. Fundamental!

Paralelamente, maestro Murilo nos motivava a utilizar palavras, construir frases em Tupi-guarani, trabalhando com os vocábulos em uma nova embocadura da fala e do canto.

As aulas de música passaram a ser diárias. Então, tínhamos uma rotina desses exercícios de música indígena, nordestina, e improvisos muito grandes. Adquirimos instrumentos musicais como flautas, zabumba, reco-reco, apitos, caixa, e passamos a estudar e treinar. Exercitando assim música em cena. Cada ator de acordo com suas aptidões, foi se adequando a algum instrumento musical e passou a treiná-lo. Não o treinamento teórico de nomenclatura musical em pautas e partituras, mas o prático, de ouvido mesmo, relembrando que somos brasileiros descendentes de índios, negros e europeus e carregamos música e sonoridade em nossas veias; e, assim, todos nós aprendemos a tocar algum instrumento. Alguns de nós já havíamos estudado música, então esses foram aproveitados em vários instrumentos como flautas, piano, sanfona, percussão e desempenho vocal. E mesmo os atores que não liam partituras musicais, começaram a entender a nomenclatura musical e cantar com elas nas mãos.

Em entrevista a Mariângela Alves de Lima e a Maria Thereza Vargas, o diretor musical deixou claro como foi a criação da música para o espetáculo:

> [...] o que não tem em Macunaíma é música feita em casa, uma coisa que eu tenha feito e trazido prá cá. O trabalho foi feito aqui, a música original, principalmente o primeiro ato, a música de índio. – quer dizer, a gente não pegou música dos índios e trouxe prá cá – a gente compôs uma música que nós chamamos de índio, mas foi composta aqui, inclusive tem vários estilos, propositalmente[22].

---

[21] Idem 16.

[22] Arquivo Multimeios – CCSP - Dadoc-Entrevista concedida a Maria Thereza Vargas e Mariâgela Alves de Lima, 23 de janeiro de 1979, TR 1467.

2.3 Estudos para os Laboratórios indígenas

As informações contidas no Capítulo XXVII – em Família – da obra Tristes Trópicos de Lévi- Strauss[23], foi o nosso ponto de partida para criar um roteiro de Improvisação por nós chamada de " **um dia de índio**". Baseamo-nos na descrição pormenorizada que o autor faz do dia a dia dos índios Nambikwara, tribo nômade do Mato Grosso, em cujas informações nos apoiamos para montar nosso roteiro de improvisação de ações masculinas e femininas:

> Os Nambikwara acordam com o dia, reanimam o fogo, aquecem-se como podem, do frio da noite, e depois alimentam-se ligeiramente, com os restos da véspera. Um pouco mais tarde, os homens partem, em grupo ou separados, para uma expedição de caça. As mulheres ficam no acampamento onde tratam dos afazeres culinários. O primeiro banho é tomado quando o sol começa a subir.....a preparação da alimentação é a que toma mais tempo e exige mais cuidados: é preciso ralar e espremer a mandioca, fazer secar a polpa e cozê-la. ...as mulheres tecem, acocoradas no chão, ou de joelhos, com as nádegas apoiadas nos calcanhares. Ou então talham, polem e fiam pérolas de casca de noz ou de concha, brincos ou outros ornamentos. E se o trabalho
>
> as aborrece, catam os piolhos umas às outras, passeiam ou dormem....os homens que ficaram no acampamento consagram-se a trabalhos de cestaria, fabricam flechas e instrumentos de música e prestam, por vezes, pequenos serviços domésticos. ... Por volta das três ou quatro horas, os outros homens regressam da caça, o acampamento anima-se, as conversas tornam-se mais vivas, formam-se grupos diferentes de aglomerações familiares. Comem bolos de mandioca e alimentam-se de tudo o que se apanhou durante o dia.... Os Nambikwara vivem sob uma economia dupla : de caçadores e jardineiros, de um lado, de colhedores e apanhadores, pelo outro. A primeira é assegurada pelo homem, a segunda pela mulher. Enquanto o grupo masculino parte, durante um dia inteiro para a caça, armado com arcos e flechas, ou vai trabalhar nos quintais, durante a estação das chuvas, as mulheres munidas com pau de cavar vagueiam com as crianças, através da savana e apanham, arrancam, matam, capturam, agarram tudo o que no seu caminho pode servir de comida: sementes, frutos, sebes, raízes, tubérculos, ovos e pequenos animais de todas as espécies. Ao fim do dia, o casal reconstitui-se em volta do fogo.....As mulheres realizam suas tarefas artesanais com habilidade e paciência, no acampamento silencioso, dispostas em círculo, de costas voltadas; durante as viagens carregam corajosamente com o pesado cesto que contém as provisões e as riquezas de toda a família e o feixe de flechas, enquanto que o marido caminha à cabeça com o arco e uma ou duas flechas, com o chuço de madeira ou o pau de cavar, atento ao rasto do animal ou à aparição de uma árvore ou fruta. Veem-se então essas mulheres com a fronte cingida pela tira de carrego, com as costas cobertas pelo cesto estreito em forma de sino invertido, caminhando durante quilômetros com seu passo característico: coxas apertadas, joelhos juntos, os tornozelos afastados, os pés para dentro, apoiando-se no bordo externo do pé e baloiçando as ancas; corajosas, enérgicas e alegres.

[23]LÉVY-STRAUSS, Claude – *Tristes Trópicos*, Trad. Jorge Constante Pereira, Livraria Martins Fontes;Portugália, Lisboa,1955.

O final do parágrafo acima, onde é descrito o andar feminino, tornou-se a base diária para o aquecimento físico-corporal nos ensaios e espetáculo. Procurávamos imitar e exercitar em nossos corpos essas informações, mesmo depois da estreia.

Praticamos as descrições pormenorizadas da movimentação do índio feita por Lévi-Strauss em Tristes Trópicos. Usamos também como referência o capítulo XI sobre o ciclo de vida do indivíduo da obra Herbert Baldus[24].

Nessa época de ensaios, uma tribo Xavante veio a São Paulo para apresentações no Teatro Municipal. Antunes descobriu que eles estavam hospedados no ginásio do Pacaembu, então fomos em bloco para conhece-los e conversar com eles. Lembro de ter ido uns dois dias seguidos, ficar sentada no alojamento e conversando, observando, e principalmente absorvendo os gestos, o olhar, a mansidão na voz....O jeito tranquilo de andar. Através dessa convivência principiamos a absorção da essência do índio que tanto buscávamos. Além dessa experiência no meio deles, assistimos ao espetáculo de Dança Xavante no Teatro Municipal.

Nesse espetáculo pudemos comprovar que estávamos no caminho correto em nossos estudos sobre o índio, seus costumes, sua fala, o tempo, a música: o canto e a dança, que andam juntos e não se separam.

O Portela[25] a partir dessa experiência, propôs ao Antunes e ao Naum que o figurino da sua personagem Jiguê, fosse como a vestimenta de um índio Xavante: calção vermelho, braceletes, tornozeleiras e colar de corda de algodão trançados na cor branca, além de canelas pintadas de preto. Todos concordaram. Nas minhas buscas pessoais sobre referencias indígenas, deparei-me numa livraria da Avenida São João com um livro sobre essa tribo: **Xavante, povo autêntico[26],** cujo prefácio era do professor Egon Schaden[27], da qual fui aluna no curso básico de Comunicações da ECA-USP, antes de me transferir para o curso de Teatro. A obra trazia referencias riquíssimas de imagens do dia a dia das tribos, informações sobre costumes, alimentação, caça, pesca, rituais sagrados, divisão de trabalho entre os sexos,

---

[24] BALDUS, Herbert – *Tapirapé – Tribo Tupi no Brasil Central*, Companhia Editora Nacional;Edusp,São Paulo, 1970.

[25] Walter Portela, ator do espetáculo, intérprete do personagem Jiguê.

[26] GIACCARIA, B. Heide, A. *Xavante: povo autêntico*, Editorial Dom Bosco, São Paulo, 1972.

[27] Egon Schaden, antropólogo, Prof.Dr. da Universidade de São Paulo.

que foi compondo o nosso arsenal de conhecimento da cultura indígena. De onde Portela retirou as referências para seu figurino e adereços. Ela nos serviu de guia.

2.4 Descrição do Exercício Indígena

Buscamos trabalhar com nosso corpo, exercitamos os movimentos, a coordenação muscular e postura ereta de tensão e relaxamento. Andávamos em círculos pelo palco para nos aquecermos. A geografia do teatro era a nossa selva, onde no palco era o espaço das malocas com o pátio no centro onde havia uma fogueira. A plateia era o espaço da mata, do rio, da caça. Criamos um campo e uma paisagem ambiental onde existiam animais, aves de grande porte, pássaros, feras, com o seu ambiente musical próprio. Éramos divididos em grupos familiares, e no caso havia sempre um pajé da tribo toda, um irmão mais velho num papel de conselheiro e um mais novo. O exercício iniciava com a noite de sono e daí o raiar do dia, e o acordar da tribo. Era um período dedicado ao relaxamento dos atores, para visualizarem a paisagem espacial e sonora, mentalmente. Após esse acordar cada índio ou índia ou criança iniciava suas funções.

O início desse roteiro de dia de índio começava com longas caminhadas. De novo o centro do palco servia como terreiro da aldeia. Dávamos muitas voltas nesse espaço para tomar consciência do corpo e ajustar o andar indígena como aquecimento corporal mesmo. Essas voltas em círculo, cada um no seu tempo, ajustando-se à situação propostas. Podia durar uma hora ou mais. Nesse andar, íamos depois de muito transpirar fisicamente, e observar nossos músculos, o balanço e equilíbrio do andar nós começávamos a entrar naquele **estado de suspensão, fora do tempo-espaço**. Existia uma paisagem geográfica criada internamente em cada um dos atores nesse tempo de caminhada que Antunes dizia ser o momento do aquecimento do “motorzinho interior do ator”. Nesse momento, uns mais outros menos, íamos nos conscientizando da sensação do corpo indígena em nossos corpos e espíritos. E nessa oxigenação intensa, nessa busca de plenitude do estado indígena de ser, essas sensações físicas e espirituais foram-se apoderando de cada um dos atores, ou melhor dizendo, cada um foi acessando este estado. E nos tornamos índios. Éramos índios. Essa fase do exercício era em silêncio total. Com um respeito e gravidade muito grandes. Colocávamo-nos como pajés em rituais tamanho o respeito que tínhamos por esse ato. Nem Antunes falava. A partir desse

“aquecimento” onde cada um sabia seu momento, íamos para as diversas funções dentro da tribo: mulheres para coleta de frutos, de palhas para tecer, banho de rio, plantio. Os homens para fazer instrumentos de caça, caçar, confeccionar adornos, preparar a fogueira para o ritual da noite. Todas essas atividades eram inventadas por nós e havia a divisão sexual e ritual de trabalho.

Quando as mulheres voltavam para a maloca, com a coleta do dia, iam preparar o fogo para aguardar a caça. Pequenas conversas entre elas, numa língua estranha criada por nós. Colocávamos jornais entre os lábios e os dentes e ficávamos botocudos. Isso nos dava uma embocadura melhor para pronunciar os vocábulos inventados, ou retirados do texto de Couto de Magalhães ou do próprio Macunaíma. Umas cantavam ninando crianças, outras iam se pintar para o ritual noturno, enquanto outras ainda faziam um lamento para os mortos.

Quando os homens voltavam com a caça, era feita uma grande fogueira para assá-la. Enquanto se esperava o assado, os índios contavam alegres, suas vantagens de homens caçadores, brincando e mostrando como a presa foi pega. Daí, a comida era distribuída a todos, e havia o momento da alimentação. Silêncio... Às vezes uma risada, pouca conversa. Depois que todos estavam fartos, o Pajé pegava o maracá, e com um toque do instrumento fazia o chamamento da tribo para o ritual. Nesse ritual havia canto e dança em círculos, improvisados no momento, os quais duravam de uma a duas horas. Era o tempo real indígena. Sentíamos com verdade interior o momento de agradecer aos deuses, às entidades indígenas e à natureza aquela comida que havia nos alimentado. E assim era. Terminado o ritual, cada família voltava para sua maloca, e ia dormir. Era uma jornada, da noite anterior à noite posterior. A rotina desse laboratório passou a ser diária e isso nos possibilitou a cada dia, nos tornar mais “índios”. O elenco foi dividido pelo diretor em 02 grupos para este treinamento diário, conforme a capacidade de cada um na absorção gestual, corporal e espiritual do universo indígena. E os atores, conforme seu desempenho transitavam entre um e outro grupo.

Houve um grande salto qualitativo no processo de trabalho quando o Antunes pediu que nos despíssemos para o exercício. Houve um suador e pânico geral. E esse momento foi registrado de uma forma muito verdadeira nos cadernos de ensaios da atriz Theodora Ribeiro[28]:

[28] Theodora Ribeiro, atriz do espetáculo, diário pessoal de ensaios, Teatro São Pedro, São Paulo,1979.

> Percebi que alguma coisa de diferente ia pintar ali, esperei. O Antunes então dirigindo-se ao grupo disse: **Eu acho que vocês já estão preparados para essa fase do trabalho. Vamos fazer o exercício hoje com todo o mundo nu. Quero muita seriedade da parte de todos, o primeiro que fizer uma piada cai fora. Podem tirar a roupa.** Não esperava por aquela, mas não podia perder aquela oportunidade, perguntei mais uma vez pro Antunes se podia fazer o exercício, ele respondeu que eu resolvesse. Não parei para pensar , quando percebi estava nua deitada sobre o pano que usávamos como esteira e sentia as pernas tremerem no início. Mas quando levantei e dei as primeiras voltas no palco, esqueci minha nudez e deixei-me envolver pelo exercício que teve um resultado emocionante naquela noite.

Desse momento em diante, começaram a surgir o homem e a mulher índios. Foi um divisor de águas no processo de compreensão do universo indígena, retirando os véus mentais, morais da visão do homem branco, para compreender o raciocínio, a sensibilidade, o interagir com a natureza do indígena.

O roteiro desses laboratórios até este momento do treinamento era o mesmo, com as atividades diárias de cada um e que no final do dia os homens traziam uma caça. A partir do momento em que os atores foram compreendendo e incorporando melhor esse universo, o diretor foi propondo a escassez de alimentos, para que encontrássemos o gesto, a palavra, o sentimento e reações na inter-relação de uma tribo indígena faminta, colocada por Mário de Andrade, logo nos primeiros capítulos da obra.

Naum ia aos poucos nos alimentando com imagens e materiais que transformávamos em adereços e em objetos de cena: contas plásticas, penas, panos, adornos de corpo, enfim, “figurinos” de índio. Começamos a utilizar a pintura corporal com tintas pesquisadas e misturadas pelos próprios atores. Tínhamos alguns panos, lençóis velhos, levados pelos atores, que passamos a usar como esteira, ou como parte da floresta, criando vida como bichos ou monstros. Desta utilização mimética do tecido surgiu a ideia da cenografia da floresta, juntamente com os jornais que eram comida, coberta, objetos, árvores e etc.

Juntamente com o diretor musical, fomos algumas vezes a Parelheiros, visitar a tribo dos Guaranis que lá habitam, conhecê-los, conversar com eles e comprar instrumentos musicais, objetos e colares que levávamos para o teatro.

Theodora lembra-se que visitou a loja da Funai na rua Augusta onde comprou apitos de madeira para reproduzir os ruídos noturnos da mata. Conversou com um índio que ficava na loja e ele foi algumas vezes aos ensaios para conversar com os atores.

A cada dia de ensaio, já trabalhando o texto do primeiro ato, no final do dia, fazíamos esse laboratório. Normalmente começando as sete ou oito da noite e ia até as 23:00hs. Quando descobrimos essa forma de adentrar ao universo indígena, o primeiro laboratório durou quase oito horas. Foi feito num sábado. Começamos pela manhã e terminamos ao final da tarde. Antunes, Murilo e Naum, lá sentados sem interferirem, observando.

Recriando esse ritual indígena, através do jogo, da simulação, descobrimos um todo imaginário desconhecido, outro estado de espírito, outra qualidade cênica na postura gestual e vocal dos atores que nos auxiliou na colocação em cena de todo o universo mítico colocado por Mário de Andrade. Foi uma importante descoberta. Através dessa entrada espiritual da forma de pensar e agir do índio, nos deu como atores flexibilidade e maleabilidade para criarmos todos os outros personagens da obra.

Antunes falava do teatro de Peter Brook[29] e o citava dizendo que "o palco é uma folha de papel em branco onde você desenha o que quiser..." Com esse conceito em mente, íamos trabalhando os capítulos e cenas do livro , improvisando situações com elementos trazidos desses exercícios acima descritos, sem a responsabilidade de acertar uma forma final, mas de exercitar, fazer e refazer. Mostrar uma cena, conversar sobre a mesma, refazê-la até a exaustão. Os vários capítulos do livro foram divididos entre os atores do elenco, onde cada capítulo ficou sob a direção de um ou mais atores. A divisão com o sumário do livro de Mário de Andrade e dos responsáveis pela direção dos capítulos encontra-se no Anexo desse trabalho.

[29] BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. São Paulo: Vozes,1970.

3. A ESCRITURA CÊNICA

Neste capítulo descrevo a forma de criação de algumas cenas, pois as considero exemplares no processo de criação do espetáculo, para onde convergem todas as áreas, desde o texto do Mário de Andrade, a escolha das falas, das intenções e do gesto cênico; a criação da música, objetos, adereços e figurinos, as sugestões e experimentações dos atores e de toda a equipe envolvida no trabalho.

3.1 Cena de Abertura do Espetáculo

A abertura do espetáculo foi a última cena a ser criada, para o fechamento da obra.

Após nove meses de ensaio com o elenco definitivo a partir dos quinze primeiros escolhidos, agora éramos dezoito em cena e estávamos com o espetáculo quase pronto para estrear. E "pronto", no sentido de ter um acabamento para estreia, pois o espetáculo, durante os tres anos de temporada em sua primeira versão, sofreu modificações e ajustes quase diários. O processo permaneceu criativo durante toda a temporada em cartaz com o Grupo de Arte Pau Brasil, pois toda vez que havia alguma substituição, pequenos ajustes cênicos ou nos bastidores aconteciam, com mudança de objetos ou instrumentos musicais. Devido a música ser executada ao vivo pelos atores, às vezes o novo ator ou atriz não sabia tocar determinado instrumento, daí, havia modificações na coxia, que acabavam influenciando a cena.

A seguir a descrição de como foi criada a abertura do espetáculo:

> No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera que a índia Tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Sio incitavam a falar exclamava:
>
> __ Ai! Que preguiça!...

A cena em si, do nascimento do herói, já estava pronta pois havia sido exercitada exaustivamente nos laboratórios de índios que fazíamos: uma índia parindo uma criança,

realizada de uma forma muito simples, quando a atriz Nazeli Bandeira ficava com as pernas dobradas em posição de evacuar no mato como fazem os índios e do centro de suas pernas surgia Macunaíma - Carlos Augusto Carvalho, sorridente e em seguida pronunciava as palavras: “Ai, que preguiça!”

À sua volta espalhados pelo palco, os atores-indígenas, principiavam rindo e em seguida surgiam da esquerda dois índios tocando 2 flautas “uruá” acompanhados de 2 índias, num ritual de nascimento. As mulheres iam brincar com o menino e os homens saíam para a caça.

A cena estava bem construída, porém como abertura do espetáculo, não possuía magia, e nesse ponto, todos concordavam. Foi preciso um momento de reflexão e conversas entre o diretor Antunes, Murilo, Naum, Jacques Thieriot[30] e os atores. Enfim, todos que estavam naquela tarde nos ensaios. Depois de muito conversarmos e cada um dos envolvido expressar sua opinião, o Antunes nos fez a seguinte proposta: os atores deveriam se colocar em cena como “brancos” para fazermos a passagem da civilização branca para a indígena - atores em trabalho, numa brincadeira improvisada, encontrariam a história a ser contada. Topamos, improvisamos, mas não nos convenceu. Durante os nove meses de trabalho, fizemos muitos exercícios de rituais indígenas, construindo uma língua própria a partir de sílabas ou palavras indígenas, um gestual próprio, o tempo, o ritmo e espaço indígena, que às vezes nos esquecíamos que éramos pessoas com características brancas. E assim, tudo que fazíamos acabava “virando” indígena, pois após meses trabalhando e estudando este universo da cultura indígena, estávamos plenamente incorporados dela.

Precisávamos tentar algo mais real e que tivesse um distanciamento suficiente para a introdução da fábula. Faltava construir o ”era uma vez...”, que daria o acorde inicial da rapsódia que se iniciaria. Em meio a esta reflexão, concluímos que nós deveríamos nos colocar como operários, trabalhando numa fábrica, e no intervalo do almoço, nós operários poderíamos começar a brincar e da brincadeira criaríamos a história que brotaria do cansaço e do suor na pausa de descanso. Através da memória coletiva, surgiria a fábula!– É isso aí, gritou Antunes, Achamos!

---

[30] Jacques Thiêriot , francês radicado no Brasil, diretor da Aliança Francesa de SP, tradutor do romance de Mário de Andrade para a língua francesa, foi convidado por Antunes Filho para realizar a adaptação da obra juntamente com os membros do Grupo de Arte Pau Brasil.

E assim resultou a cena:

Blackout - bloco de operários, vestidos com macacões cinza, capacete e botas de borracha brancos se perfilam na diagonal do palco formando um bloco rígido, composto por todo o elenco.

Organizados nesse espaço rígido, de costas para a plateia, fazem vocalmente o som de britadeira, com o corpo em movimento fazendo o gesto do trabalho de furar a terra, e marcam rigorosamente o tempo com os pés, em compasso quaternário, dando passos para trás: **Trrrrrrrrrr/Trrrrrrrrrr/Trrrrrrrrr/Trrrrrrrr**.

Quando esse bloco chega quase à boca de cena, toca uma sirene anunciando a hora do almoço. Os operários espalham-se pelo palco e sentam-se para comer.

De repente, um operário faz um passo de capoeira, alguns riem; outra coloca um jornal no rosto, uma moça dirige-se ao centro do palco, e grita: - **Olha!...Barro!** – todos olham atônitos, riem uns com os outros, e aos poucos, começam a entender o significado daquele barro e uns correm para o centro também e outros permanecem mais atrás, mas perfazendo um círculo em volta da moça.

Esse bloco se inicia com um canto a três vozes com a sílaba **DEO**, e como um mantra vai se repetindo até os operários irem se afastando daquele núcleo, e deixando no centro da cena a Índia Tapanhuma parindo uma criança.

O canto vai num crescendo... **deo...deo...deo...deo**... até o nascimento do menino Macunaíma. E faz-se um silêncio. Após 5 segundos, o ator- criança diz as palavras **ai, que preguiça**! E assim nasceu o herói da fábula a ser contada!

Foto 1 – Ruth Toledo (RT) Espetáculo – Nascimento de Macunaíma[31] - Grupo de Arte Pau Brasil

Do silêncio musical, criou-se a magia, onde audiência e cena ficavam em suspensão no espaço-tempo criado para a introdução da rapsódia-história. E conseguimos a magia da abertura que tanto procurávamos.

Da primeira vez que fizemos a cena depois de acertar os detalhes técnicos de quem fica em qual posição, quem faz o barro, quem dá o tom musical, como a mãe tira o macacão e quem o retira de cena, quem retira de cena o macacão do Cacá (Macunaíma),etc., Antunes muito visceral e eufórico grita: "É isso aí! É isso aí"! Nessa fala entusiasmada do Antunes, podíamos sentir toda a sua alegria das descobertas e do resultado do ano de experiências em que estávamos mergulhados. Vale lembrar que estávamos em 1979, em setembro, ainda antes da anistia. Fizemos ensaio para a comissão da censura, como era de praxe na época. E até a uma semana antes da estreia, não saberíamos se tudo o que estava em cena poderia ser mostrado de acordo com a encenação, ou se haveria proibição. Felizmente aprovaram sem restrições o espetáculo. Macunaíma foi um espetáculo que justificou culturalmente que estava na hora de se acabar com a censura no Brasil.

[31] Arquivo Multimeios-DADOC- Centro Cultural SãoPaulo.

Neste momento de criação cênica, “Olha... barro”.... Murilo Alvarenga comentou...e “o Verbo se fez carne e habitou entre nós” e daí a pouco veio nos propor um som em “boca chiusa”...**Humm...Hummm**

Do barro surge a forma que molda a ideia, o conteúdo. Atitude ancestral humana de construir objetos utilitários para coser alimentos, comer, beber. Objetos ritualísticos. A construção da metáfora do alimento do espírito do artista criador: construir um herói que seja o herói da nossa gente, que seja preto retinto e filho do medo da noite. A união do Grupo em trabalho – a força do conjunto – que se juntou ao primeiro que gritou “barro”...que jogou uma semente...propôs o jogo da criação, e outros aos poucos foram se juntando, murmúrios e sussurros “**OH, olha, olha**”. Frases esparsas.

Do silêncio surge em “boca chiusa”, pianíssimo, logo após o monossílabo...**deo...deo...deo**, cantado pelos atores-operários, auxiliando com sua presença e energia cênica àquela índia a parir uma criança – a obra cênica. A força da consoante bilabial **D** acompanhada do vocábulo **eo,** sugeria um movimento cíclico do questionamento humano, em busca de um significado para a vida.

A energia produzida pelo som da palavra cantada, criou uma ambiência e um espaço sonoro que elevou a cena do plano da objetividade do aqui agora, para a transcendência da fábula e do mito. Transportou os atores e espectadores para o plano da construção mágica da rapsódia de Mário de Andrade e daí inicia-se o ”era uma vez...” cria–se o código de leitura da obra para o espectador.

Criou-se a partir da organização musical, da paisagem musical a organização da paisagem cênica e o código de leitura daquela paisagem para o espectador.

> [...] o pensamento grego já incluía nessas linguagens, além do canto, a palavra e a dança. Podemos pensar, assim, que se o canto, as palavras e a dança são expressões da **mousiké**, é possível pensar também a manifestação cênica como uma paisagem que abrange, além do som e do silêncio, o movimento no espaço. E se falamos de movimento no espaço, falamos de tempo, da organização temporal desses elementos. Configura-se aí o que poderíamos chamar de **paisagem cênica**. Com isso, aproximamo-nos do pensamento de Appia, colocar referência quando elege a música como elemento organizador, que também cumpre o papel de matriz do acontecimento cênico[...] [32]

[32] CINTRA,Fábio C. de Mello. *A Música como Arcabouço da Cena.* S. Paulo: Eca - USP, 2006.Tese de Doutorado.

3.2 Sequência de Cenas: Currupira - Cotia até a Cena da Morte da Mãe

Esta sequência de cenas do espetáculo - **Currupira, Cotia e Morte da Mãe**, foram escolhidas por serem exemplares como objeto de estudo: o universo indígena através da tribo Tapanhumas num momento onde a fome "bateu no mocambo" e mostra a esperteza e o caráter do personagem Macunaíma, por malvadeza com os irmãos acaba causando a tragédia de matar a própria mãe, pensando ser uma veada parida. Fazem parte do Cap. II do livro de Mário de Andrade que se intitula "Maioridade". Portanto, essa narrativa foi exaustivamente improvisada, criada, recriada desde o momento do curso até o processo dos ensaios. E foram as primeiras cenas do espetáculo a serem construidas.

O trecho a seguir fala do momento em que a fome bateu no mocambo e Macunaíma mente, querendo se divertir um pouco com os irmãos, dizendo que viu timbó lá do outro lado do rio. Timbó é uma planta venenosa usada pelos índios quando amassada e batida na água acaba estonteando os peixes donde se pode fazer uma boa pescaria. Os irmãos Jiquê e Maanape procuram o dia inteiro e não encontram nada. Macunaíma, prá disfarçar, disse pros manos "que timbó já foi gente um dia que nem nós...presenciou que andavam campeando ele e sorveteu."

Primeiramente transcrevo o texto da obra literária, obedecendo a grafia da edição utilizada para este trabalho e depois o texto cênico.

> Macunaíma estava muito contrariado por causa da fome [33] . No outro dia falou prà velha:
>
> - Mãe, quem que leva nossa casa prà outra banda do rio lá no teso, quem que leva? Fecha os olhos um bocadinho, velha, e pergunta assim.
>
> A velha fez.....Quando a velha abriu os olhos estava tudo lá e tinha caça peixes, bananeiras dando, tinha comida por demais. Então foi cortar banana.
>
> - Inda que mal lhe pergunte, mãe, porque a senhora arranca tanta pacova[34] assim!
>
> - Levar prá vosso mano Jiguê com a Linda Iriqui e pra vosso mano Maanape que estão padecendo de fome.
>
> Macunaíma ficou muito contrariado. Maginou maginou e disse prà velha:

[33] ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, Martins Fontes editora, 1970. Pag. 19 a 23.

[34] Pacova, significa banana em tupi-guarani.

- Mãe, quem leva nossa cas prá outra banda do rio no banhado, quem leva? Pergunta assim!

A velha fez. Macunaíma pediu pra ela ficar de olhos fechados ....quando a velha abriu os olhos tudo estava no lugar de dantes...E todos ficaram roncando de fome outra vez.

Então a velha teve uma raiva malvada. Carregou o herói na cintura e partiu. Atravessou o mato e chegou no capoeirão chamado Cafundó do Judas. Andou légua e meia nele....Avelha botou o curumim no campo onde ele podia crescer mais não e falou:

- Agora vossa mãe vai embora. Tu ficas perdido no coberto e podes crescer mais não.

E desapareceu. Macunaíma assuntou o deserto e sentiu que ia chorar. Mas não tinha ninguém por ali, não chorou não. Criou coragem e botou o pé na estrada, tremelicando com as perninhas de arco.Vagamundou de déu em déu semana, até que topou com o Currupira moqueando carne. Macunaíma falou:

-Meu avô, dá caça prá mim comer?
-Sim, Currupira fez.

Cortou carne da perna moqueou e deu pro menino perguntando:

-O que você está fazendo na capoeira , rapaiz!
-Passeando.
-Não diga!

-Pois é, passeando...

Então contou o castigo da mãe por causa dele ter sido malévolo pros manos. E contando o transporte da casa de novo prá deixa onde não tinha caça deu uma grande gargalhada. O Currupira olhou pra ele e resmungou:

- Tu não é mais curumi, rapaiz, tu não é mais curumi não...Gente grande é que faiz isso...

Macunaíma agradeceu e pediu pro Currupira ensinar o caminho pro mocambo dos Tapanhumas. O currupira estava querendo mas era comer o herói, ensinou falso:

- Tu vai por aqui menino-home, vai por aqui, passa pela frente daquele pau, quebra a mão esquerda, vira e volta por debaixo dos meus uaiariquinizês.

Macunaíma foi fazer a volta porém chegado na frente do pau, coçou a perninha e murmurou: - Ai! Que preguiça!.... e seguiu direito.

Currupira esperou bastante porém curumim não chegava... Pois então o monstro amontou no viado, que é o cavalo dele, fincou o pé redondo na virilha do corredor e lá se foi gritando:

- Carne de minha perna! Carne de minha perna!

Lá de dentro da barriga do herói a carne respondeu:

- Que foi?

Macunaíma apertou o passo e entrou correndo na caatinga porém o Currupira corria mais que ele e o menino isso vinha que vinha acochado pelo outro.

- Carne de minha perna! Carne de minha perna!

A carne secundava:

- Que foi?

O piá estava desesperado. ...Macunaíma chegou perto duma poça, bebeu água de lama e vomitou a carne.

- Carne de minha perna! Carne de minha perna! Que o Currupira vinha gritando.

- Que foi? Secundou a carne já na poça.

Macunaíma ganhou os bredos por outro lado e escapou. Légua e meia adiante por detrás dum formigueiro escutou uma voz cantando assim:

"Acuti pitá canhém..." lentamente.

Foi lá e topou com uma cotia farinhando mandioca num tipiti de jaciara.

- Minha vó, me dá aipim pra mim comer?

- Sim, cotia fez.

Deu aipim pro menino, perguntando:

- Quê você está fazendo na caatinga, meu neto?

- Passeando.

- Ah o quê!

- Passeando, então!

Contou como enganara o Currupira e deu uma grande gargalhada. A cotia olhou pra ele e resmundou:

- Culumi faz isso não, meu neto, culumi faz isso não...Vou te igualar o corpo com o bestunto.

Então pegou na gamela cheia de caldo envenenado de aipim e jogou a lavagem no piá. Macunaíma fastou sarapantado mas só conseguiu livrar a cabeça, todo o resto do corpo se molhou. O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum home taludo.Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá.

Macunaíma agradeceu o feito e frechou cantando pro mocambo nativo. A noite vinha bezourenta enfiando as formigas na terra e tirando os mosquitos d'água. Fazia um calor de ninho no ar. A velha tapanhumas escutou a voz do filho no longe cinzado e se espantou: Macunaíma apareceu de cara amarrada e falou pra ela:

- Mãe, sonhei que caiu meu dente.

- Isso é morte de parente, comentou a velha.

- Bem que sei. A senhora vive mais uma Sol só. Isso mesmo porque me pariu.

No outro dia os manos foram pescar e caçar, a velha foi no roçado e Macunaíma ficou só com a companheira de Jiguê. Então êle virou na formiga quenquém e mordeu Iriqui para fazer festa nela. Mas a moça atirou a quenquém longe. Então Macunaíma virou num pé de urucum. A Linda iriqui riu, colheu as sementes se faceirou toda pintando a cara e os distintivos. Ficou lindíssima. Então Macunaíma, de gostos, virou gente outra feita e morou com a companheira de Jiguê.

Quando os manos voltaram da caça Jiguê percebeu a troca logo, porém Maanape falou pra êle que agora Macunaíma estava homem prá sempre e troncudo. Maanape era feiticeiro. Jiguê viu que a maloca estava cheia de alimentos, tinha pacova tinha

milho tinha macaxeira, tinha aluá e cachiri, tinha maparás e cmorins pescados, maracujá-michira ata abio sapota e sapotilha, tinha paçoca de viado e carne fresca de cutiara, todos esses comes e bebes bons...Jiguê conferiu que não pagava a pena brigar com o mano e deixou a Linda Iriqui prá êle. Deu um suspiro catou os carrapatos e dormiu folgado na rêde.

No outro dia Macunaíma depois de brincar cedinho com a Linda Iriqui, saiu pra dar uma voltinha. Atravessou o reino encantado da Pedra Bonita em Pernambuco e quando estava chegando na cidade de Santarém topou com uma viada parida.

- Essa eu caço! Ele fez. E perseguiu a viada. Esta escapuliu fácil mas o herói pode pegar o filhinho que nem não andava quase, se escondeu por detrás duma carapanaúba e cotucando o viadinho fez ele berrar. A viada ficou feito louca, esbugalhou os olhos parou turtuveou e veio vindo veio vindo parou ali mesmo defronte chorando de amor. Então o herói flechou a viada parida. Ela caiu esperneou um bocado e ficou rija estirada no chão. O herói cantou vitória. Chegou perto da viada olhou que mais olhou e deu um grito desmaiando. Tinha sido uma peça do Anhanga...Não era viada não, era a própria mãe tapanhumas que Macunaíma flechara e estava morta ali, toda arranhada com os espinhos das titaras e mandacarus do mato.

Quando o herói voltou da sapituca foi chamar os manos e os três chorando muito passaram a noite de guarda bebendo oloniti e comendo carimã com peixe. Madrugadinha pousaram o corpo da velha numa rede e foram enterrá-la por debaixo duma pedra no lugar chamado Pai da Tocandeira.

Jejuaram o tempo que o preceito mandava e Macunaíma gastou o jejum se lamentando heroicamente. A barriga da morta foi inchando foi inchando e no fim das chuvas tinha virado num cêrro macio. Então Macunaíma deu a mão pra Iriqui, Iriqui deu a mão pra Maanape, Maanape deu a mão pra jiguê e os quatro partiram por esse mundo.

Texto Cênico[35]:

MÃE - Já voltou? Não tem dó dos seus irmãos que padecem?

MACUNAÍMA – que padeçam, mãe. Outro dia eu cacei uma anta inteirinha e só me deram as tripas pra mim comer. Desde esse dia que eu morro de fome. (Arrota) Mas eu jurei vingança!

MÃE - Quem tem fome não arrota.

MACUNAÍMA – Não mãe, sabe o que é? É que um ventinho entrou por aqui, foi lá no fundo da minha barriga, virou-mexeu e fugiu vendo tanta miséria...Ah mãe, um pajé me disse que se a mãe da gente fechar os olhos e perguntar: quem leva nossa casa prá outra banda do rio lá no teso, quem leva? A casa da gente se muda prum lugar que tem muita fartura. Pergunta!

MÃE - Quem é que leva a nossa casa pra outra banda do rio lá no teso, quem que leva? Não tou vendo fartura nenhuma!

MACUNAÍMA – Não, mãe, tem que fechar os olhos, assim. (tampa com um pano os olhos da mãe, como na cabra-cega) Agora é só perguntar.

MÃE - Quem que leva a nossa casa pra outra banda do rio, quem leva?

MACUNAIMA – Tá frio...agora tá esquentando...(A mãe vai se afastando, Macunaíma brinca com Iriqui. A mãe vai repetindo até esbarrar nos manos que voltam)

[35] THIÉRIÔT, J. e Grupo de Arte Pau Brasil –Adaptação de Macunaíma

MAANAPE - Que é isso, mãe?

JIGUÊ - Macunaíma!

MÃE - Macunaíma!

MACUNAÍMA – então, acharam?

MAANAPE - Não achamo nada, não, seu...

JIGUÊ - Você mentiu , piá. Inventou a história do timbó.

MACUNAIMA – Não Jiguê, é que timbó já foi gente um dia que nem nós, na certa ele sentiu que tinha alguém campeando e sorveteu. (Os manos avançam sobre ele e Macunaíma mostra as pacovas)

MAANAPE - Ele tem pacova!(Pegam a pacova e saem comendo. Ficam Macunaíma e a mãe)

MÃE - Macunaíma, você não presta. Vou te levar pro capoeirão do Cafundó do Judas, tu ficas perdido no coberto e podes crescer mais não.

MACUNAÍMA – Mas é longe!

MÃE - Légua e meia!

MACUNAÍMA – Então não vou.

MÃE - Vai, ora se vai!

MACUNAÍMA – Não, lá tem Currupira. Me segura senão eu vou chorar.

MÃE - Você vai. (Avelha coloca o piá nas costas e o deixa no Capoeirão e sai. As índias conduzem o pano em círculo até saírem de cena cantando uma canção indígena : Tihuá Tihuá, tihuá tihuá ...[36] Mac. fica sozinho no centro da cena. Passa uma galinha, bota um ovo e sai)

MACUNAÍMA – Uma galinha...um ovo. (Entram os índigenas com jornais na mão representando a Floresta e o Currupira)

CURRUPIRA – Te peguei, piá!

MACUNAÍMA – Meu avô Currupira, como é que eu faço pra sair daqui do Cafundó do Judas?

CURRUPIRA – O que você está fazendo na Capoeira, rapaz?

MACUNAÍMA – Passeando...

[36] Tihuá, tihuá, canção dos índios Krahô (tribo do norte de Goiás, hoje Tocantins).

Foto 2 – Espetáculo (RT) – Floresta e Currupira – Grupo de Arte Pau Brasil

CURRUPIRA – Passeando?! Não me diga!

MACUNAÍMA – Não, não, quer dizer... a minha mãe me pediu pacova prá comer e eu disse que não tinha pacova, mas eu tinha, e vai que não dei pacova nem prá ela , nem pros meus manos.

CURRUPIRA – Isso não é coisa de curumim não, é coisa de gente grande. Tu não é mais curumim , rapaiz!

MACUNAÍMA – Pois é , meu avô Currupira...como é que eu faço pra chegar no meu mocambo, na Tribo dos Tapanhumas?

CURRUPIRA – Quer saber o caminho, menino-homem? Passa por essas árvores, atravessa aquela floresta, salta aquele riacho, passa pela frente daquele pau e vem vindo, vindo pelo chapadão, até aqui ó, na vara do papai! (apontando o bastão que carrega na mão)

MACUNAÍMA – Ai, meu avô Currupira, ce gosta de ovo?

CURRUPIRA – Gosto!

MACUNAÍMA – Quer?

CURRUPIRA – Quero-que-quero!

MACUNAÍMA – Então vai lá pegar, vai! (joga a casca e o Currupira corre atrás. Entra a Cotia)

COTIA - (*acocorada canta*) Acuti pitá canhém...[37] (Macunaíma chega até a toca e bate palmas)

MACUNAÍMA – Bom dia, minha vó cotia.

---

[37] referência do Cavalcanti Proença das Lendas do Currupira e da Cotia: "aproveitamento da lenda na *Poranduba amazonense* por Barbosa Rodrigues" e as palavras do canto da Cotia são aproveitadas literalmente por Mário de Andrade. (Cavalcanti, Proença- Roteiro de Macunaíma, p. 132,133).

COTIA - Bom dia.

MACUNAÍMA – Bença minha vó...dá aipim pra mim comer?

COTIA - Que que ce tá fazendo na caatinga, meu neto?
MACUNAIMA – Eu to passeando.

COTIA - Passeando, qual o que!

MACUNAIMA – Passeando, então...não, quer dizer, lá no Cafundó do Judas eu encontrei o Currupira e ele queria me comer, mas eu enganei ele e vai que topei com minha avó farinhando mandioca nesse tipiti de jacitara.

COTIA - Culumi faz isso não, meu neto. Não consegue fazer isso não.

MACUNAIMA – Mas eu fiz, pois então!

COTIA - Já tá na hora de você botar corpo. Vou te dar um banho de caldo envenenado de aipim, prá você igualar o corpo todo com o bestunto. Vem cá, meu neto, vem...Acuti pitá canhém.(cantando um cantochão)

MACUNAIMA – Tô virando grande...virei grandão! (A floresta - atores com jornais em forma de arbustos nas mãos entra e o cercam. Ele pega todos os jornais, a floresta sai) Mãe, manhê!

MÃE - (Entra com Iriqui) Macunaima?!

IRIQUI - Macunaima?!

MÃE - Você ficou grande. Que aconteceu, meu filho?

IRIQUI - Grandão assim, como é que foi?

MACUNAIMA – Ó mãe, olha o que eu trouxe pra senhora , pros manos, pra todo mundo. Agora nós não vamos mais passar fome.

MÃE - Comida!

IRIQUI - Quanta fruta!

MÃE - Maracujá-mixira...

IRIQUI - Ata, abio, sapota, sapotilha...

MACUNAÍMA – Tamarito...

MÃE - Mangarito, biribá, cajuí...

IRIQUI -Guiambê, guacá...

MACUNAÍMA – Uxi, ingá...Tá contente mãe, com todas essas frutas?

MÃE - Como cê cresceu assim, como é que cê conseguiu voltar?

MACUNAÍMA – É uma história comprida, mãe.

MÃE - Então conta.

MACUNAÍMA – Lá no Cafundó do Judas eu encontrei o Currupira...

MÃE - O Currupira?

MACUNAÍMA – É, ele queria me comer, mas eu enganei ele.

IRIQUI - O Currupira?!

MÃE - E daí?

MACUNAÍMA – diz que ele vinha corre-correndo atrás de mim e eu fugindo dele. Aí eu joguei a casca e ele correu atrás.

IRIQUI - Que casca?

MACUNAÍMA – A casca do ovo. Pois num é que eu enganei o bobo com a casca do ovo!

IRIQUI - E daí?

MACUNAÍMA – Aí eu chispei até que eu fui parar na porta da toca da cotia.

MÃE - Na porta da toca da cotia?

IRIQUI - Na porta da toca da cotia?

MACUNAÍMA – Na porta da toca da cotia. Aí ela jogou caldo envenenado de aipim em mim, e daí eu fiquei assim, grande-grandão. (*Vai até Iriqui*) Tá vendo?

IRIQUI - Tô!

MACUNAIMA – Cadê o Jiguê?

IRIQUI - Foi caçar.

MACUNAIMA – Foi caçar é? Êta Iriqui, o Jiguê é bobo! (Vai brincar com Iriqui, a mãe chama)

MÃE - Macunaima.

MACUNAIMA – Mãe, lá no Cafundó do Judas, eu sonhei que me caiu um dente.

MÃE - Sonhar com dente é morte de parente.

MACUNAIMA – Pois é mãe...A senhora vive mais uma Sol só, e isso porque me pariu. (retira-se ao fundo. Entram Jiguê e Maanape)

JIGUÊ - Mãe, não achamos nada de comer.

IRIQUI - Oi, Jiguê.

JIGUÊ - Comida! Maanape!

MAANAPE - Quanta fruta!

IRIQUI - Macunaima que trouxe.

JIGUÊ - Macunaima?! *(* Macunaima aparece)

MACUNAIMA – Ó eu aqui, ó.

IRIQUI - É, Macunaima.

MAANAPE - Macunaima, como ocê cresceu!

MACUNAIMA – (se mostrando para os manos *)* Ó...Ó

JIGUÊ - como ficou fortão!

MAANAPE - E bem taludo.

MÃE - Foi ele que trouxe toda essa comida.

MACUNAIMA – É, toda essa comida, fui eu que trouxe!

JIGUÊ - Mãe, gente, não vale mais a pena brigar com o mano! (Jiguê dá seu grito de guerra chamando a tribo. Todos contemplam Macunaima admirados. Comem também. Macunaima bolina a Linda Iriqui e Jiguê sai de perto)

ÍNDIO - (para Jiguê) Olha lá a Linda Iriqui!

JIGUÊ - Não vale mais a pena brigar com o mano.

ÍNDIO - Agora Jiguê vai dormir folgado na rêde! (Todos riem muito. Maanape vai ao centro da tribo e tocando a maracá convoca todos para a festa da comida)

MACUNAIMA – Mãe, eu vou dar uma voltinha, vou até o reino Encantado da Pedra Bonita, lá em Pernambuco.

IRIQUI - Eu também quero ir!

TODOS - (Cantam e dançam em círculo: Maanape encabeça a fila e Jiguê logo atrás com Macunaíma sentado em seus ombros. Iriqui junto aos dois como as mulheres dançam ao lado dos homens nos rituais dos índios do Xingu)

- Vôte, vote, coandú hê[38]

- Vôte, vote, coati hê

- Vôte, vote, canguçú hê

- Vôte, vote, Pacari hê

MÃE - (Durante a dança *)* É longe?

MACUNAIMA - Não, mãe, eu já tô em Santarém...Olha lá no mucambo dos Tapanhumas...tô voltando. Cheguei...

(A índias abrem o pano na horizontal do palco formando a mata. Faz-se silêncio, ouvindo apenas o matraquear dos passarinhos) Atenção bicharada, vaca amarela pulou a janela e cagou na tigela, quem falar primeiro come a bosta dela. (Silencio total. Um vulto passa rapidamente*)* Uma viada! Essa eu caço! Jiguê , me dá o arco.

[38] Música indígena para celebração da comida composta pelos atores nos laboratórios indigenas e que permaneceu no espetáculo.

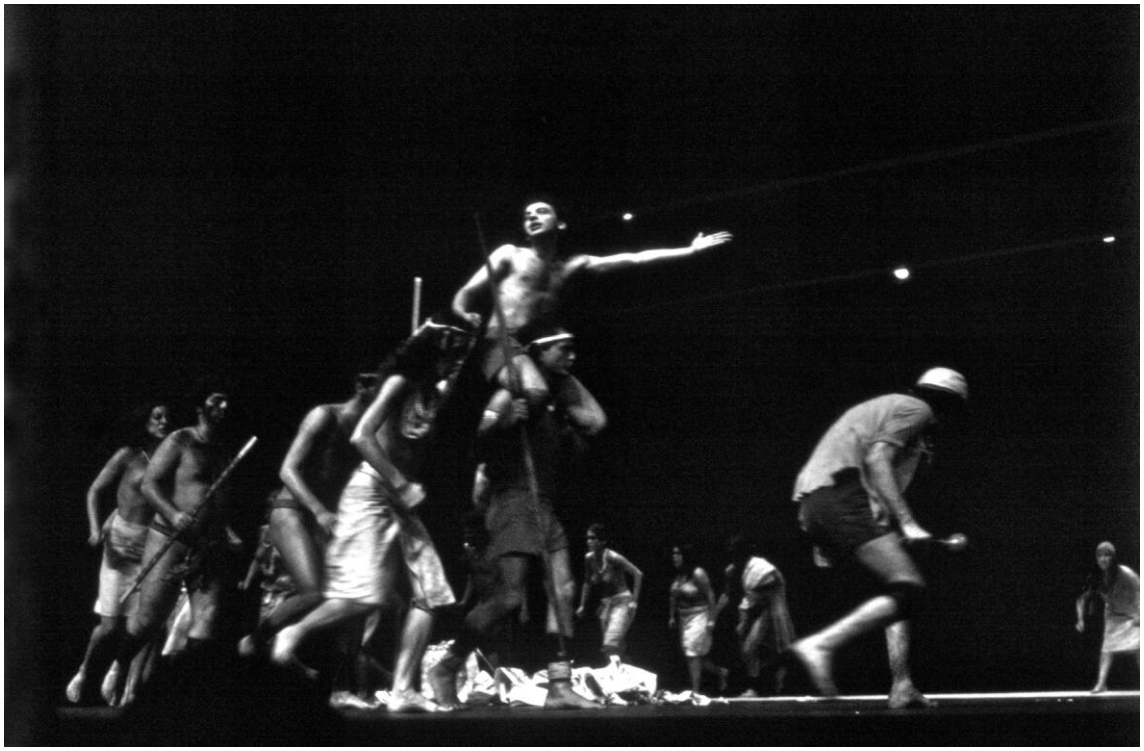


Foto 3 – Espetáculo - Ruth Toledo (RT) – Grupo de Arte Pau Brasil

JIGUÊ - Ela tá cria nova

MAANAPE - Ô herói, não presta matar viada parida, não.

MACUNAIMA - Pssst. Vaca amarela cagou na panela quem falar primeiro come a bosta dela! Psst!

MAANAPE - Cuidado, herói. (Macunaíma atira a flecha e pula por sobre o pano e some. Num estertor, num grito profundo, a Mãe vem à frente e cai morta com o pano cobrindo-lhe o corpo. Ao fundo todos sorriem)

MACUNAIMA – Eu cacei, eu cacei! Olha lá a viada toda rija, estirada nos mandacaru do mato. Eu cacei, eu cacei uma viada inteirinha. (Vai correndo e ao arrancar o pano, descobre a Mãe*)* Não é a viada, é a minha Mãe. (Os manos correm para junto do corpo caído. Ao fundo da cena passa o Currupira. Indias choram.)

MAANAPE - O Currupira se vingou.

MACUNAIMA – Eu não quero mais ficar aqui não, gente. Eu quero ir embora desse lugar.

MAANAPE - Tá certo, piá, tá certo. Se Deus te assinalou é porque alguma lhe achou. Jiguê, vamos juntar as coisas e vamo embora daqui.

(Ritual do enterro da Mãe. O corpo é enrolado no pano como em alguns rituais tribais, e saem cantando a música fúnebre levando o corpo. Ficam em cena os três manos e Linda Iriqui.)

Foto 4 - Marcos Santilli (MS) - Ensaios – Morte Mãe - Grupo de Arte Pau Brasil

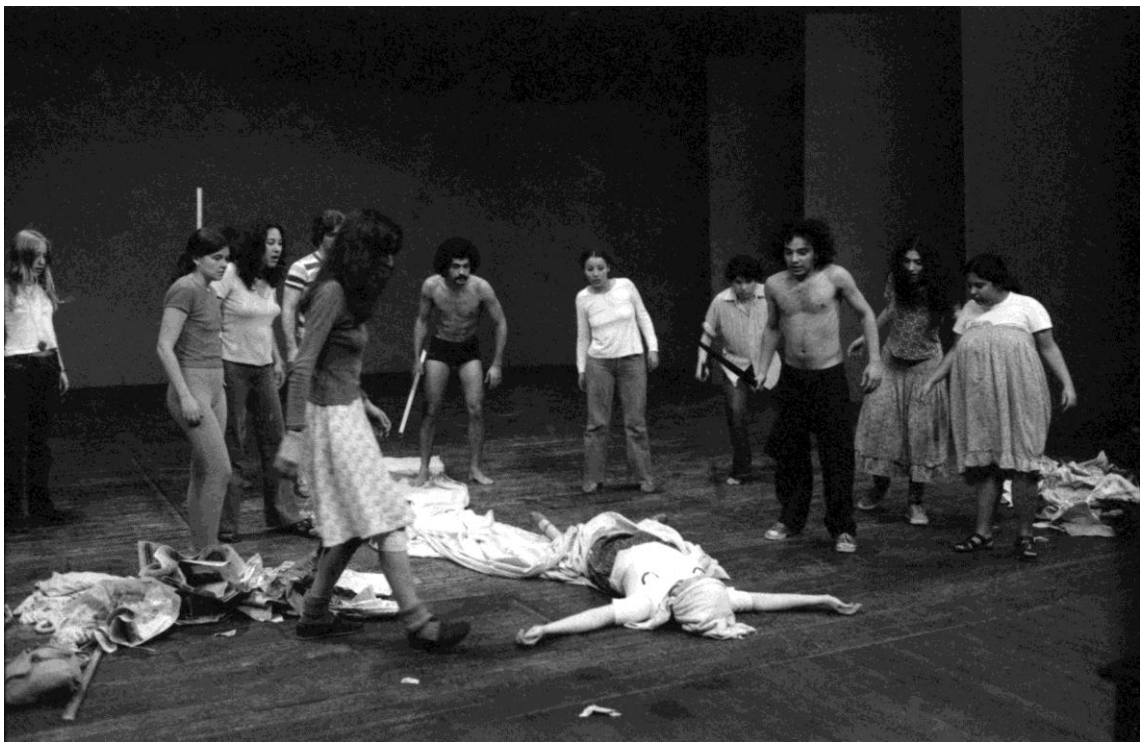


Foto 5 – Idem

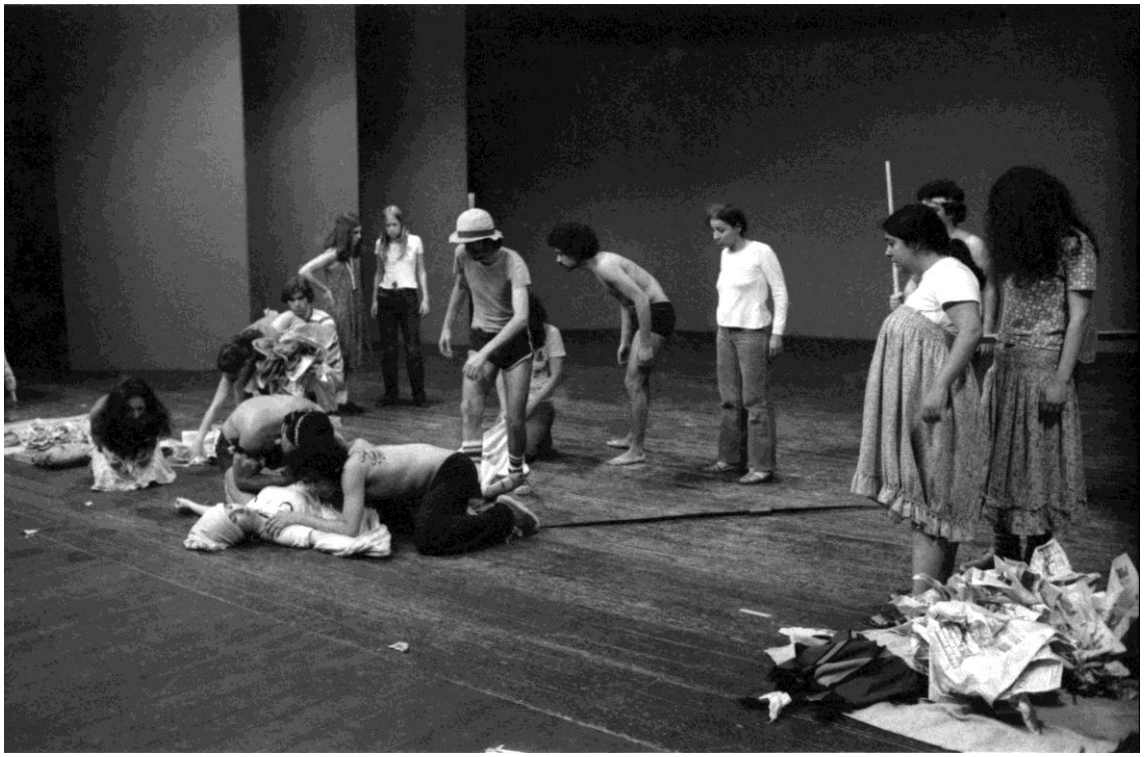


Foto 6 – Idem

Foto 7 - Espetáculo (RT)– Enterro Mãe – Grupo de Arte Pau Brasil

TRIBO (cantam e dançam o ritual de morte)[39]

- Deruegô ê hê
- Deruegô ê hê
- Dehporô uen
- Dehporô uen
- Intohati mahã

Lamento feito pela Linda Iriqui: Iêhe parkö! Iêhe deruegô iêhê parkö!

MACUNAIMA – Transformo o lugar onde minha mãe morreu na montanha Aruhumutepe, local denominado Murazapombo, o Pai da Tocandeira. (os irmãos e a Linda Iriqui partem em caminhada).

3.3 Cena da Boiuna Luna - Cascata Naipi

Esta cena foi uma das mais improvisadas. Desde o curso, houveram várias experimentações realizadas pelo grupo coordenado pela Isa K., com atores representando pedras e outros fazendo uma fila indiana como uma cobra grande, que Macunaíma enfrentava em seu heroísmo e acaba por cortar a cabeça da Boiuna, a Cobra grande, que é Capei. Depois de algumas peripécias vai pro céu e se transforma na Lua. A índia Naipi era prisioneira da Boiuna, que a transformou numa cascata por ter se entregado ao índio Titçatê. Esse enredo é a Lenda da Lua dos índios caxinauás conforme nos informa Cavalcanti Proença no Roteiro de Macunaíma[40].

A seguir, trechos do texto de Mário de Andrade e da adaptação da cena:

> [...] No outro dia quando o pajé velho tirou a noite do buraco outra vez, Capei foi me buscar e encontrou a rede sangrando vazia. Deu um urro e deitou correndo em busca nossa. Vinha vindo vinha vindo, a gente escutava o urro dela perto, mais perto, pertinho e afinal as águas do rio Zangado empinaram com o corpo da boiúna ali. Titçatê não podia mais remar desfalecido[...] capei me prendeu, me revirou, fez a sorte do ôvo em mim, deu certo e a boiúna viu que eu já servira Titçatê. Quis acabar com o mundo de raiva tamanha não sei...me virou nesta pedra e atirou Titçatê na praia do rio transformado numa planta.[...]Capei mora embaixo de mim, examinando sempre si fui mesmo brincada pelo moço. Fui sim e passarei chorando nesta pedra até o fim do que não tem fim, [...].
>
> – Si...si... si a boiúna aparecesse eu... eu matava ela!

[39] Ritual de Morte. A letra faz parte de um poema indígena que nos chegou às mãos através do professor Erasmo de Magalhães falando sobre o ritual de Morte.

[40] PROENÇA, M.C. Roteiro de Macunaíma.4ª.edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

> Então se escutou um urro guaçu e Capei veio saindo d'água. E Capei era a boiúna. Macunaíma ergueu o busto relumeando de heroísmo e avançou pro monstro. [...]

Texto Cênico:

MACUNAIMA - (sobe na garupa de Jiguê . Quando já estão caminhando ouvem um tiro)

MACUNAÍMA – A Boiuna, a Cobra-Grande! (todos vão se esconder menos Iriqui que fica paralisada. Passa a Boiuna e atrás dela uma india. A Boiuna sai de cena, levando Iriqui. Permaneci no palco, Naipi chorando)

MACUNAÍMA – Uma Cascata! (Vão beber água , a cascata chora) Quem é você?

CASCATA - Eu sou Naipi, filha de Mexo-mexoitiqui...minha tribo era escrava de Capei, a Boiuna. Capei me queria como sua, mas brinquei com Titçatê, entre sangue e florzinhas de ipê... a Boiuna chegou...

MACUNAÍMA – Que mais?

CASCATA - Fugimos pro rio Zangado, Capei atrás da gente, transformou o meu amado. Ele é aquele mururê e eu virei nessa cascata... e fico chorando triste até o fim do que não tem fim...

MACUNAÍMA – Se essa Boiuna aparecesse, eu ... eu, eu matava ela! (Ouvem-se um tiro, os irmãos se escondem. Naipi sai lentamente atrás da Boiuna. Os irmãos se descobrem)

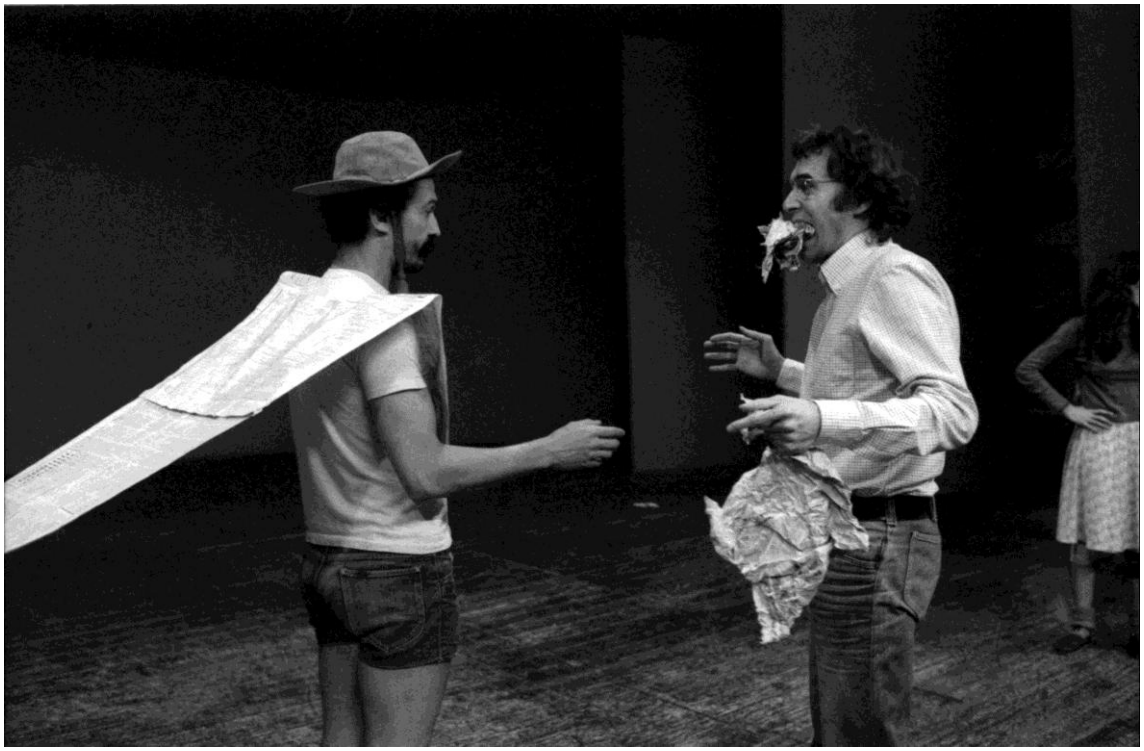


Foto 8 - Ensaio (Marcos Santilli) –Manfredo Bahia (Boiúna) e Antunes Filho

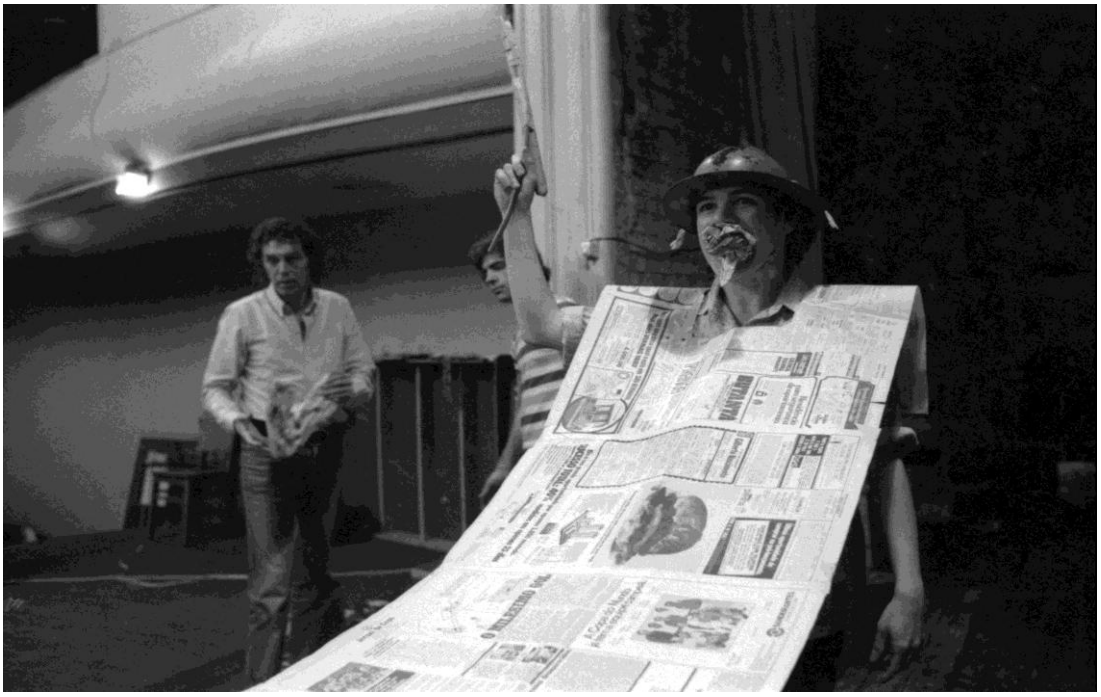


Foto 9 - Ensaio (MS) – Antunes, Beto Ronchezel e Guilherme Marback (Boiúna)

Acima através de fotos de ensaio Antunes orienta os atores na execução da cena e a forma e intenção do jornal colocado na boca dos atores que faziam o papel de Boiuna. Abaixo, a cena como ficou no espetáculo:

Foto 10 – Espetáculo (RT) – Isa Kopelman(Naipi) Gulherme Marback e Manfredo Bahia (Boiúna). Ao fundo os três irmãos escondidos embaixo do pano.

O trabalho de direção de atores, exercido por Antunes Filho, pois se mistura com a direção de espetáculo, tornando-se uma coisa só. O diretor raciocina pensando no conjunto cênico. O modo como ele conduz um ensaio é absolutamente envolvente: ao mesmo tempo em que ele lê o autor, no caso Mário de Andrade, ele traz para si mesmo aquela proposição do autor: para o seu corpo e sua voz aquilo que o personagem quer dizer, o que significa que ele se coloca em cena e fica balbuciando as palavras até encontrar a entonação certa, a forma e a intenção correta de pronunciá-las. Ele brincava de faz-de-conta, usando a proposição de Stanislavski do "se eu fosse fulano, como faria isso?" E assim todo o tempo, nas mais diversas situações dos três irmãos, ou das várias outras personagens. Ele passou por todas elas. E isso era muito lúdico e interessante de se ver....

Nos ensaios ele "era" Macunaíma. Como podemos observar em várias fotos de ensaios, Antunes ia para o centro da cena. Pegava a fala do Macunaíma (Cacá), e a colocava em sua própria boca... E aí repetia...Repetia e perguntava para o ator: porque ele fala assim? O que ele está sentindo...? E nós, como espectadores, víamos o seu raciocínio a respeito daquela situação do personagem, sua vontade e contra vontade, o seu pensamento. Cacá observava juntamente com os dois outros manos Jiguê (Walter Portela) e Maanape (Jair Assumpção) e os três voltavam para a cena. E assim ia fazendo com os outros protagonistas também. O Jiguê que ele fazia era absolutamente genial! Porque era muito engraçado. Nós, do elenco dispostos em semi-círculo nas cadeiras de ensaio, observávamos e ríamos muito. Nós éramos os balizadores da cena. Nesse momento éramos a plateia.

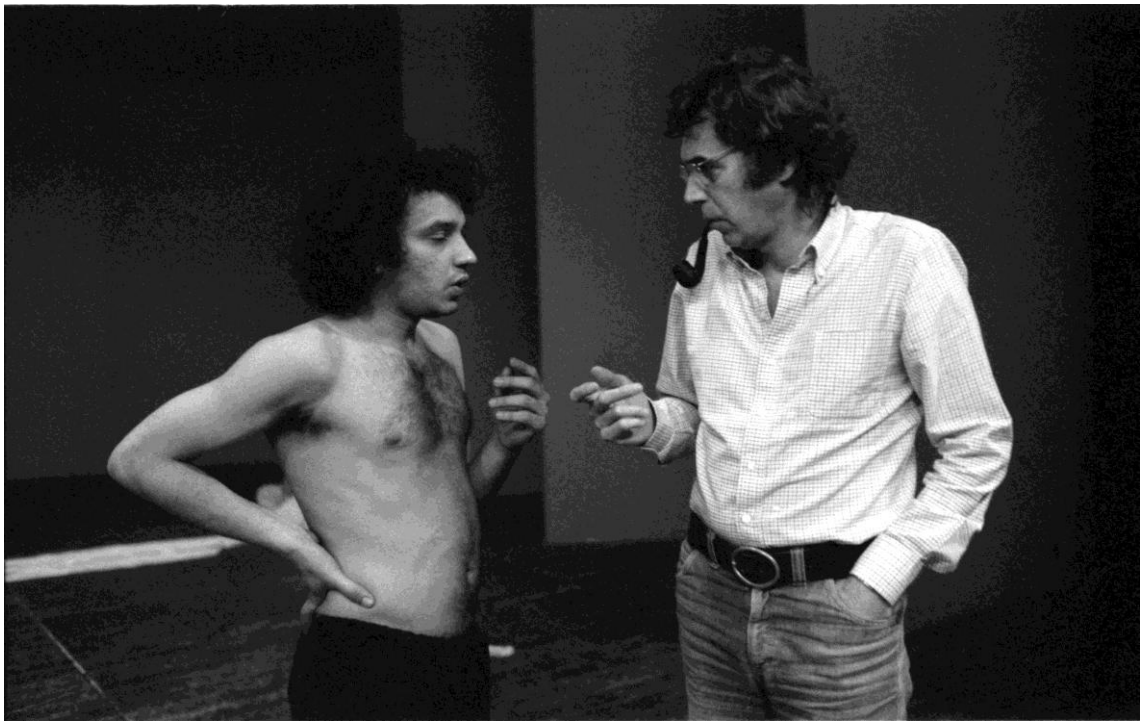


Foto 11 - Ensaios(MS) Antunes em um desse momentos acima descritos, conversando sobre a cena com Cacá, intérprete de Macunaíma.

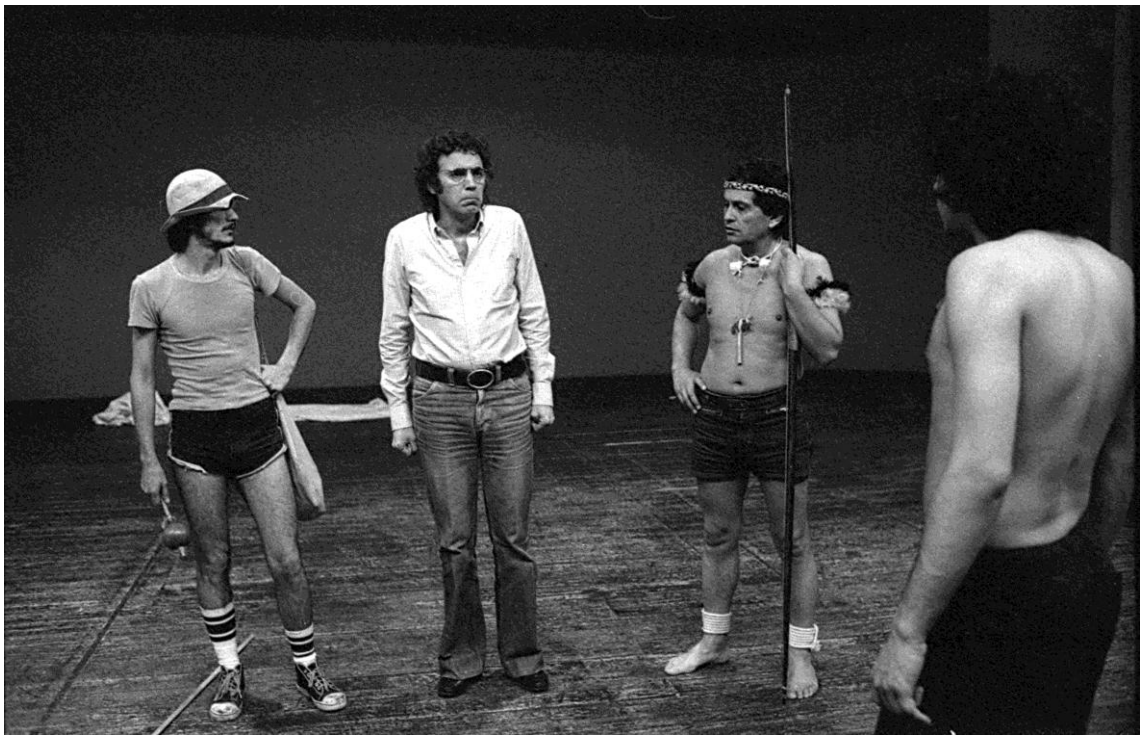


Foto 12- Ensaios (MS) – Antunes faz papel de Macunaíma entre Jair Assumpção(Maanape) e Portela(Jiguê) , enquanto Cacá o observa.

3. 4 A Descoberta da Cena das Estátuas

A cena das Estátuas, que é o capítulo intitulado A Francesa e o Gigante do livro, surgiu de uma brincadeira entre nós atores: o responsável pelo adaptação do capítulo era o ator Jair Assumpção. Propôs uma cena no jardim da casa do Piaimã, e algumas mulheres seriam estátuas. Macunaíma chegava e ficava negaceando o gigante Piaimã (Walmir Barros). Walmir sugeriu que ficássemos como estátuas vivas e de vez em quando mudássemos de posição. Tinha visto isto num filme e acho muito engraçado..... Aceitamos a proposta e começamos, como crianças, a brincar de estátuas que ficavam paradas e se mexiam...Nesses momentos trazíamos a alegria da brincadeira do espírito indígena, onde não há julgamento, mas simplesmente o ato lúdico de brincar e se expressar....E desses momentos surgiam as boas ideias.

Antunes quando viu o exercício e as brincadeiras, vendo duas estátuas que ficavam segurando um pano lá no fundo, pediu que viessem para a frente da cena e ficassem ali paradas, enquanto a cena entre o Piaimã e Macunaíma acontecia. E pediu ao Jair que distribuísse as outras mulheres em semicírculo. E assim surgiu a cena. Depois para conseguir o clima desejado, foram muitas, muitas horas de estátuas paradas e caminhando até chegar ao resultado desejado.

Foto 13 – (RT) – Espetáculo – Bloco de Estátuas do gigante Piaimã.

Essa maneira de realizar a escritura cênica é descrita com bastante veracidade pelo próprio Antunes, falando às pesquisadoras Maria Thereza Vargas (MT) e Mariângela Alves de Lima (MA) em 1979, com o espetáculo em cartaz no Teatro São Pedro, cujo trecho a seguir:

> MA – Na encenação desse trabalho, a gente levantou depoimento dos atores... quer dizer, eles narram certas técnicas que foram utilizadas durante o trabalho pra produzir determinados resultados. Essas técnicas nos parecem conhecidas, quer dizer, certas coisas já pertencem a um handicap do teatro. Agora, tem alguma coisa no resultado, que não está resumido por essa descrição deles, quer dizer, você como diretor ou como uma das pessoas que trabalhou na encenação, você sabe dizer o que usou de diferente ou o que você precisou aprender pra conseguir reproduzir Macunaíma ou pra conseguir esse resultado?
>
> AF – Em primeiro lugar foi uma atitude que eu tomei e todos nós tomamos quando começamos a ensaiar ou fazer laboratórios....Macunaíma, era limpar, despojar a cabeça de toda e qualquer coisa, inclusive de um ponto sócio-político limpar a cabeça totalmente, inclusive de uma técnica de teatro. Aí é que está a contradição e o paradoxo depois. Do ponto de vista filosófico nós sabíamos que teríamos que fazer uma obra que teria que responder a uma sensibilidade e ao tempo em que nós estávamos vivendo,[...] porque eu acho que o interessante, que a própria obra sugere é esta não mensagem definitiva, ... cada um vai analisar e ai fechar consigo a própria obra do Mário. E também nós tomamos essa atitude não porque o Mário de Andrade fez isso, mas nós queríamos fazer isso e encontramos no Mário de Andrade esse respaldo. Nós partimos, eu quis partir como todo o elenco, eu forcei o elenco a não ter nada na cabeça no início, não querer dizer nada, absolutamente nada, era somente sentir o momento que nós estávamos vivendo e ver, e procurar soluções cênicas que pudessem corresponder à nossa sensibilidade porque seria ele que polarizaria o sentido que poderíamos dar à estética do espetáculo e também ao conteúdo do espetáculo, à estética como conteúdo, a forma como conteúdo. Mas... precisávamos dar a expressão do ator, então foi necessário que trabalhássemos em coisas específicas daquilo que nós já sabíamos como técnica de expressão, trabalhar e desenvolver, ensinar, ensinar a andar, ensinar a respirar, procurar o ator, isto é muito difícil... é procurar tornar tudo que o ator faça igual a sua respiração, ele ser igual a ele, ele ter a sua identidade orgânica e com o seu trabalho também. Porque o que acontece comumente no teatro é uma ruptura entre ele, o ator e sua identidade e nós procurávamos justamente era a sua identidade, ...através dessa identidade algum condicionamento, ...e o texto do Mário de Andrade exigia isso... foi uma espécie de salto no escuro, né. E foi com essas contradições que enfrentamos o trabalho diariamente.

MA – Você respondeu... Contradição. A gente não sabia se era contradição ou se era alguma coisa que eles não sabiam contar. Sabe como é, que eles não tinham formulado pra eles mesmo.

AF – isso é importante também dizer, eu quando procurei fazer Macunaíma e isto inclusive está muito...está havendo uma briga muito grande a respeito porque eu utilizo muitos jovens no meu espetáculo e não atores consagrados. Os atores já tem certa vivência, os atores que estão por aí desempregados... Eu procuro os jovens porque eu procuro ler alguma coisa, no espírito desses jovens, nas inquietudes deles que eles talvez não saibam ainda, mas eu procuro ler isso neles e transformar isso em teatro [...] Meto os jovens para trabalhar porque através deles é que eu descubro aonde é que eu vou chegar, o porto que eu quero chegar, que eu vou saber chegar, é através deles. Veja o elenco de Macunaíma, tinha muitos jovens e cada um proveniente de algum canto do país, de diversas classes sociais, era um sincretismo total que eu procurei como o Mário de Andrade fez né?... Eu interiorizei o sincretismo pra procurar através disso encontrar uma coisa que me estimulasse e que eu me encontrasse... Eu acho que eu aprendi muito com eles e quero sempre com os jovens aprender alguma coisa. Não tem regra o jogo; o jogo através do próprio processo é que as regras elas vão se estabelecendo no processo de trabalho, eu digo processo, processo de trabalho, sem nenhum sistema, assistemático. E aí nós vamos encontrando os primeiros dados, os primeiros encaminhamentos e vamos nos enveredando por ele, coisas que nos tocam, coisas que abrem caminhos. Macunaíma é o resultado dessas pessoas, se fossem outras pessoas nesse espaço de tempo, seria um outro espetáculo.

MA – Isso quer dizer que como diretor por exemplo você nunca tinha um objetivo, uma sina, a qual você deveria chegar, você chegava a ele através...

AF – [...]do próprio trabalho e da sensibilidade, né, do espírito de todos. Eu gosto da palavra espírito aí no caso, que era uma coisa que precisava ser apanhada as vezes, as vezes perdida porque as cenas, fazíamos uma cena depois de uma cena improvisada no livro de Mário de Andrade que era uma...tinham tarefas por grupos, feitas a cena, parávamos todos nós e discutíamos e cada um dava o seu parecer. De repente, no meio de um substantivo, de um adjetivo, uma pequena indicação abre uma porta maravilhosa. Mas passava por todos, sabe, todos opinavam a respeito da cena e eu precisava ouvir muito bem o que cada um dizia prá captar, pescar alguma coisa que realmente fosse significativa e que pudesse dar abertura em termos de...de um conteúdo interessante para o espetáculo.

MA – Nós fizemos a entrevista com os atores muito tempo depois que o trabalho começou, ou seja, de fevereiro prá cá. Então nós não conseguimos saber muito mais sobre a criação verbal que eles fizeram, isso parece que já tá um pouco distante na memória...então a gente não sabe por exemplo, se eles criaram diálogos, se eles partiram de uma... digamos, da situação do texto e improvisaram em cima da situação do texto e a partir daí criaram os diálogos...essa coisa de como foi produzido nós não conseguimos saber.

AF – É, exatamente foi assim: você dava para o grupo de trabalho, uma situação, uma cena, um capítulo do Mário de Andrade; era criticado, era refeito por outro grupo, ou aquele mesmo grupo, era criticado, era refeito por aquele outro grupo.

MA – Sim, mas era feito como? Era situação... só com situações, vocês trabalhavam só com as situações, não havia texto?

AF – As situações do Mário de Andrade, com as situações, não havia texto. Cada um improvisava mais ou menos o texto. De repente, né, havia entre uma pequena situação, havia um trânsito e que sempre... era sempre mímico, meio na mímica, aí eu procurei – eu no palco, com os atores, e procurava – " oh, você está querendo perguntar isso, mas se você perguntar isso, o que que ele vai responder?" . Dentro sempre da linguagem, do espírito de Mário de Andrade que nós já estávamos, né, já bem conhecedores da maneira de escreve de Mário de Andrade. E aí, devagar, eu procurava engatar uma fala ao sentimento e às vezes não precisava da fala porque estava o sentimento expresso, era já óbvio, então se criava uma outra fala, eu ia dando as falas mais ou menos, os atores iam ajudando, o Murilo também acompanhou todos os ensaios: " Não, é melhor isto, é melhor aquilo, então tira isso daquela outra hora e põe prá cá', e íamos construindo, era uma colcha de retalhos. Feito isso repetíamos a cena até dar mais ou menos certo, aí íamos corrigindo novamente a cena até dar certo a parte do diálogo. Quando tinha dado mais ou menos certo, a Mirtes[41] ou alguém do lado ia escrevendo, " que você disse aquela hora?" aquela hora eu disse: " Bom dia" e você respondeu (...), não, é melhor assim", e íamos, sabe, cutucando o texto, cavando o texto, corrigindo o texto; " não é nada disso, é isso (...) e íamos acrescentando o texto, precisando o texto, devagar. Feito isso, o Jacques Thiêriot, veio mais no fim e trabalhava em cima disso e dava outras sugestões em cima disso e pouco a pouco o trabalho em cima daquelas falas modificava e acrescentava também outras falas, ...e aí nós íamos formando o texto. (...) Era um trabalho de palco, com cadeiras e mesa no palco, em que tinham anotadores que tinham mil coisas..., mas era um trabalho experimentando como é que poderia fluir a cena, muita lógica e dando o universo e a linguagem do Mário de Andrade, assim foi feito **Macunaíma**....A situação ia determinando o texto, a necessidade, o objetivo da cena ia determinando o texto. Então foi assim que nós criamos o texto, e isso eu dou fé, porque...primeiro ou era o ator ou era eu quem dava a estrutura do diálogo, a estrutura do diálogo prá poder conduzir...prá poder mostrar uma situação e para poder transitar uma situação a outra situação, foi exatamente assim.

MA – É, isso eles contam experiências inclusive a diferença de uma cena para a outra.

AF – E aí você via o que era bom realmente, através do próprio processo... E dentro disso então, precisávamos procurar as falas...e depois de encaixado as falas... depois ... o universo do Mário de Andrade nessas falas e depois é que vinha o toque do Jacques Thièriôt....Mas isso não impedia q o Jacques Thièriôt também pudesse interferir na primeira, na segunda ou na terceira ou na quarta etapa do próprio texto, estava muito em aberto, eram mesas, né, dispostas no proscênio e se fazia, e se trabalhava. ...Foi um trabalho...mas trabalhávamos muito tempo, né, nós tínhamos um dia de folga só por semana e trabalhávamos da uma às onze horas da noite todo o dia, né, uma loucura. É uma hora mesmo, uma hora mesmo, não é... uma e dez! Já tinha bronca(risadas|).

[41] Mirtes Mesquita , Theodora Ribeiro e Beto Ronchezel se revezavam como anotadores na mesa de esnaios.

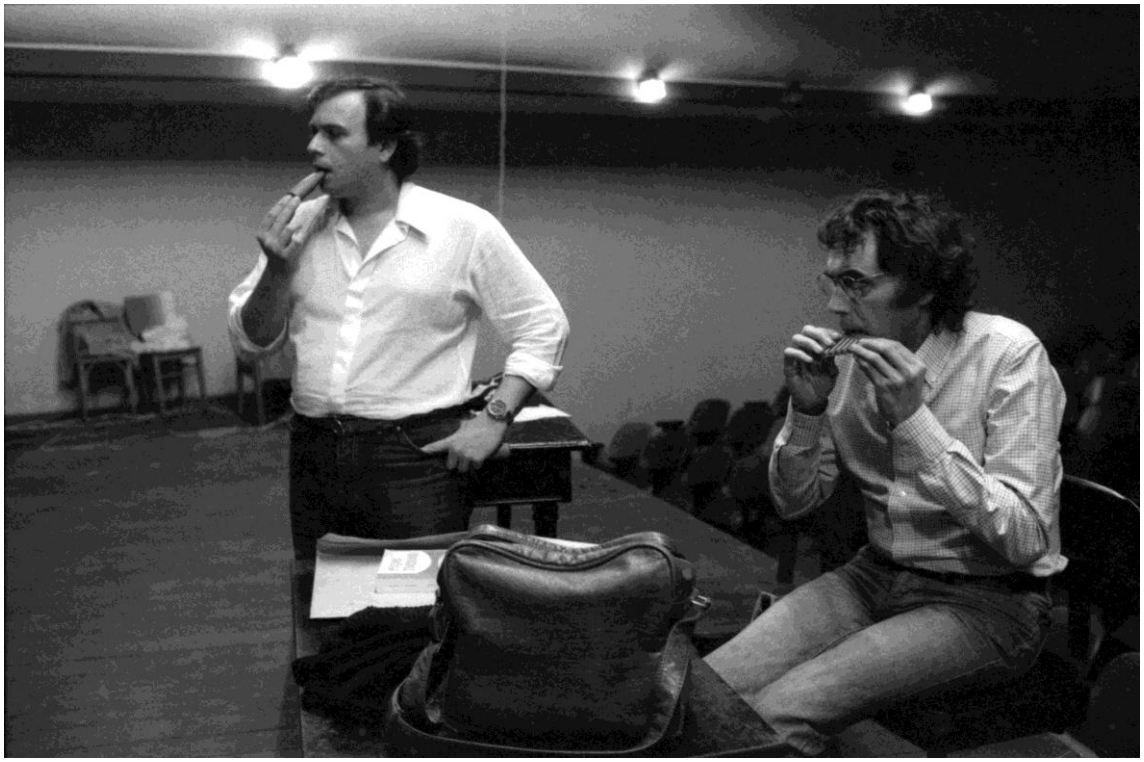


Foto 14 - Ensaio: (MS) – Murilo Alvarenga e Antunes Filho criando sonoramente a ambientação da Floresta.

CONCLUSÃO

Voltando o olhar sobre as memórias dessa experiência pessoal e todo esse material arquivado e ainda à espera de uma publicação, podemos abalizar como foi importante e fundamental o processo de criação da adaptação da obra de Mário de Andrade para o teatro.

Dois fatores que se convergiam para o mesmo ponto, acredito ter sido o eixo e o suporte de todo esse processo: o envolvimento de todo o grupo em processo de criação, o que chamávamos de criação coletiva, numa época de nossa história política e social, em efervescência. A esperança e o cheiro de mudanças estavam no ar. O segundo fator, essa criação permeada pela necessidade de nos conhecer como cultura brasileira e aí fomos arrebatados pelo espírito indígena que envolveu todos os integrantes da equipe. Trabalhávamos com a divisão de trabalho e responsabilidades, cada ator segundo suas habilidades responsáveis por algum item da produção, como se fosse de verdade uma tribo indígena. Com discordâncias muitas vezes, mas unidos num mesmo propósito que era a montagem do espetáculo.

Para concluir este trabalho, tive o desejo de procurar o Antunes para entrevistá-lo, e verificar depois de tantos anos, o seu olhar e seu pensamento numa perspectiva histórica a respeito do assunto. Transcrevo abaixo um trecho da entrevista[42]:

> MM – Antunes, como você insere Macunaíma hoje na sua história de homem de teatro, após trinta e três anos da montagem?
>
> ANTUNES –[...] foi como sai do teatro comercial, dito comercial e dei uma guinada para um tipo de teatro Experimental. E foi um divisor de águas, fez muito sucesso , larguei tudo prá só fazer isso...mais experimental...foi tão experimental que até a adaptação que até onde eu saiba foi a primeira experiência nesse sentido. E isso foi discutido agora há uns 10 anos atrás e virou moda e agora já está indo para o sumidouro... o teatro colaborativo, a criação coletiva...mas ali nós começamos na história do teatro brasileiro... a criação coletiva. Todas as pessoas do elenco e cada um tinha que bolar uma cena, fazia, e[...]a gente rasgava e dava pro outro fazer[...]eles iam pra casa e pensavam e no dia seguinte vinha com outra ideias. E era um tempo espiritualmente bom, criativo, estávamos ainda na esteira dos Beatles, da liberdade, havia muita felicidade no ar[...] apesar da guerra fria e apesar da ditadura[...]mesmo assim havia espiritualmente, havia muita alegria no ar...ali todo mundo era criativo, coisa que não é hoje em dia...hoje tá duro. Os atores tinham mais liberdade. É gozado, se falava mais em política e isso dava um aquecimento mental para você criar. Hoje está esta corrupção todinha aí [...]a liberdade nessa

[42] Entrevista de Antunes Filho a Mirtes Mesquita, CPT-SESC, São Paulo, 12 de out. 2011.

> república que nós estamos vivendo num tá legal, num tá legal [...] Então acho que foi tudo propício para que pudéssemos fazer o Macunaíma. Tomamos de assalto o teatro São Pedro, que estava velho, jogado, e nos instalamos lá dentro, e fomos fazendo como podíamos [...] Eu só sei que todo mundo apresentava cenas e foi na junção dessas cenas, a gente interferindo nos diálogos, ia apresentando as cenas do livro prontas, preparadas e indicadas interpretada pelos atores q tínhamos , e o Thiériôt ficava do lado na mesa com o lapisinho dele. Ficava lá copiando, escrevendo, reescrevendo os textos apresentados em cena pelos atores[...]
>
> Fiquei contente porque através do Macunaíma eu espiritualmente voei. Deixei o teatro comercial...comecei a trabalhar com teatro de grupo de pesquisa e depois continuei até hoje, né? E foi legal porque se começou também historicamente o teatro da criação coletiva [...] e foi uma reviravolta não somente aqui mas no mundo [...]

A peça foi construída como uma colcha de retalhos, onde cada um escolhia, selecionava, propunha, os outros aceitavam ou não, mas testavam, improvisavam, mexiam no texto, por isso a participação de todos foi o fator predominante. Existiam a divisão das funções, direção, direção musical, figurinos, mas a criação do espetáculo foi de todos, coletiva. Havia entre o elenco um sentimento de pertencimento e de apropriação da obra que fluía no decorrer do espetáculo onde a plateia compartilhava esses momentos como sublimes.

O segundo fator, foi o estudo que nos propusemos a realizar a partir do mergulho na cultura indígena, instaurada como necessidade básica naquele momento do processo de criação, foi o leme, o guia que nos conduziu a um porto seguro e ouso afirmar, à excelência no resultado. Através desses exercícios e laboratórios, conseguimos um salto qualitativo no resultado da qualidade da interpretação cênica, que nos instrumentalizou para lidar com o universo mágico de Mário de Andrade, facilitando o caminho para transitar em todos os níveis desse universo mítico, da floresta para a cidade e vice-versa, num piscar de olhos. Isa K. fala sobre esse tema em sua entrevista à Maria Tereza Vargas:

> [...] o tipo de clima que conseguimos através do índio, nos deu muita abertura para a expressão de um universo mágico. E como o primeiro ato há muitos mitos já, naturalmente, os mitos nos ajudavam.....mas , mais do que isso, muito mais, é com a sensação do tempo diferente, com a gestualidade diferente. O fato da gente se forçar a entrar num outro ritmo...ah,....isso teve consequências no espetáculo....que não tinham nada a ver diretamente com o índio....mas prás cenas de clima mágico[...][43]

[43] Arquivo Multimeios – CCSP - Dadoc-Entrevista concedida a Maria Thereza Vargas e Berenice Raulino, 06 de outubro de 1978, TR 1465.

Compartilho da opinião da Isa K., inteiramente, pois lembro-me perfeitamente de que quando estávamos experimentando a cena das Estátuas, Antunes colocou que "éramos estátuas greco-romanas, mortas, cheias de teias de aranhas na boca, olhares mortos, andávamos como fantasmas". Todas nós atrizes, que fazíamos a cena, começamos a nossa pesquisa pessoal a partir do andar indígena para se chegar ao resultado solicitado pelo diretor. Esta cena veio a ser, posteriormente, a marca mundialmente mais conhecida e divulgada do espetáculo.

A nossa base de estrutura corporal e mental estava sempre ancorado na filosofia indígena: o equilíbrio corporal, o andar pausado e com o balanço natural, o olhar direto e pleno, a mente vazia sem conceitos pré-concebidos, em prontidão para andar na floresta e para o desconhecido.... e daí surgia a plenitude do ator em cena! Essa condição adquirida passou a ser orgânico na vida cotidiana dos atores.

Através dessa experiência pudemos refletir sobre a nossa condição de cultura brasileira miscigenada, mistura de várias raças, credos, costumes e tantos dialetos falados e escritos.

Como artista, essa experiência de vivenciar o processo de criação do espetáculo Macunaíma, foi marcante em minha vida. Tomei contato com a obra de Mário de Andrade, que como a grande maioria dos brasileiros apenas ouviu falar dele. Mergulhei em sua obra para conhecer melhor a nossa cultura, nossa história. Passou a ser leitura obrigatória no meu dia a dia. E ainda por conta desse interesse em Mário, participei como artista da Exposição do Sesc SP[44] onde vim a conhecer um cacique da tribo dos Xavantes do MS. Esse conhecimento resultou em um convite e uma viagem para conhecer a vida da aldeia dos Xavantes no município de Matinha, próximo ao Rio das Mortes. Portanto, a pesquisa não para, faz parte da vida. O espírito indígena continua atuante em meio à vida agitada da metrópole paulista. Esse espírito mora dentro da gente, dentro do artista, do homem comum, e pode nos levar a caminhos surpreendentes

Se estivermos dispostos a caminhar por eles.

E como o papagaio que "no silêncio do Uraricoera preserva do esquecimento os casos e a fala desparecida [...] da tribo', aqui estou eu , minha gente, para vos contar e relembrar os causos acontecidos no velho Teatro São Pedro, no bairro da Barra Funda, perto de onde

[44] Coração dos Outros, Saravá, Mário de Andrade. Exposição Sesc, São Paulo, 1999.

morou Mário de Andrade, que nos contou na fala impura da tribo dos tapanhumas , as frases e casos de Macunaíma, herói da nossa gente.

Tem mais não.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO MULTIMEIOS – Divisão de Acervo, Documentação e Conservação – CCSP. São Paulo, 1978/79. Entrevistas e material iconográfico.

ALMEIDA PRADO, Décio. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma (O herói sem nenhum caráter)**. 6 a. Ed.São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1970.

_____. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Ed. Crítica de Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: LTC-Livros Técnicos e científicos Editora S.A. , 1978.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Fontes S.A./Instituto Nacional do Livro/MEC,1972.

ARCO e Flexa, Jairo. Entrevista: " **Antunes Filho - um teatro alternativo**" in Veja, São Paulo, 4/10/1978.

BARBA, Eugênio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Campinas: Hucitec e Ed. Unicamp, 1991.

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

_____, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Textos de Intervenção**. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Editora Abril, 2000.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro, estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. São Paulo: Fundação Ed. Da UNESP, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GEORGE, David. **Grupo Macunaíma: carnavalização e mito**. São Paulo: Perspectiva,1990.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Antunes Filho, um renovador do teatro brasileiro**. Campinas, S P: Editora da Unicamp, 1998.

GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena, ensaios de Teatro**. São Paulo:Perspectiva,2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Livraria Martins Fontes; Portugália Editora, 1955.

LIMA, Mariângela Alves de e ARRABAL, José. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MAGALDI, Sábato. **O texto no Teatro**. São Paulo: UNESP, 1977.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. 2ª. Edição. São Paulo: Ática, 1985.

_____. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.

_____. **Aspectos da Dramaturgia Moderna**. São Paulo: Comissão de Literatura do Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, 1963.

_____. **Um Palco Brasileiro – o Arena de São Paulo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MICHALSKY, Yan. **Um teatro "com muito caráter: Macunaíma**", in Jornal do Brasil, caderno B, p. 5, Rio de Janeiro, 17/10/1978.

_____, Yan. " **Teatro Paulista: momentos finais de uma bela temporada**", in Jornal do Brasil, caderno B,pág. 10, Rio de Janeiro, 29/11/1978.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

MILARÉ, Sebastião e outros. **Macunaíma**, Revista Artes, ano XIV, São Paulo, abril-maio, 1979.

PEREIRA, Maria Lúcia. TBC, **Entrevista de Antunes Filho**, in Revista Dionysos, São Paulo, editora do Livro-Mec, número 25, setembro de 1980.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo, Perspectiva, 1988.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaima**.4a. Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

_____. **Linguagem da encenação teatral** *1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

_____. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2ª. Edição, 1990.

SHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo, Unesp, 1992.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Ed. Civ. Brasileira, RJ, 1972.

TELESI, Sílvia Fernandes da Silva. **Grupos Teatrais, Anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

ANEXO A – Fotos do espetáculo

Foto 14 – (MS) – Ensaio – Macunaíma volta pra casa grandão.Cacá, Jair, Nazeli (mãe), Murilo e Antunes

Foto 15 – Ensaio (MS) – Antunes demonstra Mãe para Nazeli

Foto 16 – Ensaio (MS) – Antunes ensaia Icamiabas

Foto 17 – Ensaio (MS) – Antunes ensaia Icamiabas

Foto 18 – Ensaio (MS) – Preparo da contra-regra de jornais (Vera Sim

Foto 19 – Ensaio (MS) – Preparo da mesa de maquiagem – Cacá e Salma Buzzar

Foto 20 – Espetáculo Coxia (MS) – Cabine do Talco – Ilona filet

Foto 21 – Espetáculo (RT) - Bloco do Carnaval – Grupo de Arte Pau Brasil

Foto 22 – Estréia do espetáculo(RT) – Jacques Thiériôt e Antunes Filho e elenco.

Foto 23 – Espetáculo (RT) – Flautas Uruá – Bonifácio e Manfredo Bahia.

Foto 24 – Espetáculo (RT) – Final – Constelação da Ursa Maior(Macunaíma) Grupo de Arte Pau Brasil

ANEXO B – Documentos

Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA

CERTIFICADO

Conferimos a MARIA MIRTES MESQUITA X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X

o presente CERTIFICADO de CONCLUSÃO X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X

por sua participação no Curso APERFEIÇOAMENTO P/ATORES PROFISSIONAIS

promovido PELO DEPARTAMENTO DE ARTES E CIÊNCIAS HUMANAS X=X

no período OUTUBRO/NOVEMBRO DE 1.977 X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X

São Paulo, 18 de NOVEMBRO de 197

AMÁLIA ZEITEL
Presd.Comissão Est.de Teatro

ANALY ALVAREZ
Diretora de Assuntos Teatrais
Sind.Arts.e Tecs.em Esp.Div.Est.S.P.

ANTUNES FILHO
Professor
de interpretação

ARQUIVO

ANTUNES

M A C U N A Í M A

II PARTE - Morte da Mãe até chegada a São Paulo.

Personagens:

Macunaíma	Naipi	Bacharel da Cananéia
Jiguê	Ci	Carteiro
Maanape	Boiuna	Fonte.
Iriqui	Icamiabas	Negrinho do Pastoreio
		Uirapurus

-x-x-x-x-

(Viagem depois da morte da mãe- Macunaíma, Jiguê, Maanape e Iriqui)

Jiguê - Que calor...

Iriqui- Que sede...

Maanape- Vamos ver se a gente acha algum Igapó. (Saem)

(A Cascata se forma a partir do túmulo da mãe começa a chorar. Entra Macunaíma.)

Macunaíma- Que é isso?

Naipi- Chouriço...

Macunaíma- Conta o que é.

Naipi- É uma estória comprida.

Macunaíma- Que bem me importa!

Naipi- Meu nome é Naipi e sou filha do Tuxaua Mexo Mexoitiqui. Eu era uma boniteza de Cunhatã e todos os tuxauss vizinhos desejavam dormir na minha rede, porem quando algum vinha eu dava dentadas e pontapés por amor de experimentar a força dele. E todos não aguentavam, não. Até que Titçatê, guerreiro de meu pai veio provar meu corpo. Mordi Titçatê, o sangue espirrou, mas o moço não fez caso, não. Gemeu de raiva amando, me encheu a boca de flores e não pude mais morder. (Mac. excitado)

Macunaíma- Conta mais oferecida, conta mais...

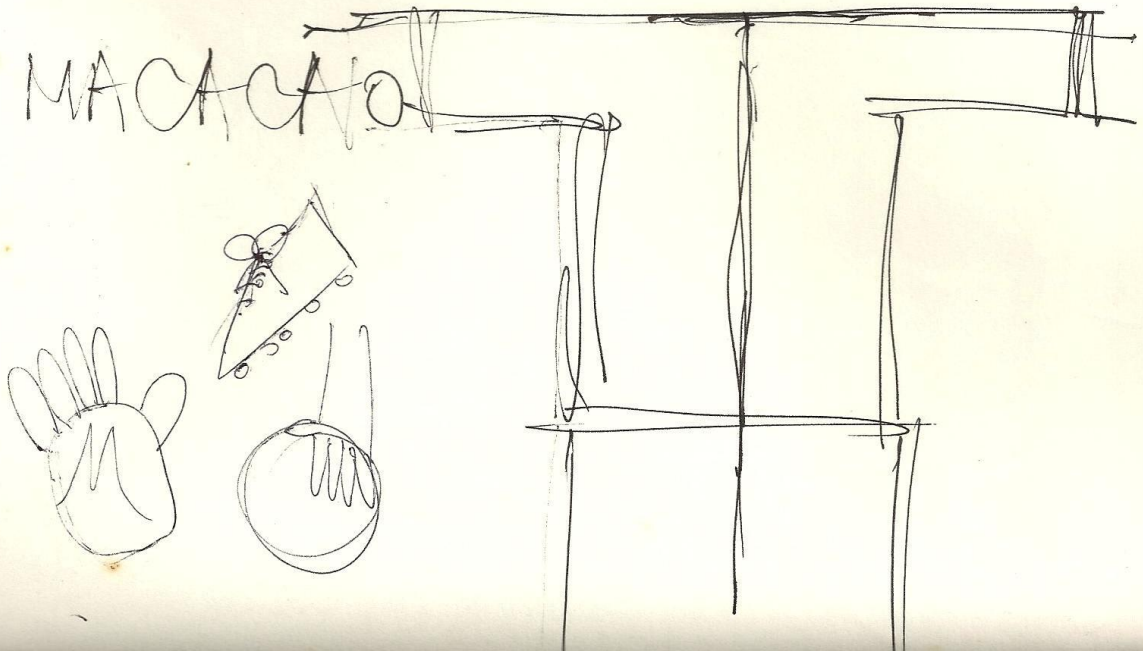
SUMÁRIO

I — Macunaíma ... Isa 7
II — Maioridade ... curso 15
III — Ci, Mãe do Mato ... Portela - curso 25
IV — Boiúna Luna ..... Guilherme e Clarita 33
V — Piaimã ..... Mirtes 45
VI — A Francesa e o Gigante .. Camilo e Jair 59
VII — Macumba ..... Bonifacio e Portela 71
VIII — Vei, a Sol ..... Clarita e Guilherme 83
IX — Carta Pràs Icamiabas .. Salmia e Guilherme 93
X — Pauí-Pódole ..... Isa e Clarita 109
XI — A Velha Ceiuci .... Beto e Flona 119
XII — Tequeteque, Chupinzão e a Injustiça dos Homens 139 Clarita e Jair
XIII — A Piolhenta do Jiguê ..... Theodora 151
XIV — Muiraquitã ..... Isa e Theodora ... 161
XV — A Pacuera de Oibê ... Beto e Flona ... 175
XVI — Uraricoera Beto e Flona (Theo e Jair) 189
XVII — Ursa Maior Beto e Flona 205
Epílogo Beto e Flona 219

BOIUNA

Cabeça: gorda, grandona, estandarte
bandeirante
putas
[redacted]
turistas
padres/freiras/missionários
garimpeiros
militares
escavadeiras
formigas
gafanhotos
Epidemias
Pelé/Campeões

MACACAO



①

MACUNAIMA

I ATO

① Deô

Deô — Deô — Deô — Deô — Deô Deô —

② Tetape

Te - tá - pe dzo na - nei pe - mo - uéri - te hê hê ze -

- te - ne ze - te - ne ze - te - ne ne - tai - ri - tê

DC

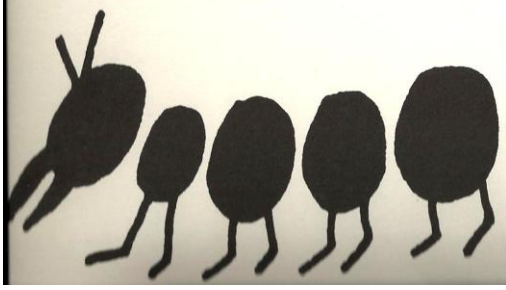
③ Apitos do mato

ATORES/ATRIZES
(Grupo Pau-Brasil)

Angela de Castro
Beto Ronchezel
Carlos Augusto Carvalho
Clarita Sampaio
Deivi Rose
Guilherme Marback
Ilona Filet
Isa Kopelman
Jair Assumpção
João Roberto Bonifacio
Luiz Henrique
Manfredo Bahia
Mirtes Mesquita
Nazeli Bandeira
Salma Buzzar
Theodora Ribeiro
Whalmyr Barros
Walter Portella
Wanda Kosmos

Adaptação: Grupo Pau-Brasil & Jacques Thieriot
Direção: Antunes Filho
Assíst. Direção: Isa Kopelman

Murilo Alvarenga: *Rapsódia e Direção Musical*
Naum Alves de Souza: *Direção de Arte, Cenografia e Figurinos*

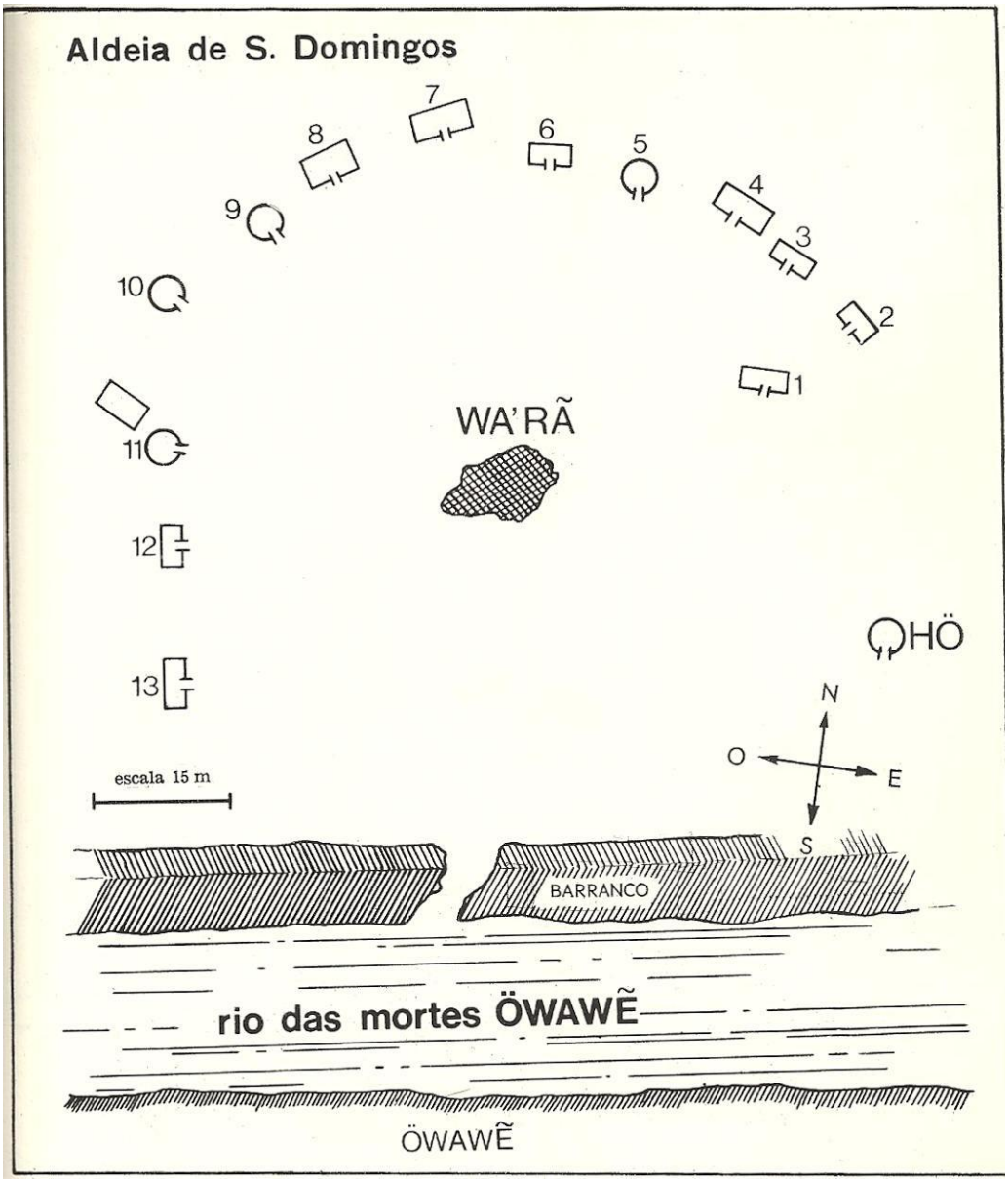


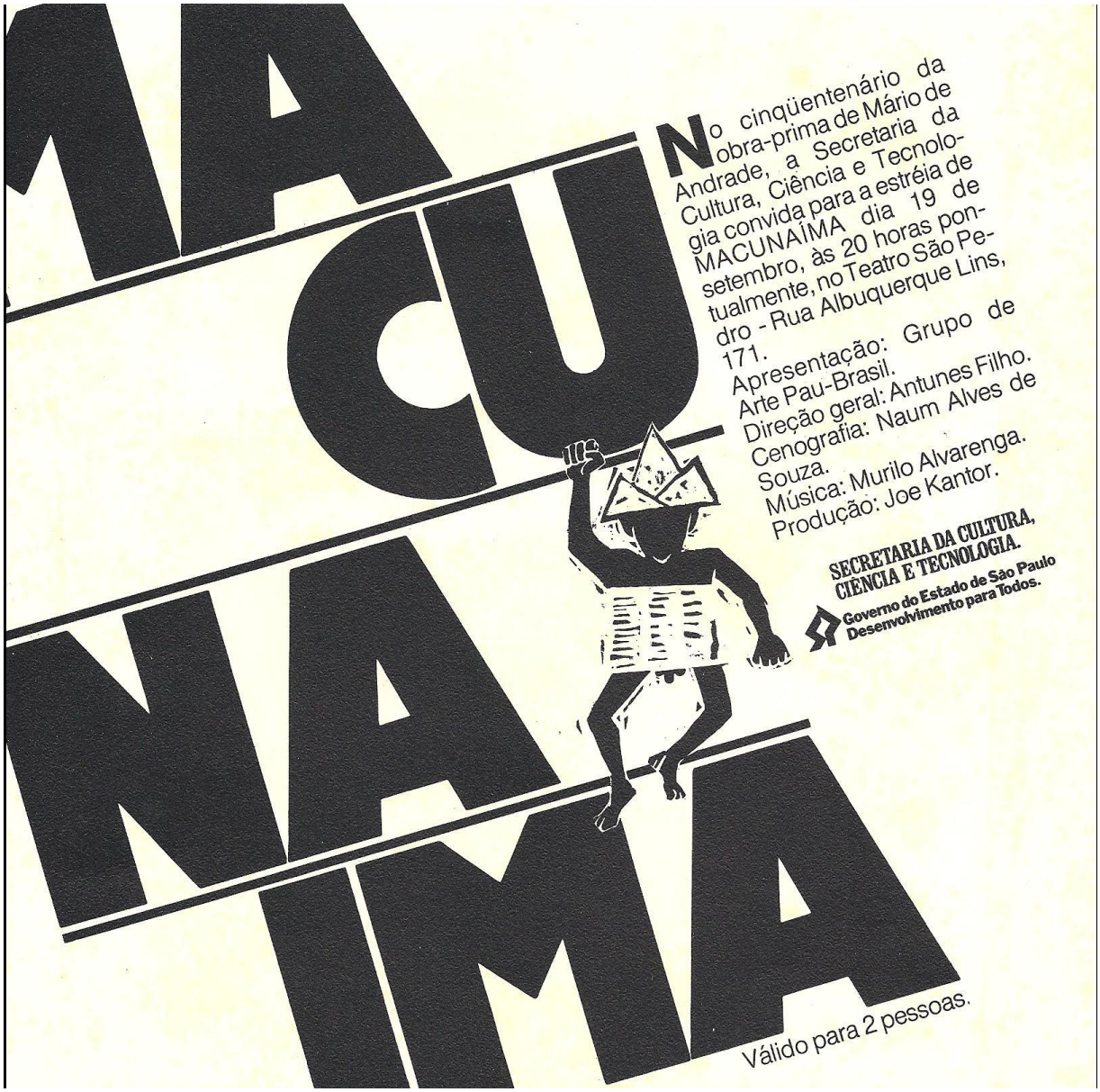
No fundo do mato-virgem nasceu
Macunaíma, herói de nossa gente.
Era preto retinto e filho do medo da noite.
Houve um momento em que o silêncio
foi tão grande escutando o murmurejo do
uraricoera, que a índia tapanhumas pariu
uma criança feia. Essa criança é que
chamaram de Macunaíma.
Já na meninice fez coisas de sarapantar
de primeiro passou mais de seis anos não
falando. Si o incitavam a falar exclamava:-
Ai! que preguiça!...

Mirte

Bem que eu queria que a Laida
Frigui tivesse saia colorida e
estampada mas o Antunes gosta
muito de spray preto e a peça
é dele. Mas não faz mal porque
tudo ficou muito bonito.
Um beijão

NAUM


Aldeia de S. Domingos
7
8
6
5
4
9
3
10
2
1
WA'RÃ
11
12
HÖ
13
N
O
E
S
escala 15 m
BARRANCO
rio das mortes ÖWAWẼ
ÖWAWẼ


MACUNAÍMA
No cinqüentenário da obra-prima de Mário de Andrade, a Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia convida para a estréia de MACUNAÍMA dia 19 de setembro, às 20 horas pontualmente, no Teatro São Pedro - Rua Albuquerque Lins, 171.
Apresentação: Grupo de Arte Pau-Brasil.
Direção geral: Antunes Filho.
Cenografia: Naum Alves de Souza.
Música: Murilo Alvarenga.
Produção: Joe Kantor.
SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA.
Governo do Estado de São Paulo
Desenvolvimento para Todos.
Válido para 2 pessoas.