

Théma / Subvertir les plateaux / Subvertendo palcos

« Da persona ao si mesmo: notas sobre o Grupo de Teatro Macunaíma »

Rita de Almeida CASTRO

Résumé

Dans cet article, je réfléchis sur la vision du monde et sur les processus créatifs du groupe de théâtre Macunaíma de São Paulo dirigé par Antunes Filho dans ses activités au début des années 1990. Je discours sur l'expérience de ce directeur et de son collectif d'acteurs dans le processus d'investigation d'un langage théâtral qui leur est propre. Le groupe recherchait des approches théâtrales antinaturalistes, exerçait des gestualités et des vocalités non conventionnelles, élargissait les vécus scéniques des acteurs, et rendait possible les processus de déconditionnement culturel de la part de la personne dans leur travail d'acteur. Les conceptions du corps et de la scène théâtrale étaient ressignifiées à partir de pratiques collectives telles que le « déséquilibre », la « bulle » et le tai-chi-chuan. Je présente la manière dont les acteurs étaient en rapport avec la distinction entre sentiment et sensibilité, sur comment cela se réverbérait sur la scène théâtrale, et dans leur perception du personnage théâtral. À partir du témoignage de certains acteurs du groupe, nous comprenons la dimension du théâtre comme chemin de connaissance de soi, et la pertinence des notions qui associent la scène au sacré et l'acteur lié au divin.

Accéder à des dimensions plus subtiles, créer de nouvelles atmosphères performatives, et exercer la capacité d'affecter l'autre et d'être affecté, étaient à la base du travail dans ce groupe qui se réinvente au long des années.

Abstract

In this article I reflect about the world-view and the creative processes of the Macunaíma theater group from São Paulo, directed by Antunes Filho, concerning the group's activities in the early nineties. I discuss the experience of this director and his collective of actors in their research of processes of their own theatrical language. The group was researching anti-naturalistic theatrical approaches, exercising gestures and unconventional vocalities, extending the actor's scenic experiences and providing a cultural deconditioning process through the persona acting as an actor. The concepts of body and theater scene where ressignified from collective practices such as "imbalance", "bubble" and *tai-chi-chuan*. I present the way the actors dealt with the distinction between feeling and sensibility and how it reverberated on the theater scene and in their perception of the theatrical character. From the speech of some actors of the group, we understand the dimension of theater as a path to self-knowledge, and the relevance of notions that associate the stage to the sacred and the actor connected to the divine. To access to these subtler dimensions, to create new performing atmospheres and exercise the ability to affect and to be affected appear to be within the basis of the work of this group, which has been reinventing itself over the years.

Resumo

Neste artigo reflito sobre a visão de mundo e processos criativos do grupo de teatro *Macunaíma* de São Paulo, dirigido por Antunes Filho, em sua atuação no início dos anos 90. Discorro sobre a experiência deste diretor e seu coletivo de atores em processos de investigação de uma linguagem teatral própria. O grupo pesquisa abordagens teatrais antinaturalistas, exercita gestualidades e vocalidades não convencionais, amplia as vivências cênicas dos atores e propicia processos de descondicionamento cultural por parte da pessoa que atua como ator. As concepções de corpo e de cena teatral são ressignificadas a partir das práticas coletivas, tais como "desequilíbrio", "bolha" e *tai-chi-chuan*. Apresento a maneira como os atores lidam com a distinção entre sentimento e sensibilidade e de como isso reverbera na cena teatral e na sua percepção de personagem teatral. A partir da fala de alguns atores do grupo, percebe-se a dimensão do teatro como caminho de autoconhecimento, e a relevância de noções

que associam o palco como sagrado e o ator ligado ao divino. Acessar essas dimensões mais sutis, criar novas atmosferas performativas e exercitar a capacidade de afetar e ser afetado parecem estar na base do trabalho desse grupo, que vem se reinventando ao longo dos anos.

O contexto do teatro de pesquisa no Brasil é multifacetado, nos últimos anos a prática teatral dialoga com uma crescente reflexão dentro do espaço acadêmico, com uma vasta produção de dissertações e teses com estudos de casos e análises de diferentes trajetórias teatrais. Sou uma destas pesquisadoras que tem como mote os estudos teatrais, realizei mestrado em antropologia com uma pesquisa sobre o CPT ? Centro de Pesquisa Teatral e o Grupo de Teatro Macunaíma, ambos com direção de Antunes Filho, sediados no SESC, em São Paulo.

Este artigo traz uma reflexão sobre uma época específica, 1990, quando realizei a minha pesquisa de campo e acompanhei o trabalho desse grupo. Compartilho aqui as minhas impressões, reverberações e ecos dessa experiência de troca com atrizes e atores que trabalhavam na pesquisa e criação teatral no âmbito desse grupo. Além do acompanhamento do trabalho do grupo por cinco meses, fiz várias entrevistas com os atores, atrizes e o diretor Antunes Filho, todas as entrevistas e imagens presentes neste texto foram realizadas por mim neste contexto.

Como pontua Sebastião Milaré no seu livro *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho*, o método de trabalho de ator proposto por Antunes propõe "que primeiro se transforme o ator, o ser humano, para que depois a transformação se manifeste na cena, gerando novas formas estéticas." (2010, p. 25).

Naquele momento o Grupo Macunaíma seguia uma programação intensa, alternando experimentações criativas com diálogos contínuos com o diretor, onde textos filosóficos e científicos eram discutidos. Paralelamente, ocorria os ensaios de uma potencial peça a ser encenada, *Antígona*, e ensaios de uma outra a ser reapresentada *Paraíso Zona Norte*. O horário dos encontros era bem rígido, seis horas diárias de trabalho, com uma única folga aos domingos.

Um dos pontos mais debatidos entre os atores, na época da pesquisa, era a diferença entre o conhecimento orgânico e o conhecimento mecânico. O conhecimento orgânico seria o mais desejável para o tipo de teatro a que eles se propunham, aquele no qual a compreensão e a vivência por parte do ator fossem decorrências de um processo de interiorização dinâmico e próprio. Quando questionados sobre como trabalhar para saírem do estereótipo, que era algo altamente criticado por eles, a resposta era só uma: por meio do conhecimento orgânico.

Ao contrário disso, o conhecimento mecânico era repudiado, a causa do que eles chamavam de congelamento de uma cena, ou seja um trabalho desenvolvido de uma forma estática e estagnante. Na concepção enfatizada por eles a inspiração, como parte da respiração, atuava como uma alavanca. Sendo a respiração, segundo eles, a base orgânica de tudo, desenvolviam com ela um trabalho intenso e cotidiano.

Todos os dias, ou pelo menos na maioria das vezes, o grupo iniciava o trabalho posicionando-se no tablado e começava a andar, cada um na sua linha e a fazer o exercício que eles chamavam de desequilíbrio. Esse exercício estava na base de todo o trabalho que era desenvolvido pelo grupo. Havia um aspecto no desequilíbrio que passava pelo encontro do eixo primeiro pela pessoa, e daí a provocação do desequilíbrio no corpo através da respiração. Para alguns, no começo, o desequilíbrio poderia ser mais um maneirismo, e se eles conseguissem imitá-lo a coisa estaria resolvida. Imaginavam, então, ser um fenômeno mais mecânico, até começarem a descobrir que o desequilíbrio era mais mental que físico. Esse exercício foi criado e teorizado pelo próprio Antunes, tendo se baseado em um exercício chamado alavanca, que existiu na época da criação da peça *Macunaíma*, em 1978. Na visão do diretor, quando a pessoa começava a fazer o desequilíbrio ela começava a brigar com a própria *persona*, ou seja, com a sua imagem social construída, com as suas defesas. O termo *persona*, tal como usado por Antunes, era uma apreensão própria do conceito Junguiano:

Como seu nome revela, persona é uma simples máscara da psique coletiva, máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é individual, quando na realidade não passa de um papel ou desempenho através do qual fala a psique coletiva. (...) No fundo a persona nada tem de "real". Ela é um compromisso entre o indivíduo e a sociedade acerca daquilo que "alguém parece ser": nome, título, função e isto ou aquilo. (Jung, 1988, p. 134).

Nesta abordagem junguiana, o homem assume uma aparência no contato com o mundo externo que não corresponde ao seu modo de ser autêntico, e a esta aparência artificial ele denomina *persona*. Nos exercícios desenvolvidos por Antunes, ele propunha que o ator se desvinculasse das roupagens criadas pela *persona* e se conectasse com o si mesmo. Era uma postura que instigava a pessoa a abandonar os maneirismos próprios, os pontos de tensão que ela carregava da própria vida. O desequilíbrio era um exercício que trabalhava os pontos de tensão, o que fazia com que a pessoa saísse do seu eixo. Na perspectiva da atriz Marlene Fortuna:

O desequilíbrio é nada mais do que você se provocar, o se lançar no chão, não como um louco. Aí vem uma força que você mesmo dosa para te colocar no ponto. Com isto o ator não ficará mais em cena, soldadinho, durinho, ele ficará molinho, cheio de vida, ele terá ar em cena, ele vai respirar, ele vai provocar. Então os atores com o desequilíbrio perdem as posturas inflexíveis, ele fica solto em cena, leve e também suscetível a ver, enxergar, a ter os seus sentidos abertos. (Entrevista realizada em 5.7.90).



Preparação peça *Paraíso Zona Norte* © Rita de ALMEIDA CASTRO, 1990.

Na visão do diretor Antunes Filho, a relação *Yin/Yang*, a terra e o alto faziam parte do desequilíbrio. Aquilo que te mantém em pé e aquilo que te põe para baixo. A pessoa tinha que se perceber, sentir a gravidade que atuava sobre ela, a sua relação com o solo. No processo de criação dos personagens o ator precisava construir outras relações *Yin/Yang*, outras densidades. Segundo o autor J.C. Cooper, que Antunes Filho tomou como base para definição desses termos:

o objetivo fundamental do taoísmo é a obtenção de equilíbrio e de harmonia entre o Yin e o Yang, conhecidos como as Duas Grandes Forças, os dois pólos de manifestação. (...) O Yin e o Yang, as formas alternantes da força criativa, tal como se manifesta no mundo; elas são a substância primordial na diferenciação: o Yin sendo o físico, o emocional, o cerebral, a inércia, o quadrado; o Yang, a inteligência, a energia, o espiritual, o Círculo. (Cooper, 1989, p. 3)

A partir desta inspiração Antunes Filho queria dizer que para cada personagem a ser interpretado o ator teria que partir de um primeiro nível com ele mesmo, tendo depois que descobrir, com o personagem, a singular relação do ator com o solo. Ele enfatizava que tudo era inventado pelo ator, que tudo era criado, o ator não tendo nada, a não ser uma esfera vazia na qual ele desenhava tudo que queria ali dentro. O ator, na sua visão, trabalhava com o vazio criador.

Uma das premissas básicas, na época, para que o ator se mantivesse na estrutura do CPT era compreender e interiorizar organicamente o processo do desequilíbrio, sendo esse exercício a ponte para as demais manifestações. O grupo também trabalhava outro elemento: a bolha, por meio da qual o espetáculo *Paraíso Zona Norte*, em 1990, com direção de Antunes Filho, foi elaborado.

O diretor enfatizava que os atores estavam muito presos a condicionamentos culturais, e que era fundamental a independência de suas mentes em relação ao social. Havia uma busca de colocar para fora todos aqueles gestos que a sociedade reprime, uma procura de liberação do corpo, de sair dos padrões

estereotipados e encontrar gestos e atitudes singulares. Eles estavam todo o tempo atentos à possibilidade de um círculo vicioso, ou seja, ficarem presos aos mesmos movimentos. A sua proposta passava, então, por fazer e desmanchar todo o tempo, para eles só era livre quem constrói e destrói ao mesmo tempo.

A bolha era um exercício de sensibilização em estado de movimento contínuo. Era como se fosse uma membrana imaginária no lugar da pele do ator e tivesse que ser o mais transparente possível, estando o corpo susceptível a vibrar pelos estímulos. Lembrava a imagem de uma alga e sua sensibilidade em relação à água. Ou ainda uma bolha de sabão, em que não se pode tocar de modo grosseiro sob pena de afetá-la. A intenção era que não fosse algo externo, mas uma forma melhor de se relacionar com o mundo, de se expressar. Quem a conduzia, enquanto movimento, era a respiração.

Os atores enfatizavam que a postura da bolha possibilitava romper a predominância do racional e permitia chegar ao inconsciente do ator, quebrando suas próprias *personas*. Em todo o trabalho que eles faziam com a bolha havia uma música que os acompanhava ao fundo, sons instrumentais de grupos orientais que propiciavam a meditação, que davam o tom e a ambiência favoráveis ao tipo de entrega e postura a que eles se propunham. O diretor acentuava que para fazer a bolha o ator tinha que ter uma proposta anterior, no sentido de que ou ele fazia uma gestualidade caótica, ou a fazia dentro de uma estética própria, não se admitindo que a bolha se tornasse um exercício imitativo, porque senão enveredaria para o mecânico e se transformaria num teatro formalista. No programa da peça *Paraíso Zona Norte* há uma definição do que para eles seria o processo de flutuação ? a bolha:

A oscilação do corpo trabalhando os pólos Yin/Yang principalmente nos pés, liderados porém pelos braços com forças que atuam em pontos específicos como se fossem nadadeiras de peixes. Não o imponderável, mas o 'manter-se na água'. Tudo com o exercício e sob o domínio da respiração, esta como o foco de concentração. (1990)

Dentre os exercícios fundamentais que nutriam os atores, quanto à expressão, destaca-se a mímica. Segundo depoimento do ator Luís Melo, retirado do programa da peça *Paraíso Zona Norte*:

Da mímica quisemos a precisão, o foco de atenção que a mímica cria. Os espasmos (contração súbita e involuntária dos músculos), os stop-motion (ato de parar o movimento), o trabalho de polaridades, a completude dos antagonicos. A atenção para o que se desejava valorizar em cada parte do corpo. (1990)

Eles consideravam que o ator tinha que ter técnica e repertório para conseguir expressar-se integralmente, ser senhor de si mesmo e livre para criar imaginativamente. A mímica atuava, assim, como um meio para ampliar o repertório pessoal, familiarizando-os com o controle dos próprios músculos, da própria ação. Tudo o que o ator fazia era um ato de vontade e não existia o abandonar-se em cena. Na mímica, todo um processo do imaginário do ator é que atuava. Como junção de todos os exercícios trabalhados individualmente, os atores faziam uma performance, que era também centrada na respiração, e onde entravam os elementos *Yin/Yang* ? os dois pólos arquetípicos da natureza. A performance não era elaborada previamente pelo ator, o diretor chamava o ator pelo nome, ele subia ao palco e, de acordo com as vibrações do momento, ele criava. Como referencial, ele possuía o repertório desenvolvido exaustivamente nos processos de desequilíbrio, bolha e mímica, os quais ofereciam subsídios para uma criação intensa e pessoal.



Ator Jefferson Primo© Rita de ALMEIDA CASTRO, 1990.



Ator Luis Furlanetto© Rita de ALMEIDA CASTRO, 1990.

A prática do *tai-chi-chuan*, que se realizava duas ou três vezes por semana, era fundamental para o trabalho desenvolvido por eles. A sala de ensaios permanecia silenciosa, só o som de uma música instrumental ao fundo, às vezes música clássica chinesa, e os movimentos dos atores leves, lentos e contínuos. A proposta da aula, por vezes, implicava em não falar nada, só observar o outro e ir fazendo conjuntamente, o fundamental era a atenção e o movimento constante, o pensar e o agir como uma coisa única. Esses encontros para fazer o *tai-chi* eram um dos raros momentos em que não existiam modelos a serem seguidos dentro do próprio grupo, todos sendo igualmente capazes na sua própria singularidade. Segundo depoimento retirado do programa da peça *Paraíso Zona Norte* (1990): "O *tai-chi-chuan* são movimentos rítmicos realizados sem a interferência do pensamento ? portanto, numa forma não estática de meditação". Na voz do diretor Antunes Filho:

O tai-chi é fundamental. Como é que a pessoa vai entender o próprio corpo, as energias do corpo Yin/Yang, como é que ela vai entender não ser grosseiro com as energias? A pessoa tem que ter controle, distribuir bem as energias pelo corpo, ter domínio com o corpo através das energias, senão ela vai para o 'bundolismo', para o 'naturalzinho', para o 'naturalisminho'. O tai-chi é uma coisa que ativa o ser para que ele fique desperto para poder atuar no palco. Nada no palco é naturalzinho, o natural no palco é construído pelo ator. (...) O artista nunca está cansado no palco, ele está sempre ativo, totalmente ativo com os dois hemisférios em equilíbrio perfeito; em harmonia com o cosmos e com os outros seres humanos. Quando eu falo em cosmos também estou falando dos outros seres humanos que estão na plateia, que estão do lado dele no palco. (Entrevista realizada em 14.07.1990).

Segundo a visão do ator Luís Melo, eles haviam trabalhado voz e corpo como instâncias isoladas, mas passaram a não desvincular a voz do corpo. O trabalho de respiração visto como imprescindível para o desenvolvimento da voz e o mesmo desequilíbrio com o corpo sendo fundamental em relação a ela. Eles substituíram a projeção da voz, que era tensa sob o pretexto de que era para que todos ouvissem, pela vibração da voz, com o som sendo trabalhado dentro do próprio organismo, expondo-se do ator o estritamente necessário. A ênfase no exercício com a voz era individual e cada ator lidava com o seu próprio som por horas ininterruptas. Alguns, por vezes, surpreendiam-se consigo próprios, demonstrando assombro no olhar ao experimentar alternâncias de voz, pois ali eram produzidos sons com os quais não se tinha uma familiaridade cotidiana.

Ocorria, paralelamente a essas atividades, a aula de alongamento-expressão corporal com a professora Paula Martins, a qual tinha uma longa trajetória de trabalho ligado à dança. Essa ênfase na linguagem não-verbal tinha, como perspectiva, um domínio corporal do ator que lhe permitisse mover-se com facilidade pelo palco. Ao conjunto de atividades desenvolvidas, Paula Martins denominava de cinésica.

Os atores do Grupo Macunaíma, em relação à atuação teatral, perseguiam como uma de suas premissas a distinção, bem nítida, entre sentimento e sensibilidade. Na visão do ator Luís Melo, o sentimento era o estado bruto, era como se alguém encontrasse uma pedra preciosa, ainda meio grosseira, não conseguindo extrair dela o brilho suficiente. A partir do momento em que você lapidava essa pedra, você saía da emoção e se aproximava da sensação. O conceito de sensação para o grupo igualava-se, em sentido, à sensibilidade, ao mesmo tempo em que a palavra emoção tinha o mesmo sentido da palavra sentimento.

Em um primeiro momento, há a emoção para que o ator se coloque na situação do personagem. Mas, quando ele já conhece a emoção profundamente, é como se a jogasse fora e trabalhasse só com a impressão dela. Não que mais tarde o ator não pudesse trabalhar com a emoção. Ele tinha liberdade para se permitir emocionar e, depois, sair da emoção, contudo, ele não podia permanecer nela, senão ele não iria ter domínio absolutamente de nada. Segundo a atriz Marlene Fortuna, na proposta do Antunes jamais se via um ator jogando arbitrariamente com a emoção. Aprendia-se que o artista é um esteta. E que se ele joga o emocional arbitrariamente, não é teatro o que ele está fazendo: para ser teatro, tem que se fazer um trabalho de seleção, elaboração, separação, escolha e opção.



Atores: Luis Melo e Hélio Cícero ? peça *Paraíso Zona Norte*

© Rita de ALMEIDA CASTRO, 1990.

Antunes Filho dizia para o ator: racionalize bem, saiba muito bem o que está fazendo, responda a cinco perguntas fundamentais do jornalismo transformando-as em arte: quem, como, quando, onde e por que, em relação ao personagem. Quando o ator joga com a emoção, um dia ele a tem, no outro não a terá, porque o ser humano é susceptível a ela. A emoção é um foco passível de receber modificações e impressões de vida, que pode conduzir a algo alheio ao que se está buscando numa dada situação de personagem.

Tomavam a essência da emoção e transformavam-na em algo mais sutil: a sensibilidade. O método requeria distanciamento por parte do ator e isto só a sensibilidade podia proporcionar. Na concepção da direção de Antunes, o ator ficar tomado por sentimento era uma forma de alienação, era como evadir-se da responsabilidade de gerar novos signos. O ator não devia ficar tomado por nada, mas sim sensibilizado por tudo. A pessoa com sensibilidade tem a liberdade de sentir o que ela quiser, sem, contudo, ficar presa aos sentimentos, pois, segundo Antunes Filho, "os sentimentos acionam os músculos, os músculos acionados tensionam-se e aí o ator é vaca brava no palco" (Entrevista realizada em 14.07.1990). Para o ator Luís Melo: "O maior ganho de se trabalhar com o Antunes é passar da emoção para a sensibilidade. Se a emoção domina, o ator não sai do nível da realidade. A sensibilidade é a emoção inteligente" (Texto extraído do *Estado de São Paulo*, 28.04.1989).

O pensamento do grupo sobre o trabalho do ator ressoa a primeira grande teoria sobre o trabalho cênico do ator, *O Paradoxo sobre o comediante*, escrito em 1773 por Denis Diderot, ampliado em 1778 e publicado, postumamente, em 1830. Denis Diderot representa o Iluminismo do século XVIII, a preponderância da razão contra a visão encantada do mundo. Ele contrapõe a um imaginário ator de inspiração o comediante frio, consciente de seus recursos técnicos, que não sente, mas faz sentir. O discurso do grupo Macunaíma era diferente na nomenclatura, mas tinha uma profunda afinidade conceitual com a teoria do filósofo francês, como quando ele dizia: "É a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres: é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes." (Diderot, 1979, p.165).

Diderot propõe assim que a arte do ator é, antes de mais nada, lucidez e objetividade, em que o ator, ao interpretar uma personagem, não deve exteriorizar seus próprios e espontâneos sentimentos. Para Diderot, como para o grupo, a emoção direta perturba o ator. Este deve ter muito discernimento para qualquer papel ou qualquer espécie de caracterização:

(...) não lhe resta nem perturbação, nem dor, nem melancolia, nem abatimento de alma. Sois vós quem levais convosco todas essas impressões. O ator está cansado e vós, triste; é que ele se agitou sem nada sentir, e vós sentistes sem vos agitar. Se fosse de outro modo, a condição do comediante seria a mais desgraçada das condições; mas ele não é a personagem, ele a representa e a representa tão bem que vós o tomais como tal; a ilusão só existe para vós; ele sabe muito bem que ele não o é. (Diderot, 1979, p.165)

Na visão de Diderot, ser sensível é uma coisa e sentir é outra. A primeira é uma questão de alma e a outra, uma questão de julgamento. Nessa perspectiva, sentimos com intensidade o que não saberíamos expressar; é que no teatro, com o que ele chama sensibilidade, alma, entranhas, expressa-se bem uma ou duas tiradas e falha-se no resto. Tanto para Diderot como para o grupo, os atores impressionam o público não quando estão furiosos, mas quando interpretam bem o furor. O ator só consegue chegar ao nível de expressividade almejada pelo grupo através de um intenso ritmo de processo de ensaios, vivenciados continuamente, reverberando as palavras de Diderot: "(...) transportai ao teatro vosso tom familiar, vossa expressão familiar, vossa expressão simples, vosso porte doméstico, vosso gesto natural e vereis quão pobre e fraco sereis" (1979, p.166). Tem-se que ultrapassar o familiar e transformá-lo e fazer o exercício do distanciamento para conseguir interpretar e criar, na visão de Antunes Filho. E nas palavras de Diderot: "A alma de um grande comediante é formada do elemento sutil com que nosso filósofo preenchia o espaço que não é nem frio, nem quente, nem pesado, nem leve, não assume nenhuma forma determinada e que, sendo igualmente suscetível de todas, não conserva nenhuma" (1979, p.179). Ao não conservar nenhuma forma, o ator tem a potencialidade de entrar em contato com uma infinidade delas e interpretá-las como se elas ali ainda existissem, no momento da atuação, num exercício ilusionista com a plateia.

A opção estética do Grupo Macunaíma passava, naquele momento, pelo rompimento com a tradição naturalista. Como método de trabalho, podia-se, em um primeiro momento, aproximar-se da abordagem

naturalista como sendo a base para o que ia ser criado, mas, em seguida, eles a abandonavam em prol de uma perspectiva que os conduziria ao antigesto, que seria o gesto não construído convencionalmente e, portanto, não naturalizado. Nessa visão, não se podia ficar repetindo sempre a mesma gestualidade, a estética requeria desdobramentos e variedade. Tinha-se que exercitar gestos que a sociedade reprimia ou não concebia. Para mudar o ritmo interno tinha que haver um caos no organismo, sendo imprescindível soltar-se, liberar-se, para romper com os condicionamentos culturais da história de vida de cada um. Só assim acreditavam ser possível criar novas experiências para si e para o outro.



Atores: Luis Melo e Hélio Cícero. Atrizes: Clarissa Drebtchinsky, Eliana César, Flávia Pucci, Lulu Pavarin, Rita Martins e Samantha Monteiro ? peça Paraíso Zona Norte © Rita de ALMEIDA CASTRO, 1990.

Havia, no entanto, uma ênfase para que essa postura não fosse puramente racional por parte do ator, mas sim que fosse vivenciada organicamente. Estavam sempre atentos à possibilidade de caírem em um círculo vicioso, o que significaria ficarem presos aos mesmos movimentos; para fugirem a isso, sugeriam fazer e desmanchar tudo o que criavam. Nessa abordagem, só é livre quem constrói e desconstrói todo o tempo. Para Antunes Filho: "O Kazuo Ohno faz e desfaz, por isso é gênio, é livre. Eu quero chegar a isso." (Entrevista realizada em 14.07.1990). A composição teatral para esse grupo era algo voluntário. Tudo que o ator fazia era a partir de um ato de vontade, não existindo o abandonar-se em cena. Tudo que o ator criava no palco era desenhado, construído anteriormente, todos os seus músculos deviam estar sob controle. Segundo o diretor Antunes Filho:

O naturalismo, para mim o homem que vai fazer o jogo do teatro ele tem que saber jogar muito bem. Não é que estar lá simplesmente naturalzinho seja arte. Eu acho que o ator, ele tem que ser escultura, tem que ser pintura, tem que ser música, tem que ser tudo. Ele tem que estar todo ativo. Ele é um jogador de signos, não é verdade? Então tudo que ele utiliza: voz, corpo, tudo é com a responsabilidade de quem está gerando signos, de quem está fazendo obras a todo segundo. Tudo escuro, acendeu a luz do teatro, começa um novo universo, o ator é responsável. Agora, quando ele se acomoda e foge no naturalisminho, fingindo estar à vontade, isso não é nada, não é arte. O ator tem que ser pleno o tempo todo, quando ele está relaxado, ele está se evadindo, está fugindo da raia, da luta, daquilo que deve ser a sua função. O ator estando no palco ele pode gerar galáxias e galáxias, só depende dele, da sua capacidade, ali ele é livre realmente. (Entrevista realizada em 14.07.1990).

A visão de Emile Zola (1979), que está na origem da perspectiva naturalista no teatro, reivindica para a cena a verdade humana, a precisa observação dos costumes e do homem cotidiano, uma declamação natural, bem como uma encenação mais realista. Em contraponto ao corrente na época, que era de um idealismo que criava tipos *in abstracto*, ele sugere o lidar com o personagem como se fosse real, ou seja, preso à realidade contextual do século XIX. Observo algo de cíclico nesse processo. Não estou aqui sugerindo que o processo desencadeado pelo Grupo Macunaíma fosse idealista por definição, mas, por outro lado, não posso perder a percepção de que eles se encontravam, pela perspectiva proposta por Emile Zola, mais na vertente idealista.

Entendo a necessidade da convenção, sugerida por Emile Zola, em relação aos idealistas, como um

acordo que foi estabelecido entre eles, no intuito de distanciar-se dos padrões do gosto clássico, prolongados através do neoclassicismo iluminista. Na visão de Benedito Nunes o que ocorreu com o Romantismo, uma expressão idealista, foi que "fundiram-se várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas próximas, e reabriram-se veios mágicos, míticos e religiosos remotos" (1985, p.52). Uma relação similar ocorre entre o naturalismo e o que se denominava de antinaturalismo; há a ruptura com os padrões naturalistas e a recorrência a outras fontes estéticas, filosóficas e religiosas para a construção de um modo peculiar de ver o mundo e o teatro dentro dele. Rompe-se com as convenções vigentes, mas cria-se uma forma própria. Em última instância, proclama-se uma outra convenção.

O ponto comum entre o idealismo e o antinaturalismo é a superação da materialidade na busca da transcendência: enquanto os idealistas almejavam chegar nessa superação através da exacerbação da emoção, esta como algo supremo, os antinaturalistas, no caso, o Grupo Macunaíma, falam de percepção dos preceitos budistas, da insubstancialidade, da não matéria, e, em um apuro da prática teatral, exercitam até a última instância a sensibilidade, ficando a emoção em um nível primeiro. Ambos buscam resgatar o encantamento que os ritos proporcionaram aos nossos ancestrais.



Atores: Luís Melo e Hélio Cícero. Atrizes : Clarissa Drebtchinsky, Eliana César, Flávia Pucci, Lulu Pavarin, Rita Martins e Samantha Monteiro ? Peça *Paraíso Zona Norte* © Rita de ALMEIDA CASTRO, 1990.

O teatro proposto pelo grupo contrastava com o mundo contemporâneo, ao mesmo tempo que informava a respeito dele. Criar imagens como desequilíbrio e bolha fazia sentido para quem vivia no caos urbano. Diante da vida em desequilíbrio da grande metrópole, Antunes Filho propunha um outro desequilíbrio, não de esvaziamento da subjetividade e extinção dos espaços de intimidade, mas de busca de autoconhecimento. Para afastar-se da agitação do ritmo urbanóide, a bolha apresentava-se como um sugestivo exercício de deslocamento do real, de imaginação de outros níveis de percepção, distintos dos concebidos rotineiramente.

Na experiência teatral proposta pelo Grupo Macunaíma, por meio da peça *Paraíso Zona Norte*, o que visualizamos é que o tipo de expressão procurada pelo grupo levou-os a criar algo que podemos chamar de uma cultura própria, por possuírem gesticulações, posturas de corpo e de voz, que não são convencionados cotidianamente. Eles buscaram, dentro do que poderíamos chamar de cultura teatral, parte dos elementos para a sua vivência criativa, mas fizeram também uso de universos distintos do teatral, como as leituras e discussões em torno da relação entre budismo e física quântica, que fomentaram outro tipo de percepção, experimentação, e, talvez, poderíamos dizer, de construção de uma nova linguagem teatral.

Antunes dizia que foi influenciado pela leitura de Carl Jung e que se abriu, a partir disso, um caminho inesgotável de investigação. Nas palavras de Antunes: "O distanciamento Brechtiniano é social, político, por mais que ele se afaste, ele se prende a uma realidade, a um contexto, fica embriagado de uma realidade, o distanciamento que eu proponho não tem uma realidade única como referência." (entrevista realizada em 05.05.1992)

O que a vivência do Grupo Macunaíma propunha, naquele momento, era romper com a estética do cotidiano. Para isso, eles se apropriavam de imagens arquetípicas e buscavam adentrar dimensões do inconsciente coletivo, no intuito de ampliar as potencialidades de afetar e ser afetado. A exposição de si mesmo a que o ator se submetia rotineiramente no CPT não o deixava permanecer no mesmo lugar. Era perturbador e instigante para os atores, pelo seu próprio discurso, viver no limiar entre o eu e o outro. Mesmo expressando que o outro era simplesmente o eu em situação, não era nada de externo ou de fora do próprio eu. Com isso eles afirmavam que o personagem, o outro, era a própria pessoa experienciando uma perspectiva, que muitas vezes podia parecer ou ser alheia à dela própria. A noção de pessoa pode ser aqui percebida como uma das categorias do espírito humano - uma dessas ideias que, segundo Mauss (2003) julgamos inatas. Este autor parte da noção latina de *persona*, a qual vem de *personare*, a máscara através (*per*) da qual ressoa a voz (do ator). A este propósito assim se referiu o ator Luís Melo:

Se eu for construir um personagem frágil em cima de uma máscara de fortaleza que eu na realidade não tenho, vai haver interferência. Eu tenho que justamente aproveitar a minha insegurança para poder construir essa personagem. A persona que eu digo é tudo aquilo que na realidade eu não era e que eu aparentava ser ou que eu colocava como sendo para me proteger. (...) Eu construía o personagem, uma máscara em cima de uma outra máscara, quer dizer, eu desenhava em cima de um desenho já feito, não era a folha em branco, não era o Melo na realidade como ele é. (Entrevista realizada em 25.04.1990).



Ator Luis Melo ? camarim da peça *Paraíso Zona Norte* © Rita de ALMEIDA CASTRO, 1990.

O posicionamento do grupo era de que, no processo criativo, era necessário a quebra das personas. Nas palavras do diretor Antunes Filho:

Porque eu acho que os grandes males do mundo são o egoísmo e a ignorância.(...) E o Buda já dizia que o sofrimento do mundo é o egoísmo e a ignorância. (...) O homem só é livre quando ele devolve tudo aquilo que ele recebe. (...) O homem pega o ego dele e transforma o ego dele em egoísta, um ego que quer tudo para si, cheio de ostras e mariscos. A posse de querer as coisas, tudo aquilo que você recebe, você tem que devolver para a natureza. O que você recebe do lado externo tem que devolver logo, logo, senão você está morto. (Entrevista realizada em 14.07.1990).

Como nos coloca Antonin Artaud (1987), o teatro leva os homens a se verem como são, ou seja, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, o engodo; considera-se, neste sentido, que a máscara cotidiana é fator de simulação, é como se fosse um falso semblante. No teatro, a pessoa apresentar-se-ia despojada de atuar em sua representação cotidiana, revelando-se em uma nova dimensão: ultrapassa-se a "medida de cada um" para criar-se "um outro". Na visão do Antunes "só existe o artista quando existe o afastamento, ele está aqui, mas está atrás de si mesmo" e acrescentava "eu não quero ator dionisíaco, eu quero ator shivaíta". O ator dionisíaco é o que comumente se falava do ator que saía de si mesmo, que agia como um ser possuído, segundo a definição de Junito de Souza Brandão:

Ora, os devotos de Dioniso, após a dança vertiginosa de que se falou, caíam desfalecidos. Nesse estado acreditavam sair de si pelo processo do êxtase. Esse sair de si, numa superação da condição humana, implicava num mergulho em Dioniso e este no seu adorador pelo processo do entusiasmo. (1985, p.18)

A superação da condição humana cotidiana fazia parte do processo de criação do grupo, mas seguia por uma trajetória intelectual e sensitiva diferenciada da que experienciava um ator dito dionisíaco. Nas palavras de Antunes Filho: "Assim como Shiva cria essa realidade que me ilude, eu como ator vou criar uma realidade que te ilude". A potencialidade de metamorfosear-se está presente nas posturas concebidas como shivaíta e dionisíaca. Ambas pretendem suplantar a aparência e construir uma outra aura de realidade. A trajetória explícita do ser possuído é a que afasta Antunes Filho da visão dionisíaca:

O ator shivaíta não fica embriagado, ele embriaga. O ator dionisíaco não, ele procura a embriaguez, um tipo de êxtase dinâmico, orgiástico até. E o shivaíta não, ele está no alto da montanha, em paz, tranquilo. Eu não procuro o ator dionisíaco, eu não procuro o entusiasmo, eu não procuro estar em Deus, eu sou Deus, o ator é Deus. Ele é Brahman ele tem o seu atman, ele é atman, ele é parte de Brahman (...) enquanto o ator dionisíaco fica possuído pelo papel o ator shivaíta nunca fica possuído, ele fica afastado, ele sabe que ele está brincando com aquela ilusão. O papel é uma ilusão, é um jogo que ele está fazendo. (Entrevista realizada em 05.05.1992).



Atriz Rita Martins - camarim da peça *Paraíso Zona Norte*

© Rita de ALMEIDA CASTRO, 1990.

Como na perspectiva de Jerzy Grotowski que dizia: "Se eu tivesse que definir as nossas pesquisas cênicas com uma frase, com um termo, me referiria ao mito da Dança de Shiva; diria: brincamos de Shiva". (2007, p. 38). Um estar completamente dentro, na multiplicidade dos aspectos da realidade e, ao mesmo tempo, um manter-se à distância. Os atores tramavam criar uma ilusão para o outro, a plateia. Nessa visão, eles julgavam poder brincar com o que quisessem por não estarem tomados. Esse permanecer na ludicidade infantil, esse constante exercício do jogo para criar ilusões e interagir com a plateia traz à tona os conceitos junguianos que eram interiorizados como reforço à abordagem do ator shivaíta. Na visão junguiana a criança possui um sentido de totalidade que só existe até o aparecimento do seu ego consciente. No ser adulto, este sentido de totalidade só poderia existir com a ligação dos conteúdos conscientes e inconscientes da sua mente. Na visão da atriz Rita Martins, essa teoria que é apresentada, no CPT, sobre budismo, física quântica, tem em comum o relembrar o que as pessoas eram quando crianças: "a criança é impermanente, desprendida, e, na fase que eu comecei a endurecer, eu já entrei no CPT e já comecei a ouvir essas coisas, então não deu para esquecer direito o ser criança, eu acho que não virei adulto." (Entrevista realizada em 06.04.1990). O ator shivaíta no discurso antunesiano:

os monges têm que dizer algo para a plateia independente da fábula que se está contando, porque tudo é ilusão (...). O ator para mim é a coisa mais próxima do divino, porque assim como tem Maya, Mahamaya, mãe das ilusões, o ator cria novas ilusões para a plateia (...) Ele trabalha na eternidade dos Deuses (...) o ator faz o mesmo papel que o divino, ele vive a ilusão Maya e inventa outros Mayas para a plateia. Assim como o Shiva ele também é um Shivinha. (Entrevista realizada em 05.05.1992).

Na vivência do Macunaíma, os atores passavam por um ritual iniciático de descondicionalização cultural e criação de valores próprios intrínsecos, e até de uma nova cosmogonia, que poderia ser vista como uma passagem de um estado de ser a outro, do profano ao sagrado. Da pessoa à pessoa na situação de personagem, de forma que o ser em situação, buscado na condição de personagem, vinha com maior organicidade. Como base para a construção dessa visão de mundo estava a cosmização, a passagem de um mundo a outro, a porta aberta ao onirismo que permitia trazer à mente imagens arquetípicas, revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participava o ator na sua existência cotidiana. Como pontua Richard Schechner (2013, p.40), "o que me interessa aqui é 'performatividade': a capacidade que os seres humanos têm de se comportarem reflexivamente, de brincar com o comportamento, de modelar o comportamento como 'duplamente comportado'".

A vida do ator passava a ser vivida num plano duplo; a sua existência humana dentro da própria história de vida e, ao mesmo tempo, a participação numa vida transmundana, ativada pela imaginação por meio do ambiente teatral. Essa passagem de uma situação a outra requeria rituais próprios que incluíam, na prática do grupo, a escolha de um espaço, uma maneira própria de se vestir, de interagir com o mundo externo, enquanto vivenciavam a situação ritual, de afastar-se do cotidiano por meio dos exercícios que faziam como o desequilíbrio e a bolha. Para entrar em contato com o divino era necessário, ainda na perspectiva do grupo, que o ator passasse por um processo de dissolução do próprio ego, quando só então entraria nesse espaço. Despir-se-ia então dos apegos mais imediatos da pequenez humana e estaria receptivo ao atemporal, ao incondicionado e ao impermanente. Nessa perspectiva pode-se pensar em rituais de passagem que conduzam o ator de um estado a outro. Há nesse intermédio a situação liminar, como situa Victor Turner (1974, p. 127), em que o ator deve ser "*tabula rasa*, uma lousa em branco, na qual se inscrevem o conhecimento e a sabedoria do grupo, nos aspectos pertinentes ao novo *status*".

Mesmo para os que já fizeram teatro antes, e, num certo sentido principalmente para estes, era imprescindível a iniciação nesse novo sistema, porque era uma maneira peculiar de perceber o homem e a arte teatral. A atriz Marlene Fortuna falava sobre o valor que o Antunes dava pra menininha, pro menininho que chegava lá, porque ia branquinho, ele ia zerado já. Enquanto o ator já iniciado no teatro ia com os vícios, com os maneirismos, e o Antunes dizia: "zere o teu corpo, zere a tua voz, coloque uma folha de papel em branco no teu corpo e na tua voz." (Entrevista realizada em 14.07.1990). Para integrar-se à abordagem antunesiana era preciso que o ator estivesse disponível a desconstruir com a própria história de vida e colocar-se em situação de personagem.

Percebia-se no processo do grupo uma coerência entre o que falavam, filosofavam e o resultado final na peça. Já quanto ao processo cotidiano de relação interpessoal, ficava mais complicado dizer se seguiam o mesmo nível de coerência. No espaço de trabalho, existiam ciúmes, brigas, intrigas, o que era compreensível considerando-se ser um espaço competitivo, com poucos protagonistas. Na época em que estava em campo, onde prevalecia o elenco da peça *Paraíso Zona Norte*, é difícil dizer quantas pessoas estavam totalmente ligadas na formação humana e no ator como consequência dessa história. À parte isso, todos continuavam almejando o contato com o divino, a ampliação da mente cósmica, em conexão com uma dimensão performativa.

Usando a terminologia de Mircea Eliade, pode-se inferir que o teatro, para esse grupo, era uma *imago mundi*, onde era possível reproduzir a imagem do universo e ter simbolicamente comunicação com outro mundo, o transcendental. Na colocação da atriz Giulia Gam, que trabalhou muitos anos com o grupo: "A gente tinha a sensação que o mundo era aquele grupo, sabe aquele umbigo do mundo, não existia mais nada que não fosse filtrado por aquele grupo." (Entrevista realizada em 08.05.1990). Um universo, segundo Mircea Eliade, origina-se a partir do seu centro, estende-se a partir de um ponto central que é como que o seu umbigo. O palco no teatro funcionava como o *axis mundi*, a potencialidade de viver no centro do universo, lembrando que o centro é o lugar onde se efetua a ruptura de nível, onde o espaço se torna sagrado. Havia, nesse contexto, opção por um trabalho cotidiano e intensivo com a perspectiva de chegar ao que dizia Antunes:

Tudo é inventado pelo ator, tudo é criado porque ele tem que ficar com a esfera vazia, o ator não tem nada, a não ser uma esfera vazia, na qual ele desenha tudo que ele quer ali dentro, ele trabalha com o vazio criador. É por isso que o ator se aproxima muito do Mahamaya, do Shiva.

(Entrevista realizada em 5.5.92).



Elenco ? peça *Paraíso Zona Norte* © Rita de ALMEIDA CASTRO, 1990.

A postura do Grupo Macunaíma, em relação à dimensão do sagrado, singularizava-o dentro do contexto da grande metrópole que tendia a dessacralizar as artes, os espaços públicos. O teatro reinstaurava, nessa perspectiva, relações primordiais que traziam à tona a sede ontológica do homem e a sua busca do divino. Apesar da efemeridade do espetáculo teatral, o espectador, geralmente homem da metrópole, poderia ser levado a um jogo divino, cósmico, e ter ali, enquanto durasse, a sua porção de extracotidiano. A potencialidade de sacralização do teatro poderia reverberar para o próprio espectador sair renovado da sua aura de sagrado, minimizada pela vida cotidiana.

Na metrópole paulistana, Antunes Filho, homem das primeiras décadas do século XX, segue à frente do trabalho de pesquisa e investigação do CPT- Centro de Pesquisa Teatral e do Grupo de Teatro Macunaíma. Nas últimas décadas ele sistematizou o seu método de trabalho e manteve a postura inquieta e desbravadora de criação de outros mundos e percepções. Com diferentes grupos de artistas, cria e aprofunda diversas linguagens e estéticas, desloca o olhar dos espectadores e estimula processos de autoconhecimento. Acessar essas dimensões mais sutis, criar novas atmosferas performativas e exercitar a capacidade de afetar e ser afetado segue na base do trabalho desse grupo, que vem se reinventando ao longo do tempo.

Elenco e público ? peça *Paraíso Zona Norte*

Elenco: Barthô di Haro, Clarissa Drebtchinsky, Eliana César, Flávia Pucci, Geraldo Mário, Hélio Cícero, Jefferson Primo, Luís Melo, Lulu Pavarin, Luiz Furlanetto, Olival Nóboa Leme, Rita Martins, Samantha Monteiro e Walter Portella © Rita de ALMEIDA CASTRO, 1990.



Bibliographie :

ARTAUD, Antonin, *O Teatro e seu Duplo*, São Paulo: Max Limonad, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza, *Teatro Grego: tragédia e comédia*, Petrópolis: Vozes, 1988.

COOPER, J. C, *Yin e Yang: a harmonia taoísta dos opostos*, São Paulo: Martins Fontes, 1986.

DIDEROT, Denis, *Paradoxo sobre o comediante*, in Coleção Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultral, 1991.

ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GROTOWSKI, Jerzy, FLASZEN, Ludwik, *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*, São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

JUNG, C.G, *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1988.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MILARÉ, Sebastião. *Hierofania. O teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

NUNES, Benedito. "A visão romântica" in GUINSBURG, J. *O Romantismo*, São Paulo: Perspectiva, 1985, 23 páginas.

SCHECHNER, Richard. "Pontos de contato" revisitados in DAWSEY, J., MULLER, R., HIKIJI, R., MONTEIRO, M. *Antropologia e Performance*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, 28 páginas.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

ZOLA, Emile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Jornal

Texto extraído do Jornal Estado de São Paulo em 28 de abril de 1989.

Programa da peça

Textos extraídos do programa da peça Paraíso Zona Norte, em 1990.

Entrevistas

Entrevista realizada pela autora com Rita Martins em 6 de abril de 1990.

Entrevista realizada pela autora com Luís Melo em 25 de abril de 1990.

Entrevista realizada pela autora com Giulia Gam em 8 de maio de 1990.

Entrevista realizada pela autora com Antunes Filho em 14 de julho de 1990.

Entrevista realizada pela autora com Antunes Filho em 5 de maio de 1992.

Entrevista realizada pela autora com Marlene Fortuna em 5 de julho de 1990.

Notes :

Pour citer ce document:

Rita de Almeida CASTRO , « Da persona ao si mesmo: notas sobre o Grupo de Teatro Macunaíma », *Cultures-Kairós* [En ligne], Théma, Subvertir les plateaux / Subvertendo palcos, Mis à jour le 25/12/2016

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1428>

Cet article est mis à disposition sous [contrat Creative Commons](#)