UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CÉSAR AUGUSTO PINTO BATISTA

O teatro de Antunes Filho:

Pensamento e técnica no processo de atuação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)

São Paulo

2019

CÉSAR AUGUSTO PINTO BATISTA

O teatro de Antunes Filho:

Pensamento e técnica no processo de atuação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)

Versão original

Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Área de concentração: Pedagogia do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho

São Paulo

2019

Nome: BATISTA, César Augusto Pinto

Título: O teatro de Antunes Filho: Pensamento e técnica no processo de atuação do CPT

Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Área de concentração: Pedagogia do Teatro

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho (USP) Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho ao mestre Antunes Filho (*in memoriam*), e também à minha esposa e à minha filha, com muito amor e gratidão, pela compreensão com minhas inúmeras ausências durante a confecção deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho, pela imensa competência e agudeza de olhar, pela honestidade na orientação, pela disponibilidade em aceitar o desafio de me colocar nos trilhos e me fazer acreditar que seria possível fazer o impossível.

Ao Prof. Dr. Felisberto, pela compreensão e infinita generosidade.

A Profª. Drª. Maria Thais Lima Santos, pela colaboração contundente e por sua ética inquestionável.

À minha esposa Tatiana Aguiar, por ser um pilar, pela eterna compreensão e por me incentivar nos momentos em que quase desisti desta empreitada.

À minha filha, Maria Fernanda, por me ensinar o amor em todos os momentos.

Aos meus pais, pela fiel torcida.

A Dra. Rose Celentano pela orientação espiritual.

Ao amigo Emerson Danesi, por sempre me atender, mesmo nas horas improváveis.

Ao parceiro Fernando de Marchi, pelo apoio irrestrito.

Ao insubstituível Sebastião Milaré, por guiar essa pesquisa com suas obras.

Aos funcionários da Secretaria de Pós Graduação em Artes Cênicas, pela cordialidade, educação e disponibilidade, em especial, Tamara Elizabeth Cury Sciré, Omair Guilherme Tizzot Filho e Mirian.

Aos artistas que trabalharam ou estiveram comigo ao longo da elaboração deste trabalho, os quais em muitos momentos me incentivaram e me apoiaram, em especial, Marici Salomão, Michelle Boesche, Paulo Castelo Branco e Arno Afonso pela interlocução, e também a Oliver Tibeau, Iuri Saraiva, Thomaz Mussnich, Patrícia Carvalho, Nathália Gouvea, Flávio Ermírio, André Grynwask, Ivo Müller, Anna Cecília Junqueira, Filipe Peña, Haroldo Joseh, Paula Arruda, Eduardo Poyares, Renato Cruz, Natália Gonsales, Dani Brescianini, Hélio Souto, Felipe Palhares, Leonardo Vasconcelos e Miguel Hernandez.

A mim mesmo, por não ter desistido e ter vencido o auto-boicote.

“AUTOPSICOGRAFIA

O POETA é um fingidor.

Finge tão completamente

Que chega a fingir que é dor

A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,

Na dor lida sentem bem,

Não as duas que ele teve,

Mas só a que ele não tem

E assim nas calhas da roda

Gira, a entreter a razão,

Esse comboio de corda

Que se chama coração.”

(PESSOA, 1997, p. 176)

“A esses homens sérios sirva-lhes de lição o fato de eu estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida, no sentido do homem a quem, como o meu sublime precursor de luta nesta via, quero que fique dedicado este escrito.”

(NIETZSCHE, 1992, p. 26)

"'Respeitável público, pedimos desculpa pelo incidente', e quem acabava de fechar o pano era eu, vestido de Otelo, de Criado, de Príncipe da Dinamarca. Que importância tinha? Uma noite quem teve de fechar o pano foi a minha filha vestida de Ofélia. Não foi o meu filho, vestido de Romeu, que teve de pregar a varanda da Julieta que se tinha despregado? 'Respeitável público, dois minutos de paciência, senão temos que levar a pobre Julieta para o Hospital'. Uma gargalhada, um aplauso, duas marteladas e o actor retoma a cena a partir do momento em que a tinha deixado. Os actores da minha geração chegavam a inventar acidentes de propósito no teatro, para dar ao público a sensação de imprevisto. É este imprevisto que eleva o teatro a uma forma de arte sublime, singular, única. (...) as ruas verdadeiras, as praças verdadeiras, as árvores, os salões autênticos, a amplidão de uma vista de montanha, de campo, de mar,... Isto tudo tem o espectador no cinematógrafo... No teatro é a fantasia do público que conta. (...) Quantas vezes, quando eu colocava os bigodes de Macbeth – Eu faço Macbeth de bigodes -, os colei de propósito um bocadinho tortos. No teatro a suprema verdade foi sempre e sempre será o supremo fingimento."

(FILIPPO, 2012, p. 91)

"Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa de sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor.

Não, papel. Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa, e foge. A janela aberta te mostrará um pouco de telhado, entre a rua e o céu, e ali ou acolá acharás descanso. Comigo, o mais que podes achar é esquecimento, que é muito, mas não é tudo; primeiro que ele chegue, virá a troça dos malévolos ou simplesmente vadios."

(ASSIS, 1985, p. 26)

RESUMO

BATISTA, C. A. P. Nome: BATISTA, César Augusto Pinto. **O teatro de Antunes Filho**: Pensamento e técnica no processo de atuação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Nesta dissertação, o teatro de Antunes Filho é analisado a partir da perspectiva deste pesquisador, tendo como fonte principal sua experiência diária, como ator e assistente de direção de Antunes, por seis anos. Com base nesta vivência, este estudo pretende compreender como se forjou o pensamento artístico de Antunes, examinar de que modo ele criou e desenvolveu algumas de suas técnicas, por meio de um estudo pormenorizado de alguns de seus procedimentos e conceitos aplicados no trabalho dos atores do Centro de Pesquisa Teatral, o CPT, e na construção de alguns de seus espetáculos, tendo como objetivo maior ampliar a compreensão dos processos de criação e formação dos atores de Antunes Filho.

Palavras-chave: Antunes Filho. CPT. Atuação. Formação do ator. Pedagogia teatral.

ABSTRACT

BATISTA, C. A. P. Nome: BATISTA, César Augusto Pinto. **O teatro de Antunes Filho**: Pensamento e técnica no processo de atuação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

In this study, the theater of Antunes Filho is analyzed from the perspective of this researcher, having as main source his daily experience, as actor and assistant diretor of Antunes, for six years. Based on this experience, this study intends to understand how Antunes' artistic thought was forged, to examine how the created and developed some of his techniques, through a detailed study of some of his procedures and concepts applied in the work of the actors of the Center of Theater Research, the CPT, and in the construction of some of its shows, with the main objective of broadening the understanding of the process of creation and training of actors from Antunes Filho.

Keywords: Antunes Filho. CPT. Acting. Actor's training. Theatre pedagogy.

1. **INTRODUÇÃO**.....12
2. **PRIMEIRA ESTAÇÃO: ANTUNES FILHO, FORMAÇÃO DE UM ARTÍFICE DOS PALCOS** 20
   2.1. **O que é uma pessoa de teatro?** 20
   2.2. **No futuro, o passado: Antunes e o CPT** 21
   2.3. **Parêntese 22 e a modernidade brasileira** 25
   2.4. **Um degrau para os palcos do TBC** 28
   2.5. **Ponto de virada: O Diário de Anne Frank** 31
   2.6. **Um salto para as utopias** 35

3. **SEGUNDA ESTAÇÃO: O PENSAMENTO NO TEATRO DE ANTUNES FILHO**.41
   3.1. **CPT – alguns antecedentes** 41
   3.2. **Antes do ponto de virada, alguns contextos importantes**..... 44
   3.3. **Transição para o segundo ponto de virada**..... 46
   3.4. **CPT como laboratório, segundo ponto de virada**..... 48
   3.5. **Um flashback: o ator antes de os primeiros rascunhos**..... 50
   3.6. **Definições necessárias: método ou sistema?** 56

4. **TERCEIRA ESTAÇÃO: CADERNOS DE ENSAIO, A TÉCNICA COMO PENSAMENTO PARA OS ATORES DO CPT** 63
   4.1. **Primeiros rascunhos para um possível método**..... 63
   4.2. **Às portas do inconsciente** 65
   4.3. **Arquétipos versus estereótipos** 67
   4.4. **Mente versus cérebro** 72
   4.5. **Imaginação versus fantasia** 78
   4.6. **Cadernos de ensaios: estudos sobre o método de Antunes Filho nas peças O canto de Gregório, Antígona, A Pedra do Reino e Senhora dos Afogados** 81

5. **QUARTA ESTAÇÃO: O FONEMOL NAS ENCENAÇÕES NOVA VELHA HISTÓRIA (1991) E BLANCHE (2016), DE ANTUNES FILHO** 108
   5.1. **O fonemol como manifestação do inconsciente**.....108

5.2. Nova velha história (1991): o fonemol como processo de individuação 113
5.3. Blanche (2006): o fonemol como performer do inconsciente 120

6. QUINTA ESTAÇÃO – CONSIDERAÇÕES FINAIS 130

7. Referências 137

Introdução: *Gare*[1] teatro.

Essa dissertação, intitulada *O teatro de Antunes Filho: Pensamento e técnica no processo de atuação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)*, tem como tema o trabalho do ator no CPT, o Centro de Pesquisa Teatral do SESC Consolação, em São Paulo, que foi coordenado pelo diretor Antunes Filho.

Com base neste tema, o recorte a que se propõe essa dissertação tem como objetivo analisar e debater as origens da filosofia e pensamento de Antunes, com vistas a ressaltar sua perspectiva teatral que irá eclodir com a criação do CPT, e como esse ponto de vista sobre o teatro reverbera em algumas de suas práticas pedagógicas e de suas criações artísticas nesse Centro de Pesquisa.

Nesse contexto, essa dissertação pretende ainda debater alguns aspectos do *Método de Interpretação*, criado por Antunes. Por ter presença marcante entre os exercícios diários mais comumente usados pelo diretor-pedagogo na formação de seus atores e, em muitas ocasiões, nos esboços iniciais de cenas de seus espetáculos, gerando inclusive dois deles: *Nova velha história* (1991) e *Blanche* (2016); o *Fonemol* - também chamado de “o russo” pelos atores do CPT, - que se constitui como uma língua inventada por Antunes Filho e se caracteriza pela sucessão aleatória de fonemas (a menor unidade sonora de uma língua), sem visar a um resultado lógico, no que diz respeito ao encadeamento coerente entre vogais, semivogais e consoantes com vistas à formação de palavras, orações ou frases quaisquer, receberá exame específico na parte final dessa dissertação. Não obstante, ao falar do “russo” será necessário mencionar aspectos da técnica vocal e corporal estudada no CPT.

Assim, o pensamento e o conjunto de algumas técnicas que constituem o *Método* de Antunes - como é chamado no CPT o conjunto de procedimentos que funcionaria como um mapa para guiar os atores na atuação, - serão examinados na perspectiva de formação e capacitação dos atores; e, ao mesmo tempo na função de construtores da linguagem cênica.

Nesse jogo de forças antagônicas que podem se complementar ou se dissolver, talvez esteja uma justificativa plausível para esta dissertação: debater a dicotomia

---

[1] *Gare,* em francês significa literalmente estação. Em português, traz o sentido de embarcadouro ou desembarcadouro das estações de estrada de ferro.

entre autonomia e sujeição em que se coloca um ator, no horizonte de formação dos intérpretes e na construção das chaves estéticas de uma peça teatral, é discutir, principalmente, a ideia de liberdade de criação do ator, o que estaria na base do pensamento de Antunes Filho. Em um nível mais elementar: um ator sem nenhuma técnica consegue exercer sua liberdade artística? Por outro lado, um ator conhecedor dos mais complexos procedimentos não se torna prisioneiro de seu conhecimento? Será que essas perguntas levadas ao limite poderiam nos empurrar para um terreno mais intrincado e movediço? Se é verdade que a forma de expressão é análoga a forma de ser, como diria Wiitgenstein, em seu *Tratactatus*, se "ética e estética são um só", quando um ator consegue ser livre? Nesse contexto, o de uma pedagogia do ator e o de criação de ator, caberia ainda situar a figura de Antunes como diretor-pedagogo.[2]

Ainda que essa dissertação pudesse, pretensamente, angariar talvez uma certa simpatia unicamente por seu propósito em si, seria inapropriado não dizer que Antunes Filho é, sem dúvida, um dos maiores diretores de teatro da história do Brasil, em nossa breve, ainda que profícua, tradição cênica brasileira, por isso, um estudo sobre seu trabalho pode ser considerado relevante. Isso se deve ao fato, mas não só, de ele ser um diretor aclamado, com sucessos de público e crítica, por suas montagens, vencedoras de grandes prêmios nacionais e internacionais, como *Macunaíma* (1978), *Paraíso Zona Norte* (1989), *Vereda da Salvação* (1993), *A Pedra do Reino* (2006), entre tantas outras, como também de ele ser um formador de atores: nesse sentido, poderíamos dizer sem medo, um pedagogo. Muitos artistas conhecidos e renomados, no teatro, no cinema e na TV, passaram pelas mãos de Antunes antes do CPT e durante esses mais de trinta anos de existência desse Centro de Pesquisa Teatral. Seria possível citar vários, desde de as décadas de 50, pois a lista é imensa, porém, para não cometer a injustiça de deixar nomes importantes na história do teatro brasileiro de fora, serão citados apenas aqueles que tiverem uma relação direta com essa pesquisa e com o pesquisador, e quando for necessário.

Dada a relevância de suas peças e da formação que Antunes proporciona aos artistas envolvidos nos processos de suas montagens, é surpreendente que a bibliografia a respeito de seu trabalho não seja vasta.

---

[2] Entende-se pedagogo aqui, no sentido etimológico de "aquele que conduz". (HOUAISS, 2009, p. 1455)

Nesse contexto, a principal referência é o trabalho de Sebastião Milaré[3], especificamente, o livro *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho*. Nesta obra, na primeira parte, o pesquisador se dedica a fazer um histórico do trabalho de Antunes no Centro de Pesquisa Teatral, enquanto que, na segunda, se concentra em explicar o "Método" de Antunes. *Antunes Filho e a dimensão utópica* também de Milaré, servirá de apoio, nos momentos em que for necessário lançar mão de informações que dizem respeito ao trabalho de Antunes no período anterior ao CPT. Como uma espécie de segunda base para fricção e discussão, dialogar-se-á, em determinados momentos, com a dissertação do ator e ex-integrante do CPT, Lee Taylor de Moura Paula, que traz algumas considerações sobre o uso do Fonemol na prática diária dos atores do CPT, bem como algumas das consequências do uso do "russo" no resultado da expressão dos atores. E por último, ainda em relação ao trabalho de Antunes, especificamente, lançaremos mão por vezes de depoimentos transcritos a partir do documentário, dirigido e produzido por Amílcar M. Claro, com roteiro de Sebastião Milaré, intitulado *O teatro segundo Antunes Filho.*

Na intersecção do campo pedagógico-artístico, seja por aproximação, por refração ou mesmo oposição, entrecruzaram essa pesquisa - ao longo da experiência encetada na disciplina *Da pedagogia à cena (C. Stanislavski – J. Grotowski), da Cena à Pedagogia (V. Meierhold – T. Kantor): perspectiva, heranças e fricções*, dada pela Profa. Dra. Maria Thais Lima Santos, - outras referências fundamentais, por que trouxeram um novo olhar sobre esse estudo, uma vez que os autores analisados e discutidos, em sala de aula, continham no cerne de seus trabalhos a problematização entre pedagogia do ator e linguagem cênica. Nesse contexto, o trabalho de Stanislávski, visto na perspectiva de Sergio Jimenez, na compilação de textos intitulada *El Método de Acciones Física*, traz uma espécie de indissociabilidade entre a pedagogia e a cena, no sentido forte do termo, a ponto de se friccionar com a discussão que se pretende encampar aqui. Ainda na seara do mestre russo, o livro de Maria Knebel traz uma outra perspectiva, diferente das comumente aceitas nos círculos acadêmicos sobre Stanislávski, do qual interessa também essa fricção.

---

[3] Sebastião Milaré (1945 – 2014) foi crítico e pesquisador de teatro. Entre seus trabalhos mais importantes estão a curadoria que exerceu no Centro Cultural São Paulo, de 1994 a 2010, e seu estudo profundo sobre a obra de Antunes Filho. Sua pesquisa, além de inúmeros artigos publicados em diversas revistas, como a Sala Peta, por exemplo, se concretizou em dois livros: Antunes Filho e a dimensão utópica, de 1994; e *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho* de 2010.

Poucas são as opções metodológicas neste trabalho e, mesmo que se use aqui uma delas como vetor principal, seria possível afirmar que haverá momentos de hibridização, para usar um jargão em voga na crítica teatral contemporânea. Tendo em vista que podemos discutir a efetividade prática disso, que essa dissertação consiga de fato se apoiar em possíveis intersecções metodológicas, por assim dizer, gostaria de fazer a ressalva marcando notadamente a metodologia matricial. Isto porque temos uma "fonte primária", que seria o pensamento e as técnicas, expressas em "obras", neste caso os espetáculos, que "compõem" essa fonte. Existirá aqui uma comparação desses "componentes", tendo como elemento catalisador, ao final, o *Fonemol*, o que gerará uma descoberta de "operações" no bojo do processo de criação artística de Antunes. Para entender isso, foi fundamental visitar a obra *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*, que diz o seguinte a esse respeito:

> "No consenso dos participantes, um dos benefícios desse tipo de análise é o de alargar os horizontes da pesquisa, na medida em que o observador se volta para o processo de criação em si e não para a obra. Essa alternância de olhar mostra que o objeto estético pode ser visto ainda em edificação, ao menos naquilo que ele apresenta de visível, revelando os alicerces e os modos pelos quais eles se relacionam entre si, sugerindo a mente do criador em exercício e ainda, não menos relevante, detectando, aqui e ali, a alma e o ideário do artista. Além do mais, o Método Matricial, aliado ao exame intrínseco da obra, perfaz um universo cognitivo definido com maior amplitude e precisão." (BRITO; GUINSBURG, 2006, p. 23 e 24)

Seria possível ainda afirmar que, em termos de método de pesquisa, existe aqui o imbricamento entre uma abordagem qualitativa - porque essa dissertação debate os "fundamentos epistemológicos" (SEVERINO, 2007, p. 119), uma vez que discute as práticas e teorias do método de Antunes, - e, sem nenhuma dúvida, uma abordagem subjetiva – pois é consenso de que toda visão ou perspectiva nunca será objetiva, - porquanto nasça de um ponto de vista específico, secular, fortuito, relativo, que o redime de qualquer possibilidade de instaurar uma verdade absoluta e cuja medida não é dada pela matemática.

Como lançarei mão de muitas anotações realizadas durante os ensaios dos quais participei, na época em que estive no CPT, transformando-os em narrativa, por assim dizer, acho necessário fazer uma breve digressão e explicar de forma sintética minha participação nesse Centro de Pesquisa.

Participei ativamente do CPT durante praticamente seis anos, de dezembro de 2002 a outubro de 2008. Comecei já integrando o elenco de *O canto de gregório*[4], de Paulo Santoro, em 2002. Fiz o CPTzinho[5], de janeiro a abril de 2003, ao mesmo tempo em que frequentava os ensaios, diretamente com Antunes. Depois de seis meses, ele me chamou para ser seu Assistente de Direção e assumir a Coordenação do Círculo de Dramaturgia, sob sua supervisão. Em 2004, também fui chamado por ele, para assumir as aulas de Retórica, Dramaturgia e Interpretação do CPTzinho. Nesse período, já havíamos estreado *O canto de gregório* ao mesmo tempo em que ensaiávamos *Antígona*, de Sófocles. Fiquei conhecido pelas pessoas que participavam do CPT ou por quem acompanhava mais de perto o desenvolvimento do trabalho de Antunes, marcadamente, mais como seu Assistente, porque, nesta função, eu tinha como atributos cuidar dos espetáculos, fazer a manutenção durante a temporada, acompanhar as montagens e a equipe durantes as viagens, acompanhar Antunes em suas palestras, escrever textos para programas de peças, revistas e publicações, às vezes, inclusive responder entrevistas que eram pedidas ao Antunes, para depois ele revisar, etc. No entanto, nunca deixei de ser ator de seus espetáculos - apenas em *A pedra do reino* não participei como ator. Mas fiz *O canto de gregório*, *Antígona*, e *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues. A implicação disso é que eu participava como todos os atores dos exercícios diários, não apenas vendo e auxiliando os colegas, mas também praticando. Conduzi muitas vezes exercícios de voz e corpo, debates teóricos e ensaios, sempre sob a supervisão de Antunes, e muitas vezes dividindo essa responsabilidade com um segundo assistente

---

[4] "O canto de gregório" estreou dia 01 de julho de 2004, no 7º andar do Sesc Consolação. Foi a primeira vez que Antunes Filho montou um texto do Círculo de Dramaturgia, que existia desde 1998. O autor é Paulo Santoro. No elenco: Arieta Correa, Juliana Galdino, Emerson Danesi, Geraldo Mário, Carlos Morelli, Kaio Pezzutti, Rodrigo Fregnan, Daniel Tavares, Haroldo Joseh, Vimerson Cavanillas, Marcelo Szpektor, Adriano Suto, Eric Lenate e César Augusto. Somente em 2015, mudei meu nome artístico de César Augusto para César Baptista. Neste espetáculo, também assinei a assistência de direção.

[5] Curso oferecido pelo CPT e pelo SESC Consolação, cujo apelido é CPTzinho. Seu nome oficial é "Introdução ao Método do Ator". Na minha época, o curso tinha duração de quatro meses, sendo quatro aulas por semana. Cada dia era dedicado a uma prática: um dia para corpo e voz, outro para retórica e dramaturgia, outro para interpretação, quando os alunos apresentavam as cenas, e finalmente outro para exibição de filmes. O Antunes nunca deu aula no CPTzinho. Normalmente, são os atores e atrizes que estão lá há mais tempo que fazem isso. Talvez eu tenha sido uma exceção, pois ainda não tinha completado dois anos de CPT, quando ele me chamou para substituir a atriz Suzan Damasceno nas aulas de Retórica. Eu e Emerson Danesi cuidávamos das aulas de Retórica e Dramaturgia, enquanto que Juliana Galdino e Arieta Correa ministravam as aulas de corpo e voz. E os quatro assistiam às cenas no dia de interpretação e depois comentávamos cena a cena. De vez em quando, Antunes aparecia para ver uma cena e comentá-la. Geralmente, isso acontecia quando um de nós ou todos nós falávamos pra ele que havia uma cena a que ele deveria assistir, porque tinha potencial.

ou com outros colegas como Emerson Danesi[6], por exemplo. Por isso, eu adquiri o hábito de anotar tudo que se conversava nas reuniões e todas as observações de Antunes durante os ensaios. Assim, ao longo desse período, conservei 13 cadernos com essas anotações, muitas das quais estarão presentes principalmente nas terceira e quarta estações. Os cadernos estão organizados da seguinte maneira: Caderno 01, de dezembro de 2002 a junho de 2003; Caderno 02, de julho de 2003 a outubro de 2003; Caderno, 03, de outubro de 2003 a maio de 2004; Caderno 04, de maio de 2004 a setembro de 2004; Caderno 05, de setembro de 2004 a dezembro de 2004; Caderno 06, de janeiro de 2005 a maio de 2005; Caderno 07, de junho de 2005 a novembro de 2005; Caderno 08, de novembro de 2005 a janeiro de 2006; Caderno 09, de novembro de 2005 a maio de 2006; Caderno 10, de maio de 2006 a agosto de 2006; Caderno 11, de setembro de 2006 a março de 2007; Caderno 12, de junho de 2007 a janeiro de 2008; Caderno 13, de janeiro de 2008 até minha saída, em outubro de 2008.

Impossível não lembrar das palavras de Alberto Guzik[7] sobre essa possibilidade de registrar uma experiência intensa como a do CPT. Sob o ponto de vista deste narrador, não devolver a Antunes, em forma de escrita, a experiência que tive com ele, seria imperdoável para Guzik.

> "O Antunes vinha de *Vereda da Salvação*, que havia sido uma grande polêmica, a maior parte das pessoas eu acho que ficou muito impressionada com o espetáculo e... quando o Dr. Alfredo Mesquita anunciou que Antunes Filho seria o diretor convidado pela escola (EAD) pra fazer a montagem de fim de ano, eu acho que houve uma visível expectativa, uma grande ansiedade, realmente foi um momento importante para nós: saber que a gente ia trabalhar com um diretor que, naquele momento, era... enfim, o que todos nós considerávamos e o que havia de mais... de mais... afinado com o que nós queríamos, com o que nós pretendíamos, com o teatro que a gente sonhava fazer. Infelizmente, eu nunca tive a ideia de fazer um diário da escola; de fazer um diário da minha passagem pela escola. Eu perdi essa oportunidade histórica de registrar um processo de criação do Antunes, ao vivo e em cores, comigo como um dos integrantes do elenco." (CLARO, 2002, informação verbal) [8]

Por conta disso tudo, é possível afirmar que essa pesquisa também resguarda uma certa compreensão de "pesquisa-participante", cujo viés é o de "o pesquisador,

---

[6] Emerson Danesi Takamisawa é ator, diretor e produtor. É integrante do CPT desde 1996.

[7] Alberto Guzik foi crítico, teórico, autor e ator. Torna-se sensível observador da vida teatral paulistana a partir da década de 1970, exercendo longa e profícua carreira nos órgãos de imprensa, igualmente autor de um valioso estudo sobre o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). (ALBERTO, 2019)

[8] Informação extraída do Documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*. Dirigido e produzido por Amílcar M. Claro. SESC TV: 2002.

para realizar a observação dos fenômenos, compartilha a vivência dos sujeitos pesquisados, participando, de forma sistemática e permanente, ao longo do tempo da pesquisa, das suas atividades.” (SEVERINO, 2007, p. 119)

Por fim, se eu tivesse competência, loucura suficiente e não fosse prolixo nem incapaz de escrever por aforismos, eu ousaria usar Nietzsche como modelo de metodologia. Por isso e além disso, não vou discutir a moral do Antunes, embora pudesse questionar se seu “método” não teria um cunho moral, no sentido de que ele poderia formar um conjunto de valores, de elementos, de regras, que definiriam para o ator o que seria uma conduta artística ideal, uma espécie de Metafísica do ator. Mas para Nietzsche a Metafísica tem um sentido diferente, que poderemos discutir mais adiante se encontra eco naquilo que Antunes chama de Metafísica. É nessa perspectiva que ainda será debatida a ideia de autonomia em relação à ideia de liberdade. Se o horizonte de Nietzsche é avassaladoramente distante, um universo incognoscível para mim, talvez possa eu me contentar com a tentativa de desenhar uma dissertação que seja análoga a uma narrativa dramática, sem a pretensão de elevar a personagem principal ao status de herói, mas trazendo fricções, antíteses e contradições próprias à ideia de drama, embora não do modo dramático ou dialógico, daí narrativa. A ideia de dividir as partes em estações decorre de uma prática de improvisação com o *Fonemol*: os atores improvisavam sabendo apenas os pontos aonde gostariam de chegar ou pelos quais gostariam de passar.

Dessa forma, esse trabalho é uma tentativa comprometida e honesta de concretizar uma pesquisa a respeito do pensamento de Antunes Filho para o ator, de modo específico, e para o teatro, de modo geral.

Faça-se a ressalva de que, embora admirador de seu trabalho, conto com a distância do tempo e do espaço – faz mais de dez anos que não integro o CPT, - para exercer o discernimento necessário nesta análise, cônscio de que, embora muito de minha experiência nesse Centro de Pesquisa já esteja orgânica, porque faz parte de meu exercício diário como diretor e professor, será um desafio realizar essa empreitada.

Por isso mesmo, não se pretende uma contribuição unilateral, isto é, um canto de louvor. Desmentir os paradoxos nos quais Antunes se embrenha, ao formular suas questões em torno da atuação e do teatro, seria ir de encontro (contra mesmo) ao conteúdo dessa pesquisa. Se de fato o material deve determinar o conteúdo, então,

essa deverá ser uma contribuição cuja linha de força será as contradições que engendram as obras, a criação de um “Método” de interpretação e o próprio Antunes. Essas contradições estão presentes nas práticas diárias do diretor, uma vez que ele procura sempre criar jogos mentais e armar ciladas intelectuais que provoquem perguntas e façam seus atores pensar de forma singular. Se, então, escrever a respeito de um artista e pedagogo como Antunes possibilita o exercício de um encontro de perspectivas, da experiência de intersecção entre pontos de vista, de troca recíproca, enfim, da tentativa de transvaloração das substâncias em jogo, mesmo que não a alcance, caberia ainda perguntar, diante da porta entreaberta da antessala do manicômio onde Nietzsche (e nós) está (estamos), aquilo que o filósofo nos legou, a partir de Píndaro: “como a gente se torna o que a gente é”? (NIETZSCHE, 2006, p. 62)

Primeira estação: Antunes Filho, formação de um artífice dos palcos.

"*Regressão? Se é regressão, eu quero voltar à minha mãe. Ao útero.*" (CLARO, 2002, informação verbal, itálico nosso.)[9]

Neste capítulo, abordar-se-á a figura de Antunes Filho com o objetivo de procurar alguns fundamentos que o formaram como artista que pensa o teatro, tanto do ponto de vista estético como do ponto de vista pedagógico.

Neste recorte, não haverá uma preocupação de cunho historiográfico, por assim dizer, a respeito dos acontecimentos que possam ter forjado o diretor-pedagogo Antunes.

No entanto, por meio de um espelhamento entre um passado recente de Antunes na condição de Coordenador geral do CPT, Centro de Pesquisa Teatral, do SESC Consolação, em São Paulo, e um passado distante de sua história como artista, tentar-se-á trazer à tona uma parte de sua *imago mundi*, que acaba por gerar um caminho singular no campo das artes cênicas do Brasil.

O que é uma pessoa de teatro?

Quando as pessoas dizem *essa pessoa é uma pessoa de teatro*, o que exatamente elas querem dizer? Simplesmente, que essa pessoa dedica sua vida ao teatro? Mas dedica seu tempo e seu espaço de uma forma tão intensa que sua natureza chega a se confundir com a natureza do teatro? Que, por fim, por ser uma pessoa de teatro, o teatro poderia indicar sua *origem* como o sujeito que vem do interior; ou a sua *condição*, como quem acorda de ressaca; ou o seu *propósito*, como uma sala que é só de reuniões; ou a sua própria *constituição*, como a camisa que é de seda; ou a sua *atribuição*, como o direito que é de todos; ou uma *característica* que o diferencia, como a carne que é de primeira? Seja como for, o que seria uma pessoa de teatro?

Esse jogo polissêmico com a preposição *de* pode não responder a essa questão, mas ajudará a traçar, com simplicidade, um breve histórico dessa pessoa cuja biografia está amalgamada de forma indissociável ao teatro.

---

[9] Informação fornecida por Antunes Filho em entrevista no documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*, dirigido e produzido por Amílcar M. Claro, para SESC TV, São Paulo, em 2002.

No futuro, o passado: Antunes e o CPT

Durante o processo de escrita dessa dissertação, Antunes Filho foi internado, entre os dias 21 e 22 de abril, no hospital Sírio Libanês, em São Paulo, com queixas de dores, vindo a óbito dez dias depois, no dia 02 de maio, vítima de um câncer pulmonar em estágio avançado, detectado tardiamente.

Até 11 dias antes de seu falecimento, seria possível vê-lo chegar cedo, por volta das 10h, ao seu local de trabalho, o CPT, Centro de Pesquisa Teatral, situado no 7º andar do SESC Consolação, à Rua Doutor Vila Nova, na Vila Buarque - bairro que fica entre Santa Cecília e Higienópolis, em São Paulo-, ler os jornais, dar expediente a quem o auxiliava na secretaria, e fazer sua caminhada na sala de ensaio, antes de os atores chegarem na hora determinada para o início dos trabalhos. Ele não gostava de ser interrompido, salvo raras exceções, porque, durante essa caminhada, ele costumava *pensar* seu dia de ensaio. Na condição de narrador dessa dissertação, posso afirmar isso, pois eu próprio ouvi da boca dele, algumas vezes, durante o tempo em que lá estive: "Ô cara, o que você quer? Deixa eu fazer minha caminhada aqui que eu preciso pensar na peça!" e eu geralmente só queria dizer a ele se a demanda que ele havia me pedido no dia anterior tinha sido cumprida ou não. Essa caminhada, em sentido horário, é a mesma caminhada que todos os atores do CPT fazem como exercício de formação, o qual faz parte do repertório de procedimentos do chamado *Método de Interpretação*, concebido por Antunes Filho.

Calma, não se apresse, caro leitor. Se o tom inicial dessa narrativa toma arrogantemente de empréstimo um certo ar machadiano, como quem quer "atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência" (ASSIS, 1997, p. 17), não é para repetir o fracasso da empreitada de Casmurro - que admite não ter conseguido se recompor e se vê como lacuna -, nem para aludir à "pena da galhofa" (ASSIS, 1998, p. 16).

A apropriação machadiana se deve aqui à possiblidade de reiterar ironicamente como era intrigante que um homem como Antunes, à beira dos 90 anos, pudesse se levantar de sua cama, sair de sua casa, pegar um táxi e encarar uma sala de ensaio com energia de adolescente, cheia de jovens atores *buscando um lugar ao sol* (FILHO; RAMOS, 2006), frase que já ouvi de sua própria boca, mas que é recorrente em inúmeras entrevistas suas. De onde, afinal, um senhor, que estava a poucos meses

de completar seus 90 anos, tirava forças para trabalhar todos os dias com seus atores?

A pergunta acima talvez seja a deixa para se voltar à linha de força desta trama. José Alves Antunes Filho nasceu no bairro do Bixiga, em São Paulo, em 12 de dezembro de 1929. E foi na capital paulista que Antunes Filho, como é chamado desde muito jovem até os dias de hoje, nasceu para o teatro. *Nasceu*. Esta palavra aqui deve ser compreendida em dois sentidos: o primeiro, no sentido teleológico, como entendiam os gregos, isto é, nasceu para esta finalidade. Nasceu para fazer teatro, porque neste fazer, que é em certa medida o ponto de chegada, a finalidade, portanto, também está contido o ponto de partida, a causa original, por assim dizer. Seria como se disséssemos: ele desempenha esse ofício de forma tão singular que parece ter nascido para ser diretor, ou seja, na finalidade está a causa primeira: ele seguiu sua natureza; o segundo, num sentido mais estrito: foi em São Paulo mesmo que Antunes passou pelas experiências que forjaram a pessoa de teatro que ele se tornou.

Não é o objetivo desta pesquisa se debruçar sobre toda a história de Antunes, fazendo um levantamento cronológico até os dias de hoje ou de como ele se tornou um diretor reconhecido mundialmente. *Sebastião Milaré* e *David George* já fizeram isso em seus livros de forma extremamente detalhada e competente.

O desejo aqui é o de pensar em alguns contextos do que possivelmente forjou Antunes como artista, ou dito de outro modo, quais foram os contextos históricos e socioculturais que atravessaram o universo mental de Antunes, no sentido de semear as ideias que se tornaram fundantes e balizadoras para a expressão de seu fazer teatral e de seu pensamento sobre arte e sobre o ator.

Em suma, é uma tentativa de montar uma espécie de possível gênese não linear nem cronológica, um espelhamento entre o passado recente do CPT e o passado mais distante de Antunes, a fim de perceber e identificar momentos fundamentais que construíram o modo como esse diretor olha para o teatro e que, portanto, estariam no bojo do que será discutido aqui.

Antes ainda de ser assistente dos diretores europeus que vieram para o Brasil, principalmente, os italianos, como Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini e Adolfo Celi[10], Antunes era assíduo espectador de circo-teatro, levado pelas mãos de sua mãe e de um amigo que conseguiu uma permanente e, mais tarde, de cinema, acompanhado de seu irmão, como ele conta no documentário *O Teatro Segundo Antunes Filho* (CLARO, 2002, informação verbal)[11], de modo que, admitindo como premissa o que o gênio brasileiro diz, que "o menino é pai do homem" (ASSIS, 1998, p. 32), isso pode explicar, em larga medida, aquilo que ensejou Antunes a ter uma relação, praticamente, *ab ovo* e simbiótica com as artes cênicas.

Nessa campo de formação, outro fato marcante durante a sua juventude, foi o período em que o diretor frequentava as salas de cinema de São Paulo, especificamente, quando ele assistiu ao filme *La Passion de Jeanne d'Arc*[12], de Carl Theodor Dreyer[13]. Em suas palavras:

> "Quando eu entrei no Centro de Estudos Cinematográficos, eu assisti pela primeira vez a Joana D'Arc do Dreyer. Quando eu vi aquilo, da Falconetti[14], fazendo aquilo, aquele tipo de direção e eu acostumado com tudo que era filme de Hollywood – bom cinema que eu gostava...

---

[10] Em seu livro, *O Teatro Brasileiro Moderno*, Décio de Almeida Prado detalha a importância dos profissionais estrangeiros na história do teatro brasileiro: "Oito diretores europeus, seis italianos e um belga (Maurice Vaneau), além de Zeimbinski, passaram pelo TBC em seus quinze anos de existência. Mas nem lá permaneceram, nem se limitaram a atuar em São Paulo, de modo que podemos estender sem medo a sua influência à totalidade do teatro nacional. A princípio, mais que encenadores, foram professores, *stricto sensu*, alguns deles, e todos no sentido mais generoso da palavra, ao transformar simples amadores em competentes profissionais, preparando toda uma geração que, pelo lado técnico, continua a ser a mais brilhante do Brasil. Revelaram-se preciosos, nessa fase de aprendizagem, o virtuosismo de um Ziembinski, capaz de encarnar durante os ensaios qualquer personagem, e a sólida formação cênica de Adolfo Celi (1922-1986), o primeiro diretor artístico do TBC, Luciano Salce e Flaminio Bollini (1924-1978), os três diplomados pela Academia de Arte Dramática, de Roma. (...) e particularmente Ruggero Jacobbi (1920-1981), autor, entre outros ensaios, de um livro sobre teatro brasileiro publicado na Itália." (PRADO, 1988, p. 44-45).

[11] Informação fornecida por Antunes Filho em entrevista no documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*, dirigido e produzido por Amílcar M. Claro, para SESC TV, São Paulo, em 2002.

[12] La passion de Jeanne d'Arc (A paixão de Joana d'Arc) é de 1928. Neste filme, como em outros, Dreyer aborda questões de fé e espiritualidade ao retratar personagens que supostamente teriam atingido um estado de graça, mas que são julgados por uma sociedade de céticos e fanáticos violentos. (KEMP, 2011, p. 72)

[13] Carl Theodor Dreyer (1889-1968) nascido em Copenhague, [...] após trabalhar como jornalista, dramaturgo e até piloto de balão, [...] Em 1919, dirigiu seu primeiro longa-metragem, *O presidente*. [...] Dreyer foi perseguido por problemas de produção até o fim de sua carreira, e sua obra foi limitada por seu perfeccionismo excessivo. [...] produziu uma série de obras-primas notáveis, como *O vampiro* (1932) – o fracasso comercial que o obrigou a retornar ao jornalismo por algum tempo -, *Dias de ira*, *A palavra* e seu último filme, *Gertrude* (1964). Este repete a pureza estética de *A paixão de Joana d'Arc*, combinada com uma investigação sobre o lirismo sutil da linguagem e do ritmo. O diretor morreu de pneumonia em Copenhague, aos 79 anos. (Ibidem, p. 73)

[14] Maria Falconetti (1892-1946) também conhecida como Renée Jeanne Falconetti e outras variações de seu nome foi uma atriz. Já era famosa no teatro e tinha feito um filme, quando Dreyer a levou para fazer Joana d'Arc. Sua atuação é considerada uma das performances mais impressionantes jamais filmadas. (CINEMA LIVRE, 2014).

> Spencer Tracy... essas coisas todas -, ali eu vi outras possibilidades... que eu não imaginava isso. Então, foi um golpe que eu tive quando vi a Joana D'Arc. Quando eu vi a Joana D'Arc do Dreyer, eu fiquei bestificado." (CLARO, 2002, informação verbal) [15]

"É sempre bom renovar nosso senso de espanto" (BRADBURY, 2013, p. 15) é uma frase que, além de abrir, como epígrafe, as *Crônicas Marcianas*, de Ray Bradbury[16] – um autor referência para Antunes – parece ser análoga à experiência pela qual o diretor passou ao assistir à película de Dreyer. Em que pese as diferenças de linguagem, é possível dizer que o cinema teve um papel fundamental na formação de Antunes, o que se repete com os jovens artistas que vivenciam o CPT.

> "Até hoje eu não sei se gosto mais de cinema ou de teatro. O teatro, quando é bom, mas é raro ser bom, é melhor que qualquer cinema, mas é raro você ter essa sensação de que teatro é melhor que qualquer cinema. Por isso, eu prefiro o cinema porque quase nunca é bom o teatro. Raramente é impactante o teatro pra mim e é fundamental que me transforme em alguma coisa. A Joana D'arc do Dreyer me transformou, o Bob Wilson me transformou, o Kazuo Ohno me transformou." (CLARO, 2002, informação verbal) [17]

De fato, peço licença, por um breve instante, como narrador deste escrito, para atestar que meu conhecimento sobre a sétima arte se transformou por completo, depois que entrei no CPT. Tive acesso ao trabalho de cineastas, que eram referências para os atores desse Centro de Pesquisa, sobre os quais eu jamais havia ouvido falar, muito menos visto, tais como *Alexandr Sokurov*, *Sergei Parajanov*, *Hans-Jürgen Syberberg*, *Yasujiro Ozu*, entre outros.

De alguma maneira, parece que Antunes queria contaminar seus atores – com constantes sessões de cinema, com a mesma paixão que o incitou a constantes idas à Cinemateca Brasileira. Além disso, ainda jovem, Antunes se aproximou de intelectuais e artistas da época que, além das sessões de cinema, frequentavam literalmente a porta da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, com o intuito de

---

[15] (CLARO, 2002) Informação fornecida por Antunes Filho em entrevista no documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*, dirigido e produzido por Amílcar M. Claro, para SESC TV, São Paulo, em 2002.

[16] Ray Douglas Bradbury (1920-2012) nasceu em Waukegan, Illinois, Estados Unidos, [...] escreveu romances, contos, peças, poesias e roteiros. [...] O romance *Fahrenheit 451*, que o consagrou mundialmente, foi lançado em 1953 e filmado em 1966 por François Truffaut. (BRADBURY, 2013, p. 291).

[17] Informação fornecida por Antunes Filho em entrevista no documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*, dirigido e produzido por Amílcar M. Claro, para SESC TV, São Paulo, em 2002. (CLARO, 2002), Opus citatum.

discutir não só cinema, como literatura, artes plásticas, teatro, e a situação cultural do País.

Antunes creditava a efervescência desses encontros e discussões, entre artistas e intelectuais da época, a uma certa atmosfera que ainda pairava, advinda dos modernistas e da Semana de Arte Moderna de 22.

Parêntese 22 e a Modernidade Brasileira

A Semana de Arte Moderna aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo, no mês de fevereiro de 1922, exatamente nos dias 13, 15 e 17, houve "recitais, conferências, concerto, declamação, coreografia e exposição de artes plásticas e arquitetura" (FILHO, 1989, p. 335). Nomes como "Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Guiomar Novaes, Villa-Lobos, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Zina Aita" (FILHO, 1998, p. 334), entre outros, fizeram parte da Semana que se tornaria um marco na história da arte brasileira.

Em relação à Semana de 22, parece que há duas opiniões gerais – de senso comum - a respeito deste acontecimento: uma, que defende uma ideia da Semana de 22 um tanto romantizada, heroica e subversiva; outra que crítica o evento, como sendo de elite, nada subversivo, cujas ideias apenas vão se fazer sentir mais adiante, se é que vão, décadas depois.

Como o intuito deste breve parêntese não é o de analisar o que a Semana de Arte de Moderna representou, mas apenas contextualizar esse acontecimento e algumas das bases artísticas sobre as quais ele se ergueu, a fim de tentarmos verificar a validade da reciprocidade, que Antunes diz que há entre os artistas de seu tempo e ele próprio e o início do Movimento Modernista brasileiro, a análise de Alfredo Bosi parece pertinente em relação às ideias do diretor, do ponto de vista da *importância* deste acontecimento:

> "O Modernismo, tomado na acepção estrita do movimento nascido em torno da Semana de 22, significou, em um primeiro tempo, a *ruptura* com a rotina acadêmica no pensamento e na linguagem, rotina que isolara as nossas letras das grandes tensões culturais do Ocidente desde os fins do século. Conhecendo e respirando a linguagem de Nietzsche, de Freud, de Bergson, de Rimbaud, de Marinetti, de Gide e de Proust, os jovens mais lúcidos de 22 fizeram a nossa vida mental dar o salto qualitativo que as novas estruturas sociais já estavam a exigir. Nesse abrir-se ao mundo contemporâneo, o Brasil reiterava a

> condição de país periférico, semicolonial, buscando normalmente na Europa, como o fizera em 1830 com o Romantismo ou em 1880 com o Realismo, as chaves de interpretação de sua própria realidade. [...] Pode-se hoje [...] contestar nos homens de 22 certo exotismo estético, ou, na linha oposta, o seu amor às soluções folclóricas, neo-indianistas, neo-românticas... Mas o que não parece muito inteligente é condenar com arbítrio a-histórico o caráter dúplice que deveria fatalmente assumir a cultura entre provinciana e sofisticada dos anos de 20 em São Paulo. Na sua vontade de acertar o passo com a Europa, sem deixar de ser brasileiro, o intelectual modernista criou como pôde uma nova poesia, um novo romance, uma nova arte plástica, uma nova música, uma nova crítica; e a seu tempo se verá o quanto ainda lhe devemos." (BOSI, 2004, p. 208)

Se por um lado, à época de Antunes, a Semana de 22 ainda ecoava, também é verdade que o entendimento anos mais tarde, por parte de intelectuais e artistas a respeito deste acontecimento, havia encontrado outros matizes, que de alguma maneira atravessaram a produção cultural e teatral brasileira. O crítico detecta com acuidade essa transformação:

> "[...] Mas, tendo esse movimento nascido das contradições da República Velha que ele pretendia superar, e, em parte, superou; e tendo suscitado em todo o Brasil uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, vincou fundo a nossa literatura lançando-a a um estado *adulto* e *moderno* perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescente. Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930. A afirmação não quer absolutamente subestimar o papel relevante da Semana e do período fecundo que se lhe seguiu: há um estilo de pensar e de escrever anterior e um outro posterior a Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. A poesia, a ficção, a crítica saíram inteiramente renovadas do Modernismo." (BOSI, 2004, p. 383)

Nesse horizonte, talvez seja possível afirmar que o grupo de artistas, no qual Antunes começava a se inserir, detectava a permanência de certos princípios explorados pelos envolvidos na Semana de 22, que constituíam uma perspectiva de mundo e da arte ainda em vigor, no Brasil, mesmo após três décadas. E essa visão de mundo e de arte se fazia presente porque alguns dos problemas que ela vislumbrava ainda não tinham sido resolvidos, se é que os problemas em jogo poderiam ter tido alguma solução. Bosi traz à baila um diagnóstico do próprio Mário de Andrade a respeito deste tema:

> "Mário de Andrade, no balanço geral que foi a sua conferência 'O Movimento Modernista', escrita em 1942, viu bem a herança que este deixou: 'o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional'. Mas, no *mea culpa* severo com que fechou suas

> confissões, definiu o limite (historicamente fatal) do grupo: 'Se tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. [...] Viramos abstencionistas abstêmios e transcendentes. [...] Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou, e é sabido que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre.' "(BOSI, 2004, p. 383)

E para completar o quadro desse período, mais ou menos uma década depois dessa conferência de Mário de Andrade, momento que coincide temporalmente com o início da carreira de Antunes, Bosi desenha uma paisagem de aumento de consciência por parte de artistas e intelectuais durante o fluxo desses anos. Diz ele:

> "As décadas de 30 e de 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais. Por exemplo, que o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a 'aristocracia' do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 29, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos, deixando para trás como casos psicológicos os desfrutadores literários da crise. Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. Essa compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930: [...] todos selaram com a sua esperança [...] o ofício do escritor, dando a esses anos a tônica da participação, aquela 'atitude interessada diante da vida contemporânea', que Mário de Andrade reclamava dos primeiros modernistas. [...] Reconhecer o novo sistema cultural posterior a 30 não resulta em cortar as linhas que articulam a sua literatura com o Modernismo. Significa apenas ver novas configurações históricas a exigirem novas experiências artísticas. [...] Em suma, a melhor posição em face da história cultural é, sempre, a da análise dialética. Não é necessário forçar o sentido das dependências: bastaria um sumário levantamento estilístico para apontá-las profusamente; nem encarecer a extensão e a profundidade das diferenças: estão aí as obras que de 30 a 40 e a 50 mostram à saciedade que novas angústias e novos projetos enformavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo." (BOSI, 2004, 384-385)

Essa "atitude interessada diante da vida contemporânea" é que parece fazer parte de uma postura característica desse grupo de pessoas que se encontravam na frente da biblioteca e a ele próprio, Antunes. O diretor cita como fato marcante as conversas nas escadarias da Biblioteca Mário de Andrade em que se faziam

presentes pessoas de todas as áreas das artes, como Flavio Rangel[18], Manoel Carlos[19], Joan Ponç[20], entre outros. (CLARO, 2002, informação verbal)[21]

Um degrau para os palcos do TBC

Neste fluxo de acontecimentos do meio cultural de São Paulo, depois de não passar como ator nos testes da Companhia de Osmar Rodrigues Cruz[22], Antunes dirige uma peça infantil e é chamado por Décio de Almeida Prado[23] para entrar no TBC[24].

Segundo ele, queria aprender o ofício. E esse caráter de ofício vai nortear de alguma maneira todo o caminho de Antunes, tanto no que tange à sua busca por uma linguagem, como na sua perseguição obsessiva para entender o trabalho do ator. Talvez seja importante dizer que ofício aqui se entende no sentido de qualquer atividade que requeira técnicas e habilidades específicas e capacidade para desenvolve-las ou, como quer Richard Sennet, em seu livro, *O Artífice*:

> "Trata-se, portanto, de uma comunidade de artífices à qual pode ser aplicada a antiga denominação de *demioergoi*. Ela está voltada para a busca da qualidade, a confecção de um bom trabalho, que vem a ser o principal fator de identidade de um artífice." (SENNET, 2012, p. 35)

É importante salientar no texto de Sennet o uso da palavra *demioergoi*. Para Antunes, que define o ator, muitas vezes, como um jogador, a noção de demiurgo também pode forjar a característica de um ator. Em grego, essa palavra significa *o artífice do mundo*. O vocábulo tem origem em *Timeu*, de Platão;

---

[18] Flávio Nogueira Rangel (1934-1988). "Diretor de teatro, cronista, jornalista e tradutor. Foi o primeiro brasileiro a dirigir o TBC, em 1960. Com Millôr Fernandes, escreveu e dirigiu seu maior sucesso: Liberdade, Liberdade (1965)." (FLAVIO, 2019).

[19] Manoel Carlos Gonçalves de Almeida "é autor de telenovelas, mas trabalhou com Antunes em grupo de teatro amador antes de começar na TV." (MANOEL, 2019)

[20] Joan Ponç (1927 - 1984). "Pintor, gravador, desenhista, ilustrador e professor." (JOAN, 2019)

[21] Informação fornecida por Antunes Filho em entrevista no documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*, dirigido e produzido por Amílcar M. Claro, para SESC TV, São Paulo, em 2002.

[22] Osmar Rodrigues Cruz (1924 – 2007) - "Diretor. Encenador eclético e perseverante, cria e dirige o Teatro Popular do Sesi por cerca de trinta anos, distinguindo-se pelo uso apurado das convenções cênicas, elegendo sobretudo um repertório extraído entre os clássicos nacionais e estrangeiros." (OSMAR, 2019)

[23] Décio de Almeida Prado (1917 – 2000) – "Crítico, ensaísta e professor. O mais influente crítico teatral paulista ao longo de todo o seu exercício profissional, que se inicia em meados da década de 1940. [...] Autor de inúmeros ensaios de interpretação da história do teatro brasileiro e emérito professor em diversas escolas." (DÉCIO, 2019)

[24] O Teatro Brasileiro de Comédia, conhecido como TBC, foi inaugurado dia 11 de outubro de 1948. (LICIA, 2008, p. 42).

> "[...] nessa obra, a causa criadora do mundo é atribuída a uma divindade *artífice* que cria o mundo à semelhança da realidade ideal, utilizando uma matéria informe e resistente que Platão chama de 'matriz do mundo'. A obra criadora do Demiurgo (analogamente a de um artesão humano) não investe mas pressupõe os princípios constitutivos da própria natureza." (ABBAGNANO, 2007, p. 276, itálico nosso.)

A busca incessante pela técnica mais apropriada para o ator em conjunto com a busca por uma linguagem cênica singular a ser criada que talvez se constitua a base do pensamento que vai formar um Antunes *engajado* com seu ofício, no sentido que Sennet quer: "Com certeza é possível se virar na vida sem dedicação. O artífice representa uma condição humana especial: a do *engajamento*." (SENNET, 2012, p. 30). Talvez, esse engajamento tenha propiciado a Antunes se tornar não só um grande artífice dos palcos, como também o criador de um *Método* para o ator.

No TBC, Antunes teve a possibilidade de entrar na *Meca* do teatro paulistano. Ele mesmo admite em uma entrevista à revista *Dionysos*, que via no TBC uma espécie de "castelo encantado, o Parnaso" (MILARÉ, 1994, p. 19). Neste castelo, teve a oportunidade de conviver com gente muito experiente e com os diretores estrangeiros que o Teatro Brasileiro de Comédia abrigava, como Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri e Zbigniew Marian Ziembinski (MILARÉ, 1994, p. 31). Ao estagiar no TBC e ter a possibilidade de ser assistente nos trabalhos desses diretores, Antunes pôde apreender não só diversas técnicas de direção, mas principalmente um modo de olhar para o teatro diferente daquele vigente em São Paulo, sendo possível dizer, então, que um novo horizonte se abria. Segundo Milaré et al. (1994, p. 31), "Antunes começava a assimilar muitos conceitos de teatro, e mesmo elementos de ética profissional, que caminham com ele até hoje. Foram coisas que subsidiaram seu desenvolvimento."

Após estagiar no TBC, mas ainda se mantendo lá como assistente de direção, Antunes começou a ensaiar *Week-end*, de Noel Coward, com a companhia de Nicette Bruno (GUERINI, 2004), por indicação de Ruggero Jacobi. Depois de algumas idas e vindas, o espetáculo teve sua estreia e, com ela, o trabalho foi exaltado. Já em sua primeira direção, pelas críticas e comentários de colegas da época, era possível enxergar características, que marcariam o teatro de Antunes, as quais conhecemos hoje: a disciplina nos ensaios, as marcações de cena inovadoras, a prosódia diferenciada dos atores para época, a aplicação de exercícios e técnicas específicas

para o espetáculo, e um olhar dirigido para a singularidade da multiplicidade brasileira. Questões percebidas pelo crítico Cavalheiro Lima, que fez duas resenhas para o jornal *Diário da Noite*, detectando “um estilo brasileiro de direção”. (MILARÉ, 2011, p. 270)

Mesmo depois do sucesso de *Week-end*, em 1953, Antunes dirigiu duas peças amadoras que não obtiveram êxito, trabalhou na TV, voltou ao TBC e, enquanto fazia isso, levou cinco anos para concretizar sua segunda direção. Como conta Milaré,

> “Como foi, na realidade, o estágio de Antunes Filho no TBC é algo difícil de ser reconstituído. O fato é que lá chegou humilde, ‘servindo café muito bem’, cheio de respeito e admiração por aqueles diretores e atores, ouvindo muito e falando pouco. Alguns meses depois interrompeu o estágio para dirigir *Week-End* no TINB. O espetáculo fez sucesso, competiu com o TBC nos borderôs e, o mais importante: revelou um diretor de reconhecido talento. Voltando ao TBC, nada se alterou: continuaria assistente de direção, servindo cafezinho, ouviria muito e falaria pouco. Então, abandonou o TBC e voltou à batalha entre os ‘independentes’.” (MILARÉ, 1994, p. 38)

Mais adiante, sobre essas idas e vindas antes de o diretor se estabelecer de modo independente, o crítico ainda acrescenta:

> “Nesse caso, por que foi tão importante o estágio no TBC, onde sua capacidade artística, de criador, não era reconhecida, sendo-lhe reservadas funções subalternas? A resposta é a própria essência do TBC, que foi o mais poderoso instrumento da modernização do nosso teatro por introduzir, de uma vez por todas, o diretor. O diretor não pode valer-se apenas da intuição e da sensibilidade; precisa adquirir sólidos conhecimentos do palco, das técnicas cênicas, de tudo o que envolve a produção do espetáculo. Ao estagiar no TBC, Antunes observava o trabalho de diretores experientes (embora todos bastante jovens), as diferentes maneiras como cada encenador soluciona os problemas que surgem. Coisas que poderia levar anos a descobrir por seus próprios meios, os diretores italianos já sabiam e demonstravam. Além disso, não se tratava de um grupo de medíocres, mas de homens de visão, artistas, criadores, e deles Antunes assimilou princípios que se integraram na sua personalidade, na maneira de realizar o espetáculo através do ator. Por outro lado, não os acompanhou beatificamente, acreditando em tudo, mas exercendo a crítica, avaliando os processos.” (MILARÉ, 1994, p. 39)

Retomando ainda esse parêntese de saída do TBC e retorno, é importante dizer que, na TV, Antunes não se distanciou das artes cênicas, ao contrário, uma vez que fez vários programas de tele-teatro, com artistas experientes desse veículo, e programas que discutiam as vanguardas artísticas. Segundo o pesquisador da obra de Antunes, essa “volta” ao teatro tem relação não somente a um ímpeto espiritual,

como também a uma efervescência cultural, em São Paulo, na década de 50, tanto é que, segundo ele, houve uma

> "[...] arrebentação de novos valores no teatro paulista (que) sem dúvida foi propiciada pelo momento histórico marcado por sentimento nacionalista. Os encenadores emergentes participavam, cada qual à sua maneira, das grandes discussões nacionais e as diferentes propostas por eles colocadas e desenvolvidas, refletiam no palco, através da linguagem cênica, as questões essenciais da sociedade brasileira. Com eles o nosso teatro dava seus primeiros passos na 'tradição da ruptura', como é definida por Octavio Paz a modernidade artística." (MILARÉ, 1994, p. 62)

Portanto, ao longo desse tensionamento de diferentes pontos de vista a respeito das artes, é que o homem de teatro, Antunes Filho, foi sendo forjado.

Ponto de virada: O diário de Anne Frank.

Neste momento, amigo leitor, é possível imaginar suas críticas a este autor, uma vez que a brevidade prometida neste capítulo, quiça biográfico, não se cumpriu.

Se for este o caso, deixa-se de lado a prerrogativa dada pelo camarada Hans Robert Jauss, em sua *Estética da Recepção* (BONNICI; ZOLIN, 2004), como defesa. Assim, o leitor pode abandonar a leitura sem culpa, que a culpa mesma continuará a andar experimentando máscaras, a despeito de sua descrença.

Se não for, se sua benevolência tem sido suficiente o bastante para suportar minhas digressões e realizar uma leitura receptiva, espero que a mesma lufada de sensação de partilhamento que guia esse autor também o atinja: a memória compartilhada de uma vivencia pode trazer de *madeleine* a dragões ou dito de outro modo:

> "Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. [...] As práticas artísticas são 'maneiras de fazer' que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade." (RANCIÈRE, 2005, p. 15 – 17)

Se eu subestimei o leitor, porém, com um leque de apenas duas lâminas no percurso até aqui dessa experiência, gostaria de lembrar, com humildade, que essa

escrita é também um jogo, que o jogo mesmo é a pedra angular do teatro de Antunes, porque é assim que ele olha para o mundo:

> "Como o ator tem que entender que ele não tem que segurar com as garras e com os dentes essa realidade só? É aí que entra o Shiva, né? Nós estamos aqui colocados como personagens de Shiva e nós podemos ser pequenos Shivas, reproduzindo outras realidades para a plateia... outras realidades para a plateia. É um jogo... gozado: se eu estou nessa ilusão, vamos praticar aquilo que o mestre, ilusionista, nos ensinou: a praticar Ilusões também. Então, é um jogo de lá para cá, e eu faço esse mesmo jogo para lá, entendeu? Então, tudo é um jogo, tudo é uma dança: a dança de Shiva. Então, como essas pessoas, que são pragmáticas, materialistas, consumistas, e que a farmácia sempre esteve lá e foi sempre assim, desde a pré-história sempre foi assim e vai ser assim depois... mudar! Fazer com que essas pessoas abram a cabeça e fiquem abertas para transitoriedade das coisas, da insubstancialidade das coisas – estou sendo budista agora - como é que eu vou fazer as pessoas acreditarem nisso? (Pausa) Aí tem que entrar os livros, tem que entrar alguns exercícios que eu comecei a dar - até meio malucos às vezes -, mas eu precisei para que as pessoas soltassem, sabe, essa crença cega desta materialidade, que aqui está! (CLARO, 2002, informação verbal)[25]

De todo modo, e finalmente, todo ponto de virada - como é o caso deste trecho do presente capítulo, - pede mudança de trajeto da narrativa, um desvio de rota, uma alteração no ritmo dessa ópera bufa, donde esse preâmbulo se me impôs. Se não for isso, fica o dito pelo não dito e que o "Bruxo do Cosme Velho" (HANSEN, 2005, p. 119) possa sair em minha defesa, por eu não ter retido as minhas mãos como eu gostaria, com *desnecessárias* digressões:

> "É aqui que eu quisera possuir tudo o que a filosofia tem dito e redito do livre-arbítrio a fim de o negar ainda uma vez, antes de cair onde ele perde a mesma aparência de realidade; acabaria esta página por outra maneira. Mas não posso" (ASSIS< 1985, p. 26)

Pode-se afirmar que *O Diário de Anne Frank*[26] foi a segunda direção oficial de Antunes, tendo em vista o que já se relatou anteriormente. O que interessa aqui é trazer à tona algumas peculiaridades marcantes nesse trabalho de Antunes, comprovadas pela pesquisa de Sebastião Milaré, as quais de algum modo se conectavam com o espírito da época e que, durante esse período, ajudaram a construir mais do que uma perspectiva de teatro desse diretor - já com noções que

---

[25] Informação fornecida por Antunes Filho em entrevista no documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*, dirigido e produzido por Amílcar M. Claro, para SESC TV, São Paulo, em 2002.

[26] A estreia de *O Diário de Anne Frank*, de Francis Goodrich e Albert Hackett, tradução de Gert Meyer, ocorreu a 25 de março de 1958, no Teatro Maria Della Costa. (MILARÉ, 1994, p. 69)

iriam desembocar na construção de seu método e de sua linguagem, - e sim formaram sua *imago mundi*, isto é, sua visão de mundo, seu modo de olhar para si mesmo, para o outro e para o entorno.

Nesse contexto, o de já encontrar naquela época traços artísticos e singulares do Antunes das décadas mais recentes, é marcante um exemplo do processo de *O Diário de Anne Frank.* No depoimento que Raul Cortez dá a Sebastião Milaré, em que ele descreve que o diretor constrói uma marcação de cena que ia contra ao que os atores estavam acostumados, embora Antunes apresentasse uma *justificativa filosófica* para tal atitude.

> "Era uma marcação incomum: a protagonista ficar de costas! A resistência doa atores era muito grande – não só os atores mais antigos, também os jovens, como a Dália Palma. Era por demais incomum. Antunes também revisava a posição 3x4, que determinados atores têm até hoje, buscando o ângulo certo para serem vistos pelo público. Então, ele destabelava isso. Deixava de costas, de lado, mudava toda a geografia estética de uma encenação. E disso me lembro muito bem, porque houve grandes polêmicas entre os atores. A Haydée Bittencourt, que tinha vindo de Londres, dizia que isso era *absolutamente* incomum; porque quando o ator fica de costas 'quer dizer uma coisa muito grave'. Mas não tinha nada a ver: ele queria era mexer no espaço cênico, que era tão conformado, tão tradicional. Ele queria quebrar isso." (MILARÉ, 1994, p. 67)

Neste contexto, o que significaria dizer um *olhar filosófico* ou uma *justificativa filosófica*? Não significa dizer que ele *filosofava* sobre a peça, caso contrário, ele cairia naquilo que Deleuze (1987)[27] fala contra, em sua aula-palestra *Ato de Criação*; que o cinema (por analogia, podemos dizer o teatro também) não precisa da filosofia para existir nem para se explicar, porque a intersecção entre eles se daria apenas na condição primeira de criação: a filosofia cria conceitos, enquanto que o cinema cria "blocos de movimento-duração":

> "[...] seria muito fácil dizer que a filosofia, estando pronta para refletir sobre qualquer coisa, por que não refletiria sobre o cinema? Um verdadeiro absurdo. A filosofia não é feita para refletir sobre qualquer coisa. Ao tratar a filosofia como uma capacidade de "refletir-sobre", parece que lhe damos muito, mas na verdade lhe retiramos tudo. Isso porque ninguém precisa da filosofia para refletir. As únicas pessoas capazes de refletir efetivamente sobre o cinema são os cineastas, ou os críticos de cinema, ou então aqueles que gostam de cinema. Essas pessoas não precisam da filosofia para refletir sobre o cinema." (informação verbal)

---

[27] Informação contida na célebre conferência, "*Qu'est-ce que l'acte de création* ?", proferida em Paris em 17 de maio de 1987.

Significa dizer, outrossim, que o diretor se ocupava de encontrar e/ou produzir um pensamento, como ato criativo, que regesse o espetáculo, a partir do entendimento do texto, desvelando outras camadas além das do senso comum, colocando à vista o jogo de forças, que opera na obra teatral, em dois planos: no plano do fazer teatral, isto é, no plano do fenômeno do palco ou dos artifícios que engendram a cena; e no plano diegético, portanto, no campo intrínseco ao universo ficcional.

Neste sentido, é possível afirmar que o teatro de Antunes é marcadamente o do *modo dramático*. Salvo raríssimas exceções - talvez uma só, o espetáculo *Foi Carmen*, de 2005, com apenas "um fio de enredo, todo fragmentado" (MILARÉ, 2010, p. 362), - todos os espetáculos de Antunes, ainda que em alguns deles haja a perfuração da bolha do universo ficcional, podem ser colocados na moldura do *modo dramático*. Esse enquadramento não tem objetivo de valoração. Até porque sabe-se que, desde a tragédia grega, o modo dramático se hibridiza ora com o narrativo, ora com lírico, às vezes mais, às vezes menos. Então, seria ingênuo procurar uma *pureza da linguagem teatral*. Mesmo quando Peter Szondi deflagra a "crise do drama" (SZONDI, 2001, p. 17), ele demonstra que na trajetória do teatro houve momentos de intersecção entre os modos e, justamente, a crise aparece, por que os autores de teatro, grosso modo, lutam para superar o modo dramático, o que até então não havia se conquistado integralmente. Então, esse exercício de delimitar o teatro de Antunes no modo dramático tem apenas fins didáticos, ou seja, constatar a circunscrição do trabalho desse diretor, nesse tipo de expressão teatral, é perceber que esse *enquadramento* favoreceu dois campos de debate comum em suas obras, como veremos mais adiante, a saber: a moral e a metalinguagem.

Já em Anne Frank, do ponto de vista do jogo cênico, isso é percebido pelas marcações e pela maneira como os atores se comportavam no palco, como disse o jornalista Paulo Francis, em sua crítica do espetáculo, citada por Milaré:

> "'A tipificação do elenco não sugere a presença de atores, mas de gente. Vemos as personagens entrarem no palco, provenientes da rua, sem trazer consigo aquele ar de camarim, de auto-suficiência histriônica [...] As caras, as atitudes, a maneira de avaliar as circunstâncias etc... fluem através de complexos de personalidade, modestamente, dentro de um todo de experiência, sem traço de impressionismo: quando alguém lê jornais, ou discute sobre o tempo, sentimos uma reserva de emoção, em contraste com aquilo que é expresso; é tudo claro, assimilado com inteligência. Esse contraste, a chave do realismo, prevalece sempre. Estamos diante de seres observados integralmente, de diversos planos, ao mesmo tempo,

> ainda que cada um deles sobressaia para os efeitos de cada cena.'" (FRANCIS, 1958, apud MILARÉ, 1994, p 70)[28]

Mas não só isso. Do ponto de vista da função no drama que cada personagem tinha, isto é, do ponto de vista do entendimento daquilo que engendra o mosaico que pode ser uma obra, Milaré sinaliza:

> "O *modo* desenvolvido por Antunes, embora também na esfera do realismo e buscando a 'naturalidade', diferia substancialmente tanto daquele apresentado pelo Arena quanto dos que tentavam os demais encenadores. Visava construir o espetáculo dialeticamente, explorando as contradições, aprofundando na temática proposta pelo texto e valorizando os posicionamentos antagônicos, tornando o conflito básico instrumento para a análise da humanidade que habita o drama." (MILARÉ, 1994, p. 72)

Dessa forma, se o crítico constata a exploração das "contradições" na peça por meio de uma construção "dialética", não se trata apenas de movimentar a *lógica* do espetáculo, *stricto sensu*, e sim de lidar com os elementos que se friccionam para chegar a essa *síntese dos opostos*, e, neste campo, seria impossível não lembrar de Hegel:

> "A necessidade do drama em geral é a exposição de ações e relações humanas atuais para a consciência representadora em exteriorização, desse modo linguística, das personagens que expressam a ação. Mas o agir dramático não se limita à simples execução tranquila de uma finalidade determinada, e sim repousa pura e simplesmente sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes e, desse modo, conduz a ações e reações que, por seu lado, tornam novamente necessário um acordo [*Schlichtung*] da luta e da cisão. [...] o resultado final fundamentado em si mesmo de toda esta maquinaria humana, em seu querer e realizar, cujos movimentos, contudo, se entrecruzam e se solucionam em repouso." (HEGEL, 2002, p. 201)

Antunes, portanto, verticalizaria sua busca por uma *expressão brasileira*, transformando o palco num campo de pesquisa estética que pudesse gerar uma linguagem genuinamente própria, contemplando assim questões brasileiras, nas palavras de Milaré, naquele período, o diretor mergulhava "em sua própria utopia cênica." (MILARÉ, 1994, p. 62)

Um salto para as utopias.

Então, é possível afirmar que, décadas antes da criação do CPT, Antunes já flertava de algum modo com princípios que norteariam sua pesquisa mais tarde já no

---

[28] FRANCIS, Paulo, "O Diário de Anne Frank", *Diário Carioca*, 17 abr. 1958.

Centro de Pesquisa. À época de *Macunaíma*, no final dos anos 70, por exemplo, Antunes trazia para prática procedimentos que se desdobrariam nos exercícios de seu "Método" e discutia aquele tipo de interpretação em relação a qual ele, como se disse acima, já colocava em debate nos anos 50:

> "Foi no Macunaíma que começou essa desestrutura, que se chamou depois desequilíbrio, depois ainda eu dei a bolha pra ampliar as possibilidades do desequilíbrio. Deixar o corpo solto pra você criar o que quisesse. E não aqueles gestos habituais em que você está condicionado o tempo todo. Depois, pode tudo. Então, eu abri as possibilidades físicas dos atores pra dar aquele resultado em Macunaíma. A soltura total e dá aquela espontaneidade, popular, que deveria ter o Macunaíma. Tudo é solto, espontâneo, aberto, é arte popular no melhor sentido. Não tem o sabor aristocrático em nenhum momento o Macunaíma. Esse sabor que tinha o TBC, então isso foi legal como começo de um processo. Depois fui aperfeiçoar o corpo, e depois a voz, que fiquei anos pra tentar resolver o problema da voz." (CLARO, 2002, informação verbal) [29]

Como havia sido dito antes, o objetivo desta estação – de passagem rápida, porém fundamental, - não era o de traçar uma linha cronológica que trouxesse todos os dados e informações sobre os espetáculos de Antunes ainda como assistente do TBC nem fazer um compêndio de todos os espetáculos que dirigiu até constituir o CPT. Não.

O objetivo aqui é demonstrar – à guisa de introdução, como preparo para o que se discutirá posteriormente, - de que forma o exercício da busca por uma utopia, de um devaneio à maneira de Aguirre[30], fez Antunes abandonar o teatro comercial, no qual ele já havia obtido grande sucesso, para mexer em suas entranhas e coloca-las sobre a mesa para revira-las, questiona-las, desdize-las, provoca-las.

Esse embate entre um teatro usualmente chamado de *comercial* e um mais intelectualizado e *filosófico* já vinha da época da passagem dos diretores italianos pelo Brasil, com quem Antunes aprendeu e se forjou. Ainda que se possa questionar o grau de pertinência dessa oposição, em tese, excludente, entre um teatro mais superficial e outro pretensamente mais profundo, ela pode ser útil, porque didatiza a fricção

---

[29] Informação fornecida por Antunes Filho em entrevista no documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*, dirigido e produzido por Amílcar M. Claro, para SESC TV, São Paulo, em 2002.

[30] *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972) é um filme de Werner Herzog, com Klaus Kinski como Aguirre. (KEMP, 2011, p. 327).

dessas forças em jogo. Alessandra Vannuci, em seu livro *A missão Italiana*, debate esse jogo de forças na instauração da modernidade e pós-modernidade brasileira*:*

> "No Brasil, para onde esses jovens diretores emigraram no final da década de 1940, a modernidade, mesmo que longamente anunciada pela elite intelectual, chegou a amadurecer suas instâncias na década de 1950, absorvendo plataformas e impulsos da modernização econômica e da concomitante industrialização do entretenimento. A inclusão da geração dos diretores gringos na Renovação, atribuível, à primeira vista, às coincidências que motivaram a sua emigração após o fim da guerra e às promessas emanadas pelas políticas de prosperidade da época, instalou o cânone moderno em cima de uma anomalia, até mesmo uma feliz anomalia, um fenômeno de generosa deformação que se mantém até hoje, em mudadas condições: a modernização cumprida. Por um lado, a modernidade se apresentou como uma ideia alheia e importada, um cânone internacional precisando ser mastigado, rejeitado e digerido por uma segunda onda de renovação, a nacional. Por outro lado, a cena moderna desenvolveu sua dialética de sobrevivência entre alma filosófica e alma comercial em concomitância com o patente desenvolvimento do mercado de massa; patente enquanto imediatamente atrelado a fenômenos industriais avançados, como a precoce estruturação de mídias aptas ao amplo consumo de bens simbólicos (cinema e televisão). (VANNUCCI, 2014, 274)

E mais adiante a pesquisadora italiana completa:

> "O estrangulamento do papel do diretor por processos de criação coletiva e a migração de autores do palco (especialmente formados no Seminário de Dramaturgia do Arena) para a televisão, são fatores da dinâmica teatral brasileira que se tornaram evidentes na década de 1970 e que merecem mais ampla reflexão. [...] O que é Arte no atacadão da cultura em que tudo é arte? No capitalismo tardio, a ingenuidade e até mesmo a incompetência do público em interpretar, categorizar, assimilar o excesso de produção acessível são prestigiadas porque estimulam um consumo cada vez mais manipulável e acrítico. O fim da arte e do *status* do artista, tão próprio da modernidade, engendra sua fuga para um espaço sideral e separado: o refúgio em uma retro-vanguarda na defensiva, sempre ameaçando suicídios estéticos ou econômicos, capaz de atacar na hora qualquer critério de valoração emitido por um mercado patentemente dominado pela alma comercial e até mesmo financeira do *art-business*. Valores centrais à modernidade, como a educação do gosto e a comunicação de conteúdos, pelo texto, são abandonados em nome de uma nostalgia da vanguarda enquanto invenção não estruturada. [...] Assim, seria possível considerar a Renovação um fenômeno de transição entre modernidade pós-modernidade, pois as consequências descritas manifestam que, no Brasil da década de 1950, já era o consumo e não mais a distinção que organizava a concorrência entre bens simbólicos." (VANNUCCI, 2014, 290-291)

Desse modo, é possível colocar Antunes sendo atravessado por esse jogo de forças, muito embora como ele mesmo diz, mesmo as peças ditas comerciais dele

tinham uma certa aura, “uma busca por algum tipo de espiritualidade.” (CLARO, 2002, informação verbal)[31]

Quando ele sai dos modos de produção já consagrados e naturalizados pelo teatro brasileiro, consegue arrebanhar artistas que sobem nessa embarcação, nessa jangada de troncos de Pau-brasil[32], nessa espécie de *Nau dos Insensatos Teatral*, e assumem uma empreitada que ninguém sabia ao certo aonde iria levar. Foi possível constatar posteriormente, porém, que essa alteração de rota dizia respeito, inicialmente, a uma inquietação em relação ao *status quo* teatral da época, isto é, dizia respeito a balançar as bases do imaginário da classe artística e de seu público, constituindo assim aquilo que se convencionou a chamar depois de *renovação* do teatro brasileiro.

De certa forma, esse mergulho numa *utopia cênica* aparece tanto nas escolhas estéticas – desde os textos a que Antunes se propõe a realizar, como *Macunaíma*[33], *A pedra do reino*, *Peer Gynt*[34], *Policarpo Quaresma*[35], mesmo que, ao final de algumas dessas peças, o ponto de vista seja o da derrota dos sonhos, - como também na confiança de que o aprofundamento no estudo de teatro pode tirar o artista brasileiro de sua zona de conforto, de seus maneirismos e truques já sedimentados, de sua visão estereotipada a respeito do teatro, o que seria resultado, aos olhos de Antunes, de um obscurantismo quase que congênito. Dito de outro modo, Antunes sempre lutou contra uma espécie de o que ele entendia constituir um paradigma equivocado ou estereotipado de teatro:

> “No Prêt-à-Porter você começa a lidar com o humano. É legal isso, lidar com os sentimentos e as sensações. Porque geralmente as pessoas quando vão fazer teatro não mostram o sentimento, mostram o estereótipo do sentimento. No Prêt-à-Porter as pessoas são obrigadas a perceber como captar o seu sentimento e como colocá-lo em cena.” (RAMOS, 2006, p 109)

---

[31] Informação fornecida por Antunes Filho em entrevista no documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*, dirigido e produzido por Amílcar M. Claro, para SESC TV, São Paulo, em 2002.

[32] Grupo de Teatro Pau Brasil era o nome pelo qual era chamado o grupo de Antunes que montou Macunaíma, de Mario de Andrade, em 1978. Por conta do sucesso da peça, o grupo se rebatizou com o nome de Grupo Macunaíma.

[33] Macunaíma foi um espetáculo, teatralizado, a partir da rapsódia literária homônima de Mário de Andrade, que estreou em setembro de 1978, no Theatro São Pedro. (MILARÉ, 2010, p. 43)

[34] Peer Gynt, de Henrik Ibsen, foi dirigido por Antunes em 1971, com o objetivo de fazer um teatro que promovesse “[...] o ator e o autor. Porque o teatro é um lugar onde se discutem ideias.” (MILARÉ, 1994, p. 216)

[35] Policarpo Quaresma, teatralização de Antunes Filho para a obra de Lima Barreto estreou em 2010, no Teatro Sesc Anchieta.

A partir dessa premissa, parece fazer sentido a procura quase que obsessiva por uma técnica singular do ator, a qual conseguiria tirar o mesmo do limbo que um suposto despreparo o submeteria. No entanto, na medida em que o diretor não consegue encontrar, sob o ponto de vista dele obviamente, entre aqueles que seriam seus pares (preparadores vocais, corporais e fonoaudiólogos), os caminhos para concretizar essa mudança de paradigma, ele acaba tendo que desenvolver o seu lado pedagógico, no sentido daquele que guia alguém de um lugar a outro. Nesse ponto, o diretor também se torna pedagogo, porque pensa o teatro não apenas sob o ponto de vista da cena, como também sob o ponto de vista da formação do artista do palco.

Por isso tudo, é no mínimo curioso que justamente a adaptação teatral que Antunes fez do romance Macunaíma, de Mário de Andrade, tenha sido um marco de mudança em seu caminho como artista. Como já foi dito antes, é com este espetáculo que Antunes abandona os modos da produção vigente de teatro e traça um caminho muito parecido com aquele que vai se tornar o DNA do CPT: pesquisa do ator e da linguagem cênica. Curioso porque, entre tantas questões fundamentais da obra de Mário de Andrade, uma das mais importantes é a busca do Brasil por sua identidade, a luta dos brasileiros em saber *quem* ou *o quê* são. Não à toa, Macunaíma é chamado por seu autor de herói *sem* caráter. Macunaíma não é *sem* caráter no sentido de ser um *mal* caráter, isto é, de ter um caráter duvidoso moralmente: ele é, simplesmente, desprovido de caráter. Ele não tem um caráter definido. E o grande trajeto dele, ouso dizer, é o de querer se saber, se conhecer, se entender como brasilidade. Não era isso que não só Mário, mas que boa parte dos modernistas procurava justamente? Talvez já seja consenso para os especialistas de teatro de que isso apareça na obra de Antunes e em sua busca por uma técnica de ator.

Assim sendo, se se admite essa formação de um imaginário, calcado no ideário modernista, por assim dizer; essa perspectiva de um *ideal* que *salva*, - não estaria então em jogo a capacidade da arte de exercer uma função transformadora? Mas transformar o que e quem? Salvar o que ou quem? Transformar pela arte a condição humana seria “salvar” a humanidade da barbárie? Tornando-a *civilizada*, os conflitos se apaziguariam e – aqui nos juntamos novamente amigo leitor - coabitaríamos o mundo de forma pacificadora, com respeito às singularidades? Será que essa *salvação* viria por meio de uma formação humanista, que pretensamente acabaria com a miséria alimentada pela ignorância? Será que precisaríamos nos lembrar da

ideia de *paideia* grega? Ao abordar o teatro por esse viés, não seria o projeto de Antunes uma espécie de desdobramento, por herança, de um projeto modernista? Salvar o mundo através da arte? Ingenuidade ou loucura? Loucura ou utopia? Seria Antunes um visionário ou *apenas* um diretor que quer resolver o “problema” do ator e de sua formação?

SEGUNDA ESTAÇÃO: O PENSAMENTO NO TEATRO DE ANTUNES FILHO

Nesta segunda estação, tratar-se-á da implantação do CPT, de que forma aconteceu essa parceria entre SESC e Grupo Macunaíma e como a criação do CPT como um laboratório de pesquisa das artes cênicas e da formação de artistas coincide, em larga medida, com as preocupações de Antunes em relação às problemáticas da atuação, ou antes, como essas preocupações dão ensejo e delimitam a linha de força do trabalho que se faz no CPT até os dias de hoje. Além disso, tentar-se-á delimitar o que no trabalho de Antunes corresponde a Método e o que se coaduna com a noção de Sistema para uma melhor compreensão do trabalho desse diretor.

CPT – Alguns antecedentes

Em 1982, de um lado, o SESC havia montado uma comissão para estudar e examinar o seu papel e participação como instituição na realidade brasileira que, naquele momento, acreditava-se, começava a ser renovada, com as tentativas de redemocratização. A pergunta era, como, a partir dessa situação, o SESC contribuiria no âmbito de uma nova realidade cultural? Esse grupo de trabalho elaborou um documento, com as bases de uma política cultural, em março daquele ano, cujo ponto mais importante

> “era o ‘Espaço para Discussão Teatral’, a ser instalado no SESC Consolação, que seria ‘um centro formador de recursos humanos, irradiador e produtor de atividades culturais que tenham o teatro como conteúdo e forma de expressão’. Propõe-se, como segue, atividades contínuas e sistemáticas de modo que formem em seu conjunto um programa de ação pedagógica aplicada ao teatro:
>
> 1. Fazer com que o SESC passe a produzir espetáculos teatrais, comprometendo-se com produções de baixo custo financeiro e elevado nível cultural.
> 2. Estabelecer novas formas de ligação entre as Instituições e os artistas, estimulando e orientando a formação de cooperativas de atores para o teatro.
> 3. Formar atores e técnicos para teatro.
> 4. Pesquisar textos e autores e inovar na concepção e na montagem dos espetáculos que produzir."
>
> Isso vinha ao encontro do projeto desenvolvido no Theatro São Pedro por Antunes e o Grupo de Teatro Macunaíma. A afinidade de ideias e propósitos facilitou a negociação. O SESC encampou o projeto e instituiu o CPT – Centro de Pesquisa Teatral, na unidade Consolação, coordenado desde logo por Antunes Filho e tendo como núcleo principal o Grupo de Teatro Macunaíma, que permanecia cooperativa independente.” (MILARÉ, 2010, p. 81)

Por outro lado, ao realizar *Macunaíma,* Antunes havia iniciado um processo de oficinas continuadas e duradouras, com o fito de concretizar a montagem. Depois da estreia da teatralização da obra de Mário de Andrade, isso continuou, como se verá mais adiante, no processo de criação do trabalho subsequente. Como isso antecedeu à constituição do CPT, é possível enxergar, nesse *modus operandi* - de cursos com uma certa duração com finalidade de realização de espetáculos, - um embrião do Centro de Pesquisa, como assinala Lee Taylor, em sua dissertação *Manifestação do ator: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)*:

> "O início de sua prática formativa sistemática foi fruto de uma iniciativa própria, proposta, em 1977, à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, para a realização de um curso de formação de atores que resultasse na montagem teatral do romance Macunaíma, de Mário de Andrade. A Secretaria de Cultura, reconhecendo a importância do diretor no panorama das Artes Cênicas, concedeu o espaço, o Theatro São Pedro, e a verba solicitada. [...] Essa iniciativa, ao se revelar profícua, por ter produzido como resultado o espetáculo Macunaíma, considerado uma das obras mais importantes do teatro mundial na época, e por demonstrar a qualidade e a eficiência da proposta artística do diretor, foi amparada pelo Sesc São Paulo, a partir de 1982." (PAULA, 2014, p. 34)

Desse modo, a partir do encontro desses dois rios, é que o CPT (Centro de Pesquisa Teatral) foi criado. Com sede no 7º andar do SESC Consolação, foi inaugurado em 1982 e é mantido por essa instituição até os dias de hoje. Segundo Milaré, *a ideia* era a de que, com a sustentação do SESC, fosse possível estimular e dar apoio à formação de diversos núcleos, que acabariam por se desdobrar em *cooperativas*, as quais, a partir do momento em que estivessem com o espetáculo pronto, *ganhariam autonomia* suficiente para se tornar independente do CPT e do SESC. (MILARÉ, 2010)

Assim sendo, em termos de gestão, o CPT tinha como sede o SESC Consolação, à época chamado de SESC Vila Nova, mas quem se responsabilizava pela gerência artística, por assim dizer, era o Grupo Macunaíma, tendo sempre como norte a supervisão geral de Antunes.

Ainda sobre essa fusão entre SESC, Grupo Macunaíma e Antunes, vale trazer como registro alguns trechos do depoimento de Danilo Santos Miranda, Diretor Regional do SESC, em São Paulo. Para ele, essa parceria foi um processo muito natural para todas as partes envolvidas, uma espécie de encontros de *projetos*:

> "O Antunes fundamentalmente tem um projeto com relação ao teatro e a importância do teatro... e a formação para o teatro. E, ao trabalhar a formação para o teatro, ele se fundamenta em alguns... em alguns princípios, o princípio, por exemplo, do rigor técnico: ou seja, o ator e todos os demais profissionais do teatro, mas sobretudo o ator, ele tem que ter seu desenvolvimento pessoal e profissional o mais completo possível. Então, ao juntar esses dois elementos, de alguma forma, ele vem ao encontro exatamente de uma proposta, que é de uma instituição como a nossa. A instituição nos seus princípios básicos procura o quê? Procura o bem-estar, a melhoria de qualidade de vida, o desenvolvimento sociocultural das populações em geral e especialmente dos comerciários, não é? Esta escolha do SESC em atuar na área do teatro já tinha sido feita, não é? E precisou ir mais fundo. Já tínhamos feito a construção do Teatro Anchieta, que vem de 68; já tínhamos feito uma série de festivais importantes para a revelação de atores, autores, diretores e cenógrafos que estão aí atuando de uma maneira bastante intensa. Mas faltava um projeto que, além da criação de condições para novos artistas e para a formação de plateia, alguma coisa que atuasse na linha de formação profissional: atores e pessoas ligadas diretamente à produção teatral de maneira mais contundente. Então, juntando esses fatores todos, o SESC na década de 80, em 82, decide acolher um projeto que, como disse, já era um projeto que cabia, que encaixava, que tinha a ver com a proposta institucional do SESC. E isso se dá de uma maneira muito tranquila e aos poucos vai se desenvolvendo, vai se aprimorando, e o CPT nesse momento é criado, trazendo o Grupo Macunaíma como, digamos assim, o formador, com a liderança do Antunes, o formador do CPT." (CLARO, 2002, informação verbal) [36]

A concretização dessa parceria só corrobora o nível de respeito a que a montagem de Macunaíma, de fato, alçou o trabalho de Antunes, colocando-o no centro das atenções do teatro brasileiro. Não que ele já não fosse reconhecido, como já dissemos, mas esta montagem lhe catapultou para outro estádio, colocou-lhe à mostra num âmbito mundial, lhe rendeu vários prêmios e possibilitou a criação de um primeiro Centro de Pesquisa Teatral Brasileiro, nestes moldes do que tem sido CPT, desde então. Como diz Taylor:

> "De acordo com Sebastião Milaré, 'o curso funcionou como pretexto para criar condições de realização da montagem, mas voltaria a aparecer na estrutura (gerando o CPT) como o mais eficaz instrumento para a captação de novos talentos e de reciclagem constante da equipe'. Assim, o formato de um 'curso', com aspiração à criação de um espetáculo, ou seja, de um projeto de formação vinculado a uma pesquisa estética, com um modo de produção diferenciado do contexto dos espetáculos comerciais, indicava o planejamento estratégico e o direcionamento que seria dado nas futuras experiências cênicas do diretor.

---

[36] Informação fornecida por Antunes Filho em entrevista no documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*, dirigido e produzido por Amílcar M. Claro, para SESC TV, São Paulo, em 2002.

> Essa iniciativa, ao se revelar profícua, por ter produzido como resultado o espetáculo *Macunaíma*, considerado uma das obras mais importantes do teatro mundial na época, e por demonstrar a qualidade e a eficiência da proposta artística do diretor, foi amparada pelo Sesc São Paulo, a partir de 1982, transformando-se no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), sob coordenação de Antunes Filho e 'tendo como núcleo principal o Grupo de Teatro Macunaíma, que permanecia cooperativa independente'. Inaugurou-se naquele momento, fomentado por uma entidade privada, um espaço único no Brasil dedicado à formação, pesquisa e criação de novas possibilidades no campo das Artes Cênicas." (PAULA, 2014, p. 35)

Antes do Ponto de Virada, alguns contextos importantes

Na esteira da atmosfera de um país que pedia a redemocratização, é que o CPT foi criado. É provável que isso não fosse possível anos antes. O Professor Danilo comenta, anteriormente, que o Teatro Anchieta foi criado em 1968, justamente o ano do AI-5[37].

Não é o caso aqui, entretanto, de refazer o percurso histórico desse teatro, esse parêntese deseja apenas salientar que a história do SESC Consolação carrega em si uma espécie de *DNA* para instauração de movimentos e manifestações artísticas importantes no cenário cultural brasileiro e, assim, consequentemente, se mostra pertinente que o CPT tenha sido sediado neste espaço, como local propício para a continuação da pesquisa de Antunes.

Para manter o encontro de perspectivas, por vezes dissonantes, que caracteriza esta *narrativa*, faz sentido lembrar que, ainda que, em 1979, houvesse ocorrido a anistia, fato fundamental para o processo de retorno a um regime democrático, a *abertura* que ela concedia era bastante discutível em seu leque de propostas, uma vez que, além de beneficiar os presos políticos e exilados, também

---

[37] "Horas mais tarde, Gama e Silva anunciou diante das câmeras de TV o texto do Ato Institucional n° 5. Pela primeira vez desde 1937 e pela quinta vez na história do Brasil, o Congresso era fechado por tempo indeterminado. O Ato era uma reedição dos conceitos trazidos para o léxico político em 1964. Restabeleciam-se as demissões sumárias, cassações de mandatos, suspensões de direitos políticos. Além disso, suspendiam-se as franquias constitucionais da liberdade de expressão e de reunião. Um artigo permitia que se proibisse ao cidadão o exercício de sua profissão. Outro patrocinava o confisco de bens. Pedro Aleixo queixara-se de que 'pouco restava' da Constituição, pois O AI-5 de Gama e Silva ultrapassava de muito a essência ditatorial do AI-1: o que restasse, caso incomodasse, podia ser mudado pelo presidente da República, como ele bem entendesse. [...] A pior das marcas ditatoriais do Ato, aquela que haveria de ferir toda uma geração de brasileiros, encontrava-se no seu artigo 10: 'Fica suspensa a garantia de habeas corpus nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional'. Estava atendida a reivindicação da máquina repressiva." (GASPARI, 2002, p. 346)

concedia benefícios aos torturadores e militares responsáveis pelo regime ditatorial, como bem lembra o controverso historiador Nelson Werneck Sodré:

> "O regime não esquecia e nem perdoava. Pretendia fazer da anistia uma nova forma de ajustes de contas. Claro que a pacificação da família brasileira dependia da anistia, e ela não trouxe essa pacificação. O processo trouxe, realmente – não a anistia – a atenuação dos antagonismos. Não foi mais possível, pelo menos na medida antiga, aplicar a tortura aos presos políticos. Mas a ameaça permaneceu clara. Quando a anistia concedida estabeleceu discriminações e marginalizou muitos de seus possíveis beneficiários, estava claro o propósito de limitar aquela pacificação. Havia que prosseguir no arbítrio, no ódio, na divisão entre os brasileiros. Para isso, a anistia teria de ser o que acabou sendo: uma concessão individual, com alcance político reduzido. Mas o regime recebeu dela benefícios e proveitos. Sua face hedionda foi retocada aqui e ali e isso contribuiu muito para que a memória dos crimes cometidos nos cárceres e nas ruas se esmaecesse como praticados em passado distante. Eles haviam sido, no entanto, uma das características essenciais do regime." (SODRÉ, 1984, p. 126)

De qualquer modo, como continuação desse processo, em 1982, houve eleições diretas para eleger os governadores. O primeiro pleito direto, desde os anos 60, embora o voto fosse vinculado, ou seja, o eleitor tinha que votar em candidatos do mesmo partido, caso contrário, o voto seria anulado. Mas essa *abertura* pode ainda ser relativizada uma vez mais, de acordo com Lilia Moritz Schwarcz, em seu livro *Brasil: uma biografia*, que pondera:

> "O Pacote de Abril, como ficou conhecido o conjunto de medidas arbitrárias editadas por seu governo, adiava para 1982 a eleição indireta para governadores e alterava a composição do colégio eleitoral que deveria escolhê-los, de modo a reforçar a presença da Arena. Geisel inventou para rádio e televisão a campanha eleitoral 'surda-muda', como se dizia no MDB: só era permitido ao candidato apresentar foto três por quatro (no caso da TV), nome e minicurrículo – sem nenhum tipo de mensagem. Também modificou a representação na Câmara Federal, aumentando a bancada dos pequenos estados, onde a Arena era mais forte. E amarrou o pacote com a invenção do senador biônico, a ser eleito indiretamente pelo mesmo colégio eleitoral que escolheria o futuro governador – o apelido, dado pela oposição, aludia a um seriado norte-americano, *O homem de 6 milhões de dólares*, cujo protagonista, um cyborg, tinha poderes artificiais fabricados graças à tecnologia." (SCHWARZ, 2015, p. 468)

O que se quer mostrar aqui, com essas contextualizações? Que aquilo que se convencionou chamar de *abertura democrática* não passou de uma falácia? Que Antunes era um diretor *engajado* e por isso montou *Macunaíma* ou as peças de

Nelson? Não, exatamente. O difícil é perceber que mesmo depois de passados tantos anos do Movimento Modernista, as questões ainda eram as mesmas, se não idênticas às da época, ao menos guardavam similitudes. Nesse contexto, faz total sentido a afirmação do Professor Vladimir Safatle (2015)[38] de que, “no Brasil, o bom de falar de história é que sempre podemos dar exemplos do presente.” (informação verbal)

Porém, caberia a pergunta se não seria inusitado que tanto a realização do espetáculo *Macunaíma*, em 1978, como a criação do CPT, em 1982, tenham acontecido, num período histórico caótico, conturbado e decisivo, no Brasil?

Ao tentar relativizar ao máximo nossas posições diante de um estudo, não podemos cair nem no delírio de uma pretensa imparcialidade nem aceitar sem questionar uma posição de parcialidade absoluta. É preciso fazer jogos mentais e se colocar em dúvida sempre. O estudo da história serve não só para colocar em perspectiva os fatos de um dado momento, possibilitando assim a abertura de um horizonte mais vasto de entendimento e auxiliando a compreensão de certos acontecimentos que ganham relevância em diversos contextos do tecido sociocultural, a partir de sua relativização na dimensão temporal, como também ajuda, justamente por isso, a não nos esquecermos de que somos sujeitos históricos temperados por um conjunto de forças que nos atravessam, sobre as quais poucas vezes tomamos consciência. Não estamos fora do tempo. Estamos no tempo.

Transição para o segundo Ponto de Virada

Então, em 1982, no período em que Antunes foi convidado a criar e a conduzir o CPT, *Macunaíma* viajava o mundo e, enquanto isso, o grupo se debruçava sobre *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e a história de Xica da Silva, que viria a se tornar espetáculo poucos anos depois. Ao abordar o universo de Guimarães Rosa, nos ensaios, Antunes parece ter sentido “forte presença estética do primeiro espetáculo e decidiu mudar o rumo: foi vasculhar a obra de Nelson Rodrigues. [...] Naquele momento, porém, o grupo buscou meios para penetrar a poética de Nelson Rodrigues.” (MILARÉ, 1994, p. 59).

[38] Informação fornecida pelo Professor Vladimir Safatle, no Programa Café Filosófico, da TV Cultura, realizado em Campinas, em 2015.

As oficinas para a montagem dos novos espetáculos continuavam no Theatro São Pedro, em São Paulo, com o nome de Centro Teatral de Pesquisas, o CTP (MILARÉ, 1994, p. 59).

Depois de inúmeros testes, foram selecionados em torno de 30 atores e atrizes, em sua grande maioria, em começo de carreira. Na medida em que o trabalho avançava, o número de participantes ia reduzindo. Esses poucos atores iniciantes deram início aos estudos sobre Nelson Rodrigues, posteriormente, somente alguns atores do elenco de *Macunaíma* se reintegraram ao grupo. Com exercícios de improvisações, é que o processo se instaurou. O espetáculo *Nelson Rodrigues, o eterno retorno* (1981) acabou sendo composto, por fim, de quatro peças do autor: *Álbum de família* (1945), *Toda nudez será castigada* (1965), *Os sete gatinhos* (1955) e *Beijo no asfalto* (1960). A especificidade na abordagem de Antunes da obra rodriguiana consistia na não adoção da visão que o senso comum e até críticos tinham do poeta, como um grande cronista que de certa forma caricaturizava o drama humano. Como diz Milaré:

> "Antunes nunca aceitou o confinamento do drama rodriguiano a esse rótulo. Suas incursões anteriores (*A Falecida*, 1965, e *Bonitinha, mas ordinária*, 1973) atestam a busca de compreensão mais elevada. Sendo não um teórico nem um ensaísta acadêmico, mas um criador, competia-lhe transformar em matéria cênica a *potência* que detectava na obra, não apenas defendê-la retoricamente. A obra dramática só pode ter sua qualidade poética desvelada ao se transformar em matéria cênica. Isso é o que ele procurava fazer.
> A busca de meios foi decisiva para o encaminhamento do processo a determinada linha de pesquisa. A preparação e a montagem de *Nelson Rodrigues, o eterno retorno* constituíram o primeiro passo nessa estrada. Agora, o dinamismo interno do grupo possibilitou os primeiros avanços rumo a uma estética peculiar, com técnica interpretativa própria, revelando visão de mundo que se consolida enquanto se aprofunda e aprimora a técnica." (MILARÉ, 2010, p. 64)

O que chama a atenção aqui é a instauração, segundo o crítico, de uma "visão de mundo que se consolida enquanto se aprofunda e aprimora a técnica", porque, a partir dessa perspectiva, se se leva em conta que toda manifestação artística carrega em si uma visão de mundo e que essa *imago mundi* é que poderia expressar em certa medida a maturidade de um criador, logo, é possível dizer então que Antunes detinha nesse momento os atributos necessários para guiar um centro de pesquisa.

Assim sendo, por intermédio do recorte de alguns antecedentes e de alguns contextos históricos, pretendeu-se demonstrar quais as condições que cercaram o período em que o CPT foi implantado.

CPT como laboratório, segundo Ponto de Virada

É inegável então que o trabalho de Antunes tinha conseguido adquirir uma nova dimensão do ponto de vista da linguagem cênica com *Macunaíma*, e que, em paralelo, uma pedagogia da criação artística, fundamentalmente do ator, começava a ser vislumbrada, por conta de como tinha sido encaminhado o processo de construção de *Macunaíma* e da continuidade desse processo no início da construção de *Nelson Rodrigues, o eterno retorno.*

Além disso, às vésperas das eleições de 1982, havia uma expectativa de que mudanças na linha de trabalho do governo poderiam acontecer, e isso afetaria as atividades desenvolvidas pela Secretaria Estadual de Cultura, o que poderia acabar com os parcos subsídios e com a própria utilização do Theatro São Pedro (MILARÉ, 2010).

Assim é que, com a aceitação por parte dos artistas e teóricos da época do trabalho desenvolvido pelo Grupo Macunaíma e Antunes Filho e a manutenção desse projeto em risco, se buscou alternativas que possibilitassem a continuidade das atividades. Sem a parceria com o SESC, dificilmente esse projeto continuaria nesse formato ou em qualquer outro, na medida em que processos como esse tinham uma estrutura bem diferente das produções tidas como comerciais, como demonstra Décio de Almeida Prado, em sua obra *O teatro brasileiro moderno*:

> “Poderíamos, quem sabe, enxergar na criação coletiva uma saída para o teatro, se o interminável período de maturação de tais espetáculos não os tornasse dificilmente compatíveis com as realidades econômicas modernas. Ou os atores se sujeitam, nos longos meses preparatórios, a salários mínimos, só suportáveis para principiantes, e então o elenco corre o risco de não passar de uma ponte introduzida entre o amadorismo e o profissionalismo, dissolvendo-se no momento em que alcança sucesso, ou todo o projeto se coloca sob a proteção do Estado, perdendo o direito de intitular-se alternativo. Um espetáculo pode realizar o milagre de ser subsidiado e independente, não uma companhia que pela continuidade do amparo governamental aos poucos se estatiza e se oficializa.” (PRADO, 1988, p. 130)

A criação, portanto, do CPT se tornou uma base fundamental de estudo, pesquisa e desenvolvimento teatral. Nesse contexto, se torna plausível compreender o CPT como um laboratório de pesquisa de atuação.

A palavra laboratório vem do latim *laboratorium*, que significa “local de trabalho”. Aqui, o sentido empregado é a definição “2” do dicionário que é o de “atividade que envolve observação, experimentação ou produção num campo de estudo (p.ex., o comportamento animal) ou a prática de determinada arte ou habilidade ou estudo.” (HOUAISS, 2009, p. 1146).

A palavra pesquisa é entendida aqui em seu sentido de uso mais comum, isto é, o de “conjunto de atividades que têm por finalidade a descoberta de novos conhecimentos no domínio científico, literário, artístico etc. 2. investigação ou indagação minuciosa.” (HOUAISS, 2009, 1482)

A partir dessas premissas, se torna possível pensar o CPT como um espaço que produz um *conjunto de atividades que têm por finalidade a descoberta de “novos” conhecimentos no domínio artístico* e que essas atividades envolvem *observação, experimentação ou produção num campo de estudo.*

Alguns dicionários admitem, inclusive, que a palavra laboratório já abarque como uma de suas definições possíveis a sua aplicação no campo das artes da cena, como sendo um conjunto de “exercícios práticos e experimentais de criatividade nos quais atores ou estudantes de teatro criam personagens e situações e desenvolvem emoções, preparando-se para o papel ou personagem a ser representado; oficina, workshop.” ou como “Teatro de notáveis operações ou transformações.” (FERREIRA, 2009, p. 1000)

Com isso, chega-se, dessa forma, ao segundo ponto de virada: o diretor – além de continuar se expressando como um *artífice* do palco – poderia radicalizar sua obsessão com um aspecto fundamental do teatro: a arte do ator. Não que não houvesse essa preocupação, como ficou demonstrado anteriormente, mas é como se, com a nova condição engendrada, o caminho para esse trajeto estivesse livre e pavimentado, alterando de forma precípua o modo de produção de seus espetáculos, os quais antes cumpriam as exigências do mercado de produção teatral.

O tempo de atividades do CPT fala por si sobre a consistência desse projeto: são 37 anos de existência de um espaço laboratorial que fornecia condições concretas

para a pesquisa de Antunes Filho, a qual, de um lado, resulta na criação de uma linguagem própria em seus espetáculos, e, por outro lado, simultaneamente, acaba por gerar ao longo dos anos um *Método* para a atuação, o qual carrega características específicas.

Um flashback: o ator antes de os primeiros rascunhos

Às vezes, é preciso que a gente volte um passo para dar dois à frente. Por isso, tomo as rédeas desse escrito novamente para dizer que, enquanto trabalhei com Antunes, durante os ensaios ele sempre foi muito enfático em relação ao tipo de interpretação vigente no meio teatral e como ele via a necessidade de mudar alguns paradigmas preestabelecidos. Frases como "o ator deveria ficar feliz (imaginário) com essas estruturas dadas para poder criar. Ser verdadeiramente livre, e não ficar acabrunhado." (informação verbal) ou "Há uma animalidade aqui ainda, vocês (nós) não sabem o que é interpretar." (informação verbal) eram faladas repetidas vezes em sala de ensaio por Antunes (2003)[39].

No entanto, essa insatisfação vem de muito longe. Muito antes do CPT, Antunes já tinha uma atitude singular na sala de ensaio. Essa questão dos laboratórios, por exemplo, o ator Raul Cortez[40] comenta, no documentário sobre o teatro de Antunes, que, em *Vereda da Salvação*, a montagem de 1964, por exemplo, os atores passavam horas fazendo exercícios, os tais laboratórios, para buscar uma expressão de *homem do mato*, atestando assim que Antunes já lançava mão desse tipo de prática, num período anterior ao CPT.

> "Eu queria muito fazer a Vereda da Salvação e no momento ele estava fazendo com o Fauzi Arap.[41] [...] Até o momento que ele me procurou e disse o Fauzi saiu e você vai fazer. Então, pra mim já foi uma coisa absolutamente extraordinária. Nós entravamos no teatro a uma hora da tarde e ensaiávamos até meia-noite ou até quando fosse preciso. Havia uns breaks assim pro cafezinho, que se tomava em frente ao TBC, no teatro, e voltávamos. Aí eu acho que dentro do teatro brasileiro foi que se começou os tals laboratórios, que antigamente não se fazia isso. Mesmo o Zé Celso estava começando um outro tipo

[39] Informações coligidas em sala de ensaio e registradas nos cadernos deste pesquisador, durante sua experiência no CPT. Essas citações aparecem no caderno que data de julho a outubro de 2003.

[40] Raul Cortez (1931-2006), "foi um ator brasileiro, consagrado e premiado. Com Antunes, trabalhou em três peças: *Yerma*, de Federico Garcia Lorca, *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade e *Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa." (RAUL, 2019)

[41] Fauzi Arap (1938 - 2013). "Diretor, autor e ator. Sempre fora dos esquemas de produção tradicionais, Fauzi Arap imprime em seus trabalhos como diretor e autor uma expressão original, assimilando a poesia e a liturgia da contracultura dos anos 1970." (FAUZI, 2019)

> de coisa: fazia muito laboratório de... de... memória emocional e tal. Mas não era exatamente esse. O Antunes na Vereda da Salvação ele queria justamente procurar um comportamento de um homem... é... que não tinha o menor contato com a cidade, não citadino. [...] Mais interessante ainda, dentro desses laboratórios que ele fez, foi justamente procurar o anti-gesto. Isso que eu achei fantástico. Quer dizer, você fazia o gesto totalmente diferente daquele citadino. Como eles não tinha o menor contato com a civilização, com nada, então se eu fosse falar 'vem cá' (movimentando a mão em direção ao próprio peito), era uma coisa de vem cá (movimentando a mão na direção contrária de si mesmo). Então, os gestos eram totalmente desarticulados, né? A mão era um instrumento de trabalho, a boca era uma coisa só pra se comunicar, não é? E o alimento era um outro alimento, pesado, então a dicção também teria que ser diferente. Tudo isso foi muito pesquisado e foi muito bem realizado. Até desses laboratórios todos, me fica uma coisa muito bonita: ele fez, numa das sessões de laboratório, ele fez todos, cada um interpretar uma loucura dentro de um sanatório de loucos. E cada um fez a sua parte e ia saindo, ia saindo, tal, tal, até que eu olhei pro palco e só estava Cleide Yaconis num canto, toda incorporada como velha - porque ela fazia a Dolor, a mãe do Joaquim, uma mulher mais velha, - encostada num canto e fazendo umas coisas assim (usa as mãos como se tivesse descascando ou pincelando a pele do rosto) e tão lindas e tão bonitas e aí também vinha o anti-gesto, entendeu? Porque a procura era do anti-gesto. E a Cleide fazendo as coisas e daí terminou. Ele perguntou: que que era Cleide? Ela disse: era uma velha louca, idosa, tirando as teias de aranha que ela estava no rosto e no corpo. Foi tão comovente isso, que até hoje eu lembro e fico muito emocionado." (CLARO, 2002, parêntese nosso) [42]

É possível afirmar que Antunes talvez nunca tenha pensado efetivamente em criar um *Método*, mas fica evidente que ele sentia necessidade de abordar de maneira diferente, do habitual à época, o trabalho do ator, de que ele talvez percebesse que o ator precisava de outro mapa para a interpretação, de outras chaves de entrada para efetivar uma expressão relacionada à linguagem que ele queria gerar.

Mais do que isso, Antunes (2004)[43] queria que o ator *mudasse a cabeça*, se quisesse ser um artista de fato,

> "Se eu (Antunes) ficar horas com alguém aqui, essa pessoa fará, mas fará de maneira estereotipada e automática. Tem é que mudar a maneira de pensar. A percepção das coisas. Eu (Antunes) não quero que as pessoas façam bem essa cena, eu quero que elas mudem a cabeça." (informação verbal)

---

[42] Informações contidas no Documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*. Dirigido e produzido por Amílcar M. Claro. SESC TV: 2002.

[43] Informações coligidas em sala de ensaio e registradas nos cadernos deste pesquisador, durante sua experiência no CPT. Essa citação aparece no caderno que data de outubro de 2003 a maio de 2004.

Mas ainda no que diz respeito à questão de cada espetáculo, se cada material parecia pedir uma técnica específica para a instauração de seu universo particular, por que a reprodução pura e simples de um naturalismo de senso comum ou a imitação de tipos dramáticos, cômicos, farsescos, seja qual for, já conhecidos, continuava a ser aplicada em todas as peças?

Então, nesse sentido, era preciso buscar novos caminhos para instrumentalizar o ator. Antunes sempre comenta – e isso aparece em diversos depoimentos dele – que ele queria *resolver o problema do ator*. Ele comenta que chamava especialistas, como fonoaudiólogos e professores de corpo e voz, mas que ele nunca ficava satisfeito com o resultado, que quem quer que fosse nunca resolvia o problema. Que problema? O do ator. O ator, então, é o epicentro do palco de Antunes:

> "Eu não quis criar o método por criar o método. Eu queria resolver o meu problema, porque eu não acredito num teatro sem atores. Eu não queria continuar um designer, de fazer designer de cena, de fazer efeitos, fumacinhas, etc e tal. Eu precisaria então da palavra. Eu amo a palavra. E não se pode discutir a palavra, o som que eu queria, uma certa eufonia[44] que eu queria, se não tivesse uma coisa conjuminada com o corpo. É *la meme chause*, de certa maneira, é uma coisa só. E aí precisei estudar o corpo humano e a voz." (CLARO, 2002) [45]

A voz é uma questão que parece ser sempre problematizada para o artista do palco. Voz e corpo, evidentemente.

Na perspectiva desse estudo, o que se entende, quando Antunes coloca voz e corpo na linha de frente da problematização do trabalho do ator em cena, ou seja, quando ele coloca a questão nessa condição de *problema a ser resolvido*, é porque para ele, no fundo, existe uma percepção de disparidade, uma distância entre a expressão do ator – ou a maneira como ele aborda seu papel ou sua função - e a obra a ser experienciada. Sob essa ótica, o que está posto aí é fundamentalmente o

---

[44] **Eufonia** *s.f.* 1. qualidade acústica favorável da emissão e/ou da audição de um significante pela articulação de certos fonemas [No domínio fônico, a eufonia procura evitar sons estranhos, contrastantes, discordantes, repetições desagradáveis; em fonética, explica certas mudanças, podendo ser fator de assimilação ou de dissimilação.]. 2, som ou combinação de sons agradáveis ao ouvido. 3, a sensação auditiva resultante da combinação desses sons. Fonte: HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da língua portuguesa / Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar, elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. P. 1274. "Origem ETIM do gr. euphōnía, adj. 'que tem voz bela, melodiosa". (CUNHA, 1986, p. 337)

[45] Informações obtidas no documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*. Dirigido e produzido por Amílcar M. Claro. SESC TV: 2002.

problema do ator na cena e da própria cena, pois ambos estão conectados de forma indissociável.

Sempre houve uma questão com a *embocadura*[46] do teatro brasileiro. De alguma maneira se mantinha um paradigma de décadas anteriores, herdado ainda de uma certa forma do fazer teatral de fins do século XIX, sobre o qual o TBC já havia tentado e conseguido modificar um pouco, muito em função da entrada dos diretores europeus, mas ainda havia resquícios, em relação aos quais Antunes se opunha. Nesse sentido, é elucidativo o depoimento de Antunes, no documentário *O teatro segundo Antunes Filho*:

> "É, era criar um certo desequilíbrio comigo, de quebrar certas coisas que eu precisava e eu queria voltar... na verdade, não era naturalismo ali, era terra: era um encontro com o *yin*. Eu queria que os braços não fossem mais... a gestualidade e as atitudes não fossem mais civilizadas. Eu gostaria que mostrasse as formigas que trabalham, essas pessoas que são conduzidas, elas não conduzem nada são levadas, como são conduzidas pelo Joaquim, não é? Qualquer ideia que vem são levadas. São pessoas que não tem uma opinião, mas tem uma sabedoria, mas não tem opinião. Então, e os atores quando vão fazer, por exemplo, eu me lembro do TBC, que às vezes faziam peça 'rural'... (risos) tem uma piada muito boa, né? (imita um jeito empolado de falar) 'Está uma tremenda seca aqui neste nordeste. Dá pra você conseguir uma pedrinha de gelo aqui pro meu uísque?', entendeu? Então, você via, nunca ninguém no TBC podia se ajoelhar, a não ser se ajoelhar pra receber as comendas, ou a espada na cabeça pra ser... consagrado por alguma coisa, mas não se ajoelhava. O chão, não se podia. Ator no chão, jamais! Ficar com o bumbum pra plateia, jamais, se arrastar então jamais! E eu contrariei tudo, e não imitando ninguém. Ah, teve o negócio de 68, da molecada de 68 lá de Paris, dos Estados Unidos, em Berkeley, aquele negócio todinho, né, as barricadas, daí começou a quebrar com tudo, mas eu já comecei a quebrar em 64. Em 64, eu já quebrava o teatro inteiro. Fazia (faz onomatopeias)! Não quero mais saber desse tipo de teatro. Então, não tinha cadeira, não tinha nada, era chão, bicho, tinha que se arrastar. Então, era esse negócio de encontrar um estado primitivo, de ir pra terra. (Suspira profundamente) Mas não era, eu não sentia que havia uma humilhação, havia você quebrar esses vernizes todos que você traz contigo com... com... com... com os condicionamentos sociais que você... nos quais você é condicionado, desde a casa, a escola, os amigos, a vida social. E, de certa maneira, fazer aquilo - e no TBC - tinha um significado muito... olha, o TBC foi importante pra mim, os mestres, eu agradeço do fundo do coração o que eu aprendi com eles, sou grato. O TBC acho que foi um passo adiante pro teatro, sabe, senão estaríamos engatinhando. Mas depois eu quis quebrar com tudo isso, eu precisava quebrar e a *Vereda da Salvação* era uma

---

[46] **Embocadura** *s.f.* **1** ato ou efeito de embocar **1.1** MÚS em instrumentos de sopro, maneira como se posicionam os lábios quando se sopra (...) **6** *fig.* Inclinação especial para alguma atividade; bossa, queda, tendência. (HOUAISS, 2009, p. 735).

> quebra. Não era muito consciente isso, eu não sou muito consciente nessas coisas, mas havia uma necessidade de quebrar com tudo aquilo e a *Vereda da Salvação* era uma quebra de tudo, de tudo, pra tentar fazer outra coisa, destruir tudo pra começar uma outra coisa: tanto é que aí começa uma outra maneira de eu ser artista, ali já começa a primeira fase do artista, né?" (CLARO, 2002, parênteses nosso) [47]

Deixando de lado, por ora, os aspectos jocosos, por vezes, e, principalmente, iconoclastas, dessa fala de Antunes, mas que é importante saber para entender a inquietação artística desse diretor, é possível pensar numa analogia em relação à perspectiva de Ryngaert, em seu texto, *Encarnar fantasmas que falam*, cujo teor se conecta com o discurso de Antunes. Ryngaert diz:

> "Entre as hipóteses do trabalho do ator, partimos do texto que fornece em nome do personagem elementos geralmente coerentes: em primeiro lugar, uma fonte emissora de palavras, inegavelmente desenhada e contrastada, envolvida de indícios de identidade no texto e no para-texto; em segundo lugar, uma soma de palavras que se pode reunir e que são emitidas sob essa identidade. Existe, muito frequentemente, um lugar visível entre a fonte das palavras e essas, um princípio de relação que pode endossar diversos qualificativos. Peter Szondi designa este lugar como 'ser anterior aquilo que ele (o personagem) diz.' Para ele, o personagem desenvolve-se e segue os objetivos, torna-se um vetor de ação, na medida em que sua identidade se afirma nas palavras que ele endossa e que constroem uma coerência. Szondi observa o enfraquecimento deste lugar entre o personagem e aquilo que por ele é pronunciado, remontando historicamente a Tcheckov, onde os personagens conversariam mais do que perseguiriam um objetivo determinado. Ao longo do século XX, cada um desses pólos foi questionado. Alguns estudos contemporâneos atacando-os de forma mais radical ou construindo combinações cuja coerência não é evidente. 1. O pólo da identidade, a consciência, o núcleo, o caráter (chamemos isto doravante como quisermos) tendo desaparecido ou estando apenas marcado, é impossível de pensar em construir um personagem retornando a este pólo, dentro dos princípios da 'caracterização exterior', para resgatar a terminologia stanislavskiana, supondo que ela seja sempre útil. A observação e a imitação dos seres humanos não tem mais sentido, em todo caso, neste encaminhamento mais global. Em revanche quando este desaparecimento é efetivo, ele deixa um lugar vago ao ator, a partir de então colocado na primeira linha, através de sua própria identidade, sem mesmo os breves retornos que lhe oferece a representação épica. [...] O desparecimento da identidade não é, todavia, sistêmico; alguns textos contemporâneos reforçam, ao contrário este pólo, utilizando personagens grosseiramente caracterizados. É o caso, por exemplo, do austríaco Werner Schwab que aprecia as caricaturas. Em um outro registro, autores se

[47] Informações obtidas no documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*. Dirigido e produzido por Amílcar M. Claro. SESC TV: 2002.

> contentam de personagens arquetípicos designados por um elemento genérico (‘ mãe’). Na ausência de elementos significativos, não é mais evidente vislumbrar a possibilidade de ‘caracterização interior’ para estes personagens que, mesmo mais visíveis sobre a cena, constituem principalmente suportes da palavra e não oferecem identidade caracterizada. 2. Se o pólo da identidade se reduz, a palavra permanece abundante, invasiva, redundante, feita de variações, de repetições; ou, ao contrário, lacônica, rara, implícita, quase anêmica.” (RYNGAERT, 2003, p. 115)

Diante do impasse acima, se é que há um impasse, qual a saída? Ryngaert vai mais longe em seu texto e demonstra que é necessário um outro tipo de engajamento do ator em relação às dramaturgias contemporâneas que não entram em conformidade com a tradição teatral, apenas com resquícios advindos, por exemplo, da transformação de *sentimento interior* em uma *espécie de estado*:

> “A progressão dita ‘psicológica’, reconhecida como necessária à preparação do sentimento interior em alguns estilos de atuação, não encontra lugar aqui. As sensações de *começo* e de *progressão* são desconhecidas do ator encarregado de réplicas fragmentares. Da mesma maneira, uma espécie de estado poderia servir a várias réplicas se a mesma tensão corresse sob o texto, se as réplicas batessem umas sobre as outras, fornecendo ao ator uma energia global pela contaminação. No caso do diálogo descontínuo, cada réplica é em si mesma um começo, pois beneficia raramente da réplica do parceiro como apoio.
> Apenas o ator tomou a palavra, não cabe mais a ele falar; ele deve estar atento a sair do jogo com a mesma prontidão que ali entrou.” (RYNGAERT, 2003, p. 121)

Com isso, o que se deseja aqui é trazer à tona um aspecto importante, poderia se dizer fundamental, que o teórico francês passa ao largo - porque seu foco está nos novos procedimentos dramatúrgicos, como se viu acima, - porém, para esta narrativa, se configura como um de seus sumos, porque é a tradição com a qual Antunes dialoga, mormente: a questão do modo dramático.

É inegável que ambos concordam que é necessário para o ator buscar outras formas de abordagem e de engajamento em relação aos textos contemporâneos, mas o diálogo com o modo dramático – ainda que muitas vezes bastante borrado por Antunes, principalmente em suas encenações utilizando o *Fonemol*, como se verá, - permanece como assoalho para seu teatro, no que este difere daquele, cuja análise é feita sobre uma nova concepção do trabalho de ator diante de peças teatrais que escapam às dramaturgias mais convencionais, calcadas nos modos lírico e performativo.

Por ora, é com base neste engajamento com o modo dramático que se pode vislumbrar uma ideia de “Método” e “Sistema” no trabalho de Antunes.

Definições necessárias: Método ou Sistema?

Antes de entrar na discussão a respeito dos *primeiros rascunhos para um possível método* e nos procedimentos que o constituem, seria pertinente perguntar: o *Método de Interpretação* estudado no CPT, criado por Antunes Filho, pode ser entendido como *Método*?

Quando se fala em *Método* para o ator ou em algum tipo de sistematização dos procedimentos que um ator lança mão para realizar seu trabalho no palco, é inevitável não pensar em Stanislávski e em seu chamado *Sistema*.

É muito comum observar que as ideias de *Método* e *Sistema* por vezes são entendidas em relação de sinonímia. Por exemplo, no que diz respeito ao campo de estudo aqui, o conjunto de procedimentos que Antunes adota para o trabalho do ator se configuraria como um *Método* ou como um *Sistema*, a maneira de Stanislávski?

Perguntar isso pode auxiliar a buscar uma relação entre os termos e os procedimentos de Antunes a fim de que possa se compreender melhor o processo de Antunes nas práticas formativas e na criação de espetáculos.

Segundo o Dicionário Houaiss, *Método* tem alguns sentidos:

> “[...] 1. procedimento, técnica ou meio de fazer alguma coisa, esp. de acordo com um plano. “2. processo organizado, lógico e sistemático de pesquisa, instrução, investigação, apresentação, etc. [...] 8 - por metonímia – compêndio que apresenta os princípios de uma arte, ciência, etc. [...] 10 - filosofia – conjunto sistemático de regras e procedimentos que, se respeitados em uma investigação cognitiva, conduzem-na à verdade. [...] m. de Stanislavski TEAT teoria e técnica representativas segundo as quais o artista se identifica com a personagem que interpreta, atuando de um modo naturalista, antideclamatório, altamente individualizado.”” (HOUAISS, 2009)

Em relação à etimologia, a designação latina, tardia, segue a origem grega que surge já com a noção de “investigação científica”, em que o sufixo *hodós* designa “via, caminho”. (CUNHA, 1986, p. 517)

Se bem entendido, *Método* seria, então, o meio pelo qual alguém faz alguma coisa, com base em um *plano*, ou, dito de outro modo, o *caminho* para atingir uma meta e que, colocado em termos abstratos, seria um conjunto de *procedimentos* os

quais, se aplicados, levam a pessoa a conclusão de algo, um ponto futuro, a uma *verdade*, filosoficamente falando. Nesse contexto, parece que a ideia sub-reptícia, fundante, é a ideia de trajeto, de movimento de um ponto a outro, isto é, se eu cumprir com as diretivas de um mapa, eu me transporto de um ponto de partida a um ponto de chegada: a bússola e a embarcação.

Já *Sistema* seria o:

> "[...] 1. Conjunto de elementos, concretos ou abstratos, intelectualmente organizados"; - 1.1 - conjunto de ideias logicamente solidárias, consideradas nas suas relações; 1.2. - conjunto de regras ou leis que fundamentam determinada ciência, fornecendo explicação para uma grande quantidade de fatos. - <s. filosófico>" (CUNHA< 1986, p. 728)

Em termos etimológicos, *Sistema*, no latim *Systema,atis*, carrega as noções de *reunião* e *juntura*, mantendo o caráter relacional herdado do grego, no qual *sustema,atos* teria como base as ideias de *conjunto, multidão, corpo de tropas, conjunto de doutrinas*, este último, no que diz respeito à sua acepção filosófica.

Partindo desses pontos, é possível entender que *Sistema* abarcaria a noção de conjunto, no sentido forte do termo, isto é, partes que pertençam a um todo e que se conectam entre si, por diferença, por similitude e, assim por diante, desvelando ou definindo algum tipo de relação interdependente.

Desse modo, ao explicitar os sentidos mais denotativos e mais originais possíveis desses termos, sem levar em conta, pelo menos neste momento, aspectos diacrônicos dos termos, ou seja, fazendo um recorte sincrônico, é possível pensar as diferenças entre as noções de *Método* e *Sistema*.

A partir dessa perspectiva, é possível articular algumas ideias sobre a relação entre esses termos. A diferença que parece ficar mais evidente é aquela que diz respeito à ideia de movimento, de começar num ponto e terminar em outro. Isto porque em ambos aparece a noção de conjunto, mas em *Método* isso diz respeito mais a uma *série de procedimentos*, nos quais a ideia de conjunto, é possível inferir, não precisaria definir uma relação de interdependência, uma vez que a força dos procedimentos estaria em tornar viável tão somente ir de um ponto a outro, obedecendo a um *plano*. Enquanto que, em *Sistema*, o sentido que parece prevalecer é o de conjunto, com ênfase no aspecto relacional de partes circunscritas em um todo, o que significa dizer

que o sentido forte do termo residiria na ideia de *conexão solidária* entre os termos, fundando e explicando uma paisagem.

E para que tudo isso? Será possível chegar a um consenso com relação ao sentido absoluto desses termos? Ou a busca por um rigor na denominação dos termos pode ser deixado de lado? Mas, se nomear é criar um universo, como queria Hesíodo em sua *Teogonia*, delimitar o raio de ação desses dois sóis traria luz para o que se quer pensar aqui? Ou já são estrelas mortas, das quais apenas a memória permanece?

Nem uma coisa nem outra, caro leitor. Lembremos de que a contradição é um *leitmotiv* fundamental nessa narrativa, porque está na fundação da visão de mundo de Antunes, e, como tal, passeou por outras bandas, mas voltou com a força dos corcéis narrados sobejamente pelo Preceptor de Orestes.

Diego Moschkovich, que tem se notabilizado como tradutor das obras de grandes discípulos de Stanislávski, como Maria Knébel e Vassili Toporkov, em seu prefácio ao livro desse último, é bem enfático em relação ao emprego dos termos *Método* e *Sistema*, ao abordar as diferenças de sentido, no contexto do trabalho de Stanislávski. Ele diz:

> "Em primeiro lugar, é preciso rechaçar a posição que identifica método e sistema. Tratam-se de duas coisas diferentes. O sistema é, antes de mais nada, o sistema de pontos de vista éticos e estéticos, que Stanislávski tinha sobre o teatro. Stanislávski, no entanto, chegou a apontar dois métodos mais ou menos coesos para aplicar esse 'sistema de pontos de vista' no final de sua vida. Um deles, o método das ações físicas, é o de que se ocupa Toporkov neste livro. A base sobre a qual se funda o sistema é o objetivo de seus métodos de aplicação. Aquilo que Stanislávski chamava de *arte da experiência do vivo*." (TOPORKOV, 2016, p. 11)

Assim sendo, os procedimentos de Antunes se irmanariam mais com qual ideia? E, mais importante, de que forma isso incide sobre o trabalho que Antunes desenvolvia com os atores?

Para Milaré, o conceito de *Método* deve ser entendido no trabalho de Antunes como um caminho, mas essa trilha, diferentemente do que se poderia pensar, não é mapeada ou controlada por regras. (MILARÉ, 2010)

Quando fala de caminho, Milaré se baseia na metáfora do caminho sem caminho, se apoiando no poema de Antonio Machado, chamado *Proverbios y*

Cantares, cujos versos “Caminante, son tus huellas / el camino, y nada más; / caminante, no hay caminho, / se hace camino al andar. / Al andar se hace camino, / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar.”, o que numa tradução livre significa *Caminhante, são tuas pegadas o caminho e nada mais; caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao andar. Ao andar se faz caminho e ao olhar para trás se vê a senda que nunca se há de voltar a pisar.*

De acordo com Milaré, esse poema resguardaria a ideia de não haver *caminhos previamente traçados*, porque o caminhante *descobrirá caminhos ao andar*. Segue abaixo seu raciocínio completo:

> “Eis a metáfora de caminho adequada a ideia do método em questão. Trata da inexistência de caminhos previamente traçados, sem excluir entretanto a necessidade de método para se ‘fazer caminho ao andar’. O contrário disso seria a caminhada cega, em que não há método e o sujeito apenas deixa-se levar por impulsos, sem qualquer orientação nem rédeas. A cegueira, neste caso, é um convite à ação dos preconceitos, dos estereótipos, dos modismos – nunca espaço para a criação.
>
> Todavia o indivíduo não vai em caminhada cega se estiver sempre ampliando o conhecimento de si mesmo e mantendo viva a imaginação. Então descobrirá caminhos *ao andar*. E a função do método é preparar o ator para essa viagem. Prepara-lo corporal, vocal e espiritualmente de modo que se encontre disponível no momento da criação.” (MILARÉ, 2010, p. 24)

Nesse contexto, o método não seria o caminho visto previamente no mapa, mas sim *os meios pelos quais* o ator se torna aberto para gerar sua criação e, na medida em que olha para o que desenha, reconhece o caminho que fez, mas apenas *a posteriori*.

Além disso, seria possível trazer à tona mais uma camada de leitura desse poema que se conecta à maneira como Antunes aborda o trabalho do ator, e aqui peço licença para o exercício interpretativo do poema: se o caminho só existe enquanto eu o percorro, isto é, se o caminho só existe na medida em que eu o faço é porque ele só faz sentido – ou dito de outro modo – ele só existe na medida da minha presença ali. Nesse sentido, mais do que não mostrar ou não revelar um plano ou um mapa que antecipe o caminho que o ator deve percorrer, ao relacionar esse poema com o *Método*, é possível estabelecer a analogia com a ideia de que o ator precisa sustentar uma *presentificação*, por meio da *atualização*. É isso que Antunes procura que o ator consiga ao estar no palco.

Para Milaré, seu livro se estrutura em partes que dialogam, porque os procedimentos e a criação artística no processo de Antunes também se retroalimentam:

> "Não é possível desvincular o repertorio do método, porque ambos se fizeram juntos. Cada espetáculo realizado pelo CPT/Grupo de Teatro Macunaíma reflete o estado do método na época da sua realização. Cada espetáculo apresentou necessidades conceituais e expressivas, impulsionando a pesquisa de meios para responder a essas necessidades. O vasto conhecimento que alicerça o método foi igualmente introduzido ao longo desse tempo para responder a necessidades. A exposição do método, consequentemente, passa pela análise do repertório. [...] Nessa trajetória, percebe a alteração de procedimentos, correspondendo a novos conceitos e levando às novas técnicas. O que de início era uma compilação aleatória adquire unidade e constitui um conjunto orgânico de ideias e imagens que, sistematizados, deram forma ao método. [...] A segunda parte trata do método sistematizado e, na medida do possível, faz sua descrição. O leitor que acompanhou o desenvolvimento do trabalho na primeira parte saberá que é inviável a descrição exata do método, como se tratasse de um punhado de exercícios que, uma vez aprendidos, habilitam tecnicamente o ator. Sem a ideologia, de nada valem os exercícios. E a ideologia, cimentada em questões humanas, envolve novo compromisso ético do ator com a sociedade e nova postura perante a vida. O método propõe que primeiro se transforme o ator, o ser humano, para que depois a transformação se manifeste em cena, gerando novas formas estéticas. Arte e Vida estão imbricadas. Não são a mesma coisa, mas se espelham e se condicionam mutuamente. Só depois de compreender a ideologia, que inclui uma concepção não cartesiana[48] da realidade, o ator poderá praticar os exercícios com alguma possibilidade de êxito." (MILARÉ, 2010, p. 24 e 25)

Nesse contexto, é possível afirmar que Milaré, ao dizer que o *Método* de Antunes exorta o ator a olhar para si mesmo e para o mundo de uma forma diferente, por meio de uma *nova postura perante a vida*, deixa evidente que o que está em jogo é que o ator, além de vivenciar uma nova experiência no âmbito teatral, deve adotar uma outra *concepção* da realidade, da qual se exclui aquela que se convenciona chamar de *cartesiana*. Ora, parece claro que o autor coloca uma lupa no que o ator

---

[48] Cartesianismo é o "Conjunto dos fundamentos tradicionalmente considerados como típicos da doutrina de Descartes e aos quais se faz habitualmente referência tanto no sentido de aceitar quanto de refutar. Podem ser resumidos do seguinte modo: 1º caráter originário do *cogito* como auto-evidência do sujeito pensante e princípio de todas as outras evidências; 2º presença das *ideias* no pensamento, como únicos objetos passíveis de conhecimento imediato; 3º caráter universal e absoluto da razão que, partindo do *cogito* e valendo-se das ideias, pode chegar a descobrir todas as verdades possíveis; 4º função subordinada, em relação à razão, da experiência (isto é, da observação e do experimento), que só é útil para decidir nos casos em que a razão apresenta alternativas equivalentes; 5º dualismo de substância pensante e substância extensa, pelo qual cada uma delas se comporta segundo lei própria: a liberdade é a lei da substância espiritual; o mecanismo é a lei da substância extensa." (ABBAGNANO, 2007, p. 118.)

precisa trabalhar: além de seus aparatos técnicos, o que está em debate é seu *ethos*, isto é, sua *ideologia*, ou dito de outro modo, sua moral que desemboca numa ação prática, numa palavra, a ética. Werner Jaeger, em sua *Paideia*, pondera de forma precisa a respeito das nuances nesse campo das fronteiras da intersecção entre ação pedagógica e ação poética na arte, o que poderá auxiliar na compreensão do *Método* de Antunes. Ele diz:

> "[...] A poesia só pode exercer uma tal ação se faz valer todas as forças estéticas e éticas do homem. Porém a relação entre os aspectos ético e estético não consiste só no fato de o ético nos ser dado como "matéria" acidental, alheia ao desígnio essencial propriamente artístico, mas sim no fato de o conteúdo normativo e a forma artística da obra de arte estarem em interação e terem até na sua parte mais íntima uma raiz comum. Mostraremos como o estilo, a composição, a forma se encontram, no sentido da sua qualidade estética específica, condicionados e inspirados pela figura espiritual que encarnam. Não é possível, sem dúvida, fazer desta concepção uma lei estética geral. Existe e existiu sempre uma arte que prescinde dos problemas centrais do homem e tem de ser compreendida apenas pela sua ideia formal. E mais: existe uma arte que despreza os chamados assuntos elevados ou fica indiferente perante o conteúdo do seu objeto. É claro que esta frivolidade artística deliberada tem por sua vez efeitos 'éticos', pois desmascara sem qualquer consideração os valores falsos e convencionais, e atua como uma crítica purificadora. Mas só pode ser propriamente educativa uma poesia cujas raízes mergulhem nas camadas mais profundas do ser humano e na qual viva um *ethos*, um anseio espiritual, uma imagem do humano capaz de se tornar uma obrigação e um dever. A poesia grega nas suas formas mais elevadas não nos dá apenas um fragmento qualquer da realidade; ela nos dá um trecho da existência, escolhido e considerado em relação a um ideal determinado.
>
> Por outro lado, os valores mais elevados ganham, em geral, por meio da expressão artística, significado permanente e força emocional capaz de mover os homens. A arte tem um poder ilimitado de conversão espiritual. É o que os Gregos chamaram *psicagogia*. Só ela possui ao mesmo tempo a validade universal e a plenitude imediata e viva, que são as condições mais importantes da ação educativa. Pela união destas duas modalidades de ação espiritual, ela supera ao mesmo tempo a vida real e a reflexão filosófica. A vida possui a plenitude de sentido, mas as suas experiências carecem de valor universal. [...] a poesia tem vantagem sobre qualquer ensino intelectual e verdade racional, assim como sobre as meras experiências acidentais da vida do indivíduo. É mais filosófica que a vida real (se nos é lícito ampliar o sentido de uma conhecida frase de Aristóteles), mas é, ao mesmo tempo, pela concentração de sua realidade espiritual, mais vital que o conhecimento filosófico.
>
> Estas considerações não são, de modo nenhum, válidas para a poesia de todas as épocas, nem sequer, sem exceção, para a dos Gregos. Tampouco se limitam a esta." (JAEGER, 2010, p 62-63)

Dessa forma, ao espelhar essa ideia grega de *paideia*, com a concepção de Stanislávski - a partir do entendimento que Diego Moschkovich propõe, isto é, de que o *sistema de pontos de vista* do mestre russo seria a meta do método, resultando na arte da experiência do vivo, - e com o que afirma Milaré sobre o trabalho de Antunes com o ator, seria verossímil chegar a um consenso de que o *Método* de Antunes também se constitui como *Sistema*, se se entender que em *Sistema* é viável emoldurar essas três ideias acima, ou seja, o meio pelo qual (método) se expressa um anseio espiritual (ethos), que funda um ponto de vista (sistema).

Natural essa comparação, uma vez que o trabalho do mestre russo mudou radicalmente o modo de abordagem do ator e teria influenciado, de modo geral a todos os praticantes da arte da atuação, e de modo específico, em certa medida, o trabalho de Antunes, principalmente, porque este último tem como base o realismo e o modo dramático, cujas seivas alimentaram e eram a matéria-prima do teatro de Stanislávski também.

E esse parentesco indica uma possiblidade de olhar para o teatro de Antunes como propositor de um teatro que não se descola totalmente da natureza humana, mas que a reintegra sem pretensão de reprodução verista, e que busca um *Sistema* que estruture e sustente uma prática e um pensamento.

TERCEIRA ESTAÇÃO: CADERNOS DE ENSAIO, A TÉCNICA COMO PENSAMENTO PARA OS ATORES DO CPT.

Primeiros rascunhos para um possível método

Para abordar esses primeiros rascunhos de um possível *Método*, foram escolhidos alguns conceitos-chave fundamentais no trabalho diário dos atores no CPT e que constituem o que se convenciona a chamar de *Método de Interpretação* para o Ator, sempre com vistas a esquadrinhar uma paisagem para um melhor entendimento do *Fonemol*. São eles: “arquétipo versus estereótipo”, “mente versus cérebro”, “imaginação versus fantasia”.

Com o objetivo de esmiuçar cada item, essa parte trará alguns escritos e anotações coligidas em cadernos para trilhar a prática do *Método* – à luz da experiência diária em sala de ensaio, - e que isso possa ser um diferencial em relação a outras experiências teóricas e distanciadas do dia-a-dia.

A partir do recorte proposto por essa dissertação, a intenção de começar por conceitos que dialogam com a noção de “Inconsciente”, para depois debater a prática na sala de ensaio, é uma maneira de entender as camadas de expressão e de formação que Antunes alcança com seus atores.

Como já se disse em parágrafos anteriores, a luta de Antunes sempre foi, de um lado, contra um tipo de comportamento do ator e, de outro, contra um paradigma estabelecido de interpretação, em relação aos quais ele se empenhava em questionar e, se possível, modificar. A que comportamento e paradigma ele se refere? Refere-se o diretor a um modelo estereotipado de interpretação, que carrega em si ou que resulta – e aqui não se tem a preocupação de identificar qual é a causa e qual é o efeito, antes, pode-se pensar numa relação de retroalimentação, - em um modo unilateral de pensar o teatro.

Com base nessa premissa, é que se torna possível abordar dois conceitos que vão constituir seu *Método*, não como procedimento técnico, mas como princípio: a diferença entre *estereótipo e arquétipo*. Esses conceitos se tornam fundantes, não só para guiar a interpretação do ator, mas também como uma forma de abordagem da obra teatral, e porque não dizer de qualquer obra de arte.

Essa, senão nova, mas diferente maneira de abordar o ofício do ator passa muito pela necessidade de suprir os artistas envolvidos com um *suporte teórico* pertinente. Primeiro, porque os suportes até então utilizados pareciam não modificar a expressão da criação, de modo a atender à "pulsação trágica" inerente à poética de Nelson Rodrigues; segundo, porque era imperativo que os estudos tornassem o ator capaz de se desvincular de abordagens que explorassem os lugares-comuns, os clichês, os estereótipos, em suma, toda e qualquer maneira cartesiana de olhar para o teatro, para si mesmo e para o mundo, com vistas a alcançar uma *encenação metafísica*, como diz o pesquisador. Milaré, ainda lembra que

> "Com *O Eterno Retorno,* Antunes desvenda o universo mítico sem, contudo, invadi-lo. Permanece na fronteira. Evoluem figuras do subconsciente trazendo à cena as fantasias, os delírios, os pesadelos, os medos, as angústias que povoam a obra rodriguiana. Faltava um passo para materializar cenicamente o universo mítico.
> Esse passo, no entanto, não implicava reelaborações intelectuais ou articulações sobre o material disponível: implicava um novo método para o ator que o habilitasse a romper a esfera dos procedimentos criativos convencionais. As linhas gerais desse método estavam, de há muito, colocadas por Antunes. A partir de 1982, (...) foi possível a Antunes estabelecer grupos de estudos permanentes e laboratórios nos quais experimentou e sistematizou novos meios interpretativos. Uma extensa bibliografia, abrangendo vários setores do conhecimento humano, apoia os estudos ali desenvolvidos; mas os subsídios concretos para a elaboração de conceitos que se transformam em técnicas do ator procedem das teorias do 'Inconsciente Coletivo' e dos 'Arquétipos', de Jung; do taoísmo, do zen-budismo, de outras correntes filosóficas orientais; desembocando na Nova Física[49] (em sua abordagem filosófica), notadamente a "Teoria geral da

[49] Por fazer parte da bibliografia básica dos atores do CPT, vale trazer aqui uma síntese, dada por Fritjof Capra, em seu livro *O tao da* física, da relação entre as teorias da Nova Física e as filosofias orientais. Vale ainda lembrar que seu livro *O ponto de mutação* também faz parte da lista de livros fundamentais do CPT. A versão cinematográfica deste livro é sempre exibida nas primeiras aulas do CPTzinho até hoje. "A teoria quântica acabara de pôr abaixo os conceitos clássicos de objetos sólidos e de leis da natureza estritamente deterministas. No nível subatômico, os objetos materiais sólidos da Física clássica dissolvem-se em padrões de probabilidade semelhantes a ondas; esses padrões, em última instância, não representam probabilidades de coisas mas, sim, probabilidades de interconexões. Uma análise cuidadosa do processo de observação na Física atômica tem demonstrado que as partículas subatômicas não possuem significado enquanto entidades isoladas, somente podendo ser compreendidas como interconexões entre a preparação de um experimento e sua posterior medição. A teoria quântica revela, assim, uma unidade básica no universo. Mostra-nos que não podemos decompor o mundo em unidades menores dotadas de existência independente. À medida que penetramos na matéria, a natureza não nos mostra quaisquer 'blocos básicos de construção' isolados. Ao contrário, surge perante nós como uma complicada teia de relações entre as diversas partes do todo. Essas relações sempre incluem o observador, de maneira essencial. O observador humano constitui o elo final na cadeia de processos de observação, e as propriedades de qualquer objeto atômico só podem ser compreendidas em termos de interação do objeto com o observador. Em outras palavras, o ideal clássico de uma descrição objetiva da natureza perde sua validade. A partição cartesiana entre o eu e o mundo, entre o observador e o observado, não pode ser efetuada quando lidamos com a matéria atômica. Na Física atômica, jamais podemos falar sobre a natureza sem falar, ao mesmo tempo, sobre nós mesmos." (CAPRA, 2009, p. 58.)

> relatividade' de Einstein, a 'Teoria Quântica', de Niels Bohr, o 'Princípio da Incerteza', de Heisenberg. Através desses novos conhecimentos foram desenvolvidas técnicas de preparação do ator (o 'desequilíbrio', a 'bolha')." (MILARÉ, 1992, p. 38-42)

Esse amalgama de conceitos, que mais parece, pejorativamente, uma salada mista, tem muitos pontos de conexão que podem abalar algumas verdades absolutas - que se naturalizam na estrutura psíquica de modo inconsciente, - sobre a vida e, consequentemente, sobre o teatro, contra o que, em última análise, Antunes sempre lutou.

Derrubar as certezas de seus atores, suas ideias preconcebidas sobre o que seja teatro, seus preconceitos, suas criações baseadas em clichês, seus truques já conhecidos, a fim de parir uma nova maneira de olhar para o mesmo fenômeno, mesmo que, posteriormente, ele peça para realizar a primeira ideia – aquela mesma identificada por ele como estereotipada, - a qual, na maior parte das vezes, já estará modificada pela experiência absorvida no trajeto de retorno ao ponto de partida.

Em vez, então, de justificar e esmiuçar a presença de cada um deles no *Método* de Antunes – o que Milaré já fez de maneira aguda em seu livro, - optar-se-á por tentar encontrar superfície de contato com a noção de Inconsciente em Jung, neste primeiro momento, a fim de gerar subsídios para entender as ideias de arquétipo, estereótipo, mente, cérebro, imaginação e fantasia. Mais adiante, serão comparadas as explicações a respeito do "inconsciente" de Freud e Lacan com as de Jung, de modo que isso forneça elementos para entender e demonstrar que uma certa ideia de "inconsciente" se constitui como uma espécie de linha de força do *Fonemol*. Quando for necessário, será possível recorrer ao auxílio de alguns princípios das filosofias orientais e da Nova Física aplicados no trabalho dos atores do CPT.

Às portas do inconsciente

Segundo Milaré, como se viu, os conceitos de *Inconsciente Coletivo* e *Arquétipo*, além do pensamento zen-budista e das teorias da Nova Física, não só embasariam o pensamento de Antunes em relação à condição humana e ao teatro, como também forneceriam "subsídios concretos para a elaboração de conceitos que se transformam em técnicas do ator", os quais procedem dessas teorias, como, por exemplo, os exercícios da *bolha* e do *desequilíbrio*.

Veja-se, pois, como Jung define, em seu livro, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, as relações entre *inconsciente coletivo* e *arquétipos*:

> "O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos,* o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos.*
> *O conceito de arquétipo,* que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as 'motivos' ou 'temas'; na psicologia dos primitivos elas correspondem ao conceito das *représentations collectives* de LEVY-BRÜHL e no campo das religiões comparadas foram definidas como 'categorias da imaginação' por HUBERT e MAUSS. ADOLF BASTIAN designou-as bem antes como 'pensamentos elementares' ou "primordiais". A partir dessas referências torna-se claro que a minha representação do arquétipo - literalmente uma forma preexistente - não é exclusivamente um conceito meu, mas também é reconhecido em outros campos da ciência.
> Minha tese é a seguinte: à diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de caracter coletivo, não-pessoal ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que - mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal - consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tomar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência." (JUNG, 2012, p. 53-54)

Nesse contexto, é possível afirmar que as relações entre as ideias de *inconsciente coletivo* e *arquétipos* estão imbricadas de forma quase que absoluta, quiçá indissociável. Isto porque, para Jung, ao mesmo tempo que o *inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos*, estes últimos também são *um correlato indispensável da ideia de inconsciente coletivo*, porque *indica a existência de determinadas formas na psique*. Mas essas formas, o ser humano não as possui, não as detém em seu universo mental, por assim dizer, porque elas não são *uma aquisição pessoal* nem são *conteúdos que já foram conscientes* e agora estão *esquecidos ou reprimidos*. São *temas, motivos, conteúdos, categorias da imaginação, pensamentos primordiais ou elementares* que constituem *um segundo sistema*

psíquico, que é coletivo, herdado, que está dentro da pessoa, mas que não passa pela experiência pessoal e consciente, embora esteja lá nessa outra esfera: a dos *arquétipos e do inconsciente coletivo*.

Se o inconsciente coletivo consiste em temas ou conteúdos que são preexistentes – os *arquétipos* – os quais não foram criados pelo inconsciente pessoal, só expressando *forma definida*, posteriormente, depois que se tornam conscientes, de que modo ele pode se tornar uma ferramenta na concepção de uma linguagem cênica ou no trabalho do ator na construção de um personagem?

Arquétipos versus estereótipos

Antes de entrar nas definições e exemplos mais detalhados sobre o conceito de "arquétipos", que Jung nos fornece, para depois irmos à comparação com "estereótipos" é necessário trazer os significados básicos dos termos a fim de examinar se essas ideias realmente fornecem subsídios para a formação de uma oposição entre elas, e assim entender se pensa-las desta maneira faz sentido, como Antunes pretende.

De acordo com a origem grega, arquétipo ou *archétypon* é um modelo, um proto - tipo, em suma, um original (ISIDRO PEREIRA, 1976, p. 84), no sentido de que o sufixo *arque* sempre carrega as noções de princípio, fundamento, origem e, assim por diante. O dicionário Houaiss já traz como uma de suas definições a aplicação ao saber filosófico do vocábulo *arquétipo*. Diz ele que é um "modelo ou exemplar originário transcendente, que funciona como essência e princípio explicativo para todos os objetos da realidade material." (HOUAISS, 2009, p. 186)

De outra forma, a raiz da palavra *estereótipo* é estéreo, e surge por derivação do grego *stereós*, que significa *sólido, firme* (CUNHA, 1986, p. 330). Numa linha diacrônica, essa raiz vai aparecer na formação de inúmeros vocábulos, entre os quais *stereotypo* (1837), cujo significado carrega as ideias de *padrão fixo* ou *geral*, de *convicção classificatória preconcebida*, e, por último, aquele que faz mais sentido para o que se pretende entender aqui: *estereótipo* diz respeito àquilo que não tem *originalidade*, ao que é banal, ao *lugar-comum*, ao *padrão básico*.

A partir dessas perspectivas e tendo como horizonte próximo o trabalho do ator, é possível articular a noção de *arquétipo* com a ideia de uma matriz como modelo

exemplar para a criação. Além disso, com base nessa premissa, é possível compreender com mais acuidade o que Jung estabelece para este vocábulo como significado e as relações que ele enforma com base nisso:

> "O significado do termo 'archetypus' fica sem dúvida mais claro quando se relaciona com o mito, o ensinamento esotérico e o conto de fada. [...] O fato de que os mitos são antes de mais nada manifestações da essência da alma foi negado de modo absoluto até nossos dias. O homem primitivo não se interessa pelas explicações objetivas do óbvio, mas, por outro lado, tem uma necessidade imperativa, ou melhor, a sua alma inconsciente é impelida irresistivelmente a assimilar toda experiência externa sensorial a acontecimentos anímicos. Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar; esta observação exterior deve corresponder - para ele - a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve representar em sua trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma do homem. Todos os acontecimentos mítologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas, etc, não são de modo algum alegorias destas experiências objetivas, mas sim, expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção - isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza. A projeção é tão radical que foram necessários vários milênios de civilização para desligá-la de algum modo de seu objeto exterior." (JUNG, 2012, p. 17-18)

Nesse contexto, quando Jung associa diretamente os fenômenos da natureza à psique humana, mitologizando os primeiros, é como se esses fenômenos só tivessem significação porque o ser humano lhes atribui um sentido: o sentido dos mitos, do destino de um deus ou herói, como *expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma*.

De acordo com o que foi dito, seria possível trazer à baila algumas questões: se estereótipo passa por uma condição de solidez e firmeza, essa condição não seria análoga a do arquétipo, na medida em que esse último também abarcaria certa noção de *exemplar originário*, de *primeiro modelo*, se constituindo, assim, como uma substância, no sentido de essência, ou *padrão básico* a ser seguido? De que forma, esses dois conceitos, *arquétipos* e *estereótipos*, e o jogo de forças convocado por eles, operam na criação de Antunes e no trabalho diário dos atores do CPT? De que modo esse jogo de forças convocado, na oposição desses dois termos, influi no trabalho do ator na cena? Nesse horizonte, qual a diferença entre abordar um papel com base nos *arquétipos* ou com base nos *estereótipos*?

De acordo com o que foi dito, seria possível trazer à baila algumas questões: se estereótipo passa por uma condição de solidez e firmeza, essa condição não seria análoga a do arquétipo, na medida em que esse último também abarcaria certa noção de *exemplar originário*, de *primeiro modelo*, se constituindo, assim, como uma substância, no sentido de essência, ou *padrão básico* a ser seguido?

Retomando a ideia de *estereótipo*, é justamente essa *convicção classificatória preconcebida* ou, dito de outro modo, uma certa rigidez do pensamento sobre o ator e o teatro, que Antunes vai de encontro, *stricto sensu*, contra mesmo. Essa fixidez se traduz, para Antunes, não só na maneira de olhar o mundo, mas também no corpo e na voz do ator, quando ele cria com base no estereótipo. Por isso, Antunes sempre insistia na ideia de que os atores *têm que mudar a cabeça*. Por que o trabalho no palco, a maneira como os atores abordam seu trabalho, de certo modo, reflete a forma como o sujeito pensa o mundo.

Para quebrar com esse condicionamento rígido, o diretor busca romper isso nas expressões de seus atores ao indicar o caminho de construção de uma personagem por intermédio dos *arquétipos*, e não dos *estereótipos*.

Para entender melhor essa oposição, entre *arquétipos e estereótipos*, vale trazer ainda um exemplo mais concreto do que pensa Jung acerca dos *arquétipos*:

> “Como todo arquétipo, o materno também possui uma variedade incalculável de aspectos. Menciono apenas algumas das formas mais características: a própria mãe e a avó; a madrasta e a sogra; uma mulher qualquer com a qual nos relacionamos, bem como a ama-de-leite ou ama-seca, a antepassada e a mulher branca; no sentido da transferência mais elevada, a deusa, especialmente a mãe de Deus, a Virgem (enquanto mãe rejuvenescida, por exemplo Demeter e Core), Sofia (enquanto mãe que é também a amada, eventualmente também o tipo Cibele-Átis, ou enquanto filha-amada (mãe rejuvenescida); a meta da nostalgia da salvação (Paraíso, Reino de Deus, Jerusalém Celeste); em sentido mais amplo, a Igreja, a Universidade, a cidade ou país, o Céu, a Terra, a floresta, o mar e as águas quietas: a matéria, o mundo subterrâneo e a Lua; em sentido mais restrito, como o lugar do nascimento ou da concepção, a terra arada, o jardim, o rochedo, a gruta, a árvore, a fonte, o poço profundo, a pia batismal, a flor como recipiente (rosa e lótus); como círculo mágico (a mandala como padma) ou como cornucopia; em sentido mais restrito ainda, o útero, qualquer forma oca (por exemplo, a porca do parafuso); a yoni; o forno, o caldeirão; enquanto animal, a vaca, o coelho e qualquer animal útil em geral.
> Todos estes símbolos podem ter um sentido positivo, favorável, ou negativo e nefasto. [...] Esta enumeração [...] apenas indica os traços essenciais do arquétipo materno. Seus atributos são o "maternal": simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que

> sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal. Estes atributos do arquétipo materno já foram por mim descritos minuciosamente e documentados em meu livro *Símbolos da Transformação.* [...] Na índia, seria a Kali contraditória. A filosofia samkhya elaborou o arquétipo materno no conceito de Prakrti, atribuindo-lhe os três gunas como propriedades fundamentais, isto é, bondade, paixão e escuridão - sattwa, rajas, tamas. Trata-se de três aspectos essenciais da mãe, isto é, sua bondade nutritiva e dispensadora de cuidados, sua emocionalidade orgiástica e a sua obscuridade subterrânea. O traço especial na lenda filosófica que mostra Prakrti *dançando* diante de Purusha a fim de lembrá-!o do 'conhecimento discriminatório' não pertence diretamente à mãe, mas ao arquétipo da anima. Este último se mistura imediata e invariavelmente com a imagem da mãe na psicologia masculina." (JUNG, 2012, p. 91-93)

Os exemplos de Jung podem auxiliar na defesa de que - embora arquétipo seja um *modelo* e estereótipo seja um *padrão sólido* e nesse sentido poderiam guardar certa semelhança, - não é possível entende-los analogamente. Isto porque, ainda que se possa entender que *arquétipo* abarque uma ideia de substância, de uma possível essência, este magma de que Jung fala é feito de muitos matizes, de variações, enquanto que o padrão fixo do *estereótipo* não permitiria tais modulações. Com base no exemplo de Jung, se os atores fizerem o papel de mãe e partirem de uma abordagem arquetípica, isso possibilitaria que eles explorassem as nuances dessa mãe. Por exemplo, a Mãe de Joaquim, em *Vereda da Salvação*[50], tem um certo estereótipo que deve ser levado em conta, como sua cor local, isto é, o sotaque, a cor da pele, o analfabetismo, a pobreza, mas se os atores realizarem o papel partindo apenas dessas premissas, invariavelmente vão cair no padrão fixo, geral, na convicção classificatória preconcebida, não conseguindo expandir, portanto, o lugar-comum, a superfície. Por outro lado, ao partir do *arquétipo*, os atores poderiam enveredar por muitas metáforas, abrir campo para outras conotações dessa mãe, não só a pobre e analfabeta do interior, o que também deve estar. Essa mulher pobre e analfabeta do interior, por sua experiência de vida campesina poderia carregar alguns símbolos do arquétipo materno de Jung.

---

[50] A peça de Jorge Andrade foi montada duas vezes por Antunes, uma em 1964, e outra em 1993.

Assim sendo, como se vê, infinitas possiblidades se abrem para o trabalho dos atores, as quais permitem que eles construam uma personagem que extrapole a superfície do estereótipo e do lugar-comum, em última instância, a construção de uma personagem por meio desse caminho seria uma afirmação contra uma visão obtusa da construção de uma personagem. É necessário entender que uma coisa não precisa anular a outra. Melhor, uma coisa não deve anular a outra. A matiz da campesina pobre e analfabeta não deve anular a da mãe primordial. É preciso trabalhar na dialética desse jogo de forças o tempo todo. Trabalhar assim seria então uma afirmação contra um modo estereotipado de pensar o mundo e, por conseguinte, o ofício dos atores.

Isso tudo pode ser visto também no aspecto fisiológico, tanto no sentido físico (dos jogos musculares) quanto no do estudo da natureza dos atores. Nesse horizonte, a tensão demasiada no uso da musculatura, o emprego da *fiação interna*, como diz Antunes, a respiração ansiosa, tudo isso cortaria a relação dos atores com a sensibilidade[51], se tornando, desse modo, impossível atingir os arquétipos. Então, todos os exercícios, alguns deles serão tratados na sequência, têm como função primordial colocar os atores em conexão com sua sensibilidade. É necessário dizer que Antunes sempre foi categórico ao dizer que os atores devem trabalhar somente com a sensibilidade. À sensibilidade, o diretor sempre opunha ideias como força demasiada, histrionismo e, principalmente, ansiedade.

No que diz respeito à sensibilidade como elemento fundamental para atingir novas matizes no trabalho dos atores, escapando à garras do banal e do lugar-comum, o depoimento de Luís Melo, ator que ficou por uma década com Antunes, como protagonista de seus espetáculos, no documentário de Amilcar, é significativo:

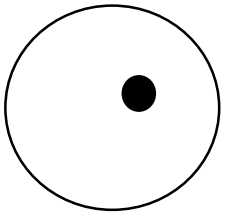
> **“**O Antunes era aquelas pessoas que te pegavam na mão e te levavam dentro do museu e te explicava. No início, assim, era chato, não quero ver isso com um professor do lado, mas a importância que isso teve a

[51] Essa ideia da sensibilidade não tem a ver com ser “sensível” ou “simpático” a algo ou alguém. Sensibilidade aqui é maneira pela qual os atores devem se conectar com os sentimentos e as sensações. O uso desse termo no sentido que quer Antunes, tem origem no pensamento kantiano, em sua estética transcendental. Grosso modo, para Kant, a intuição é a relação imediata que o conhecimento tem com os objetos, quando esses já nos são dados e nos afetam. Esse contato com os objetos acontece por meio da sensibilidade. Somente depois desta relação, é possível “pensar” nos objetos, a partir daí vem o pensamento e o entendimento (lógica transcendental), dos quais surgem os conceitos. Dito de outro modo, o entendimento “pensa” os objetos e cria os conceitos, mas o pensamento sempre se refere às intuições, às quais por sua vez se representam, por assim dizer, através da sensibilidade. (PASCAL, 1996)

> partir do momento que você aprende a ter uma outra leitura, a ser crítico, a aceitar, principalmente, a tua precariedade, né? Como você é e evoluir dentro disso. Eu sempre provoquei. Então, você provocava, quer dizer, e fazia com que o Antunes procurasse outras formas, outras maneiras de te convencer a respeito daquilo. Então, ele sempre estava em movimento e deixava todos nós em movimento e isso é muito forte na minha vida. Isso foi fundamental. (...) Nesse processo, mexia muito até com a tua parte estrutural, emocional; você começava a perceber uma outra sensibilidade, é... a gente começou a trabalhar não com uma coisa grosseira, mas com a... a sensação que se tinha nos exercícios era que você tinha arrancado a tua pele, né, e estava com o nervo, tudo exposto. Então, alterava a tua sensibilidade, que era isso a proposta do Antunes: alterar a sensibilidade do ator pra que ele pudesse alterar também a... a interpretação ou aquilo que ele queria atingir, não é? A procura do novo ator." (CLARO, 2002, informação verbal) [52]

Mente versus cérebro

Durante um bom tempo - caríssimo leitor, emerjo para eu não perder o fio dessa narrativa, - no período em que estive no CPT, principalmente durante os processos de criação dos espetáculos *O canto de Gregório* e *Antígona*, era possível entrar na sala de ensaio, no 7º andar do SESC Consolação, olhar para a lousa, que fica à direita da porta de entrada da sala, e ver a seguinte imagem:



Esse desenho era uma representação gráfica de como Antunes concebia a diferença entre *Mente* e *Cérebro*. O *Cérebro* é representado pela circunferência menor, preenchida, circunscrita na circunferência maior, que é a representação do conceito de *Mente*.

Entende-se cérebro aqui *comme il faut*,

> "parte do sistema nervoso central situada na caixa craniana dos vertebrados e que recebe estímulos dos órgãos sensoriais, interpretando-os e correlacionando-os com impressões armazenadas, a fim de acionar impulsos motores que, essencialmente, controlam todas as atividades vitais [Nos humanos, é também o órgão do

[52] Informação retirada do documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*. Dirigido e produzido por Amílcar M. Claro. SESC TV: 2002.

> pensamento, dos sentimentos, da memória e da imaginação]. (HOUAISS, 2009, p. 439)

Para ficar em apenas um exemplo de como esse órgão é complexo, e que tem relação direta com nosso estudo aqui, em artigo publicado há dois anos em uma revista cientifica chamada *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, cujo autor Adriano Tort integra o Instituto do Cérebro, da UFRN, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, um dos centros de pesquisa mais respeitados do país nessa área de estudos sobre o cérebro, observou-se que o modo como respiramos pode modular funções cerebrais. Como diz Tort,

> "Parece que esses dois ritmos lentos do cérebro – as ondas teta e as ondas induzidas pela respiração – estão usando canais de frequências diferentes dentro do espectro gama para transmitir diferentes tipos de informação. Isso tem implicações importantes que ajudam a entender como ocorre a comunicação entre diferentes áreas do cérebro". (TORT, 2018)

Isso é uma descoberta recente, mas que já vem de estudos de uma década, isto é, algo que se pensava sobre o cérebro ontem pode mudar hoje, com alguma informação nova.

No entanto, quando Antunes opõe a ideia de *Cérebro* a de *Mente*, não está se pautando obviamente pelos parâmetros adotados na ciência nem pelas definições de ordem linguística, e sim por um entendimento até estereotipado do que seja o cérebro. Ao usar sinônimos como secretário para definir o Cérebro, o diretor recorre a uma imagem mais lúdica desse termo, cujo sinônimo mais pertinente seria o de cartesiano, que é, em última análise, um pensamento fundante de como os atores não devem pensar o seu trabalho desta forma, sob a ótica de Antunes. Neste caso, Mente, como instrumento pedagógico, abarcaria um campo muito mais vasto para o trabalho dos atores.

Etimologicamente, Mente deriva do latim *mens, mentis*, que significa intelecto, alma, espírito. (CUNHA, 1986, p. 513), enquanto que o dicionário trabalha com a noção de "parte incorpórea, inteligente ou sensível do ser humano, espírito, pensamento, entendimento." E ainda "faculdade, ato ou modo de compreender algo ou de criar na imaginação; concepção, imaginação, percepção." (HOUAISS, 2009, 1274)

Como se vê, embora nas definições, *stricto sensu*, de *Cérebro* estejam as noções de *órgão do pensamento, dos sentimentos, da memória e da imaginação*, entre as quais imaginação e pensamento também aparecem nas definições de *Mente*, esta última abre outras possiblidades de relações e conexões ao abarcar em sua concepção as noções de *espírito, alma, parte incorpórea, faculdade de criar algo na imaginação*.

É justamente a partir desse horizonte que se deve entender o jogo de oposições entre esses dois termos na pedagogia de Antunes. O Cérebro seria o secretário, porque estaria encarregado de levantar todas as informações a respeito da personagem, da cena, das técnicas aplicadas. Ele funcionaria como uma espécie de arquivista que organiza, reúne, preserva, controla e fornece acesso a todo e qualquer tipo de informação orgânica e registrada. O arquivista pode registrar essas informações em suportes variados como fotografias, gravações de som e de vídeo, documentos, etc.; no caso do Cérebro, ele próprio mantem essas informações e as deixa disponíveis para o livre acesso da *Mente*.

Caracterizadas as diferenças básicas entre *Cérebro e Mente*, já podemos adentrar esse campo mais vasto da *Mente* e entender o uso que o diretor fazia desse termo.

Partamos da seguinte premissa de Antunes, na qual o *Cérebro* não contém a *Mente*, mas a *Mente* contém o *Cérebro*.

Em auxílio ao que se pretende desvelar aqui de como a noção de *Mente* pode ajudar os atores em seu trabalho, na pesquisa de Antunes, seria significativo trazer como ponto de apoio aquilo que Damásio formula teoricamente sobre a noção de *Mente*, a partir de seus estudos a respeito da relação *mente-corpo*. Diz ele:

> “Que o corpo (o corpo-propriamente-dito) e o cérebro formam um organismo integrado e interagem mutuamente através de projeções químicas e neurais; Que a atividade cerebral se destina primariamente a ajudar a regulação dos processos de vida do organismo, tanto através da coordenação interna das operações do corpo como pela coordenação das interações entre o organismo no seu todo e os aspectos físicos e sociais do ambiente; Que o resultado primário da atividade cerebral é a sobrevida com bem estar; e que um cérebro capaz de produzir um tal resultado primário pode também produzir outros resultados desde escrever poesia até desenhar naves espaciais; Que em organismos complexos como o nosso, as operações regulatórias do cérebro dependem da criação e da manipulação de imagens mentais (ideias ou pensamentos) num

> processo a que chamamos mente; Que a percepção de objetos e situações, quer ocorram no interior do organismo ou no seu exterior, requer imagens. Exemplos de imagens relacionadas com o exterior incluem as imagens visuais, auditivas, táteis, olfativas e gustativas. A dor e a náusea são exemplos de imagens do interior. Para ser capaz de responder a um estímulo, de forma automática ou deliberada, o organismo necessita de imagens. A capacidade de antever e planejar o futuro também requer imagens; Que a interface entre as atividades do corpo propriamente ditas e os padrões mentais a que chamamos imagens consiste em regiões cerebrais específicas que utilizam vários circuitos nervosos para construir padrões neurais dinâmicos e contínuos que correspondem às atividades do corpo, ou seja, que mapeiam essas atividades à medida que ocorrem; Que o mapeamento não é um processo passivo. As estruturas em que os mapas são formados têm influência no processo de mapeamento, contribuem para ele, resistem-no por vezes. Essas estruturas são influenciadas pelos sinais do corpo, como é evidente, mas também recebem influências de outras estruturas cerebrais; Dado que a mente emerge num cérebro que é parte integrante de um organismo, a mente faz parte também desse organismo. Em outras palavras, corpo, cérebro e mente são manifestações de um organismo vivo. Embora seja possível dissecar esses três aspectos de um organismo sob o microscópio da biologia, a verdade é que eles são inseparáveis durante o funcionamento normal do organismo." (DAMÁSIO, 2004, p. 205-206)

De tudo o que descreve e explica Damásio, o que interessa aqui é vislumbrar menos o acerto ou não de Antunes no uso dos termos, mas sim pensar nas seguintes possibilidades:

a) a capacidade que a relação entre corpo-cérebro-mente tem de trabalhar com "imagens mentais (ideia ou pensamento)" que configuram uma ideia de "mente";
b) que a mente "emerge" do cérebro e que faz parte de nosso organismo;
c) se a mente, como entende Damásio, traz uma experiência se não maior, mas que alude a outras "estruturas cerebrais", que o próprio cérebro cuida sem cuidar, é possível trabalhar com a metáfora de que a mente compreende o cérebro e o cérebro não a compreende, porque simplesmente a traz à tona, sem controlá-la, em certa medida.

Claro que se pode dizer, a partir dos mesmos argumentos, que tudo parte do cérebro e nele está contido. No entanto, para o trabalho dos atores do CPT, a imagem dada por Antunes nunca deixou de ficar clara: precisamos do cérebro para organizar nossa partitura, mas não se pode ficar *cerebral* em cena, deve-se sair desse psiquismo imediato, cotidiano, que deixa o ator um mero cumpridor de tarefas, um arquivista, que não expande sua consciência, porque não abandona a racionalidade

cartesiana. Dito de outro modo, o que Antunes parece atacar, ao trazer esse tensionamento entre os termos, é o ator que se comporta de maneira burocrática, e não de maneira poética. Volta-se aqui à forma como Antunes entende o trabalho do ator, o que, em certa medida, desvela sua maneira de ver o mundo e o teatro: o ator é um jogador, porque cria realidades que não se constroem com base no cotidiano banal, por isso, ele atinge o status de poeta. E é o ator-poeta que trabalha com os espaços mais recônditos do inconsciente, que escapa da organização cerebral, embora precise dela para dar os primeiros passos a essas regiões mais profundas de nossa psique. Para Antunes, o pensamento de Jung seria a chave que destravaria um comportamento e uma abordagem de psiquismo cotidiano, saindo portanto da esfera de um inconsciente pessoal e adentrando para o campo de um aspecto do inconsciente que é transpessoal.

> "[589] [...] Estes conteúdos não foram adquiridos durante a vida do indivíduo; são produtos de formas inatas e dos instintos. Embora a criança não tenha ideias inatas, possui, contudo, um cérebro altamente desenvolvido, com possibilidades de funcionamento bem definidas. Este cérebro é herdado de seus antepassados. É a sedimentação da função psíquica de todos os seus ancestrais. A criança nasce, portanto, com um órgão que está pronto a funcionar pelo menos da mesma maneira como funcionou através da história da humanidade. É no cérebro que foram pré-formados os instintos e todas as imagens primordiais que sempre foram a base do pensamento humano, ou seja, portanto, toda a riqueza dos temas mitológicos. Naturalmente, não é fácil provar, sem mais, a existência de um inconsciente coletivo em um indivíduo normal, mas de tempos em tempos aparecem representações mitológicas em seus sonhos. [...] É o pensamento mitológico primitivo que reproduz suas imagens primordiais, e não a reprodução de experiências inconscientes.
>
> 590. O inconsciente pessoal contém, portanto, complexos que pertencem ao indivíduo e formam parte essencial da sua vida psíquica. [...] Mas quando, pelo contrário, um complexo do inconsciente coletivo se associa ao eu, isto é, se torna consciente, o indivíduo sente este conteúdo como algo de estranho, de misterioso e, ao mesmo tempo, fascinante. Em qualquer caso, a consciência sofre profundamente sua influência, seja sentindo o complexo como qualquer coisa de patológico, seja alheando-se da vida normal. A associação de um conteúdo do coletivo ao eu produz sempre um estado de "alienação" porque alguma coisa que deveria propriamente permanecer inconsciente, isto é, separada do eu, se intromete na consciência individual." (JUNG, 2009, p 252-253)

A partir dessa perspectiva, é possível relacionar essa ideia junguiana de um inconsciente que, por ser coletivo, aparece de forma inata no cérebro de cada indivíduo, porque traz em seu arcabouço conteúdos que não foram apreendidos, isto

é, não foram ensinados ao cérebro, mas que estão lá, em nossa psique, de alguma maneira, e que é possível acessá-los, no caso da psicanálise, a fim de tratar de alguma patologia, no caso dos atores, para Antunes, de trazer à tona nas personagens outras camadas, além das cotidianas, que escapam à nossa consciência e que, no momento do jogo, vêm à tona e *se intromete na consciência individual*, em vez de permanecer inconsciente.

Desse modo, finalmente, é a esse processo que Antunes deseja aludir quando diz que os atores devem trabalhar com a *Mente*, e não com o *Cérebro*. Assim, a primeira abarcaria um sentido mais amplo, totalizante e edificante de um universo maior que o universo estrito e individual do ator, enquanto que o segundo se restringiria ao aspecto apenas racional do ator. Por isso, era muito comum ouvir Antunes usar como sinônimo de *Mente* as ideias de inconsciente, mistério, espírito, inefável, entre outras. Enquanto que para a palavra *Cérebro*, ele usava amiúde racional, burocrático, cartesiano, organizador, funcionário, secretário, etc. O objetivo de usar essas duas imagens parecia sempre ser o de expandir a ideia que os atores têm do que seja o ofício da atuação e abrir um canal para uma expressão teatral que fuja do tempo-espaço comezinho. Nas palavras de Antunes,

> "O tempo e o espaço. Quando eu estou fazendo qualquer personagem, eu estou fazendo Medeia, eu finjo estar naquele tempo, eu finjo, os atores fingem que estão naquele tempo, mas na verdade, porque tudo é ilusão, o tempo e o espaço são ilusões, né? Ou é ilusão: a quadridimensionalidade do tempo e do espaço, não é? São todos ilusões. É Shiva, não é? O criador de ilusões, não é verdade? É por isso que eu falo que os atores são shivaístas, e não dionisíacos. Então, o ator está como? Se eu estou representando agora uma tragédia grega, eu estou nas três horas da tarde, dia 03 de setembro, então, eu estou nesse tempo, mas eu não estou nesse tempo: eu estou na eternidade, porque eu estou com o imaginário, eu estou em todos os tempos, porque é um momento que eu me esqueço. Eu, com o prazer de representar, eu estou representando, com prazer, eu me esqueço. Então, eu me entrego a esses sentimentos, por todos os tempos do homem, das cavernas, no futuro, eu sou o homem em todos os tempos, porque eu estou na eternidade do homem, eu estou no eterno, eu estou fora de qualquer tempo. Então, eu estou na eternidade, eu estou em 3 de setembro, e estou há 2500 anos atrás. É num jogo, que minha cabeça fica, não é? É o prazer, quando você está com muito prazer, você esquece do tempo. Você esquece onde você está, você se entrega, e você vai. Por que nós somos semelhantes aos deuses, então eu me torno nesse momento divino também. Eu estou com a divindade, eu estou com o *atma* nesse momento. Eu estou na dança

> do Sufi, fazendo, dançando como uma molécula de Deus." (CLARO, 2002, informação verbal) [53]

É nesse contexto que aquela premissa de Antunes, a de que a *Mente* compreende o *Cérebro*, mas o *Cérebro* não compreende a *Mente*, deve ser entendida. E para não ficar apenas na exemplificação – à moda antuniana – pode-se traçar um paralelo com o que pensa Steven Pinker a respeito do processo de aprendizagem. Diz ele:

> "A ideia de que a mente humana foi desenhada para usar estruturas de dados e de variáveis abstratas foi, e em alguns círculos continua sendo uma afirmação chocante e revolucionária, porque as estruturas não têm uma contrapartida imediata na experiência da criança. Uma parcela de organização da gramática teria de estar presente desde o princípio, como parte dos mecanismos de aprendizagem da língua que possibilitam às crianças dar sentido aos ruídos que escutam dos pais. Os detalhes da sintaxe sempre tiveram um lugar destacado na história da psicologia, por serem um caso em que a complexidade da mente não é causada pela aprendizagem; a aprendizagem é causada pela complexidade da mente. E isso sim foi motivo para notícia." (PINKER, 2002, p. 149)

Imaginação versus fantasia

Outro jogo antitético bastante usado por Antunes era a diferenciação entre as noções de *Imaginação* e de *Fantasia*.

Etimologicamente, fantasia provém do grego *Phantasía*, isto é, "como substantivo visão, sonho, aparição // fantasma, espectro // aparência. Como adverbio, relativo à imaginação // capaz de imaginar // fantástico." (PEREIRA, 1976, p 607)

O sentido fornecido pelo dicionário vai manter o sentido etimológico praticamente intacto, embora esqueça a relação com as noções que giram em torno da ideia de *fantasma*, e nesse lugar *fantasia* é um sinônimo de *imaginação*, como se verá, uma vez que, segundo o Houaiss, *fantasia* seria como substantivo a "**1** faculdade de imaginar, de criar pela imaginação **2** obra criada pela imaginação **3** *fig*. Coisa puramente ideal ou ficcional, sem ligação com a realidade; invenção" (HOUAISS, 2009, p. 872)

---

[53] Informações obtidas no documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*. Dirigido e produzido por Amílcar M. Claro. SESC TV: 2002.

Embora o dicionário também traga como uma de suas definições de *fantasia* a aplicação no campo da psicologia, seria mais pertinente, para o que se pretende discutir, a abordagem que Elisabeth Roudinesco traz em seu Dicionário de psicanálise:

> "Termo utilizado por Sigmund Freud*, primeiro no sentido corrente que a língua alemã lhe confere (fantasia ou imaginação), depois como um conceito, a partir de 1897. Correlato da elaboração da noção de realidade psíquica* e do abandono da teoria da sedução*, designa a vida imaginária do sujeito* e a maneira como este representa para si mesmo sua história ou a história de suas origens: fala-se então de fantasia originária." (ROUDINESCO, 1998, p. 223)

Essa noção de *fantasia* que abarca "a vida imaginária do sujeito e a maneira como este representa para si mesmo sua história", bem como as noções de *sonho*, *aparição*, *fantasma* e *espectro* é, sobretudo, como se entende aqui, a forma com a qual Antunes lidava com a imagem de *fantasia* para os atores. Sobremaneira, é importante enfatizar essa ideia de que na "fantasia" o sujeito está voltado para uma relação consigo mesmo, porque é um imaginário que "representa para si mesmo", isto é, não tem relação com a realidade dos outros, necessariamente, ainda que a "realidade do palco" seja uma construção de viés ficcional, no caso de Antunes, que não lida com teatro documental. Por isso, Antunes convidava os atores a saírem da *Fantasia* e irem para a *Imaginação*, porque, segundo ele, na "Fantasia", os atores lidavam e ficavam presos em seus próprios fantasmas, gerando uma não disponibilidade para o jogo, uma relação de não reciprocidade com o outro, os outros, no palco. Na "Fantasia", os atores pensam estarem na criatividade da imaginação, mas estão na alienação e devaneios com seus fantasmas, os quais os deixam aprisionados.

Por outro lado, para impedir a "alienação" dos atores com seus fantasmas, só a *Imaginação* poderia gerar a liberdade para os atores transitarem, porque com ela ficaria salvaguardada a noção de jogo, ou talvez só o apoio no jogo, por meio da sensibilidade, colocaria os atores em contato com a imaginação, sem se alienarem.

A palavra "Imaginação" vem do latim *imaginatio-onis*, e etimologicamente abarca as ideias de "imagem, representação, visão; pensamento, ideia; ilusão", enquanto seus significados mais comuns são: "1 faculdade que possui o espírito de representar imagens (...) 1.2 capacidade de formar imagens originais 2 faculdade de criar a partir da combinação de ideias; criatividade 3 *p met.* Criação artística, literária

4 *p met* obra criada pela fantasia; mentira * **imaginação criadora** PSIC capacidade de criar ou fabular.” (HOAUISS, 2009, p. 1048)

Interessa sobretudo aqui destacar que, segundo Antunes, os atores devem trabalhar na chave da imaginação, justamente, porque ela traz em si essas noções de *ilusão* e *capacidade de formar imagens originais*, usando também a definição ligada à psicologia, a qual *Imaginação* seria a “**imaginação criadora** PSIC capacidade de criar ou fabular”, as quais, todas elas, guardam uma conexão direta com a ideia de jogo, essa última, pedra angular da metodologia de Antunes.

Para corroborar esse pensamento, recorre-se ao que diz Bachelard em sua Poética do Espaço, quando traz a noção de que

> “A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobrehumanidade. Um homem é um homem na proporção em que é um super-homem. Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a humana condição. Uma psicologia da mente em ação é automaticamente a psicologia de uma mente excepcional, a psicologia de uma mente tentada pela exceção: a imagem nova enxertada numa imagem antiga. A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que tem novos tipos de visão. Verá se tiver “visões”. Terá visões se se educar com devaneios antes de educar-se com experiências, se as experiências vierem depois como provas de seus devaneios. Como diz D'Annunzio:
>
> ‘Os acontecimentos mais ricos ocorrem em nós muito antes que a alma se aperceba dele. E, quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito já estamos aderentes ao invisível.’
>
> Essa adesão ao invisível, eis a poesia primordial, eis a poesia que nos permite tomar gosto por nosso destino íntimo. Ela nos dá uma impressão de juventude ou de rejuvenescimento ao nos restituir ininterruptamente a faculdade de nos maravilharmos. A verdadeira poesia é uma função de despertar.
>
> Ela nos desperta, mas deve guardar a lembrança dos sonhos preliminares. Eis por que procuramos às vezes retardar o instante em que a poesia transpõe o umbral da expressão; tentamos, todas as vezes que tínhamos indícios, refazer o caminho onírico que conduz ao poema.” (BACHELARD, 1998, p. 17-18)

Nesse sentido, parece que ao fazer essa diferenciação, Antunes se aproxima de Bachelard, pois criava um contraste entre essas duas ideias de modo que o ator deveria encaminhar sua cabeça para a *Imaginação* em oposição à *Fantasia*. Se o ator procedesse por meio da *Fantasia*, ele estaria muito mais ligado a um aspecto de drama pessoal e de uma subjetividade que o deixaria amarrado a aspectos

comezinhos de sua psique. Por outro lado, se o ator conseguisse vencer as amarras desse psiquismo ligado a uma fantasia alienante, ele entraria no campo da *Imaginação*, espaço em que os atores estariam livres de todas as amarras, aderindo à "psicologia da mente em ação", da "psicologia de uma mente excepcional, a psicologia de uma mente tentada pela exceção: a imagem nova enxertada numa imagem antiga."

Nesse horizonte, para Antunes, também "a imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que tem novos tipos de visão. Verá se tiver 'visões'."

Sob essa perspectiva, para Antunes, sempre foi fundamental "Essa adesão ao invisível", só nessa região os atores poderiam alcançar "a poesia primordial", porque "Ela nos dá uma impressão de juventude ou de rejuvenescimento ao nos restituir ininterruptamente a faculdade de nos maravilharmos. A verdadeira poesia é uma função de despertar."

Para Antunes, sempre foi importante que os atores chegassem a um outro estado de consciência, que tem menos a ver com uma perda de estar consciente ou algo próximo a experiências com psicotrópicos, e mais com a dialética instaurada pelo jogo, porque em estado de jogo a "Imaginação" poderia nos despertar, fazendo com guardássemos "a lembrança dos sonhos preliminares. Eis por que procuramos às vezes retardar o instante em que a poesia transpõe o umbral da expressão; tentamos, todas as vezes que tínhamos indícios, refazer o caminho onírico que conduz ao poema."

É esse caminho, (seria em uma possível analogia o "caminho com coração" que cita Milaré?), que Antunes tenta refazer ao abordar a diferenciação entre "Imaginação" e "Fantasia" como instrumento pedagógico para os atores. Conduzir os atores ao estado de poeta. O poeta da cena.

Estudos sobre o Método de Antunes nos ensaios dos espetáculos O Canto de Gregório, Antígona, A Pedra do Reino e Senhora dos Afogados

Só é possível entender o desenvolvimento e a aplicação dos exercícios propostos por Antunes, no CPT, a partir das premissas debatidas acima e da dialética entre elas. Segundo Antunes, para sair do estereótipo, o trabalho com base no arquétipo vem à tona; para não deixar os atores alienados numa possível fantasia no

exercício de sua expressão, recorre-se à imaginação; para entender a partir de qual perspectiva os atores devem trabalhar nos exercícios, a mente se torna o lençol freático ou o tecido espaço-tempo sobre e sob o qual o ator deve estar.

Por isso tudo, chamou-se a primeira parte deste capítulo de primeiros rascunhos de um possível método, porque estão na base do pensamento de Antunes, desde a criação do CPT.

Dessa forma, para abordar o que se optou por chamar de desdobramentos instrumentais, teremos que forçosamente dar um salto no tempo e trazer já os exercícios aplicados, em minha época, alguns dos quais também eram recorrentes na década de 80, no CPT.

Será feita apenas uma descrição de alguns exercícios de modo sucinto a fim de que essas definições sirvam de base para se compreender de maneira adequada o que se discutirá nos capítulos seguintes, sobre os processos de algumas peças de Antunes, das quais fui ator e assistente de direção, portanto, um observador e participante privilegiado.

Ao empreender o desafio de criar um pensamento e técnicas que alicerçassem e tornassem possíveis suas encenações, Antunes, em certa medida, cria uma gramática própria – ainda que amparada em referências como Stanislávski e Brecht, como demonstra Milaré:

> “Ao contrário de outros mestres do teatro contemporâneo, que buscaram renovar através da destruição do ‘velho’ (Grotowski, Robert Wilson), a postura de Antunes foi e continua sendo *conservadora*. Parte do suposto de que para revolucionar a cultura e possibilitar rompimentos verdadeiros é preciso criar novos códigos a partir dos antigos (não destruí-los: transformá-los) e ir à raízes dos símbolos, resgatando seus significados e revitalizando-os em novas linguagens. Posiciona-se na célula cultural que é o teatro e por conhecer profundamente seus códigos linguísticos, e por dominar uma linguagem básica (o realismo), vai isolando os elementos constitutivos dessa linguagem para revoluciona-la desde o núcleo. Nessa relação dialética – o que conserva e o que transforma – radicaliza em ambos os sentidos. Buscou em Diderot o conceito do ‘distanciamento’ inerente à arte do comediante e encaminhou seu método para dentro da natureza desse ‘distanciamento’. Chama-o ‘distanciamento ideológico’, que é diferente do ‘distanciamento crítico’ de Brecht. Enquanto este tem o propósito político de induzir o espectador a pensar criticamente as situações colocadas em cena, o ‘distanciamento ideológico’ visa incrementar a ilusão teatral para melhor envolver o espectador. O ator deve se distanciar do personagem – depois de conhece-lo profundamente – para melhor

> manobrar o jogo cênico a serviço da ilusão. Para melhor jogar, o ator precisa dominar todos os aspectos da encenação e especializar-se no jogo da comparsaria, sem jamais 'sair do organismo'. Antunes, com isso, resgata, atualiza e aprimora uma tradição do teatro brasileiro, um tipo de interpretação que caracterizou nossos atores do passado, a que ele chama 'distanciamento fisiológico'.
>
> Na base de preparação do ator comparecem elementos do método de Stanislávski para dar referência naturalista à criação. Nos estudos comparecem os conceitos brechtianos. Aí a preservação. Mas tudo é renovado: o naturalismo sofre transgressões de várias ordens e a realidade objetiva serve apenas de plataforma para o voo à outra realidade: a metafísica. Interferem, então, o *yin* e o *yang*, possibilitando uma nova maneira de se estar *se estar* e de evoluir em cena: os atores às vezes parecem flutuar. Os conceitos de Brecht oferecem paradigmas do 'distanciamento crítico' que melhor induzem ao seu oposto, o 'distanciamento ideológico.'" (MILARÉ, 1992, p. 38-42)

Por isso tudo, Antunes se aproxima também de uma sintaxe - não apenas moderna, por conta de toda sua visão de mundo, que se expressa em obras sobretudo do modo dramático, – e linguagem contemporâneas. Valère Novarina, por exemplo, em seu texto *Carta aos atores*, escrito por conta do processo da montagem do espetáculo *O ateliê voador*, traz na defesa de sua montagem procedimentos que lembram, em certa medida, aquilo que Antunes preconiza, como um tratamento específico para o trabalho da respiração intrinsicamente conectada à embocadura dos atores:

> "Escrevo com os ouvidos. Para atores pneumáticos.
> Os pontos, nos velhos manuscritos árabes, eram assinala-dos por sóis respiratórios... Respirem, pulmoneiem! Pulmonear não é deslocar o ar, gritar, inflar, mas, pelo contrário, conseguir uma verdadeira economia respiratória, usar todo o ar que se inspira, gastá-lo todo antes de se inspirar de novo, ir até o fim do fôlego, até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, da pontada de lado depois de correr.
> Boca, ânus. Esfíncter. Músculos redondos que fecham nosso tubo. A abertura e o fecho da palavra. Ataque certeiro (dos dentes, dos lábios, da boca musculosa), final certeiro (ar cortado). Parada certeira. Mastigar e comer o texto. O espec-tador cego deve ouvir a mordida e a deglutição, se perguntar o que está sendo comido ali, no palco. Quê que eles comem? Eles se comem? Mastigar ou engolir. Mastigação, sucção, de-glutição. Pedaços de texto devem ser mordidos, maldosamente atacados pelos comedores (lábios, dentes); outros pedaços devem ser logo tragados, deglutidos, engolidos, aspirados, absorvidos. Coma, trague, coma, mastigue, pulmoneie de um só trago. Vá, mastigue, triture, canibal! Ai, ai!... Boa parte do texto deve jorrar num sopro só, sem retomada de fôlego, usando-o até o fim. Gastando tudo. Nada de guardar umas reservinhas, nada de ter medo de perder o fôlego. Parece que é assim que se consegue achar o ritmo, as diversas respirações, atirando-se em queda livre. Nada de cortar tudo,

> recortar tudo em fatias inteligentes, em fatias inteligíveis - como manda a boa dicção francesa de hoje em dia, na qual o trabalho do ator consiste em recortar seu texto qual salame, acentuar certas palavras, carregá-las de intenções, reproduzindo em suma o exercício de segmentação da palavra que se aprende na escola: frase recortada em sujeito-verbo-predicado, o jogo consistindo apenas em procurar a palavra chave, em sublinhar um membro da frase pra mostrar que se é um ótimo aluno inteligente -enquanto que, enquanto que, enquanto que, a palavra forma antes alguma coisa parecida com um tubo de ar, um cano de esfíncter, uma coluna com descargas irregulares, espasmos, comportas, ondas cortadas, escapamento, pressão.
> Onde fica o coração disso tudo? Será que é o coração que bombeia, faz tudo isso circular?...” (NOVARINA, 2009, p. 9-10)

Assim como Novarina, Antunes percebia que, para atingir aquilo que pretendia, não podia lançar mão das técnicas já utilizadas, antes, ele precisava criar condições específicas para que seus atores quebrassem com um condicionamento anterior e construíssem uma nova maneira de lidar com as personagens, no contexto de suas montagens. Isso não seria possível por meio de uma lógica que pensasse o teatro de maneira estereotipada, cartesiana e apenas racional. Para encontrar o coração do que se deve fazer em cena, os atores deveriam quebrar o “velho”, dando lugar a novos paradigmas.

Da mesma forma, quando Ryngaert em seu texto *Encarnar fantasmas que falam* identifica que os procedimentos e técnicas de outrora não ajudam aos atores na abordagem da nova dramaturgia, de uma dramaturgia contemporânea, porque esses textos trabalham com base em premissas diferentes das quais os textos de quando as técnicas mais usadas foram criadas, porque o elemento personagem está enfraquecido:

> “O ator recebe injunções contraditórias. Tudo na tradição lhe afirma a necessidade do personagem. Tudo em nossos hábitos, em nossos lugares comuns, nos conduz a pensar na evidência do personagem; assim como a crítica jornalística emprega, tanto no cinema como no teatro, a expressão frequente de ‘entrar na pele do personagem’. A tradição cênica não fica longe, insistindo em atribuir ao ator no palco a legítima propriedade do prensagem e, assim, gerando engraçadas declarações em torno do ‘meu’ (teu, seu) personagem, que adquire por isso uma espécie de independência na evocação de seus feitos e gestos. [...] Assim, ninguém nega verdadeiramente a necessidade do conceito de personagem que serve de forma importante à dramaturgia. Na maior parte das formas teatrais, independente do estilo de representação adotado, o personagem é o vetor da ação, o canal de identificação, o fiador da *mimésis*. Ele é uma das articulações capitais, entre o texto e a cena, indispensável canal, ingrediente do prazer do espectador. Ele é colocado em questão, quando falta a

> distância entre pessoas e personagem, quando o teatro burguês finge esquecer a máscara e simula acreditar na assimilação.
> Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche crítica este desejo do espectador de procurar 'seu duplo sobre a cena'. O pirandelismo e, depois, o teatro dos anos cinquenta muito questionaram a fé no personagem, evidenciado em prioridade sua parcela de convenção. A identidade do personagem foi atacada quando se procurou fazê-la pré-existir tanto ao texto quanto à cena. Em sua atuação, o ator deve fazer luto da antiga lógica que conduz a justificar o personagem pela pessoa, ela mesma em busca de seu duplo sobre a cena. As encenações do personagem, ao longo do último século, reforçadas nestes últimos 20 anos, visam sair desta tautologia. [...] Ele está multiplicado, facetado. O que se tem então no teatro se não é mais o 'eu' sobre a cena, quem é este 'outro' e como se pode representa-lo? Próximo ao esfacelamento, por sua redução a uma identidade minguada ou enigmática, o personagem ainda fala, às vezes até mais, nas escritas atuais. E é esta 'presença de um ausente' ou esta 'ausência tornada presente', equação na qual segundo Sarrazac encontra-se o personagem moderno [...] que o personagem se redefine e talvez se reconstrua, notadamente na distância entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética, cada vez mais complexa, entre uma identidade que vem a faltar e as palavras de origens diversas, no domínio de um teatro que, se não é mais narrativo, participa do comentário, da autobiografia, da repetição, do fluxo de vozes que se cruzam na encenação da palavra." (RYNGAERT, 2003, p 113-114)

Claro está que o que Ryngaert expõe se aplica muito mais a uma dramaturgia contemporânea, na qual permanecem apenas resquícios do modo dramático, porque este foi sumariamente borrado pelos modos líricos e narrativos, sem falar na influência do teatro, comumente chamado Teatro do Real, em que elementos como a biografia dos artistas também funcionam como procedimento dramatúrgico e cênico.

Nesse horizonte, o teatro de Antunes passa ao largo, no entanto, a aproximação aqui diz respeito a essa percepção de Antunes – ao aplicar o *Fonemol* como linguagem – de que a dramaturgia se tornaria lacunar, como diz Ryngaert, uma vez que o público não identificaria as palavras do "Russo" – visto sua sucessão aleatória de fonemas sem visar à construção de um sentido, - cabendo então à plateia menos a identificação com esse "outro", e mais uma construção conjunta da "história" que acontece em cena. Portanto, não só o ator deveria reconstruir a personagem, como também a plateia deveria reconstruir os personagens e a narrativa.

Para dar conta de toda essa complexidade da prática do ator, Antunes sempre insistia que o ator precisava de técnica, pois sem técnica o ator não chegaria a lugar nenhum.

Mas de que técnica ele está falando? Para entender essa busca obsessiva de Antunes por uma técnica específica para o ator, é preciso compreender que essa busca está intrinsicamente ligada ao modo de Antunes pensar o teatro e, por consequência, o mundo. Dessa forma, uma maneira de compreender a palavra "técnica" na aplicação da perspectiva teatral de Antunes e de seus atores é essa que Ortega y Gasset nos indica:

> "Notemos que todos estes atos têm uma estrutura comum. Todos eles pressupõem e levam em si a invenção de um procedimento que nos permite, dentro de certos limites, obter com segurança, a nosso ver e conveniências, o que não existe na natureza, mas que necessitamos. Não importa, pois, que na circunstância, aqui e agora, não haja fogo. Fazemo-lo, isto é, executamos aqui e agora um certo esquema de atos que previamente havíamos inventado de uma vez para sempre. Este procedimento consiste amiúde na criação de um objeto cujo simples funcionamento nos proporciona isso que carecemos, o instrumento ou aparelho. Tais são os dois palitos e a isca com que o homem primitivo faz fogo ou a casa que levanta e o separa do extremo frio ambiente. De onde resulta que estes atos modificam ou reformam a circunstância ou natureza, conseguindo que nela haja o que não há — seja que não existe aqui e agora quando se necessita, seja que em absoluto não existe. Pois bem, estes são os atos técnicos, específicos do homem. O conjunto deles é a técnica, que podemos, desde logo, definir como a reforma que o homem impõe à natureza em vista da satisfação de suas necessidades. Estas, vimos, eram imposições da natureza ao homem. O homem responde impondo por sua vez uma mudança à natureza. É, pois, a técnica, a reação enérgica contra a natureza ou circunstância que leva a criar entre esta e o homem uma nova natureza posta sobre aquela, uma sobrenatureza. Anote-se, portanto: a técnica não é o que o homem faz para satisfazer suas necessidades. Esta expressão é equívoca e valeria também para o repertório biológico dos atos animais. A técnica é a reforma da natureza, dessa natureza que nos faz necessitados e indigentes, reforma em sentido tal que as necessidades ficam, a ser possível, anuladas por deixar de ser problema sua satisfação. Se sempre que sentimos frio a natureza automaticamente pusesse à nossa disposição fogo, é evidente que não sentiríamos a necessidade de esquentar-nos, como normalmente não sentimos a necessidade de respirar, já que simplesmente respiramos sem ser-nos isso problema algum. Pois isso faz a técnica, precisamente isso: pôr-nos o calor junto à sensação de frio e anular praticamente esta enquanto necessidade, indigência, negação, problema e angústia." (ORTEGA Y GASSET, 1964, p. 324-325, tradução nossa)

É importante entender aqui, a partir do que Gasset traz, é essa relação do ser humano com a natureza e como a técnica nos mais variados campos pode auxiliar o ser humano a desenvolver suas atividades. Nesse horizonte, Gasset acompanha essa ideia que está na base da arte retórica que diz, grosso modo, que se a natureza não sabe se defender nem se expressar a si mesma, a técnica devolve essa capacidade

a ela, em outras palavras, a técnica nada mais é do que tornar consciente aquilo que já é natural por si, mas que não consegue reproduzir a si mesmo, por isso ele diz que "a técnica é a reforma da natureza".

Ainda recorrendo a Gasset:

> "Nas lições anteriores procurei sugerir quais são os supostos que têm que dar-se no universo para que nele apareça isso que chamamos técnica. Dito em outra forma, a técnica implica tudo isso que enunciamos: que há um ente cujo ser consiste, antes de tudo, no que ainda não é, num mero projeto, pretensão ou programa de ser; que, portanto, esse ente tem que desgastar-se na realização de si mesmo. Não pode obtê-la senão com elementos reais, como o artista não pode realizar a estátua imaginada se não tem uma sólida matéria em que plasmá-la." (ORTEGA Y GASSET, 1964, p. 346.)

Em larga medida, o que ele está dizendo aqui é que sem técnica o projeto de humanidade não poderia ter se realizado, que sem técnica o ser humano não sairia do "projeto", continuaria no que "ainda não é".

Com este entendimento de que Antunes privilegiava essa busca por uma técnica do ator, é possível agora adentrar em questões mais específicas de exercícios e práticas do CPT, com vistas a entender de que modo essas práticas operam no trabalho diário do ator e na construção de linguagem, tendo como base a observação e a experiência nos processos de quatro montagens: *O Canto de Gregório* (2004), de Paulo Santoro; *Antígona* (2005), de Sófocles; *A Pedra do Reino* (2006), de Ariano Suassuna e *Senhora dos Afogados* (2008), de Nelson Rodrigues.

Então, seria possível começar essa parte dizendo que as rodas de conversas nos inícios e finais de ensaios eram fundamentais para Antunes. Sob nosso ponto de vista, as anotações em meus cadernos foram feitas em sua grande maioria durante a roda de conversas, promovidas por Antunes. Ali, ele conseguia fazer um diagnóstico de como estava a cabeça de cada um em relação ao processo, conseguia identificar o que cada um estava entendendo ou se mesmo estavam entendendo. Isso não só tem a ver com estabelecer uma unidade de pensamento, mas também com o aspecto de formação das pessoas, fazendo com que os participantes começassem a pensar de forma diferente, para além do senso comum, mas sobretudo para desconstruir suas verdades sobre teatro e, consequentemente, sobre si mesmo. Dito de outro modo, essa "nova consciência da sua arte, da função social de sua arte" que Antunes pedia aos atores, no trabalho diário no CPT, viria com essas conversas - que abrangem

filosofia, teoria da arte, cinema, dramaturgia, a prática do ator, etc. – e com muita prática, traduzida em exercícios de corpo e de voz.

Durante o processo de pesquisa para as montagens de *O Canto de Gregório*, *Antígona*, *A Pedra do Reino* e *Senhora dos Afogados*, muitas questões se apresentaram a Antunes e aos atores do CPT: como fazer o ator trazer à tona a dimensão "kafkiana" de Gregório, a dimensão "trágica" de Antígona, a dimensão "picaresca" de Quaderna, a dimensão "primitiva" de Moema em "Senhora", sem que esses "modelos", no sentido paradigmático, pudessem anular uma possível "humanidade", no contexto verossímil de cada encenação, ou ainda, mais especificamente, como encontrar "a lógica" da personagem, aproveitando ao máximo o organismo dos atores, sem que interpretar seja estar num cárcere e sim voar pelas planícies do infinito e dos arquétipos? Isso tudo teria que ir ao encontro da leitura dada às obras por Antunes.

Essas perguntas e outras nascem concomitantemente com a necessidade de, a cada dia, se abrir uma possibilidade para um fonema, para um gesto, para uma cena. Por isso, a orientação para os atores é a de começar de modo puramente racional para depois chegar ao irracional, sem que necessariamente um anule o outro e sem se esquecer também de que a própria razão não é só racional. Antunes, quando aborda essa maneira de pensar, sempre cita a origem nietzschiana desse pensamento. Nietzsche, ao criticar o modo de ser socrático, trabalha, grosso modo, com a noção de que a pulsão apolínea, isto é, o racional, não deveria anular o irracional, ou seja, a pulsão dionisíaca e, esta, por sua vez, também não precisaria engolir o impulso racional, característico do devir apolíneo. Esse equilíbrio é delicado e, na prática, será que Antunes consegue isso com seus atores?

De qualquer modo, voltando ao processo, cada espetáculo é um espetáculo, cada contexto é um contexto, uma natureza morta de Caravaggio é tão verossímil quanto a de um Picasso, por isso, Antunes insiste em dizer para seus atores nunca analisarem uma obra de arte ou um personagem impondo sua análise com um instrumental externo, e sim, deixar que a própria obra indique o instrumental a ser usado. Na prática, Antunes também não se furta a seguir esse princípio com cada ator: cada ator é um ator, ainda que façam o mesmo personagem, são dois corpos diferentes, são duas vozes diferentes, são dois espíritos diferentes. Isto não quer dizer que a técnica básica de voz mude para cada ator, mas quer dizer que, embora a base

seja a mesma, algumas especificidades se alteram de acordo com a peça, de acordo com ator, de acordo com o momento.

Nesse sentido, vale perguntar ainda, se os exercícios – muitos dos quais criados pelo próprio diretor – têm autonomia ou se sempre estão a serviço da linguagem instaurada a cada espetáculo? Podem esses dois aspectos se anularem? Nesse cruzamento entre diretor e pedagogo, essas duas figuras conseguem coabitar? Não se pretende aqui responder a essas perguntas, e sim trazer à tona possíveis outras perspectivas sobre um mesmo fenômeno para quem sabe, talvez, respondê-las mais adiante. Como forma de provocar uma fricção entre essas duas instâncias, colocando Antunes como "senhor" de suas obras, observa-se as palavras de Artaud:

> "É em torno da encenação, considerada não como o simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda criação teatral, que será constituída a linguagem-tipo do teatro. E é na utilização e no manejo dessa linguagem que se dissolverá a velha dualidade entre autor e diretor, substituídos por uma espécie de Criador único a quem caberá a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação." (ARTAUD, 2006, P. 107)

No trabalho de corpo realizado no CPT, pode-se dizer que todos os exercícios aplicados têm como objetivo elevar o ator à condição de comediante – como definiu Diderot, isto é, o ator completo, preparado para trabalhar em todos os gêneros da arte dramática – ou de demiurgo, palavra difundida no próprio Centro de Pesquisa, emprestada de Platão, aplicada no sentido de que o ator é um deus (não o Deus) criador de universos (não do Universo).

Para que o ator atingisse esse patamar, Antunes criou mecanismos que o tornasse livre de si mesmo, educando-o a construir quaisquer personagens com base na sensibilidade, não na ansiedade nem no impulso nervoso contraído.

Acontece que a sensibilidade é algo abstrato para muitos, e não é um equívoco pensar assim. Isto porque, quando pensamos em sensibilidade, nos vem à mente a ideia de um sentimento, de uma sensação, de algo intangível que escapa de uma definição mais concreta. Mas vamos lembrar aqui que sensibilidade neste caso é aquilo que já adotamos como princípio anteriormente que diz que a sensibilidade é "a maneira pela qual os atores devem se conectar com os sentimentos e as sensações".

Para acessar esse mundo preexistente do demiurgo, através da sensibilidade, faz-se uso fundamental de algo concreto em nossas vidas cuja importância é capital

nelas e na percepção das “modificações do meio externo ou interno”, a respiração. Ora, o que nos põem em contato conosco (mundo interno) e com o “mundo externo” logo que nascemos é esse movimento circular da respiração. O círculo do par arquétipo *yin* e *yang*. Cada vez que aspiramos retornamos ao nosso *yin*, à mãe terra, “o meio interno”, nos tornarmos feto novamente e geramos a possibilidade de uma nova vida. Ao expirar, expressamos essa nova vida que se formará, o nosso *yang*, o homem que vai à caça e percebe e estuda o mundo em que está, “o meio externo”. E a cada movimento desse “comboio de rodas”, a cada aspiração e a cada expiração, surgem novas sensações, novas possibilidades de criação.

O uso pleno da respiração como força motriz da sensibilidade, no entanto, só é possível graças a uma estrutura imageticamente física: o “L”. Uma combinação entre a região do púbis, a lombar e a medula oblonga. Essas três partes conectadas, na verdade, permitem ao ator a realização de quaisquer exercícios e se constituem como um grande eixo.

Na “Caminhada”, por exemplo - o primeiro exercício realizado pelos atores logo que entram no CPT e prática constante dos atores que estão lá há mais tempo - adota-se o procedimento de ativar esses três centros, posicionando a coluna com uma tendência para trás, sem tencionar os ombros, o que faz com que a lombar acompanhe esse movimento e o púbis fique com uma ligeira atenção. Esse eixo vertical ganha sustentação quando, ao ligar púbis e lombar, o queixo é movido com uma ligeira tendência para baixo, ativando a medula oblonga, como se fosse um gancho preso ao fundo dos olhos, o que faz com que o ator ande de maneira limpa (como uma folha de papel em branco), sem os maneirismos que lhe são peculiares em seu andar. De certa maneira, busca-se um “grau zero” impossível. Ainda assim, a busca por isso possibilita uma espécie de retorno ao eixo: no dia-a-dia, é muito comum ver as pessoas ansiosas em suas caminhadas pelas ruas movimentadas das cidades grandes, com uma tendência corporal para frente, como se estivesse à beira de um abismo. Para Antunes, esse abismo em que o ator precisa se jogar só vem à tona com um possível retorno ao eixo.

Assim, conforme a prática constante dessa caminhada - sem esquecer da respiração (sem a qual a manutenção dessa estrutura, o “L”, não é possível) – pode ter início uma alteração na forma de como o ator percebe a si e o mundo, portanto uma autoconsciência. Quer dizer, a investigação da possibilidade de nos colocarmos

corporalmente “mortos”, sem nenhuma contração, de sermos uma folha em branco que anda por intermédio de um eixo de três pontos (púbis, lombar e medula oblonga), seguro por um gancho ao fundo dos olhos, e que também anda por meio desse “comboio de rodas” da respiração, são dados suficientes para promover um estado alterado de consciência, uma espécie de atividade relaxada ou relaxamento ativo. Nesse sentido, importa mais a conexão que se faz entre as partes, do que as partes em si mesmas. A identidade “A” e “B” só existem quando o fio que as conecta vacila. Nas palavras de Deleuze:

> “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é a filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). Kleist, Lenz ou Büchner têm outra maneira de viajar e também de se mover, partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar. Mas ainda, é a literatura americana, e já inglesa, que manifestaram esse sentido rizomático, souberam mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do E, reverte a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo. Elas souberam fazer uma pragmática. É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma *e* outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.” (DELEUZE, 1995, p. 37)

Daí também a ideia de que não se faz nada com fiações internas, tensões nervosas, nem no limite muscular de cada pessoa. Não se trabalha no limite, e sim na orla dele, na tendência do limite, pois qualquer contração corta o fluxo com a sensibilidade e, por conseguinte, com qualquer ação criadora.

E depois, se o ator já é cheio de maneirismos, andares claudicantes, gestos viciados, qualquer desenho que ele tente imprimir não aparecerá, porque a tela não estará em branco.

Mas a dissonância só faz sentido a partir do silêncio: o claro só a partir do escuro, a figura só a partir do fundo. Dessa forma, o único ponto aceso de verdade é o “fundo dos olhos”: o ator, um poço-abismo, uma sala escura, em trevas, onde só se vê uma única chama viva de um fósforo.

Voltando, portanto, a esse aspecto de um tipo de trabalho racional, era preciso, e Antunes sempre insistia neste item, atingir a dimensão desejada, seja expressionista, trágica ou picaresca com naturalidade. Acontece que essa “naturalidade” não podia ser a do naturalismo nem a do realismo, ou melhor, sempre se percebia que, quando esta era usada nesses dois campos, não entrava em conformidade com a proposta escolhida e a dimensão da obra também não se revelava. Como então atingir a “estatura moral” pedida por cada obra?

Os atores, em quaisquer dos espetáculos, muitas vezes pendiam para o lado do excessivo ou para o do delicado, (para citar só duas maneiras), embora isso tenha sido necessário durante boa parte dos processos para justamente exceder os limites, testar as fronteiras. Foi preciso encontrar então um eixo e, talvez, ele só tenha aparecido por conta desses excessos.

Nesse sentido, o exercício da caminhada foi primordial. Mais do que o aspecto físico da caminhada – vale lembrar, obedecendo ao chamado esquema em “L” - a medula oblonga, a lombar e o púbis seriam os três pontos que formam o “L” – o crucial foi esse estado mental proporcionado por ela (a caminhada) que pôde levar os atores a atingirem um outro patamar, que não o do “naturalismo” nem o do “tom exagerado”. Mas essa relação só se concretizou de fato quando foi possível emprestar da caminhada a dicotomia entre “corpo relaxado” e “coluna atenta” para a voz dos atores.

Bem, já foi dito que se descobriu durante os ensaios que nem “naturalismo” nem “tons exagerados” iriam resolver o desafio de se fazer drama, tragédia ou comédia de acordo com as propostas iniciais.

Se corpo e voz são a mesma coisa, e no corpo coabitam duas forças opostas, a do relaxamento e a da atenção, gerando as expressões “relaxamento ativo” e “atividade relaxada”, como na voz isso apareceria? Como dizer então um texto dramático como livre associação de ideias (em Gregório) ou um texto cuja tradução se constrói com base em versos dodecassílabos (como em Antígona), como construir um tipo tão específico em corpo e voz como Quaderna ou atravessar o prosaico que assaltava o entendimento a respeito de Nelson, sem cair nas armadilhas do estereótipo? Por isso, esta maneira peculiar de olhar para o corpo e para a respiração do ator também é levada ao cabo na maneira de olhar para a voz do ator.

Até este estágio de criação, realização e absorção do método de voz criado por Antunes Filho, sempre se dividiu o aparelho respiratório, para os atores do CPT, de uma maneira muito mais imagética do que a convencional. Usando como base e referência o livro Hierofania de Sebastião MILARÉ, principalmente, os capítulos 18, 19 e 20 que tratam especificamente do estudo sobre a voz do ator realizado por Antunes, há uma distinção entre a técnica de projeção de voz e a da "ressonância", esta última, a de Antunes. Colocados dois trechos aqui, esses capítulos do livro de Milaré nos explicam a diferença e ajudam a entender essas duas maneiras distintas de abordar a voz do ator:

> "A antiga técnica vocal, baseada na projeção, centraliza a respiração no diafragma. A tática consiste em ampliar cada vez mais o volume de ar no diafragma torácico. (....) O trabalho, então, é todo feito 'pela frente': acionando o ar represado, faz vibrar a câmara nasal. A vibração mais intensa consome mais ar e indica a possibilidade daquele vozeirão com que muitos atores adoram se apresentar. O discurso é sempre entrecortado pela inspiração, pois o consumo enorme obriga à reposição constante do combustível. A voz projeta-se diretamente da laringe, tentando tornar-se audível para 'a velhinha surda da última fila'." (MILARÉ, 2010, p. 262)

E depois, em oposição a esta primeira parte, a base e o uso do ar na técnica da ressonância, abordada por Antunes, em oposição ao uso do ar na projeção:

> "O 'ar vital' – aquele que nos mantém vivos – entra pela boca ou pelo nariz e anima o aparelho respiratório. No treinamento da voz do ator, chamamos o 'ar vital' de ar nº 1. dele emerge o ar nº 2, com o qual o ator vai trabalhar em cena. O ar nº 2 é uma seleção, um pedaço de continuum ar nº 1, porção da matéria invisível que se permite amoldar 'a expressão e a manifesta numa ordem." (MILARÉ, 2010, p. 282)

Portanto, na ressonância, respiramos normalmente, até mesmo com a boca aberta, para deixar a captação de ar a mais livre possível de qualquer amarra (que é o ar vital) para depois fazermos o desenho de um possível ar para a fala de uma personagem (ar 2).

É preciso esclarecer, antes de continuar, que para muitos atores, quando se fala em articulação, isso é sinônimo de fazer caretas e mexer, exageradamente, lábios, boca e rosto. O que foi um dos obstáculos a ser transposto em *O Canto de Gregório*. A proposta da ressonância consiste, por outro lado, exatamente numa articulação vertical entre língua, lábios e dentes atentos, mas músculos faciais absolutamente relaxados, uma articulação, portanto, muito mais interna, muito mais próxima também da própria posição muscular das consoantes, como linguodental,

bilabial, fricativa (fricção entre lábio, língua e dente); e quando aparecessem movimentos externos do rosto, quando - o mais importante – fossem ouvidos os fonemas resultantes dessa atividade muscular, estes surgiriam como resultado, conseqüência do jogo de forças da articulação interna ou como expressão construída, não como uma expressão da ansiedade ou de sufocamento por excesso de ar e um uso exagerado da articulação. Daí, associar a imagem da “coluna ativa” e o do “corpo relaxado” à voz de ressonância. A coluna ativa seria as consoantes e o corpo relaxado as vogais, entendimento absolutamente necessário para atingir a estatura moral das personagens trágicas, como em *Antígona*.

Claro que sempre haverá ar, mas o que importa é tirar os excessos, deixar que fique só o ar do desenho – ou o ar resultante da movimentação muscular – e dar vazão a essa movimentação vertical entre língua, dente e lábios, imprimindo um caráter de exercício puramente mecânico a essa articulação, sem velocidade demasiada nem contrações nervosas nem interpretação dos atores, para depois emergirem as reais sensações que as contradições estudadas sustentam. O ator deverá pelos exercícios atingir um certo estado de porosidade, no qual ele é atravessado por muitas contingências.

Nesse sentido, essas “reais sensações” e essa “porosidade” podem encontrar superfície de contato com a combinação das ideias de Damásio e de Merleau-Ponty. Para o primeiro, existe uma diferença entre sentimentos e emoções, como na figura abaixo em que há a imagem e suas palavras:

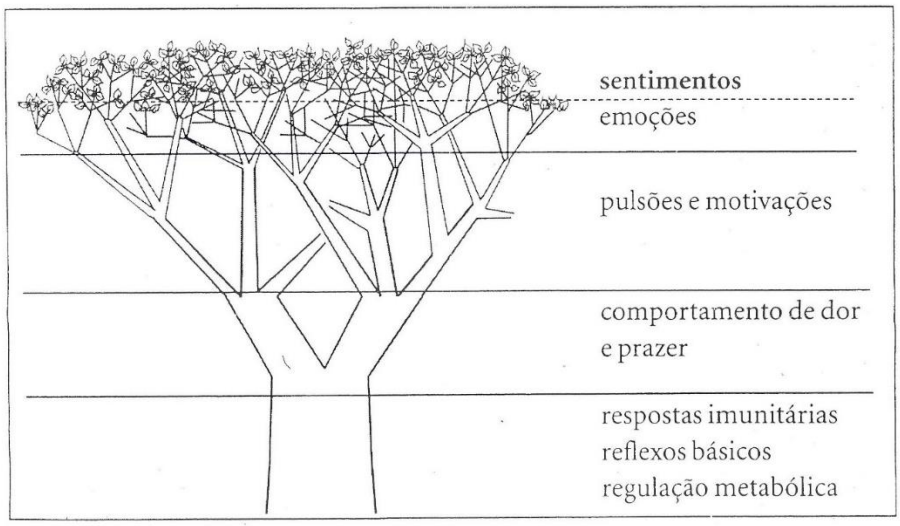


Figura 2.2: *Os sentimentos suportam o nível de regulação homeostática que se segue ao das emoções propriamente ditas. Os sentimentos são a expressão mental de todos os outros níveis da regulação homeostática.*

Para o segundo, as sensações reais são questionáveis, porque o termo sensação estaria relacionado também à percepção, por isso relativizado. Em suas palavras:

> “Eu poderia entender por sensação, primeiramente, a maneira pela qual sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo. O cinza dos olhos fechados que me envolve sem distância, os sons do cochilo que vibram ‘em minha cabeça’ indicariam aquilo que pode ser o puro sentir. Eu sentirei na exata medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objetivo e em que não me significa nada. O que é admitir que deveríamos procurar a sensação aquém de qualquer conteúdo qualificado, já que o vermelho e o verde, para se distinguirem um do outro como duas cores, precisam estar diante de mim, mesmo sem localização precisa, e deixam, portanto, de ser eu mesmo. A sensação pura será a experiência de um ‘choque’ indiferenciado, instantâneo e pontual. Não é necessário mostrar, já que os autores concordam com isso, que essa noção não corresponde a nada de que tenhamos a experiência, e que as mais simples *percepções de fato* que conhecemos, em animais como o macaco e a galinha, versam sobre relações e não sobre termos absolutos.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 23)

O principal exercício realizado com eficácia pelos atores do CPT é o do Fonemol, que se caracteriza por ser uma livre associação de fonemas, que vão se somando sucessivamente, sempre combinando consoantes e vogais entre si, porém, de maneira aleatória cujo objetivo é liberar o ator das amarras da lógica gramatical de qualquer texto e deixá-lo livre para que seu imaginário possa agir, também apelidado pelos atores de “russo”, pois a sucessão das consoantes entrecortando as vogais dá-nos a impressão de estarmos ouvindo uma língua parecida com a russa.

Esse exercício foi a base para o trabalho realizado em Gregório (o texto de Paulo foi à cena posteriormente) e na Pedra, uma vez que Antunes só colocou sua adaptação em cena depois de o espetáculo estar “de pé”, mas falado em Fonemol. O que foi de suma importância para se atingir o entendimento que se tem hoje da técnica pelos atores do CPT.

Além disso, somente através da sucessão exata e precisa dessas consoantes verticais foi possível enxergar as tônicas da língua, que podem dar ênfase a um ou a outro sentimento, dependendo do que se quer dizer, e deixar legível ao espectador as tantas ideias que podem conter duas ou três orações subordinadas seguidas. Entre outras coisas, a ressonância prima pelo bem-estar do ator porque não trabalha com excessos de ar que podem levá-lo a ficar um pouco sufocado ou a ficar ansioso, como

uma biruta que, recebendo uma forte ventania, se enche de ar e não consegue se movimentar. Agora, se não há muito vento, muito ar, a biruta pode se movimentar à vontade porque a única coisa que a mantém no eixo é o seu mastro. Então, a biruta, apenas com o ar suficiente, maleável e flexível, se constituiu em sons resultantes dessa articulação vertical das consoantes (do mastro), do exercício muscular mesmo, e também no rosto sempre limpo para que do fundo dos olhos pudessem aparecer as reais sensações das personagens.

Ter essa estrutura como base é de importância capital para a composição do caráter de quaisquer personagens. Mas, para isso ocorrer, a decisão (a atividade relaxada no corpo), não a força demasiada, na articulação das consoantes, tem que ocorrer na exata proporção, nem muito leve nem muito empenhada - o que já dá, por si, de certa maneira o caráter da personagem.

Voltando ao uso do ar, durante o processo das três peças já citadas, Antunes sempre insistia em que a vogal era feita através do “ar 2” (também chamado de chi – que significa direção, termo extraído do vocabulário taoísta e que significa direção), controlando esse ar e possivelmente o mesclando com o “ar 1”, ou ar vital a fim de realizar inúmeros desenhos de personagens.

No entanto, já depois de realizada a estreia de *A Pedra do Reino*, por exemplo, Antunes chegou à conclusão de que, para melhor entendimento dos atores e para um melhor resultado prático, a imagem do chi associada antes ao desenho do ar 2 (ar do chi, ar que vem da coluna) deveria ser associada mais ao sentido muscular dado pelo imagem do chi, que é – não do ar vindo da coluna – e sim a do sentido muscular vindo pela coluna, passando por cima do palato e saindo pelo lábio superior, se houver a presença de ar, é somente um ar chamado de “cinético”, resultante, portanto, do movimento muscular, ou da ideia de que o chi é antes menos a presença de ar e mais o movimento muscular: é como se a consoante determinada pela guilhotina em que se transformam os dentes, a língua e os lábios, por serem jogo muscular não levam ar e como se a vogal, determinada pela posição interna da boca mais a direção de sua emissão, proveniente da coluna, passando pelo alto do palato e pela parte interna do lábio superior, atrás dos dentes, não levasse ar também; o ar que houvesse, o ar existente seria só resultado do movimento da articulação.

Deve ser, portanto, com esse ar que o ator deve trabalhar, isto, segundo Antunes, dá ao ator tudo de que ele precisa: a precisão de um grande pintor para

desenhar quaisquer linhas sem borrar nem manchar, a precisão de um cristal. Além disso, o ator teria mais consciência não só do ar, mas de sua caracterização também, não só dos músculos como também do universo das personagens.

Por último, pode-se dizer que falar do irracional seria tentar transformar o inefável num estandarte. Para os atores do CPT e para Antunes Filho, esse impalpável só viria se todos se aplicassem exaustivamente nos procedimentos racionais, alguns poucos comentados aqui, somente através dessas práticas constantes é que poderiam brotar neles o que se costuma chamar de estado gasoso de sensações, um estado em que uma personagem não fica exilada num único sentimento, numa única sensação, e sim na passagem de uma sensação a outra, pois só quem aceita essa corda bamba das contradições, tem a possibilidade de se aproximar de uma abordagem vertical do ser humano, não estereotipado, não unilateral, portanto, poroso.

Em última análise, para os envolvidos nesses trabalhos, a ideia de processo não foi uma coisa abstrata, e sim algo que se aprendeu e apreendeu, em cada dia, como uma espécie de educação (às vezes, até catequizante), por isso, quando se falou em processo, em camadas na obra de arte, sempre se procurou não o erro nem o acerto, e sim a sucessão de procedimentos, de mecanismos que pudessem conferir ao ator a condição de elevá-lo aquilo a que se propõe, um permanente devir.

Restaria fazer a pergunta nietzschiana “como a gente se torna aquilo que a gente é?” Como ser “esse ator” com uma “nova consciência”? Antunes, sem pestanejar diria “Finja! É tudo fingido!” E arremataria citando seu poeta predileto, Fernando Pessoa, o qual está como uma das epígrafes deste escrito. Vamos lembrar apenas da primeira estrofe do poema de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”. (PESSOA, 1997, p. 176)

Em relação à montagem de *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, foi a montagem da qual participei que levou mais tempo para ser concluída – um ano e oito meses, - e minha última lá no CPT. Trago aqui algumas reflexões retiradas dos cadernos, algumas das quais viraram texto de programa da peça: Antunes pediu para que eu continuasse registrando as conversas, fazendo minhas anotações, mas que, naquele momento, eu tivesse no horizonte, que eu poderia produzir alguns textos –

os quais chamamos de “Diários de Bordo”, posteriormente, que talvez integrassem o programa da peça.

Uma das primeiras questões com a qual se pode deparar quem se predispõe a montar uma peça de Nelson Rodrigues é esta: saber entender a diferença entre o universo prosaico e o universo poético. O primeiro ligado aos aspectos jornalísticos, à comédia de costumes e ao lado “farsesco” do autor, e o segundo, por sua vez, ligado ao universo poético, relacionado obviamente à sua poética teatral.

Durante os ensaios e, principalmente, mais no início do processo, foi possível sentir que Antunes queria colocar os nossos pensamentos e o nosso olhar, em relação ao Nelson, de uma maneira diferente ou, pelo menos, nos fazer mergulhar em Senhora dos Afogados, fugindo do lugar comum. “Claro que tem o aspecto cotidiano, frasístico, prosaico, de costumes, o anedótico”, sempre cuidando para que o elenco entendesse esse tipo de ideia como um dos pilares de abordagem para o encaminhamento da obra: “Mas isso é aparência, por debaixo há outras camadas.” Por isso, é que “há a comédia de costumes, mas abaixo fervem os mitos.”

Essas outras camadas já foram discutidas e ressaltadas por Antunes em suas outras montagens de Nelson Rodrigues.

O que Antunes propunha como caminho para entender e depois representar a obra se assemelha muito ao trabalho de um arqueólogo, à maneira Foucaultiana, porque tivemos que ir separando “a terra” que está *sobre* a palavra para *desvelar* o que está *sob* ela e *entre* ela (em seus interstícios) – analisando seus aspectos diacrônicos (a temporalidade no cronológico) e seus aspectos sincrônicos (as circunstâncias não contingentes e contingentes do presente) – trazendo à tona o que está por debaixo do aspecto cotidiano, apenas aparente, que cobre o “real” sentido das coisas da personagem e para a personagem:

> “Ele (Nelson Rodrigues) pega um problema que acontece numa cozinha, e usa uma sonda para escarafunchar: a empregada pisa no pé e me dá uma irritação; mas essa irritação não é só uma reação do cotidiano, é no nível inconsciente, é uma irritação no nível do primitivo, antes de nós sermos alguma coisa, ele vai nisso; me altera quimicamente. Por isso, ele trata dos genes da alma humana.” (FILHO, 2007, informação verbal) [54]

[54] Informações extraídas do Caderno de Ensaio, que vai de junho de 2007 a janeiro de 2008.

Acontece de modo muito normal e reincidente explicar e analisar as relações incestuosas ocorridas no seio da família Drummond, e mais especificamente sobre Moema (a filha assassina), como resultado da falta do carinho do Pai - destinado apenas às irmãs Dora e Clarinha – ou, à luz da psicanálise, das permutas de relação entre Pai e Filha, Mãe e Filho ou ainda Irmão e Irmã, etc.

Noutro sentido, talvez mais do que essa ausência presente do pai, mais do que a obsessão de "ser a filha única e única mulher", mais do que ser capaz de fazer qualquer coisa para atingir esse objetivo, haja um impulso vital anterior a tudo isso, precedente, primata, arcaico. Assim é que para um ator talvez não seja possível explicar tudo isso "apenas" através da alteridade, da projeção ou do recalque – embora essas questões sejam fundamentais no nível da análise psicológica que faz o ator (do CPT) da personagem. Dessa forma, ou por meio da técnica de voz, ou do corpo ou da mente, Antunes, a fim de que os atores atravessem esses patamares e outros mais abissais da alma humana, rascunha uma tese: a de que "o Nelson era um suicida nas mais diversas situações" ou que para fazer Nelson é preciso render-se a vida "Qual é o impulso? É a merda da vida. Tem que ir pra vida", daí a possibilidade de se entrar num campo bem arcaico do homem: as pulsões de Eros e Tânatos.

Esses impulsos tratam de princípios como Morte, Vida, Amor ou Paixão, que podem ir além das palavras (*nomina*) que as "definem" e, portanto, além da psicologia pessoal, podem resvalar naquilo que pretendeu Jung a respeito dos arquétipos quando diz que o "'arquétipo' nada mais é do que um sinônimo de "ideia" no sentido platônico", "como empirista devo constatar que há um temperamento para o qual *as ideias são entidades e não somente 'nomina'"*. (JUNG, 2012, p. 88)

É, justamente, sobre essas entidades primordiais de que trata o sentimento dessas relações incestuosas, ou antes, os sentimentos destes seres humanos que à moda dos deuses primordiais, "homens" pré-homéricos, se revelam insensatos, mas uma insensatez que não se enquadra em um espaço fixo, afirmando uma ideologia como um Museu ou negando uma ideologia como um Cabaré, e sim sentimentos que navegam num espaço flutuante, numa Nau de Insensatos, cuja imagem serviu de referência para o trabalho do Coro dos vizinhos.

Assim é que, se Antunes, durante um ensaio qualquer, sugere uma ideia de cena na qual, por exemplo, através dos movimentos corporais dos atores em Coro, segurando estandartes - que mais parecem velas de barco, – e falando em *Fonemol,*

essas personagens, as “nossas” personagens, estão em permanente instabilidade porque navegam nessa nau insensata: não porque é belo conceitualmente, e sim, porque só assim, colocando o nosso imaginário nesse nível, é que poderíamos atingir o nível poético de Nelson Rodrigues. A Nau de Antunes pretendia arrastar os personagens rodriguianos para “um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não boiam”, como diz a personagem da Avó, tornando os discursos, aparentemente desvairados, em sortilégios, transformando o prosaico em profético, o louco em oracular.

Pode-se afirmar que uma obra de arte – seja literatura, música, escultura, cinema ou teatro, etc. - possui inúmeras camadas, pontos de apoio ou estruturas que, conjugadas entre si, se inter-relacionam e se desdobram em inúmeras conotações. Como diz Umberto Eco, o discurso aberto é sobretudo ambíguo: não define a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado. (ECO, 1971)

A maneira pela qual o trabalho fora encaminhado não só reafirmava essa condição proposta pelo crítico – a plateia assistirá a algo já atravessado pelo olhar de Antunes e de seus atores, portanto uma obra já múltipla de significações e de “autores” - como procurava também transgredir algumas ideias preconcebidas a respeito de Nelson Rodrigues. Para contemplar e, ao mesmo tempo, dar um passo adiante neste sentido, Antunes forneceu aos atores alguns pilares que foram discutidos ao longo do processo, vistos e revistos e sempre sujeitos à suspeita, entre eles, que “‘aparentemente’ se fala o texto no tempo cotidiano do da plateia”; ou que os atores têm que ter “atitudes acima do natural, que fujam do prosaico”; ou ainda que as frases de Nelson “são frases que têm significação de descarga inconsciente”, ou mais,

> “A própria memória é pouca, é insuficiente diante de tudo aquilo que há dentro de nós. O que há em suas peças é que você se vê diante do objeto mais comum, por exemplo, diante de dez ventiladores e então você pode mexer em nove, menos em um, dizem pra você que você só não pode ligar aquele um, e é este um que provoca uma sensação dentro de você: esse um é que é o terrível, que se traduz em arquétipos.” (FILHO, 2007, informação verbal)[55]

Essas afirmações provocativas de Antunes não só ajudavam aos atores a entenderem de uma maneira mais específica que há todos os sentimentos do ser

[55] Informação contida em caderno de anotações de sala de ensaio, cujo período vai de junho de 2007 a janeiro de 2008.

humano dentro de nós, dos mais sublimes aos mais terríveis, como também que são demiurgos, criadores de espaço e de tempo e que, portanto, precisam mudar sua visão em relação ao mundo e às obras do dramaturgo.

Separar o profano do sagrado, o prosaico do extraordinário, começava nessa tentativa de transposição dos atores em relação à sua expressão e na tentativa de transpor o espaço situado no espetáculo pelo autor.

Em relação ao espaço da encenação, sabia-se que a ação se passava na casa da família Drummond em cinco dos seis quadros, dos três atos. O único quadro cuja ação ocorre fora da casa é o quinto, mais especificamente, o primeiro quadro do ato terceiro, em que a ação se desenrola no café do cais, onde ficam as prostitutas e onde o Noivo - filho de Misael com uma prostituta, assassinada por ele mesmo há dezenove anos – leva a esposa do pretenso ministro para se vingar.

Acontece que a *misè-en-scene* de Antunes aqui procurava um “pequeno” desvio gerador de outras conotações. Esta montagem não situava a ação desta tragédia num espaço fixo, numa cenografia que saliente o sentido literal da proposta cênica do texto. Ela buscava mergulhar nas profundezas do inconsciente e para isso elege um espaço que pode abarcar a casa dos Drummond, o prostíbulo do cais e até o próprio mar: A Nau dos Insensatos.

Para entender melhor isso, é necessário recorrer ao que Michel Foucault chama de *heterotopias*, grosso modo, espaços criados ou não pelo discurso nos quais se afirma – um museu, um fórum, uma biblioteca - ou se nega – um prostíbulo, uma taverna - uma ideologia. Ele encontra, na literatura, um espaço que pode congregar, sem dissolvê-las, as contradições do mundo e do homem – a complementaridade entre *yin* e *yang* - um espaço que não vai enquadrar o discurso da loucura numa ramificação da razão, essa Nau dos Loucos. Assim é que este espaço outro seria o da literatura *ou o do Teatro,* um espaço que não está fixado num ponto, embora seja um algo concreto – uma Nau, uma espécie de lugar sem lugar, “fixado” no movimento infinito do “mar”. Também por isso é que esta “localização espacial”, na montagem, mostrada apenas através de estandartes fúnebres, que lembravam as velas de uma nau, carregados pelos atores, era mais do que adequada e convergia para a expressão que Antunes pretendia atingir através dos atores.

Isto posto, ao colocar os atores no jogo de um espaço não-fixo, “obrigava-os”, automaticamente, a se colocarem dialeticamente em situação de modo que suas expressões não se situassem nem no prosaico nem num lugar “ideal”, mas num espaço de terceira via, e claro está que, como dizia o próprio Antunes, “deve haver uma certa naturalidade, o que se vê no palco é à nossa imagem e semelhança, mas não com o verismo - com a verossimilhança - preciso de nosso cotidiano”.

Ao trazer à tona esse tipo de pensamento, o objetivo do diretor não era só nos instigar a fim de que chegássemos à expressão necessária ao espetáculo, mas também e, talvez, principalmente, fazer com que saíssemos de um nível de compreensão cartesiana, de uma lógica binária, colocando nossas mentes e nossos corpos na atividade-relaxada (um estado alfa) de seu método. Tentando entender, assim, o texto de um outro modo, para dar vazão a um comportamento e a um ser no mundo pré-homéricos - diante desses personagens também pré-homéricos - uma espécie de proto-homem.

Por exemplo, quando D. Eduarda afirma que a vingança não é só em relação ao noivo, mas dela também, de que ela também estaria se vingando, de todos os parentes, vivos e mortos. Apenas do filho que não. Essa vingança poderia ser vista do ponto de vista do inconsciente pessoal sim, aí, estaria, então, neste caso, ligada muito mais aos mecanismos de defesa e a um sentimento comezinho de D. Eduarda do que aos arquétipos.

Então, se propusermos um outro jogo e colocar esta frase na pauta do inconsciente coletivo e não no do inconsciente pessoal, aí sim o ator poderia trabalhar num outro patamar: a vingança aqui passa a estar muito mais ligada aos impulsos primevos, à questão da hereditariedade – no sentido da relação com arcaico, com os arquétipos – O *conceito de arquétipo*, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, marcado pela existência de determinadas formas na psique, presentes em todo tempo e em todo lugar. (JUNG, 2012)

Se no inconsciente pessoal alguém diz que vai “se vingar dos parentes vivos e mortos”, parece algo, senão jocoso de certo modo, ao menos respeitoso aos que já se foram, ou em outras palavras, o prosaico que é fácil de ver em Nelson. Porém, no âmbito do inconsciente coletivo, se alguém diz que “vai se vingar dos parentes vivos e mortos...” – seria possível reiterar aqui todas as passagens dos mitologemas que teriam como mote a vingança: só na cultura judaico-cristã, quantos não seriam

encontrados, sem contar os de outras civilizações, como os Maias, os Fenícios ou os Aborígines, - a questão passa a ser então como colocar isso como um modo de ver o teatro para o ator, uma perspectiva em relação ao personagem, ao mundo e aos milhares de seres humanos que já passaram pela terra e por esta situação?

> "Nós trazemos dentro de nós a criança, o assassino, o conservador, todas as possibilidades de um ser humano; e a gente (como atores) ri do incrível dessa possibilidade; quem não tem uma Moema, a Deusa Mãe por dentro? Por isso, o ator precisa de voz e corpo que indiquem o inconsciente."[56]

É este mistério do pré-mítico, dos impulsos imemoriais, que está presente em Nelson Rodrigues, segundo o diretor.

Assim sendo, Antunes pretendia neste trabalho, como em toda sua obra, uma coerência espiritual e estética. Por isso, a expressão (corpo e voz) dos atores, naquele Nelson, deveria ser não-naturalista, para que indicasse este espaço não-fixo, este lugar sem lugar, em que o mar devora "a família, os retratos, os espelhos" e "a casa". Um aspecto grotesco da humanidade, em que a Nau - que o próprio ser humano *embarca* e *abarca* – pode fazer o som de um guizo (usado durante os ensaios) ser trágico e cômico e ser o som das ondas do mar e da partida da embarcação e do sino de um templo qualquer e um som para além de qualquer ambivalência, as multiplicidades relacionadas a espaços infinitos ainda não criados e já distantes, ecos de vozes futuras desconhecidas.

Ao participar e acompanhar o processo de Antunes Filho ao longo dos ensaios, percebemos obviamente que ele é possuidor de uma linguagem própria, construída ao longo dos anos, da qual o metateatro é parte constitutiva.

Para que não pareça uma imposição estética a lida com o metateatro, cabe esclarecer, porém, que já no texto de Senhora dos Afogados há algumas sugestões nesse sentido: a do jogo, a do teatro dentro do teatro. E aí, Antunes, com sua lente de aumento e suas idiossincrasias, não só vai ao encontro de Nelson, como também leva ao paroxismo esse elemento.

No que diz respeito ao texto do Nelson, por exemplo, o Coro dos vizinhos talvez seja o exemplo mais pungente, na visão do autor, dessa irrestrição às rédeas da

---

[56] Informação contida em caderno de anotações de sala de ensaio, cujo período vai de junho de 2007 a janeiro de 2008.

verossimilhança e, portanto, o apelo ao jogo teatral. Segundo Sábato Magaldi, Nelson tomava liberdades dramáticas com o coro. A certa altura, os vizinhos tapavam o rosto com uma das mãos, como se dissessem que não participam da ação imediata. (MAGALDI, 2004)

E esse jogo de estar e de não estar, de ser e de não ser, permanece na peça, no momento, por exemplo que D. Eduarda mostra o rosto de um vizinho, afirmando que é a máscara do Noivo no lugar de seu rosto. Depois vemos que a rubrica informa ser uma máscara horrível que na verdade mostra a face real do vizinho.

É neste momento que Antunes apareceu com seu olhar peculiar e fez uma inversão (ou não) e /ou um desdobramento de uma realidade possível em outra (s) paralela (s).

Se no texto é solicitado que os vizinhos usem máscaras o tempo todo ou grande parte do tempo e se isso é confundido com “sua face autêntica”, Antunes levou ao paroxismo essa linha limítrofe entre o que é e o que não é, entre o real e o não real. O diretor colocou as máscaras no Coro somente no final para inverter o que se pede ou desdobrar essa situação, em suas palavras, “eles usavam as máscaras antes e estão sem agora, ou agora estão realmente de máscaras e antes não? A máscara se tornou eles ou eles se tornaram a máscara, ‘apagando’ qualquer traço humano.”[57]

Assim é que as ambiguidades do jogo abrem uma brecha interpretativa que não só contém as aporias psicológicas de um personagem, podendo extrapolá-las numa tentativa de chegar a uma espécie de fenda/abismo, em que se inserem os aspectos míticos de um ser humano, como também, em termos de estética, trata de dois campos do jogo teatral:

1) a parte da estética que diz respeito à encenação, porque embora embarquemos na peça nunca deixamos de perceber que ora as cadeiras servem como cadeiras, ora servem como a proa e a popa de um navio e Antunes colocava uma lente de aumento nessa dualidade;

2) a parte da estética que diz respeito ao trabalho do ator, porque a maneira que um ator expressa a fala da personagem determina a moral dela (suas ideologias,

---

[57] Informação contida em caderno de anotações de sala de ensaio, cujo período vai de junho de 2007 a janeiro de 2008.

a maneira como vê o mundo, etc.) e demonstra se o ator está neste jogo ou se está re-vivendo um drama pessoal, sem a perspectiva da expressão teatral.

De alguma maneira isso poderia fazer lembrar de Borges, quando em seus devaneios de enxadrista, procura um Deus - atrás do Deus do jogador – que deu início à crueldade e ao sonho do jogo da vida.

E é nesse horizonte que Antunes procurava conduzir os trabalhos em Senhora dos Afogados, através dessa trama alquímica que nos conduzia entre a não-unilateralidade, mas sim entre as multiplicidades da vida e da arte, entre o terrível e o sublime que cada um tem dentro de si.

Antunes sempre dizia que seu trabalho era feito por camadas e que chega um momento em que não era mais ele que conduzia esse trabalho a alguma síntese da obra, e sim o processo, que o processo fazia as opções. No começo, isso parecia abstrato, conceitual, mas depois, no dia-a-dia, era possível entender melhor como isso funcionava.

Este é o momento mais oportuno para se dizer isso, porque, enquanto Antunes falava ali na frente algo sobre a objetividade visceral de Nelson para os atores, duas anotações com palavras do diretor *emergiram* das páginas do caderno quando eu o folheei naquele instante, que chamaram a atenção: uma, do dia 7 de setembro de 2007; outra, do dia 28 de julho de 2007.

A do dia 7 dizia mais ou menos assim “O ator é metafórico o tempo todo e vocês querem ficar naturais, vocês têm que fazer uma transposição do cotidiano para uma maneira metafórica.” Ao mesmo tempo em que eu lia isto, era possível ouvi-lo falar – naquele ensaio de janeiro de 2008 - que as personagens do Nelson “não tem uma psicologia cotidiana de ‘entretantos’ e ‘contudos’”, que os atores querem

> “psicologizar de maneira pequena todas as ações, dando significando a tudo, mas o significado real aparece somente se tirarmos essa primeira interpretação, essa gordura, que é mais uma impressão nossa do que os reais sentimentos das personagens, assim, é que se pode chegar às metáforas abissais de Nelson Rodrigues.” (FILHO, 2007, informação verbal) [58]

[58] Informação contida em caderno de anotações de sala de ensaio, cujo período vai de junho de 2007 a janeiro de 2008.

Ora, se, de um lado, a metáfora é a morte da pura designação, nas palavras do Professor João Alexandre Barbosa, em seu livro a Metáfora Crítica, porque o sentido literal e puro das coisas seria difícil de ser encontrado; de outro lado, por oposição, pode-se dizer que todas as conotações possíveis e inimagináveis através de um processo dialógico mostram ou por ironia ou por reiteração ou por outros procedimentos um significado ulterior, se não puro, no mínimo, básico, sintético, aquilo a que uma coisa só pode se remeter.

Assim é que parecia a nós que, por exemplo, quando o diretor falava desse ator metafórico, não era só da transposição ao universo característico das personagens, mas também parecia falar do que era necessário fazer para sair da simples exteriorização de nossa ansiedade que substitui indiscriminadamente os "reais sentimentos da personagem.", levando-nos ao estereótipo e afastando-nos da "verdadeira" metáfora que pedia a personagem.

Por isso, a base deveria ser outra, segundo Antunes, para se tentar chegar à poesia da personagem, o que, por conseguinte, remeteria à poesia do autor.

Outras anotações boiavam das folhas, remetendo a julho do ano de 2007, nas palavras de Antunes, "Esses descalabros que são vistos e lidos em Nelson deixam de ser isso e passam a ser poesia, as imperfeições deixam de ser imperfeições e passam a ser poesia." E Antunes continuava falando ainda sobre Nelson, mais especificamente o que ele considerava ser a chave deste dia - de janeiro de 2008 - para que os atores conseguissem imergir nas camadas mais densas desse autor:

> "As personagens não pensam, agem, são síntese de pensamento. Desde que o ator tenha em si o entendimento da síntese do papel, a psicologia já está contida e aparece na frase, porque as frases de Nelson explicam tudo já, qualquer resposta dele já é ativa, é nuclear, não tem frescura nem reticências no bom jornalismo de Nelson. Ele não justifica, já está justificado." (FILHO, 2007, informação verbal) [59]

E essa poesia do Nelson pede uma objetividade também na interpretação, uma vez que, de acordo com o diretor, no teatro, o jornalismo do autor apareceria na forma condensada dos diálogos do Nelson, em que há uma agudeza dialógica em que os personagens se mostram como emblema, como mito ou arquétipo, como "síntese de

[59] Informação contida em caderno de anotações de sala de ensaio, cujo período vai de junho de 2007 a janeiro de 2008.

pensamento”, sem que o ator precise “florear” as sensações e sentimentos da personagem.

Por isso, essa ideia de que Nelson em seus diálogos escreveria esses “descalabros” e que nele “as imperfeições passam a ser poesia”, porque além de remeter ao universo do grotesco (uma das bases do trabalho de Antunes para este espetáculo), confirmaria a tese de que os personagens não pensam, “agem” como síntese de alguma coisa, o que nos levaria ao arquétipo.

Assim é que assumir algo como descalabro ou como imperfeito é aceitar aquilo que não é a aparência de uma essência, porque essa oposição não existiria. Seria antes aceitar a complementaridade dos opostos: a aparência das coisas não seria sombra de uma forma primeira, seria sombra da sombra, como se fosse possível a superfície ser fundo também, simultaneamente, o abismo do céu, ou melhor, abismo e céu.

Dessa forma, percebe-se que embora o núcleo da discussão desses conceitos seja o mesmo, também não o é, pois quantos desdobramentos não suscitaram? Antunes, no dia-a-dia com seus atores, trazia à tona – muitas vezes – a ideia do eterno retorno em que as coisas voltam ao mesmo ponto, mas de uma forma espiralada, passando pelo mesmo lugar sem ser o mesmo, modificando-se, ainda que fosse pequena essa modificação, ainda que fosse só um descalabro, só um desvio na rota dessa nau grotesca sem rumo.

QUARTA ESTAÇÃO - O FONEMOL NAS ENCENAÇÕES NOVA VELHA HISTÓRIA (1991) E BLANCHE (2016), DE ANTUNES FILHO.

Nesta quarta estação, discutir-se-á as primeiras tentativas de concretizar uma metodologia para o ator, o que acontece já na fase inicial do CPT, trazendo alguns procedimentos que Antunes adotou nessa época – alguns dos quais continuaram sendo praticados. Aberta esta porta, seria inoportuno não trazer também procedimentos mais atuais, do período em que lá estive, uma vez que alguns deles são quase os mesmos da época ou consequência deles, ou continuidade ou desdobramentos, permanecendo ainda na prática dos atores que estavam até este ano no CPT, muitos dos quais foram explicados no livro *Hierofania*, de Milaré. Examinar esses procedimentos ajudará, sobretudo, numa compreensão mais completa dos exercícios, entre eles o *Fonemol*, porque desenha um painel dos contextos em que ele é aplicado, de modo a fornecer ao leitor - não nos esqueçamos de você, suma figura, - a paisagem da qual o ator é por vezes figura, por vezes, fundo.

O *Fonemol* como *Manifestação do Inconsciente*

Para analisar como o *Fonemol* opera como instrumento de criação artística na função de trazer à cena aspectos do *Inconsciente*, nas montagens *Nova velha história* e *Blanche*, seria necessário articular algumas relações com algumas perspectivas da noção de *Inconsciente* - embora já se tenha aqui discutido um pouco essa ideia, sob a perspectiva de Jung, quando se abordou as diferenças entre *arquétipo* e *estereótipo*, - como base de sustentação para melhor tentar compreender a ideia de inconsciente usada por Antunes, ou antes, se o paralelo desse conceito com o *Fonemol* faz sentido no processo de criação e da formação do ator do CPT.

Começando por Jung, autor que Antunes tem efetivamente como referência, talvez primordial, por causa do emprego da ideia de *Inconsciente Coletivo*, seria pertinente trazer um diferenciação que o próprio Jung faz em relação a ideia de inconsciente abordada por Freud. Segundo suas palavras:

> “A princípio o conceito do inconsciente limitava-se a designar o estado dos conteúdos reprimidos ou esquecidos. O inconsciente, em FREUD, apesar de já aparecer - pelo menos metaforicamente - como sujeito atuante, nada mais é do que o espaço de concentração desses

> conteúdos esquecidos e recalcados, adquirindo um significado prático graças a eles. Assim sendo, segundo FREUD, o inconsciente é de natureza exclusivamente pessoal, muito embora ele tenha chegado a discernir as formas de pensamento arcaíco-mitológícas do inconsciente.
> Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal.* Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo.* Eu optei pelo termo "coletivo" pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo.
> Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença *de conteúdos capazes de serem conscientizados.* Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovarmos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os *complexos de tonalidade emocional,* que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados *arquétipos*. (...) "Archetypus" é uma perífrase explicativa do εἶδος platônico. Para aquilo que nos ocupa, a denominação é precisa e de grande ajuda, pois nos diz que, no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos.” (JUNG, 2012, p. 15 e 16)

Embora Jung já delimite a forma como Freud concebe a noção de *Inconsciente* no texto acima, como o recorte é dele, não seria justo não trazer a definição daquele, sobretudo porque Jung embasa seu pensamento a partir deste último e essa dissertação foi concebida também como um encontro de perspectivas, como já se disse, então, não trazer o pensamento de Freud, mesmo que de maneira sucinta, seria ir contra os próprios princípios do que se propõe aqui.

Segundo Freud, aquilo que a psicanálise convencionou chamar de inconsciente, traz como definição o seguinte:

> “Vamos, então, chamar de ‘consciente’ à ideia que se acha presente em nossa consciência e da qual nos apercebemos, e admitir apenas este sentido para o termo ‘consciente’; já as ideias latentes, se tivermos motivo para supor que existem na psique — como no caso da memória —, serão designadas com o termo ‘inconsciente’. Uma ideia inconsciente, então, é uma ideia que não notamos, mas cuja existência estamos dispostos a aceitar, com base em outros indícios e provas. [...] Estávamos habituados a pensar que todo pensamento latente era assim devido à sua fraqueza, e que se tornava consciente ao obter força. Agora adquirimos a convicção de que há determinados

> pensamentos latentes que não penetram na consciência, por mais fortes que sejam. Por isso chamaremos os pensamentos latentes do primeiro grupo de *pré-conscientes*, enquanto reservamos o termo *inconsciente* (no sentido próprio) para o segundo grupo que estudamos nas neuroses. O termo *inconsciente*, que até aqui utilizamos apenas em sentido descritivo, recebe agora um sentido mais amplo. Não designa somente pensamentos latentes em geral, mas aqueles, em especial, que têm certo caráter dinâmico, ou seja, os que se conservam longe da consciência, apesar de sua intensidade e eficácia. (...) Diferenciando pensamentos pré-conscientes e inconscientes, somos levados a abandonar o âmbito da classificação e a formar uma opinião sobre as relações funcionais e dinâmicas na atividade da psique. Achamos um *pré-consciente que produz efeito*, que sem dificuldade se transporta para a consciência, e um *inconsciente que produz efeito*, que permanece inconsciente e parece cortado da consciência. [...] O inconsciente nos parecia, inicialmente, tão só uma característica misteriosa de determinado processo psíquico; agora significa mais para nós, é um indício de que este participa da natureza de certa categoria psíquica, conhecida de nós por outros traços mais significativos, e de que pertence a um sistema de atividade psíquica que merece a nossa plena atenção. O valor do inconsciente como índice ultrapassou em muito a sua importância como atributo. O sistema que se dá a conhecer pela marca distintiva de serem inconscientes os processos que o compõem é por nós chamado de 'o Inconsciente', na falta de expressão melhor e menos ambígua." (FREUD, 1912, p. 193 – 202)

Nessa perspectiva, vale ressaltar para o que se pretende debater aqui que, em nenhum momento, Freud usa termos como "arquétipos", "tipos arcaicos", "primordiais", "imagens universais" para designar o substrato inconsciente de nossa psique. Sua relação mais fundamental com esse aspecto, que ainda não é consciente, é marcada pela relação com a "latência", isto é, com aquilo que não está manifesto, mas que nem por isso está inativo como inconsciente, dito de outro modo, "todo ato psíquico começa inconsciente e pode permanecer assim ou desenvolver-se rumo à consciência".

Dessa forma, para o que Antunes tentava fazer com que o ator acessasse em seu imaginário, a ideia de inconsciente coletivo junguiano é uma o alvo para o qual o diretor sempre apontava, porque está para além do inconsciente pessoal. Em outras palavras, o que Antunes procurava que o ator atingisse era uma espécie de substrato psíquico comum de natureza suprapessoal.

No entanto, quando se fala em instâncias psíquicas, não seria lícito deixar de fora o que Lacan aborda sobre o termo. Sua vasta obra é de complexa leitura e entendimento. No entanto, tentar-se-á aqui fazer uma ponte com a ideia do

inconsciente lacaniano que, de certo modo, pode auxiliar mais ainda e talvez diretamente no entendimento a respeito do *Fonemol*. Seu texto *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* serve de base para o que se pretende demonstrar aqui.

> "Nosso título deixa claro que, para-além dessa fala, é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente. Pondo desde logo o espírito prevenido em alerta, porquanto é possível que ele tenha de reavaliar a ideia segundo a qual o inconsciente é apenas a sede dos instintos. Mas essa letra, como se há de tomá-la aqui? Muito simplesmente, ao pé da letra. Designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem. Essa definição simples supõe que a linguagem não se confunda com as diversas funções somáticas e psíquicas que a desservem no sujeito falante. Pela razão primeira de que a linguagem, com sua estrutura, preexiste à entrada de cada sujeito num momento de seu desenvolvimento mental. [...] Também o sujeito, se pode parecer servo da linguagem, o é ainda mais de um discurso em cujo movimento universal seu lugar já está inscrito em seu nascimento, nem que seja sob a forma de seu nome próprio. A referência à experiência da comunidade e da substância desse discurso não resolve nada. Pois essa experiência adquire sua dimensão essencial na tradição instaurada por esse discurso. Essa tradição, muito antes que nela se inscreva o drama histórico, funda as estruturas elementares da cultura. E essas mesmas estruturas revelam uma ordenação das trocas que, embora inconsciente, é inconcebível fora das permutações autorizadas pela linguagem. Donde resulta que a dualidade etnográfica da natureza e da cultura está em vias de ser substituída por uma concepção ternária - natureza, sociedade e cultura - da condição humana, na qual é bem possível que o último termo se reduziu à linguagem, ou seja, àquilo que distingue essencialmente a sociedade humana das sociedades naturais." (LACAN, 1998, p. 489-499)

Colocando em perspectiva, com os o que já foi dito sobre a noção de *Inconsciente* é mais do que ele não ser "a sede dos instintos" ou uma tradição que se inscreve antes do "drama histórico", mas sim que o inconsciente é "toda a estrutura da linguagem" ela mesma, porque ela "preexiste à entrada de cada sujeito num momento de seu desenvolvimento mental". Nesse caso, Lacan estaria mais próximo de Jung do que de Freud.

Por outro lado, é nesse mesmo texto, mais adiante, que Lacan vai destrinchar a noção de *significante*, o que interessa sobremaneira aqui, pois essa forma de pensar o *Inconsciente* é o que guarda uma relação bem profícua com o *Fonemol*, uma vez que o *Fonemol* opera sobretudo a partir e com o significante. Diz Lacan,

> “Por essa via, as coisas não podem fazer mais que demonstrar que nenhuma significação se sustenta a não ser pela remissão a uma outra significação: o que toca, em última instância, na observação de que não há língua existente à qual se coloque a questão de sua insuficiência para abranger o campo do significado, posto que atender a todas as necessidades é um efeito de sua existência como língua. Se formos discernir na linguagem a constituição do objeto, só poderemos constatar que ela se encontra apenas no nível do conceito, bem diferente de qualquer nominativo, e que a *coisa,* evidentemente ao se reduzir ao nome, cinde-se no duplo raio divergente: o da causa em que ela encontrou abrigo em nossa língua e o do nada ao qual abandonou sua veste latina *(rem).* Essas considerações, por mais existentes que sejam para o filósofo, desviam-nos do lugar de onde a linguagem nos interroga sobre sua natureza. E fracassaremos em sustentar sua questão enquanto não nos tivermos livrado da ilusão de que o significante atende à função de representar o significado, ou, melhor dizendo: de que o significante tem que responder por sua existência a título de uma significação qualquer. Pois, mesmo ao se reduzir a esta última fórmula, a heresia é a mesma. É ela que conduz o positivismo lógico à busca do sentido do sentido, do *meaning of meaning,* tal como se denomina, na língua em que se agitam seus devotos, o objetivo.” (LACAN, 1998, p. 501)

É justamente nessa disjunção entre significado e significante que opera o *Fonemol*. Se o *Russo* é a junção aleatória de fonemas sem objetivo de construir um sentido, ele também não tem obrigação de “representar o significado”, numa busca desenfreada “do sentido do sentido”. Dito de outro modo, existe mais um sentido do que um significado que remeta a um sentido, a uma outra coisa, e esse sentido, transportando para a cena, é dado pela pronuncia dos fonemas sem que eles sejam uma resposta ou um desdobramento de uma ordem lógica, muito embora no palco outros elementos operam na função de construção de sentido, como o figurino, o cenário, a iluminação, a trilha, etc. Ainda seguindo o raciocínio de Lacan,

> “Ora, a estrutura do significante está, como se diz comumente da linguagem, em ele ser articulado. Isso quer dizer que suas unidades, de onde quer que se parta para desenhar suas invasões recíprocas e seus englobamentos crescentes, estão submetidas à dupla condição de se reduzirem a elementos diferenciais últimos e de os comporem segundo as leis de uma ordem fechada. Esses elementos, descoberta decisiva da lingüística, são os *fonemas* [...] Com a segunda propriedade do significante, de se compor segundo as leis de uma ordem fechada, afirma-se a necessidade do substrato topológico do qual a expressão ‘cadeia significante’, que costumo utilizar, fornece uma aproximação: anéis cujo colar se fecha no anel de um outro colar feito de anéis. São essas as condições estruturais que determinam – como gramática - a ordem das invasões constitutivas do significante, até a unidade imediatamente superior na frase, e - como léxico - a ordem dos englobamentos constitutivos do significante, até a locução verbal. É fácil, dentro dos limites em que se detêm essas duas

> iniciativas de apreensão do uso de uma língua, perceber que somente as correlações do significante com o significante fornecem o padrão de qualquer busca de significação, como é assinalado pela noção de *emprego* de um taxema ou de um semantema, que remete a contextos do grau imediatamente superior às unidades implicadas. [...] Pois o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão. É o que se vê, no nível da frase, quando ela é interrompida antes do termo significativo: Eu nunca ... , A verdade é que ... , Talvez, também ... Nem por isso ela deixa de fazer sentido, e um sentido ainda mais opressivo na medida em que se basta ao se fazer esperar. Donde se pode dizer que é na cadeia do significante que o sentido *insiste,* mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação de que ele é capaz nesse mesmo momento." (LACAN, 1998, p. 504-505)

Se a oração gramatical que traz ou que instaura um significado é, como quer Lacan, a visão totalizante do colar, em oposição ao significante que é cada conta (cada fonema) que na sucessão e no conjunto forma o significado ou, como diz Lacan, que é na relação entre cada significante ("cadeia do significante") que o ouvinte vislumbra um sentido (o colar), portanto o significante – como quer Lacan, – "se antecipa ao sentido", impedindo que o significado reine para-além. É na correlação, como ele diz, entre os significantes que é possível vislumbrar um significado e é justamente nesse ponto que fica claro que o *Fonemol* se aproxima bastante desse *Inconsciente* lacaniano, justamente porque o *Fonemol* também não quer "se deixar aprisionar num *comunicado* qualquer dos fatos" ou "ser entendido pela multidão ou por alguns". O *Fonemol* deseja se instaurar como um universo metafórico, porque poético, das permutas metonímicas.

Nova velha história (1991): o Fonemol como processo de individuação

Antunes havia acabado de fazer uma nova incursão no universo de Nelson Rodrigues, com o espetáculo *Paraíso Zona Norte* (1989), quando escolheu a fábula do Chapeuzinho Vermelho como matéria-prima de seu próximo espetáculo. O título viria emprestado do subtítulo da obra de Guimarães Rosa, chamada *Fita verde no cabelo: nova velha história*, que apresenta uma nova leitura da fábula da Chapeuzinho Vermelho. A fábula original surge em torno do século X, mas só foi publicada primeiro com Charles Perrault, ficando depois mais conhecida pelos Irmãos Grimm, cuja versão é a que chegou aos dias de hoje.

Na obra de Guimarães, a leitura é de uma Chapeuzinho que experimenta sentimentos como medo, alegria, desejo e solidão, e que “se assusta como se fosse ter juízo” (ROSA, 1993, p. s/n.), diante do maior drama humano: a morte. A morte não de qualquer pessoa, mas de sua avó.

Ainda impregnado com a montagem anterior, por conta do mergulho na profundidade da obra de Nelson Rodrigues, Antunes não abandonou de todo a marca fundamental que havia na montagem do texto do autor pernambucano: o inconsciente coletivo. Seria possível afirmar até que, ao ir como um “cavalo solto”, como ele mesmo diz, para o *Inconsciente Coletivo* nessa montagem, Antunes percebeu ali que poderia ir mais adiante na pesquisa de voz e corpo do ator e que uma das formas de aprofundar seus estudos seria quebrando com a linguagem, não só a cênica, como também com a palavra que estrutura a dramaturgia e, por conseguinte, a linguagem. Sem abandonar sua relação com os mitos, mas, ao contrário, verticalizando, não bastaria imprimir a um texto já escrito e conhecido as marcas ou os atravessamentos míticos, como ele fez com Nelson, seria necessário partir de um mito e reescrevê-lo à luz de sua pesquisa, então por que *Chapeuzinho Vermelho*? Antunes, no documentário realizado por Zita Bressane (1991)[60] para a TV Cultura, em 1991, afirma que

> “Eu acho que uma coisa da maior importância histórica aconteceu: a queda do Muro de Berlim. Isto é realmente o fim de uma era, da Guerra fria, das consequências da Segunda Guerra Mundial, o medo, a ameaça, a desconfiança. Uma nova espiritualidade advirá desta queda do Muro de Berlim. Já temos aí o Mercado Comum Europeu. O mundo está na primavera. Basta de violência, basta daquele teatro absurdo dos anos 60 que até hoje escoa e ecoa por esse palcos. Agora, é o momento de estender a mão, é o momento outra vez da infância, da criança. A humanidade se torna novamente criança nesse início. Estamos chegando no terceiro milênio, no novo século. Por isso, Chapeuzinho Vermelho. Chapeuzinho Vermelho vai se chamar, o título vai ser *Nova velha história*. É um título que não é meu, é do Guimarães Rosa pra essa fábula do Chapeuzinho Vermelho. Então, vamos retornar à nossa infância, à nossa linguagem de criança e fazer o Chapeuzinho Vermelho.” (informação verbal)

Segundo Milaré, a escolha pelo mito de Chapeuzinho Vermelho, passa de fato por essa questão histórica vivida à época:

---

[60] “ANTUNES FILHO, ‘O diretor de teatro Antunes Filho apresenta cenas das peças Paraíso Zona Norte e Nova velha estória e mostra como elas foram produzidas, desde a preparação dos atores até a concepção de cenários e figurinos.’ Duração: 53’50” Direção: Zita Bressane Realização: TV Cultura, Brasil, 1991.

> “As circunstâncias históricas do final dos anos de 1980 pareciam a Antunes Filho solicitações urgentes à reflexão sobre o Bem e o Mal. Por isso trouxe tal reflexão ao primeiro plano em *Nova velha história* e nas produções seguintes do CPT. A queda do Muro de Berlim (1989) foi o prólogo de acontecimentos que redesenharam a Europa, detonando convulsões sociais, genocídios provocados por convicções nacionalistas, étnicas e/ou religiosas, mas houve também o fim da Guerra Fria, que por tanto tempo deixou o mundo sujeito à destruição atômica. Do ponto de vista conservador ocidental, presidido pelos EUA, o comunismo era o Mal e deveria ser combatido a qualquer custo. O fim da União Soviética, no entanto, atestou que o Mal não tem ideologia e continua florescendo soberbo na *nova ordem internacional*.
> Quanto ao Brasil, na primeira campanha eleitoral para a presidência da República, depois de 20 anos de ditadura, a falácia do fim das esquerdas, somada a um discurso contra os *marajás* (funcionários públicos bem pagos por serviços não prestados), e a promessa de inserção do país no *Primeiro Mundo* levaram Fernando Collor de Mello ao poder. Seu governo foi um desastre desse o momento da posse; no entanto, apesar dele, o país de democratizava no percurso em que atuação da sociedade civil mostrou-se decisiva, embora, pelas circunstâncias internas e externas, o Brasil saltasse da ditadura para a globalização, carregando em seu seio a corrupção e o crescimento espantoso da violência.
> Sintonizado com os acontecimentos do mundo, Antunes buscava o sentido das forças atuantes na *nova ordem*. Seria necessário abolir antigos conceitos e preconceitos em favor do desenvolvimento do espírito humano. Só pode haver liberdade quando indivíduo entende que a implicação imediata da liberdade é a responsabilidade com o outro e com o meio ambiente. Ao seu redor, no entanto, via crescerem a febre consumista e a violência; via a banalização do sequestro e dos massacres; via o recrudescimento da miséria e a contínua degradação da Natureza. O Mal se exibia sem pudor. Não hesitou, portanto, em levar ao palco sua reflexão sobre o Mal.”

Nesse horizonte, de um lado, um momento histórico em que Antunes como artista, circunscrito nessas circunstâncias, sentia necessidade de adotar um novo tipo de comportamento; e de outro, essa visão poética do diretor – novamente aqui se percebe uma dimensão utópica se fazendo presente, - traduzida na compreensão de que ele como artista deveria se voltar à “nossa linguagem de criança”, numa analogia evidente com a primavera, a fim de experienciar um estado que antecedesse à educação formal, por meio da qual, toda criança assimilaria todo um conteúdo cultural e estaria apta a viver em sociedade, e é a partir disso que Antunes concebe o processo de montagem de *Nova velha história*.

Para a humanidade poder se “tornar criança” novamente em seu trabalho, “o encenador e seus atores acamparam no imaginário infantil” e se debruçaram

novamente nos arquétipos e no pensamento arcaico. Segundo Milaré, isso gerou um terreno fértil de investigação, uma vez que “arquétipos afloram em fábulas e depois submergem, ocultando-se no mito. E o mito permanece atuante no dia-a-dia de todo mundo. Os contos infantis o captam em traços fortes e o remetem ao pensamento arcaico.” (MILARÉ, 2010, p. 164)

Nesse contexto, é que a abordagem do Mal na peça, simbolizado sobretudo pelo Lobo Mau, ganha novos contornos. Em vez de um Lobo que seja a “encarnação do Mal”, um monstro que assuste às crianças, ele se mostra como um personagem mítico humanizado: ele “é solitário e uiva para a lua – o homem ao sentir solidão também *uiva para a lua.* Essa ambiguidade homem/lobo é transportada para a cena e dos traços esquemáticos surgem camadas de substância dramática.”

A linha de força do espetáculo é o “rito de passagem da adolescente para a fase adulta”, cujas forças antagônicas, que assolam essa fase, se personificam no Lobo Mau. Um exemplo de como essas forças antitéticas friccionam com a trajetória da menina é o momento em que “o Lobo tenta seduzir a garota por todos os meios e suas atitudes desencadeiam em Chapeuzinho sentimentos contraditórios: enquanto a menina vê a possiblidade do jogo, a mulher tem a percepção da maldade do interlocutor e, por fim, o repudia.” (MILARÉ, 2010, p. 164)

A resolução desse nó dramático se dá quando a menina cede aos encantos da fera e, ao perceber que mudou de estádio, passando de menina para mulher, com a ajuda dos outros personagens coloca o Lobo em seu lugar devido: não o mata, não o violenta, não o extermina. Tranca-o numa esfera transparente que, puxada por uma corda, fica no alto sobre o palco, como que flutuando, mas preso. Por ser transparente, todos podem ver o Mal ali trancado, mas inofensivo, ainda que exposto até mesmo aos olhos menos atentos. Nesse sentido, como diz Milaré, “Bem e Mal estão apaziguados.” No livro de Milaré, há uma nota no fim dessa frase, com uma palavra de Antunes registrada no programa da peça, que o crítico traz à tona e que seria pertinente reproduzir aqui:

> “É necessário que o Lobo exista, no lugar a ele destinado. Nós temos de passar por este processo de iniciação, compreender que a sedução está presente no mundo, assim como o certo e o errado. Eu rompi com a noção antagônica dos gregos, de Dionísio e Apolo. Estou no

> princípio shivaita – a complementaridade Shiva e Shakti[61]. Trabalho o ator dentro dessa cosmogonia de Vishna."

Ainda que se possa discordar dessa ideia de Mal - um tanto quanto ingênua, - que se apazigua no jogo de oposições que não se anulam, e sim se complementam, seria pertinente trazer apenas um exemplo de como o Mal já foi pensado em outros saberes. O Mal tem sido motivo de debate constante durante séculos entre filósofos, antropólogos, psicanalistas, entre outros. Leibniz trabalha em sua Teodiceia com a ideia de Mal, estando fora de uma força superior, nem sendo parte, nem sendo o contrário dela, desta força superior, trazendo, em certa medida, a responsabilidade desse Mal, maiúsculo, para a perspectiva humana. E aqui, é possível relacionar com a abordagem antuniana de "humanidade", pois o diretor sempre quer abordar e discutir a precariedade humana. Nesse horizonte, ainda que o Mal, em certa medida, esteja numa outra esfera, talvez divina, assim como Deus, portanto fora do homem, não verificar sua incidência contingente, tiraria da esfera humana a responsabilidade de seus atos.

> "Posteriormente, na Teodiceia (§§ 29-33 e 153) e no texto Causa Dei (§§ 29-39 e 69-73), Leibniz oferecerá uma sistematização acerca do mal, a fim de mostrar como a causa do mal são as criaturas e não Deus. Leibniz adota duas proposições tradicionais que ele amarra ao seu próprio sistema: Deus permite o mal compreendido no melhor plano, mas não é sua causa, a fonte do mal é uma imperfeição srcinal (sic) da criatura ou uma privação. O mal pode ser tomado metafisicamente, fisicamente e moralmente. O mal moral, restrito às criaturas racionais, é o pecado ou o mal da culpa, isto é, as ações viciosas dos seres dotados de razão. Dessas ações resulta o mal físico ou mal da pena, ou seja, os sofrimentos desses seres racionais. Ambos, mal moral e mal físico, são males possíveis, mas derivam de um mal necessário, e o mal metafísico: todas as criaturas são essencialmente limitadas. Em outras palavras, a fonte ou a causa ideal do mal são as verdades eternas, as criaturas são marcadas por essa imperfeição ou limitação já no estado de pura possibilidade, pois, diz

---

[61] "Para o hindu comum, a forma mais popular de se aproximar do Divino consiste em adorá-lo sob a forma de um deus (ou deusa) pessoal. A fértil imaginação indiana criou literalmente milhares de divindades que aparecem em inúmeras manifestações. As três divindades mais adoradas na índia, hoje, são Shiva, Vishnu e a Mãe Divina. Shiva é um dos mais antigos deuses indianos e pode assumir muitas formas. É chamado Mahesvara, o Grande Senhor, quando é representado como a personificação da plenitude de Brahman, e pode igualmente personificar muitos aspectos isolados do Divino. Sua aparição mais celebrada corresponde a Nataraja, o Rei dos Dançarinos. Como o Dançarino Cósmico, Shiva é o deus da criação e da destruição, que sustenta, através de sua dança, o ritmo interminável do universo. Vishnu também aparece sob diferentes disfarces. Um deles é o deus Krishna do Bhagãvãd Gita. Em geral, o papel de Vishnu é o de preservador do universo. A terceira divindade da tríade é Shakti, a Mãe Divina, a deusa arquetípica, que representa, sob suas inúmeras formas, a energia feminina do universo. Shakti também aparece como a esposa de Shiva." (CAPRA, 2009, p. 90).

> Leibniz, o que não possui limites em seu poder, em sua sabedoria e em toda perfeição que pode ter, não é uma criatura, mas Deus. O fundamento do mal é, por isso, necessário: o mal consiste formalmente na privação. Todavia, a limitação natural de toda criatura é a causa ideal, não eficiente do mal; assim, mesmo que sua possibilidade seja necessária, a atualização do mal permanece contingente – em última instância, porque o ato mau faz parte de um universo contingente – e os males só passam da potência ao ato em função da harmonia das coisas ou de sua conveniência com a melhor série de coisas." (LEIBNIZ, 2004, p. 118-119)

Nessa perspectiva, é possível dizer que a história da Chapeuzinho contempla essas três dimensões de Mal que identifica Leibniz: moral, físico e metafísico, isto é, a culpa, a pena imposta pelo sofrimento de não superar a culpa, e a limitação da criatura humana.

Ainda que Antunes, trabalhe na chave de "opostos complementares", ao relacionar bem e mal, o que em certa medida aliviaria a carga ingênua, preferimos trabalhar com a ideia do mal moral e metafísico, porque em larga medida essa concepção dialoga com as preocupações éticas e estéticas de Antunes. Forma e conteúdo para o ator aqui se retroalimentam; dito de outro modo, essa operação entre forças antitéticas que não se consomem e sim se estabilizam aparecem tanto na prática dos atores de Antunes, como já se viu, como na elaboração de seu pensamento e aí, neste caso, um se torna interlocutor do outro, uma coisa não está dissociada da outra. Da mesma forma, discutir a moral do ser humano é discutir por quais princípios ele se constitui, e num sentido metafísico, quais são seus limites. Nas próprias palavras de Antunes,

> "Talvez, eu quisesse, estivesse, naquele momento enveredando para o Ethos. A moral. Entender que quê é o mal no homem. É o velho discurso, antigo, né, o velho discurso. O mal ou o bem é uma coisa congênita ou é uma coisa artificial? A gente traz o mal dentro da gente, é lógico, a grande vontade, a gente traz o mal dentro da gente, mas e o nosso lado do bem como é que fica? É instintivo? É artificial? É aprendido? É uma lei? É uma lei ou é um dharma? Eu vi num determinado momento que - assim como o holocausto levou você a contestar o modernismo, todo modernismo, os ideais do modernismo, que eram dogmas -, eu percebi que, com a queda do muro de Berlim, o que foi feito pela queda do muro de Berlim, que poderíamos começar uma nova civilização humana. Humana. Uma civilização humana, de fato, mas que precisaríamos agora saber o que que é o mal e o bem, que (sic) todos nós temos o mal dentro da gente, nós temos é que colocar o mal dentro, no lugar certo dentro da gente, e tornar esse, esse dragão que nos assusta, tornar isso uma força positiva. E o que nós sabemos no processo de individuação? Você, quando parte como herói em busca desse saber, em busca dos teus tesouros; em busca

> do bem, que você vai para as montanhas, se afasta do teu povoado, e vai enfrentar o dragão, em busca de algum conhecimento, em busca de algum tesouro, de algumas pedras preciosas, que você vai trazer a esta comunidade, não é verdade? Assim também pensei eu: nós temos que saber o que é o mal, todos nós temos que saber o que é o mal. Você simplesmente falar 'não quero saber do mal, eu sou um puritano, eu não quero saber do mal', esse cara é perigoso, esse cara vai se tornar, ele vai usar daqui a pouco a força bruta para provar que o bem é que tem que ser instituído para todo sempre, na porrada, no músculo, na lei: tem que ser o bem. Então, eu falei 'com a queda do muro de Berlim, vamos acabar com essa civilização errada que nós tivemos, até então.' Errada de tentar espantar o mal, não quero saber do mal, não! Vamos enfrentar, nós temos o mal. Nós somos uma legião segundo São Marcos, não é? Eu não sou homem eu sou uma legião." (CLARO, 2002, informação verbal) [62]

Após essa contextualização, é possível perguntar porque abordar todo esse universo por meio do *Fonemol* já num universo rico em camadas poéticas? Do ponto de vista do *Inconsciente* está claro que a não preocupação por trazer à tona os possíveis significados desdobrados a partir de uma oração qualquer abre um campo de pesquisa de teatralidade que escapa a uma certa maneira de pensar os elementos da cena de forma cartesiana, do que Antunes, justamente, tenta fugir. Encadear fonemas de modo que esse colar de contas cause na plateia sensações desconhecidas e inesperadas a partir de um universo básico já conhecido.

Evidentemente, a matriz da história e seus personagens estão lá no palco, são identificáveis por seus figurinos, por seus gestos, por seu comportamento corporal, mas não identificamos as palavras que eles falam. Ainda que o interlocutor na plateia domine de cabo a rabo toda a fábula da Chapeuzinho, haverá espaços que serão abertos pela não entrega do que poderia se desdobrar como significado a partir do significante. Isso acaba por criar um desvio que impede o espectador de ser invadido pelo que tem de mais linear na história, ainda que ela faça parte de seu repertório. Ainda assim, mesmo que faça parte de seu repertório, seria possível insistir na compreensão de que os sons dos fonemas encadeados sem uma lógica gramatical colocará o espectador numa zona de desconforto, o que interessa sobremaneira ao teatro de Antunes.

Enquanto isso, na outra ponta da corda dessa relação, ou seja, o ator, ele se beneficia de tudo isso que foi falado, sobretudo na execução dessa ideia tão cara a

---

[62] Informação extraída dp documentário *O teatro Segundo Antunes Filho*. Dirigido e produzido por Amílcar M. Claro. SESC TV: 2002

Antunes – que é a de o ator sempre estar presentificado, em situação, - na qual nunca se respira de forma igual. Não saber qual será o próximo fonema - que eu como ator vou dizer, - cria uma situação de absoluta instabilidade e vulnerabilidade, que são próprias a presentificação orgânica do jogo.

Se se pensasse a construção do mesmo Chapeuzinho falado em português, toda a possiblidade de trazer à tona aspectos de fábula tão conhecida para a expressão do desconhecido, de tirar as personagens de uma concepção cartesiana e de senso comum, de trazer mesmo camadas do *Inconsciente*, por exemplo, como a "transição da criança para a mulher" ou do Lobo, como sendo "o homem que uiva" porque está "solitário", talvez fosse mais difícil, uma vez que a utilização do *Fonemol* no núcleo da construção teatral, no coração da obra cênica, colabora para o acesso aos fluxos contínuos dos mitos e dos arquétipos, como pretende Antunes.

Blanche (2006): o Fonemol como Performer do Inconsciente

Antunes Filho sempre afirmou que o *Fonemol* era a linguagem do *inconsciente*. Talvez ele tenha formulado exatamente dessa maneira apenas na construção de *Blanche* (2016), sua "viagem em Fonemol pelo universo de Tennessee Williams"[63], a partir do texto original desse autor: *Um bonde chamado desejo*. Diz ele no programa da peça:

> "Fonemol é uma língua imaginária que procura revelações através das sensações e sentimentos do ser humano. São símbolos do inconsciente, não da razão. Assim como os atores, que com o Fonemol emanam imagens inconscientes, o mesmo deve suceder com o espectador que, sensibilizado na participação, vai agir como DJ, criando sua dramaturgia particular." (informação verbal) [64]

Já com *Blanche*, mesmo que Antunes mantenha um diálogo com as noções de *Inconsciente* atestadas em *Nova velha história*, e que podem ser relacionadas a esse imaginário utópico, vinculado ainda a um ideário modernista, - existe uma linha de fuga dessa perspectiva a partir do momento em que o diretor coloca o ator Marcos de Andrade travestido de Blanche, à moda de Kazuo Ohno em La Argentina[65], - inserindo-o num contexto muito mais de um *performer* que "*performa* a personagem", do que um ator que "interpreta um papel".

---

[63] Texto que aparece no Programa da peça Blanche, gentilmente doado por Emerson Danesi.
[64] Ibid.
[65] Kazuo Ohno (1906-2010) foi um artista japonês, um dos criadores da dança teatro, chamada Butoh.

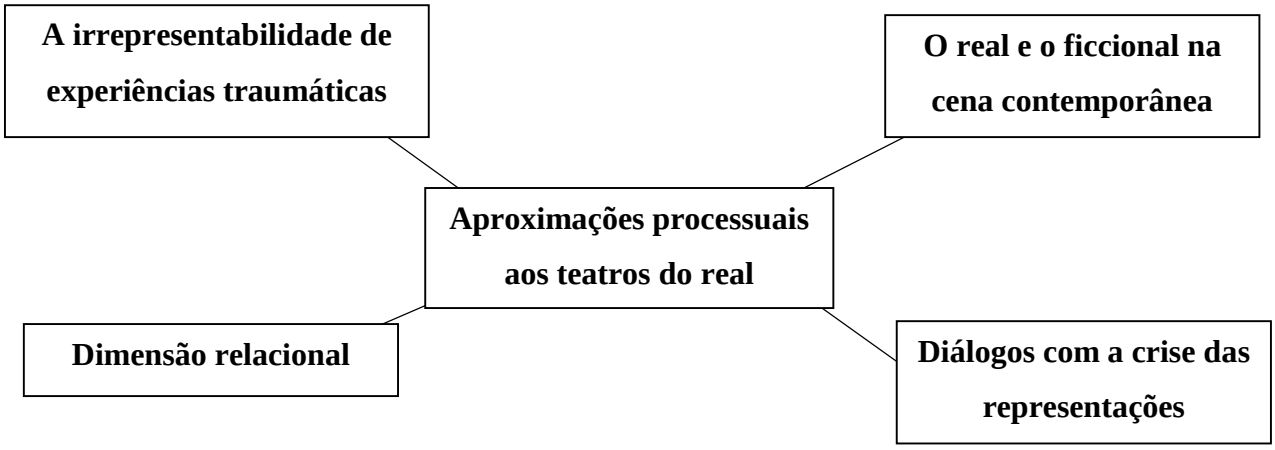
Sob essa perspectiva, é que a tese de doutoramento *Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano na cena contemporânea*, de Júlia Guimarães Mendes, que tem como foco, grosso modo, a investigação da capacidade de realização estética e crítica a partir da presença dos atores do cotidiano no campo das artes cênicas, - e, por isso, dialoga com conceitos que dizem respeito ao teatros do real**,** serviu de elemento de intersecção desta análise a respeito de Blanche. Assim, alguns dos temas, abordados em sua tese, por exemplo, àqueles ligados ao que se convencionou chamar de "teatros do real", podem se relacionar com o viés estético adotado por Antunes neste espetáculo. No artigo *Experiências do real no teatro*, da Profa. Dra. Silvia Fernandes, citada pela Profa. Júlia, há uma passagem em que se delineia este conceito de "teatros do real":

> "Considerados por teóricos como Hans-ThiesLehmann 'irrupções do real' no tecido simbólico da representação, lidos por outros como incursões radicais de performatividade na moldura simbólica da teatralidade, como é o caso de Josette Féral, os 'teatros do real' foram assim nomeados por Maryvonne Saison no final da década de 1990. Em seu livro *Les théâtres du réel*, publicado em 1998, a professora de filosofia da Universidade Paris X (Université Paris OuestNanterre - La Défense) notava uma dimensão crítica diferencial em determinadas práticas do teatro contemporâneo e enfatizava que a atuação política de alguns coletivos caminhava em direção oposta à do teatro engajado mais tradicional. No período de publicação do ensaio, observava que determinados artistas e pesquisadores problematizavam as práticas de representação ao pretender que o espectador fosse colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de acesso imediato ao real. Segundo a autora, em determinadas experiências do teatro contemporâneo priorizava-se a concretização material da presença do ator, do espaço, do objeto e da situação, em oposição à relação mimética, abstrata, da representação com aquilo que representa. A problematização do representado seria feita em proveito da presentação única, singular, na tentativa de preservar a materialidade do acontecimento e a contundência crítica de eventos de risco. Diante do exposto, percebe-se que o desejo de real, onipresente na pesquisa teatral contemporânea, não é mera investigação de linguagem. Ao contrário, ele parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980. Por meio desse processo, algumas experiências teatrais recentes contrapõem-se à 'tentação de insularidade' que acometeu uma parcela representativa das encenações da referida década, criações em que a autonomia da linguagem cênica, a autorreferência, a fragmentação e a autorreflexividade levaram os artistas a debruçar-se sobre a própria prática do teatro. É o fenômeno que Patrice Pavis (1990, p.80) considera uma inflexão da cena do período sobre seu mecanismo homeostático, em detrimento da reflexão sobre o mundo, tendência que Saison (1998, p.13) prefere chamar de 'crise de referência'." (FERNANDES, 2013, p.3)

Deve-se entender a citação acima como uma breve explicação que possibilita uma aproximação ao conceito de “teatros do real”. Esta aproximação não é apenas uma força de expressão, mas também um ponto de vista. Em certa medida, os conceitos discutidos, ainda insistindo nessa ideia de intersecção entre pontos de vista, devem servir para haver encontros, inter-relação, e não delimitações pejorativas de qualquer procedimento. Em outras palavras, os conceitos abordados aqui servem menos para uma difícil catalogação dos fenômenos teatrais circunscritos no “teatros do real” e mais para uma conexão, não só de termos teóricos a respeito deste tipo de acontecimento teatral, como também para um diálogo entre criadores e pensadores de tal fenômeno.

Partindo desta premissa, seria possível elencar algumas comparações neste recorte específico a fim de estabelecer finalmente um diálogo com os procedimentos artísticos do espetáculo *Blanche*, adotados por Antunes Filho.

Para entendermos essa ideia de “teatros do real” (FERNANDES, 2013, p.3), Mendes expôs um esquema chamado de “aproximações processuais” (MENDES, 2017, p.20), que se caracteriza por alguns procedimentos que podem ser identificados na “‘irrupção’ do teatros do real” (FERNANDES, 2013, p.3), nas artes da cena:



Não interessa aqui discutir o que Júlia chama de nó filosófico, isto é, o que seria real, que real é esse que se manifesta no fenômeno teatral e como é que se lida com ele, nem discutir cada uma dessas noções conectadas às “aproximações processuais aos teatros do real” (MENDES, 2017, p.20), mas sim pinçar apenas um desses

aspectos, para a discussão proposta aqui, a saber, “Diálogos com a crise da representação” (MENDES, 2017, p.37)

Neste tópico de sua tese, Mendes estabelece um breve diálogo com perspectivas modernas e contemporâneas de como a crise da representação é vista, de modo a demonstrar que essa crise na representação também contribuiu para a construção desse fenômeno, chamado teatros do real. Essas perspectivas tratam de colocar em cheque o paradigma da representação, como era entendido até parte da primeira metade do século XX, nos mais variados campos das ciências humanas. Esse colocar em cheque pode ser entendido como uma forma de resistência aos modos tradicionais de expressão artística, os quais invariavelmente obedeciam a ideias que mantinham a chama do *status quo* acesa.

> “Tanto na concepção de Borriaud quanto na de Cornago, a busca por uma estética de proximidade estaria vinculada à tentativa de realizar caminho inverso ao da valorização do político no âmbito dos discursos e das formas tradicionais de representação, seja como contraponto à dita sociedade do espetáculo ou no intuito de deslocar as utopias revolucionárias rumo as utopias relacionais. De certo modo, ambas as visões apontam para o diagnóstico de uma crise nas representações, percepção consonante com várias outras correntes do pensamento do século XX, que começa a se disseminar através da filosofia - via teóricos como Derrida, Lefebvre, Gruner – e atinge a política, a religião, a cultura e a arte.” (MENDES, 2017, p. 37)

Enquanto que, no âmbito cultural, um exemplo seria Marcel Duchamp e seu *ready made*, como “resistência à representação” (MENDES, 2017, p. 37), no campo específico do teatro, ela nos lembra da *performance art*, com a presença, que a caracteriza, do corpo do *perfomer*, cuja materialidade, para além da fisicalidade, pode ser vista como um antídoto a qualquer simulacro, presente na espetacularização da sociedade – ideia fundamental do pensamento de Guy Debord[66], - e que se ligaria – essa presença - à noção testemunhal tão cara a um teatro que se engaja à prática de teatro documental. Outro aspecto discutido em sala, que se insere nessa ideia de crise, diz respeito ao rompimento das delimitações de aspectos da linguagem teatral, como a noção de teatralidade, que segundo Júlia, “entrecruza esferas da arte e da vida e se interessa mais pelos corpos reais, os espaços comuns, do que pelas complexas elaborações estéticas:

---

[66] Guy Debord(1931-1994) foi um escritor francês, teórico, filósofo e cineasta. Sua obra mais conhecida é o livro intitulado *A sociedade do espetáculo*.

> "De meu ponto de vista, refletir hoje sobre a teatralidade e a performatividade implica indagar sobre os problemas da re-presentação nas artes cênicas, indo além do teatro, nos desalojamentos tradicionais dos espaços cênicos, nos papéis testemunhais e documentais de seus praticantes, nas transformações do discurso e nas renovações discursivas que nascem da vida, dos imaginários sociais ou performatividades subversivas." (DIÉGUEZ, 2011, p. 136, apud MENDES, 2017, p.38, 39)

Em certo sentido, é possível dizer que, se as esferas de arte e vida se entrecruzam, essa crise da representação não é apenas uma crise de representação, e sim uma crise também do sujeito na representação.

É necessário fazer uma breve digressão aqui, porque se essa crise do sujeito tem seu ápice na contemporaneidade – seja pela ideia de morte do sujeito seja pela representatividade de novas singularidades – seria possível indicar um começo ou um início desse ápice?

Não se trata de pensar numa genealogia da crise do sujeito, mas antes de digredir sobre algumas questões que, se não se configuram como origem dessa crise, indicam já um possível aparecimento. Seria possível escolher como ponto de apoio alguns exemplos, como o surgimento da psicanálise, criada por Freud, em que ele percebe, grosso modo, que o ser humano não responde diretamente à sua consciência, mas sim a seus desejos, a suas pulsões; ou o aparecimento das novas estéticas que começam a dissolver as ideias de narrativa, de figuração, isto é, começa certa mudança de perspectiva em relação àquela ideia de que a arte deve representar a natureza *per si*. Um outro exemplo seria o do próprio teatro: uma crise do drama é deflagrada no final do século XIX por autores como Henrik Ibsen, Anton Tchekov, Maeterlinck, entre outros, observada e discutida por Peter Szondi[67], em sua obra paradigmática, *Teoria do Drama Moderno [1880-19509]*. Em síntese, nessa obra, Szondi demonstra, entre outras coisas, que esses autores perceberam de modo não consciente que o drama intersubjetivo, o diálogo fechado em si mesmo, esse mundo separado por uma quarta parede que iludia a plateia a ver uma representação do mundo *comme il faut* - paradoxalmente, sem nenhuma conexão com o mundo real e seu entorno, - não conseguia mais abarcar as contradições humanas, e que era preciso romper com essa forma tradicional do drama. Nesse sentido, a intersecção

---

[67] Peter Szondi (1929-1971) foi um téorico literário, pensador e filólogo húngaro. Além da obra citada aqui, entre seus livros, também está o clássico *Ensaio sobre o trágico (1961*

com a forma épica teve papel fundamental, no que se convencionou chamar por esse autor de a epicização do drama.

> "Alguns dramaturgos extraíram da nova temática do presente um novo mundo de formas. Ele terá seqüência no futuro? Certamente, tudo que é formal, em oposição ao temático, contém em si sua tradição futura como possibilidade. Mas a mudança histórica na relação de sujeito e objeto colocou em questão, junto com a forma dramática, a própria tradição. No seu lugar, uma época para a qual a originalidade é tudo reconhece somente a cópia." (SZONDI, 2001, p. 183.)

Como se vê, essa mudança na relação entre sujeito e objeto, que o autor identifica como histórica, e que também é, mas não só, coloca em cheque certa tradição. Num primeiro momento, especificamente essa tradição dramática, depois, num segundo momento, em âmbito mais amplo, uma tradição teatral. Sob esse ponto de vista, os procedimentos fundantes do fenômeno teatral ocidental são questionados: a história (enredo, narrativa), o espaço, o tempo, o ator-personagem, etc. Procedimentos estes, deslocados, revirados, desconstruídos, alterados, dissolvidos e questionados, com o objetivo de estabelecer outros modos de pensar o fazer teatral e, por conseguinte, outra formas de olhar para o ser humano e para a vida. Outros autores como Jean-Pierre Sarrazac[68] discutem essa teoria e até discordam em alguns pontos de Peter Szondi, mas ele de certo modo é o primeiro a formular desse modo e a nominar essa crise do drama.

Crise do drama e a posterior crise da representação estariam então conectados? De um lado sim, porque essas "crises" é que geram o pensamento artístico moderno expresso nas vanguarda já discutidas aqui na primeira parte dessa dissertação. De outro lado, e neste ponto, caro leitor, sua atenção é importante, posto que tudo que foi colocado aqui sobre Teatros do Real diz respeito ao cunho performativo no qual Antunes circunscreveu *Blanche*.

Blanche consiste em uma, na falta de melhor palavra, releitura da obra originalmente chamada *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. Embora o próprio diretor nomeie de "uma viagem em fonemol" é possível chamar de releitura porque os atores não diziam o texto original de Tennessee, eles diziam um outro texto,

---

[68]Jean-Pierre Sarrazac (1946-) é um dramaturgo, diretor e professor francês. No Brasil, ficou conhecido por seus ensaios sobre teatro, notadamente *O futuro do drama (2002)* e a organização do livro *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo (2005)*.

o do *Fonemol*, com apenas algumas palavras em português, por isso a obra foi, em certa medida, relida.

Pois bem, ao fazer um espetáculo colocando o *Fonemol* em lugar do texto original, e aqui, um parêntese: diferentemente de *Nova velha história*, uma vez que na fábula da Chapeuzinho, entre dez publicações, não haverá nenhuma cujas palavras do texto sejam iguais, mas continuará tendo o mesmo enredo de fundo com pequenas variações - com um texto de Tennessee, não acontece isso: ele é um dramaturgo reconhecido, com frases que ficaram famosas de seus textos, como por exemplo, no próprio Bonde, uma frase da Blanche num momento agudo e final de sua trajetória na peça: “sempre dependi da bondade de estranhos”. Ainda assim, não faz parte de um repertório comum, por assim dizer, diferente da maioria das fábulas infantis.

Uma hipótese para a realização desta montagem, de um texto já existente sendo substituído pelo *Fonemol*, é a de que o diretor queria criar, mais uma vez, um deslocamento na percepção da plateia durante a recepção de sua obra, uma vez que ela (a plateia) não entenderia o que os atores diziam em cena. Isso causava um certo estranhamento. Pelo menos, essa primeira camada da língua - das palavras exatas que estariam sendo ditas - não seria possível entender. Mesmo que Antunes tenha se apoiado no conhecimento prévio do público da história original, distribuindo um programa, antes de cada apresentação, com uma espécie de sinopse que nos lembrava da situação concreta na peça de Tennessee, somente algumas palavras do texto original eram faladas em cena, tais como: os nomes dos personagens e *Belle Rêve*, a propriedade perdida das irmãs, Blanche e Stella. O efeito que isso produzia é que, na condição de plateia, ficávamos mais com a sensação que atravessava as palavras inventadas do que com o que estava necessariamente sendo dito, isto é, importava mais o como os atores diziam aquelas vogais e consoantes, os fonemas. O texto, neste caso a sequência dos fonemas que geram o *Fonemol*, como dizia Antunes, vira pretexto. De certo modo, esse mecanismo deslocava também o imaginário da plateia, porque ela não se preocupa em entender as palavras, e sim a se contaminar pelas sensações “através das palavras”, assim, seria possível completar a dramaturgia. Nesse horizonte do *Fonemol* como possível dramaturgia no lugar do texto original, Antunes diz no programa da peça:

> “Público tem que ser DJ no espetáculo: faz dramaturgias particulares com o que vê, com o que ouve e com o que sente. O espetáculo solicita de cada espectador uma dramaturgia original. Se possível até com um

> bigode colocado na Mona Lisa. Uma dramaturgia fantasma deve se constituir centro do espectador." (informação verbal) [69]

E mais adiante, ainda sobre texto, há uma citação que aparece como "Josette Féral por Antunes filho", que fundamenta a apropriação que Antunes faz do substrato do texto dramático e a subsequente interferência do *Fonemol*:

> "Sem dúvida que o teatro de Hove está bem distante de um teatro realista. Ele incorpora e usa o realismo – como se pode dizer no pós-modernismo – ultrapassando-o, criando outras formas para um ator interpretar uma personagem. Melhor ainda, ele 'performa-o', exige sua presença para desdobrá-lo diante do espectador, mostrando suas dobras e seus recônditos. É no jogo do texto e nesse desdobramento que reside o grande prazer do espectador e a performatividade do espetáculo."[70]

Além do uso do procedimento do *Fonemol* como construção dramatúrgica, Antunes criou uma atmosfera que contribuía para esse deslocamento. Essa atmosfera preparava a plateia para assistir a algo não usual, ainda que comum para quem trabalha no teatro. Por exemplo, não havia um cenário teatral, por assim dizer: os poucos elementos de cena remetiam mais a uma sala de ensaio improvisada do que a uma complexa criação cenográfica. Cadeiras e mesas em avançado estado de uso e praticáveis mal pintados compunham a cena, trazendo um aspecto de improviso. De acordo com o texto publicado no programa da peça, o cenário tem "o realismo de uma sala de ensaio fingindo ser outra!"

Esse caráter de improviso e da ação do tempo, essa patina de vida, também aparecia nas vestimentas. Os figurinos, por exemplo, pareciam trazidos pelos próprios atores, como aquelas roupas que a "Companhia de Teatro" iria se desfazer ou doar e acaba por aproveitar para os ensaios e assim ficou: o provisório que vira o definitivo. A exceção feita ao ator Marcos de Andrade, que fazia o papel de Blanche. Além de um figurino que dava impressão de ter sido "pensado" - que consistia num vestido branco, propositadamente puído, de modo a dar a sensação de que havia ficado guardado por muitos anos ou como que saído de uma fotografia antiga, - ele usava uma maquiagem de máscara branca, com um chapéu e um véu preto por cima do rosto, o que lembrava muito a figura emblemática de Kazuo Ohno, grande influência em alguns trabalhos de Antunes, como já foi dito. A iluminação arrematava essa

---

[69] Texto do programa da peça Blanche.
[70] Texto inserido no programa da peça Blanche.

atmosfera, pois não havia um único refletor teatral sequer, nem *elipsoidal* nem *fresnel*: a luz usada para a cena era a luz da sala de ensaio, as lâmpadas fluorescentes do cotidiano, as mesmas que iluminavam a plateia. Com isso, parecia que todos compartilhavam do mesmo espaço, atores e público, quase como se a plateia estivesse dentro da cena, porque – arrisco dizer, – em última instância, não havia cena: a hierarquia de emissor e receptor fora quebrada, ou, senão quebrada, no mínimo dissolvida entropicamente, a ponto de praticamente sumir, embora, faz-se necessário dizer, havia uma espécie de arquibancada em que o público se acomodava, mas a separação era mínima.

Todos esses procedimentos conectados a um mesmo espetáculo parecem remeter a ideia fundamental de quebra da representação e iriam ao encontro, portanto, a essa perspectiva de crise de representação, como a dizer de forma contraditória que as pessoas não veriam uma peça de teatro ali naquele tablado, embora uma teatralidade específica e vertiginosa nascesse ali.

A reflexão sobre a prática teatral sempre esteve presente nas peças de Antunes, pelo uso contundente da metalinguagem, pois, como já se viu anteriormente, ele sempre se interessou por esse procedimento, pois ela o provocava no sentido de o inserir, como criador, na “linha tênue que separa ficção de realidade”. No entanto, ainda assim, não é errado dizer que suas peças sempre se circunscreveram num universo ficcional, preponderantemente calcado no modo dramático.

Ainda assim, ao usar o *Fonemol* como ferramenta que instaura linguagem – além de ter essa capacidade de possibilitar que o ator saía de um registro convencional de teatro, no mínimo na relação ator-texto, - abre-se um campo de experiência vasto para o ator: o de hibridizar também suas formas de representação, posto que, se um tipo de dramaturgia contemporânea pode borrar suas fronteiras, o ator também pode, texto e ator podem flutuar entre os modos dramático, épico e lírico; se a encenação é dissolvida entre contato com um corpo real e com projeções de vídeo, por exemplo; por que não o ator também não poderia se hibridizar como tudo que está à sua volta?

Isto posto, seria possível afirmar, portanto, que *Blanche* de Antunes Filho, se não estabelece uma ponte direta com “teatros do real”, pelo menos se apoia em alguns procedimentos semelhantes cujo fim parece ser o mesmo: fazer emergir um outro tipo de teatralidade que não a tradicional, mais expandida, - e desestabilizar a plateia, de

modo a colocá-la como partícipe profícuo e alimentar uma nova perspectiva de seu imaginário.

QUINTA ESTAÇÃO – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas experiências teatrais, na contemporaneidade, têm se caracterizado por sua radicalidade, que algumas das vezes se expressa, por exemplo, pela não presença de atores no palco. No espetáculo suíço “Stifters Dinge”, do Théâtre de Vidy-Lausanne, sob a direção do alemão Heiner Goebbels, no Festival Internacional de anos atrás, aqui no Brasil, isso ocorria.

Quando isso acontece, parece que a presença do ator é evocada inclusive pela sua ausência. Daí, que a figura do ator, contraditoriamente a experiências como a citada acima, vem se reafirmando como um dos pilares essenciais do teatro.

Dessa forma, essa dissertação se pretendeu como uma reflexão em torno das ideias e pensamentos de Antunes Filho acerca de seu teatro, tendo no ator sua figura central, a partir da perspectiva de quem esteve presente em sala de ensaio como ator e assistente de direção, no processo de criação de alguns espetáculos, e de quem observou outros dois espetáculos como espectador.

Entendo que todos somos sujeitos históricos, cujas vidas são atravessadas por diversas experiências, entre elas, a cultural, a social, a econômica, a ideológica, etc. Em outras palavras, não somos pessoas a-históricas, isto é, fora de nosso tempo. Nossas subjetividades são resultado, em larga medida, de experiências que vivemos e daquilo que nos antecede como acontecimento histórico. Esses “dados” históricos podem até não estar fisicamente presente, no entanto, seus ecos se fazem ainda ouvir em nossas psiques e nossas atitudes.

Por isso, meu intento foi trazer algumas observações sobre o período histórico do Modernismo e alguns de seus possíveis desdobramentos. Com isso, procurei demonstrar que o pensamento de Antunes Filho sobre o artista e sobre o teatro tinha um fundamento muito claro nos aspectos filosóficos do Modernismo, naquilo que eu mesmo entendo como um movimento utópico. Utopia – que é o não lugar, - o lugar sem definição concreta real, o lugar idealizado, o lugar a ser atingido e alcançado. Nesse sentido, parece-me claro que o teatro de Antunes pertence a essa linhagem Modernista.

Antunes se colocava em atitude de descontentamento em relação ao teatro que se fazia durante o seu tempo, marcadamente em relação à falta de cultura dos atores ou a um viés de interpretação dos atores nos palcos a que ele chamava de

estereotipada. No lugar disso, ele tentou estabelecer outro tipo de paradigma, por meio da criação de novas técnicas – mesmo que seja a partir de estudos já existentes, até porque não se pode partir do zero, - e de uma nova maneira de pensar o ofício do ator nos palcos. Ele trabalhava com o objetivo de alcançar algo que ainda não tinha sido concretizado, que ainda não estava lá, posto em cena, porquanto ainda idealizado, em certa medida, e porque sua atenção estava sempre voltada para a condição processual do teatro, e não de resultados.

Portanto, é possível dizer que Antunes adotava um viés modernista de olhar para o teatro. Não apenas isso, mas havia também essa crença de que a solução para nossos problemas de ordem social, econômica e política passava, em certa medida, pela aquisição de cultura, pelo entendimento de que só nos tornaremos cidadãos através da cultura e educação. Isso é uma forma de pensar o mundo que está no bojo do ideário modernista. Ao entender isso, não fica difícil entender também a busca de Antunes por um novo tipo de ator, um novo tipo de artífice dos palcos.

Ao observarmos as vanguardas históricas do Modernismo, veremos que esse período foi profícuo em quebrar com ideias que durante anos sustentaram a forma de pensar a arte e o teatro. Com o impressionismo, começamos a borrar a ideia de realidade; com o expressionismo, deformamos a realidade, com o dadaísmo, implodimos a realidade; com o surrealismo, rompemos com a fronteira entre o real e o sonho. Todas essas vanguardas procuravam uma nova forma de pensar o ser humano e a arte, todas elas inseridas num viés modernista.

“Localizar” Antunes nesses contextos históricos e culturais foi, sobretudo, uma tentativa não de crítica negativa, e sim de defender a ideia de pertencimento de Antunes a um período, a uma linhagem, em suma, a uma tradição. Foi com Antunes que aprendi que a ideia de “desconstrução”, tão difundida na arte contemporânea, não tem nada a ver com destruição, e sim com um processo dialético, um diálogo entre as partes, um processo dialógico entre o hoje, o ontem e o amanhã. Esse processo tem um sentido profundo de respeito à tradição, o que não significa não provocá-la, mas sim friccioná-la a ponto de abalar suas estruturas, desconstruindo-as, em permeabilidade constante: substituir um dogma pelo outro, uma verdade pela outra, é a tirania das proposições. Antunes sempre dizia que tinha medo dos defensores da verdade absoluta, daí defender que a desconstrução é um diálogo, não a substituição de uma estátua de mármore pela outra. Esse era o homem de teatro Antunes Filho.

Na segunda parte, procurei trazer à baila que a procura de Antunes por novos paradigmas para o trabalho dos atores sempre existiu. Não foi algo que começou apenas no CPT. Por meio de depoimento dele e de outro artistas, fica claro que Antunes sempre teve um instinto de curiosidade muito forte, no sentido de querer sempre descobrir ou inventar algo novo, sempre com vistas a melhorar o trabalho dos atores, fazendo com que eles verticalizassem seu trabalho técnico. Além disso, sempre havia uma provocação por meio das rodas de conversas no CPT de que os atores procurassem novas formas de pensar seu trabalho e de se pensar.

A ideia de chegar a um denominador comum se o método de Antunes corresponde mais ao perfil de Método ou ao perfil de Sistema foi uma vontade de localizar, na verdade, o corpo do trabalho de Antunes e em que medida seu trabalho dialoga com a linhagem de outros mestres, como Stanislávski. Pensar a diferenciação entre Método ou Sistema e a que definição a linha de trabalho de Antunes se enquadraria não é meramente uma questão apenas semântica. Outrossim, é antes entender a visão de Antunes em relação a seu teatro. Há um ponto de convergência entre os dois termos que é, quando se entende a palavra Método como uma ordem ou uma lógica ou um sistema que regula algo, mas, em larga medida, a noção de Método se adere muito mais à ideia de uma técnica ou de um procedimento que faz com que o indivíduo que a aplique chegue a um outro lugar ou a uma conclusão. Não diz respeito ao Método a ideia de um conjunto de relações, de conexões, de partes interdependentes, que precisam se conectar para fazer funcionar uma estrutura. Essa ideia de um organismo que funciona por causa da relação entre as partes diz muito mais respeito à ideia de Sistema. Donde pode se concluir que todo o trabalho de Antunes, como foi demonstrado, se utiliza de técnicas e procedimentos que fazem o ator sair de um lugar e atingir outro, que o habilita a fazer certas coisas que ele antes talvez não fizesse porque não tinha aquela técnica específica, e que esse rol de técnicas constituem um conjunto que dão vida à uma estrutura de pensamento, que olha para o ator e para o teatro de modo muito específico. Portanto, uma forma de Sistema.

Na terceira parte dessa dissertação, procurei destrinchar alguns conceitos que Antunes debatia no dia-a-dia do CPT. Para dar exemplos concretos desses debates trouxe algumas informações de minha vivência, ao longo de seis anos no CPT, como ator, assistente de direção, professor do CPTzinho e coordenador do Círculo de

Dramaturgia. Usei como base registros coletados e escritos por mim, não só em meus cadernos, como em textos que escrevi para programas das peças que fiz com Antunes.

Ao trazer esse material, pretendi mostrar um olhar muito específico, de quem teve experiência de estar numa sala de ensaio, por longos períodos, com Antunes, e em diversos processos. Nesse sentido, importa menos se eu concordo ou discordo das proposições de Antunes, se o que ele disse já foi superado ou não, e sim o que pude acompanhar de seu processo, o que pude registrar e como esses registros podem contribuir para o pensamento sobre o ofício do ator.

De fato, o que me fez fazer esse mestrado, com vistas a produzir uma dissertação, foi a vontade de dividir minha experiência com outras pessoas que possam se interessar pelo trabalho do ator em geral e, especificamente, o trabalho do ator no teatro de Antunes. O que me diferencia de outros autores que buscaram a mesma coisa é o fato de eu ter tido uma visão privilegiada, uma visão de quem esteve dentro do processo. E isso é o fundamento de como Antunes pensava o ator e o teatro: o processo, não o resultado. Ele sempre recorria a essa ideia presente no pensamento de Jung com o processo de individuação. Sem dúvida, para Antunes, todo artista, na acepção da palavra, para criar algo deveria enfrentar um processo de individuação. Mais do que isso, para ele, deveríamos entender que a vida é em si um processo de autoconhecimento, do qual, muitas vezes, ficamos alienados, e que o ator deveria se tornar consciente disso.

Em quase todos os espetáculos que fiz com Antunes, ele começou marcando e levantando cenas por meio do *Fonemol*, como já se disse. Por isso, na última estação, pretendi trazer dois exemplos concretos da técnica ou do procedimento que considero fundamental no trabalho que Antunes e que era desenvolvido diariamente com seus atores: o *Fonemol*.

Considero o *Fonemol* fundamental, porque é uma técnica que acaba por se desdobrar em dois campos de ação no teatro de Antunes: o campo pedagógico e o campo artístico.

Por meio desse exemplo sobre o *Fonemol*, pudemos ver que a aplicação dessa técnica incide não só diretamente no corpo e na voz do ator, como também no exercício de seu imaginário, trazendo aspectos relevantes da participação da psique

no trabalho do ator. A busca incessante de Antunes por novos paradigmas para o trabalho do ator passa, em larga medida, pela criação e aplicação do *Fonemol*. Se a realização concreta do *Fonemol* exige do ator que ele trabalhe sua mente e corpo de uma forma diferente de outras escolas de interpretação, isso, por si só, já diz muito do trabalho pedagógico de Antunes. E aqui, faça-se a ressalva de que treinar atores em técnicas já conhecidas não é desmerecimento algum: é preciso anos de estudo e pesquisa para ser um professor das técnicas de Stanislávski, por exemplo. Não é isso que estou dizendo. O que quero dizer é que, por meio do *Fonemol*, Antunes conseguiu acionar novos paradigmas para as interpretações dos atores, que ele conseguiu explorar um trabalho de corpo muito específico e, assim, constituiu uma estética da voz singular. Municiar e oferecer aos atores técnicas e procedimentos é prerrogativa pedagógica, evidentemente, mesmo que seja de um procedimento bastante específico, como o é o *Fonemol*. Em suma, o trabalho de Antunes se caracteriza como também pedagógico, porque a aplicação de suas técnicas incide de forma contundente na formação dos atores.

Ao mesmo tempo, o *Fonemol*, como se viu, criou linguagem também, porque estruturou e deu vida a dois espetáculos de Antunes: *Nova velha história* e *Blanche*.

O que quis demonstrar, ao trazer esses exemplos de espetáculos que acabaram indo a público tendo no *Fonemol* sua pedra angular, foi como uma técnica específica pode ser geradora de uma criação cênica singular. Penso que, sem dúvida nenhuma, Antunes levou ao paroxismo aquilo que Dario Fo havia proposto com seu *grammelot*. Antunes conseguiu fundamentar o uso do *Fonemol* de forma absolutamente coerente em ambos espetáculos.

Em *Nova velha história*, havia essa ideia de uma linguagem primitiva, arcaica, primeva, de infância da humanidade, que se conectava de forma indissociável com o tema da narrativa da Chapeuzinho Vermelho. Já em *Blanche*, conectado de certa maneira com as novas teatralidades, ou antes, buscando diálogo e fricção com o modo performativo, que borra as formas dramáticas tradicionais, Antunes tentava provocar a plateia com o uso do *Fonemol* no lugar de um texto já conhecido. Num ambiente, que dissolvia a fronteira entre sonho e realidade, o que, em larga medida, é exatamente o que vivencia a protagonista da peça: o tempo inteiro Blanche caminha numa corda bamba que ora separa ora une os espaços do sonho e da realidade. Ora, se Blanche, por diversas razões, é a singularidade que respira diferente daquilo que

é considerado normal e natural, se sua percepção de mundo cambia entre o ficcional e o real, porque ela é vítima de condicionamentos e regras que a enclausuram,? Num mundo onde a tentam enquadrar com argumentos simplórios, nada mais justo que trazer o *Fonemol* como ferramenta que potencializa a noção de sonho em detrimento do real, que aproxima o ator da ideia de performer pelo procedimento do improviso e da presentificação corpórea e vocal que o *Fonemol* exige.

Assim, penso que o *Fonemol* é uma importante ferramenta que proporcionava a Antunes a concretização material de uma teatralidade singular e de uma transformação profunda dos paradigmas dos atores.

Ao implantar esse procedimento de o ator falar por meio de uma sucessão aleatória de fonemas sem o objetivo de emoldurar um significado, Antunes conseguiu em muitas das vezes o "orgânico" que ele tanto procurou. Lembro de suas palavras ao falar da respiração dos atores em cena, "Os homens parecem se cansar das formas e cores das obras dos grandes artistas, em busca sempre de novidades – mas uma rosa – com suas formas e cores – sempre será uma magnífica rosa. Voltar à respiração simples, mas fundamental da natureza."

O que pretendi aqui e espero ter atingido foi trazer nessa dissertação um olhar específico, porque privilegiado, de quem viveu alguns processos de Antunes Filho, sendo parte integrante de seu elenco, e pensando junto com ele o processo dos atores, como assistente de direção.

Quis demonstrar como foi formada a base de pensamento de Antunes e como isso forjou em larga medida suas práticas teatrais.

Tentei oferecer a minha perspectiva de como se constituiu seu *Método de Interpretação* e como esse método poderia se constituir como Sistema que engendra uma forma estruturante de pensar o ofício do ator, porque inclui implicitamente uma ética e uma estética.

Ainda assim, não pretendi em nenhum momento tratar como verdades absolutas as proposições de Antunes, mas sim analisar os fundamentos de suas ideias, ponderar a pertinência da aplicação de seus conceitos no trabalho do ator e na criação de uma linguagem específica.

Por último, tentei colocar uma de suas técnicas – o *Fonemol* – no patamar devido: um procedimento que interfere na formação do ator e que cria linguagem.

Espero, honestamente, que tudo que foi escrito aqui possa contribuir para que a comunidade teatral e acadêmica possa ter acesso ao teatro de Antunes. Também para que se possa entender mais profundamente como se fundamenta o pensamento desse diretor, como ocorriam alguns de seus procedimentos e de que forma eles operavam na formação do ator e na construção de linguagem. Por último, para que todos tenham acesso a essas questões por um viés específico e singular de quem participou de dentro do processo de Antunes, por anos.

Pensar o teatro de Antunes e como ele entendia o trabalho do ator, é pensar na imagem da *ikebana*, no sentido que ela tem de aliança entre céu, terra e humanidade. Não se pode modificar os materiais que compõem uma *ikebana*. Seus componentes devem estar quase em seu estado natural. É na coabitação do espaço, na inter-relação, entre os materiais não modificados, que suas linhas e a beleza de sua simplicidade se revelam. Seria isso o ator, uma *ikebana*?

REFERÊNCIAS [71]

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. 5ª edição – São Paulo: Martins Fontes, 2007;

ALBERTO Guzik In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7251/alberto-guzik>. Acesso em: 20 de Abr. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006;

_____ Escritos de Antonin Artaud. Tradução seleção e notas Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983;

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. Coleção Ler é Aprender. No. 2. O Estado de S. Paulo, Klick Editora. São Paulo: 1997. P. 17

_____. Memorial de Aires. Série Bom Livro. Editora Ática. 4ª ed., São Paulo: 1985.

_____. Memórias Póstumas de Brás Cubas. Série Bom Livro. Editora Ática. 26ª edição, São Paulo: 1998.

BACHELARD, Gaston A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998 (Tópicos);

BAUER, M. W.; GASKELL, G. Pesquisa Qualitativa Com Texto Imagem e Som: um Manual Prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2002;

BECHARA, Evanildo. Moderna gramática portuguesa / Evanildo Bechara. 37 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002;

BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. Editora Cultrix. 41ª ed., São Paulo: 2004;

BRADBURY, Ray. As crônicas marcianas / Ray Bradbury; tradução de Ana Bem; apresentação Jorge Luís Borges. – 2ª ed. – São Paulo: Globo, 2013.

BRITO Rubens e GUINSBURG J. Método Matricial. in Metodologias de pesquisa em artes cênicas. / organização André Carreira... [et al.] – Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. – (Memória ABRACE; 9)

CAPRA, Fritjof. O tao da física. Um Paralelo Entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental. Tradução José Fernandes Dias. 29ª ed. - São Paulo: EDITORA CULTRIX, 2009;

[71] De acordo com a ABNT NBR 6023 2002.

CINEMA LIVRE, 2014. Disponível em: <http://cinemalivre.net/artista_maria_falconetti.php>. Acesso em: 08 mar. 2019

CRESWELL, John W. Investigação qualitativa e projeto de pesquisa: escolhendo entre cinco abordagens; tradução; Sandra Mallmann da Rosa; revisão técnica: Dirceu da Silva. – 3ª ed. – Porto Alegre: Penso, 2014;

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa / Antônio Geraldo da Cunha; assistentes: Claúdio Mello Sobrinho... [et. al.]. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 2ª ed.

DAMÁSIO, Antonio. Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos / Antonio Damásio. – São Paulo: Companhia da Letras, 2004;

DÉCIO de Almeida Prado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3751/decio-de-almeida-prado>. Acesso em: 12 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

DELEUZE, Gilles. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1 / Gilles Deleuze e Felix Guatarri; tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. - São Paulo: Ed. 34, 1995;

ECO, Umberto. Obra Aberta, - 2ª ed. - São Paulo: Editora Perspectiva, 1976;

FAUZI Arap. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109174/fauzi-arap>. Acesso em: 12 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009;

FILIPPO, Eduardo. A grande magia, A arte da comédia, As vozes cá dentro. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Artistas Unidos / Livros Cotovia, 2012;

FILHO, Antunes. Entrevista concedida a Maria Lúcia Pereira. Dionysos, Rio de Janeiro, n. 25, pp.135-147, set.1980;

_____ Entrevista para o Roda Viva. Memória Roda Viva http://www.rodaviva.fapes p.br. 1999;

FILHO, Domício Proença Filho. Estilos de Época na Literatura (através de textos comentados). Editora Ática. 11ª edição, São Paulo: 1989.

FLÁVIO Rangel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359367/flavio-rangel>. Acesso em: 11 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FOUCAULT, Michel. História da Loucura: na Idade clássica / Michel Foucault: [tradução José Teixeira Coelho Neto]. – São Paulo: Perspectiva, 2008 – (Estudos: 61 / dirigida por J. Guinsburg);

FREUD, Sigmund. As pulsões e seus destinos. / Sigmund Freud; tradução Pedro Heliodoro Tavares. 1ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (Obras Incompletas de Sigmund Freud; 2)

GASPARI, Elio. A ditadura envergonhada / Elio Gaspari. – São Paulo: Companhia das Letras. 2002;

GEORGE, DAVID. Grupo Macunaíma: carnavalização e mito / David George. – São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. - Coleção Debates;

GROTOWSKI, Jerzy. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959/1969 / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007;

GUERINI, Elaine. Nicette Bruno e Paulo Goulart : tudo em família / por Elaine Guerini. – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004. – 256p.: il. - (Coleção aplauso. Série perfil / coordenador geral Rubens Ewald Filho).

HANSEN, Marise. Machado de Assis. A fina mistura da “pena da galhofa” com a “tinta da melancolia” in Caderno de Leituras, Clássicos brasileiros. Orientação para o trabalho em sala de aula – Companhia das Letras, São Paulo: 2005.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Cursos de Estética, volume IV / G. W. F. Hegel, tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Consultoria Victor Knoll. – São Paulo> Editora da Universidade de São Paulo, 2002. – (Clássicos: 26).

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da língua portuguesa / Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar, elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAEGER, Werner Wilhelm. Paideia: a formação do homem grego; tradução de Artur M. Parreira. – 5 ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2010;

JOAN Ponç. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8662/joan-ponc>. Acesso em: 01 de Abr. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

JUNG, Carl Gustav. Os arquétipos e o inconsciente coletivo / C. G. Jung. Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. – 9ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012;

_____ A natureza da psique. / C. G. Jung; Tradução de: Mateus Ramalho Rocha. 7. Ed. – Petrópolis, Vozes, 2009;

KANTOR, Tadeusz. O Teatro da Morte / Tadeusz Kantor; textos organizados e apresentados por Denis Bablet. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008. – (Estudos; 262 / dirigida por J. Guinsburg);

KEMP, Philip. Tudo sobre cinema. / Philip Kemp [tradução de Fabiano Morais... et al.]; Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KNEBEL, Maria. Análise-ação. Práticas das ideias teatrais de Stanislávski. Tradução de Marina Tenório e Diego Moschkovich. Organização de Anatoli Vassíliev. São Paulo: Editora 34, 2016.

LACAN, Jacques. O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, 1964 / Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; [versão brasileira de M. D. Magno] – 2ª ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 1985;

_____ Escritos / Jacques Lacan; tradução Vera Ribeiro. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. (Campo freudiano no Brasil) P. 498-9

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. Discurso de metafísica e outros textos / G. W. Leibniz; apresentação Tessa Moura Lacerda; tradução Marilena Chauí e Alexandre da Cruz Bonilha. – São Paulo: Martins Fontes, 2004. – (Coleção clássicos) P. 118-9

LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes trópicos. Tradução de Wilson Martins. 1ª ed. - São Paulo: Editora Anhembi Limitada, 1957.

LICIA, Nydia. Teatro Brasileiro de Comédia – Eu vivi o TCB. Coleção Aplauso/Série Teatro Brasil. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo: 2008.

LOPES, Edward. Fundamentos da linguística contemporânea. 14a ed. São Paulo: Cultrix, 1995;

MACHADO, Roberto. Nietzsche e a Verdade. 2ª edição – Rio de Janeiro: Graal, 2002;

MAGALDI, Sábato. Teatro de obsessão. Global editora: São Paulo, 2004;

MANOEL Carlos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14386/manoel-carlos>. Acesso em: 01 de Abr. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. 2ª edição - São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos)

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

_____ Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho / Sebastião Milaré. – São Paulo: Edições SESC SP, 2010;

_____(1992). As estações poéticas de Antunes Filho. Revista USP, (14), 38-42. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i14p38-42;

_____ EMÍDIO LUISI. ANTUNES FILHO, Poeta da cena. Edições Sesc: São Paulo, 2011;

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é. Porto Alegre: L&PM, 2006;

_____ O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo / Friedrich Nietzsche; tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. - São Paulo: Companhia das Letras, 1992;

NOVARINA, Valère. Cartas aos atores e Para Louis de Funès. 3ª Ed. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2009;

ORTEGA Y GASSET, José. Obras completas / Tomo V (1 9 3 3 - 1 9 4 1). 6ª edición – Madrid: Revista de Occidente, 1964;

OSMAR Rodrigues Cruz. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa206165/osmar-rodrigues-cruz>. Acesso em: 12 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ISIDRO PEREIRA, S. J. Dicionário Grego-português e português-grego. 5ª ed. Editora: Livraria Apostolado da Imprensa: Porto, 1976;

PASCAL, Georges. O pensamento de Kant. 5ª ed. – Petrópolis: Vozes, 1996.

PAULA, Lee Taylor de Moura. Manifestação do ator: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). São Paulo: Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes/USP, 2014.

PESSOA, Fernando. Poemas Escolhidos. Coleção Ler é Aprender. Número 14. O Estado de S. Paulo, Klick Editora. São Paulo: 1997.

PINKER, Steven. O instinto da linguagem: como a mente cria a linguagem. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PLATÃO. Sobre a inspiração poética (Íon) e Sobre a mentira (Hípias Menor). Introdução, tradução e notas do grego de Andre Malta. São Paulo: Coleção L&PM Pocket, 2007;

PRADO, Décio de Almeida. O teatro brasileiro moderno: 1930-1980. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo., 1988;

RAMOS, Luis Fernando. Antunes Filho e suas obsessões recorrentes. Revista Sala Preta. Entrevista concedida em novembro de 2006 por Antunes Filho.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política / Jacques Rancière; tradução Mônica Costa Netto. – São Paulo: EXO experimental or.; Ed. 34, 2005;

RAUL Cortez. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15138/raul-cortez>. Acesso em: 12 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ROSA, Guimarães. Fita verde no cabelo: nova velha história / João Guimarães Rosa, ilustrações, Roger Mello – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993;

ROUDINESCO, Elisabeth. Dicionário de psicanálise/Elisabeth Roudinesco, Michel Plon; tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. — Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Encarnar fantasmas que falam in Êtudes Théâtrales, no 26, Louvain-la-Neuve, 2003.

SANTOS, Izequias Estevam dos. Manual de métodos e técnicas de pesquisa científica. 12ª ed. Ver. e atual. – Niterói, RJ: Impetus, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Brasil: uma biografia / Lilia Moritz Schwarcz e Heloísa Murgel Starling. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015;

SEVERINO, Antônio Junqueira. Metodologia do trabalho científico. – 23ª ed. Ver. e atualizada – São Paulo: Cortez, 2007.

SENNET, Richard. O Artífice. Tradução de Clóvis Marques, 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012;

SODRÉ, Nelson Werneck. Vida e Morte da Ditadura. Vinte anos de autoritarismo no Brasil. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1984;

STANISLAVSKI. C. Acción – “O Si”, as “Circunstâncias Propostas” (Capítulo III); Comunicación (Capítulo X) e La Actitud escênica interna (Capítulo XIV) in El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias. Barcelona: Editorial Alba, 2003.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno. (1880-1950) Tradução: Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac &Naify Edições, 2001;

_____ Texto sem título (nomeado pelo editor mexicano El Método de Acciones Física), in JIMENEZ, Sergio. El Evangelio de Stanislavsky. México, D.F.: Grupo Editorial Gaceta, 1990.

TOPORKOV, Vassili. Stanislavski ensaia: Memórias. Tradução e Prefácio de Diego Moschkovich. São Paulo: Editora É Realizações, 2016;

VANNUCCI, Alessandra. A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil / Alessandra Vannucci. – 1ª ed. – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2014. (Estudos; 317)

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da Recepção. In: BONNICI Thomas; ZOLIN Lucia Osana (orgs). Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: UEM, 2004.