LEE TAYLOR DE MOURA PAULA

Manifestação do Ator

Formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)

São Paulo

2014

LEE TAYLOR DE MOURA PAULA

Manifestação do Ator

Formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)

Versão corrigida

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

Área de concentração: Pedagogia do Teatro

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Thais Lima
Santos

São Paulo

2014

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Paula, Lee Taylor de Moura
Manifestação do Ator: Formação no Centro de Pesquisa
Teatral (CPT) / Lee Taylor de Moura Paula. -- São Paulo: L.
M. Paula, 2014.
226 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientadora: Maria Thais Lima Santos
Bibliografia

1. Pedagogia do Teatro 2. Antunes Filho, José Alves 3.
Formação do Ator 4. Centro de Pesquisa Teatral (CPT) 5. Arte
do Ator I. Santos, Maria Thais Lima II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: PAULA, Lee Taylor de Moura

Título: **Manifestação do Ator:** Formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)

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

Área de concentração: Pedagogia do Teatro

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Thais Lima Santos

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao mestre.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Maria Thais Lima Santos, pela disponibilidade, participação ostensiva e assertividade na orientação, que resultaram em uma resignificação do olhar.

À companheira Elisa Volpatto, pela infinita paciência, generosidade e comunhão nessa caminhada.

Ao legítimo parceiro Hercules Moraes, pela cooperação.

Ao Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate e ao Instituto de Artes da Univesidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), pela confiança depositada no trabalho.

Ao amigo Sebastião Milaré (*in memoriam*), pelo apoio.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão da bolsa de mestrado para a realização parcial desta pesquisa.

Aos atores e atrizes participantes do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) e do Núcleo de Artes Cênicas (NAC) no período da pesquisa.

Às contribuições do Prof. Dr. Marcos Ferreira-Santos, Prof^a. Dr^a. Isa Etel Kolpelman, Prof. Dr. Antônio Araújo, Prof^a. Dr^a. Lúcia Romano, Simone Carleto, Denise Cáceres, Ligiana Costa, Gabriela Rocha Itocazo, Vanessa Bruno, Paulo Vitor Gircys, Phabulo Mendes, Edilson Moura, Sérgio José da Silva (Sesc), Tânia Delonero (PPGAC), Aline Borsari, Vivian Vineyard, Maria Julia Martins e Natacha Dias.

Fica o não dito por dito
Ferreira Gullar

*o poema
antes de escrito
não é em mim
mais que um aflito
silêncio
ante a página em branco*

*ou melhor
um rumor
branco
ou um grito
que estanco
já que
o poeta
que grita
erra
e como se sabe
bom poeta (ou cabrito)
não berra*

*o poema
antes de escrito
antes de ser
é a possibilidade
do que não foi dito
do que está
por dizer
e que
por não ter sido dito
não tem ser
não é
senão
possibilidade de dizer*

*mas
dizer o quê?
dizer
olor de fruta
cheiro de jasmim?*

*mas
como dizê-lo
embora o diga de algum modo
pois não calo*

*por isso que
embora sem dizê-lo
falo:
falo do cheiro
da fruta
do cheiro
do cabelo
do andar
do galo
no quintal*

*e os digo
sem dizê-los
bem ou mal*

*se a fruta
não cheira
no poema
nem do galo
nele
o cantar se ouve
pode o leitor
ouvir
(e ouve)
outro galo cantar
noutro quintal
que houve.*

*(e que
se eu não dissesse
não ouviria
já que o poeta diz
o que o leitor
– se delirasse -
diria)*

*mas é que
antes de dizê-lo
não se sabe
uma vez que o que é dito
não existia
e o que diz
pode ser que não diria*

*e
se dito já não fosse
jamais se saberia*

*por isso
é correto dizer
que o poeta
não revela
o oculto:
inventa
cria
o que é dito
(o poema
que por um triz
não nasceria)*

*mas
porque o que ele disse
não existia
antes de dizê-lo
não o sabia*

*então ele disse
o que disse
sem saber o que dizia?
então ele sabia sem sabê-lo?
então só soube ao dizê-lo?
ou porque se já o soubesse
não o diria?*

é que só o que não se sabe é poesia

*assim
o poeta inventa
o que dizer
e que só
ao dizê-lo
vai saber
o que
precisava dizer
ou poderia
pelo que o acaso dite
e a vida
provisoriamente
permite.*

Não sei quem sou, que alma tenho

Fernando Pessoa

Não sei quem sou, que alma tenho.

Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).

Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a um carácter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

Como o panteísta se sente árvore [?] e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?], por uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço.

RESUMO

PAULA, L. T. M. **Manifestação do Ator:** Formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). 2014. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A presente pesquisa, pautada por quase dez anos de constante aprendizado e prática artística no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), aborda a Arte do ator pela perspectiva da prática formativa desenvolvida e aplicada por Antunes Filho. O estudo pretende refletir sobre a experiência proposta na formação dos atores no CPT e organizar o conceito de *Manifestação* elaborado pelo diretor. A dissertação analisa a origem da metodologia e contempla a investigação da recente prática formativa coordenada por Antunes, somando-se aos escassos, porém importantes, estudos sobre a trajetória do diretor, diferenciando-se desses por articular na análise do objeto de pesquisa a experiência cênica e a prática didática do pesquisador no contexto do CPT.

Palavras-chave: Antunes Filho - arte do ator - formação do ator - pedagogia teatral - CPT

ABSTRACT

PAULA, L. T. M. **Manifestação do Ator:** Formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). 2014. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This study, based on nearly ten years of constant learning and artistic practice at the Center of Theatre Research (CPT), discusses the Art of the actor through the perspective of formative practice developed and applied by Antunes Filho. The study aims to reflect about the experience proposed on the actor's training within the CPT and to organize the concept of *Manifestation*, created by the director. The dissertation examines the methodology's origin and contemplates the investigation of the recent formative practice led by Antunes, adding to the scarce, but important, studies on the director's trajectory, but differentiating from those by the articulation of the researcher's acting experience and teaching practice in the context of CPT.

Keywords: Antunes Filho - art of the actor - actor's training - theatre pedagogy - CPT

SUMÁRIO

1	Introdução.....	12
2	A prática formativa de Antunes Filho.....	19
2.1	O mestre como discípulo.....	23
2.2	Elaboração de um projeto de formação de atores.....	32
2.3	A importância das obras de referência no CPT.....	44
2.4	Organização do Grupo de Teatro Macunaíma.....	52
2.5	Proposta de condução dos processos criativos no CPT.....	60
3	A linhagem da base metodológica da formação no CPT.....	68
3.1	Assimilação do Sistema Stanislavski.....	69
3.2	Exercícios de atuação.....	84
3.3	<i>Prêt-à-porter</i>	90
4	<i>Manifestação</i>.....	98
4.1	“Visão filosófica” do ato de criação.....	101
4.2	Aprendizado espiritual.....	105
4.3	Imaginação criadora.....	112
4.4	Práxis da <i>Manifestação</i>	117
5	Considerações Finais.....	126
	Referências.....	129
	Anexos.....	134
	ANEXO A – <i>Método de Trabalho</i> (1981).....	135
	ANEXO B – <i>O preparo técnico do ator</i> (1984).....	145
	ANEXO C – <i>O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova</i> (1987).....	165

1 Introdução

*Todo ensino é provisório.
George Steiner*

Antunes Filho, uma das maiores referências do teatro brasileiro, obteve reconhecimento internacional a partir de 1978 ao revolucionar a cena brasileira com a encenação de *Macunaíma*, adaptação teatral do célebre romance de Mário de Andrade.¹ Em 1982, a convite da direção do Serviço Social do Comércio (Sesc) de São Paulo, o encenador constituiu o Centro de Pesquisa Teatral (CPT) e passou a ter a possibilidade de desenvolver atividades voltadas para o trabalho de pesquisa e para a experimentação da linguagem cênica.

As condições favoráveis e privilegiadas permitidas pelo amparo fornecido pelo Sesc – na medida em que se distinguem dos modos de produção predominantes nos coletivos teatrais do país, que raramente são fomentados continuamente por instituições privadas – proporcionaram o tempo necessário para o desenvolvimento da pesquisa e para a elaboração de procedimentos criativos que sustentam o trabalho continuado realizado no CPT. Nos últimos trinta anos à frente do Centro de Pesquisa Teatral, Antunes Filho realizou inúmeros espetáculos e se dedicou, cada vez mais, a uma prática teatral destinada à formação de jovens atores que, gradativamente, ganhou a mesma dimensão e destaque que lhe fora atribuído como encenador. Essa trajetória artística resultou em uma metodologia de atuação denominada pelo encenador como “Método de Ator”.

A sistematização dessa metodologia, no entanto, nunca foi publicada pelo diretor, e sua divulgação se limitou, durante muito tempo, exclusivamente a entrevistas ou textos esparsos escritos por atores participantes ou observadores dos processos criativos. O crítico e pesquisador Sebastião Milaré, maior estudioso do trabalho realizado pelo encenador, documentou e analisou o método e a prática teatral desenvolvida no CPT, a partir de anos de pesquisa, observação e reflexão. O estudo realizado por Milaré, que, desde 1971, acompanhava o trabalho desenvolvido por Antunes Filho, resultou no livro *Hierofania*², a

¹ Em virtude do grande sucesso do espetáculo, o grupo, antes chamado Grupo de Arte Pau-Brasil, foi rebatizado em homenagem ao espetáculo de estreia e adotou o nome de Grupo de Teatro Macunaíma pelo qual passou a ser conhecido.

² Livro ganhador do Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro 2010 na categoria Publicações e finalista do Prêmio Jabuti 2011 na categoria Artes. Além de *Hierofania*, o pesquisador e crítico é também autor de: *Antunes Filho e*

principal e mais completa publicação a respeito das encenações e da formação do ator proposta pelo diretor, que contempla o período de pesquisas do CPT desde a sua inauguração, em 1982, até o ano de 2009. Este trabalho não inclui, portanto, as pesquisas dos últimos anos, entre 2010 e 2013, fase recente de sua prática formativa e artística.

É nesse contexto que o presente estudo se insere ao propor a análise da origem da metodologia aplicada na formação dos atores no CPT e a documentar e organizar o conceito de *Manifestação*, criado por Antunes Filho a partir de 2010, que revela um dos aspectos mais recentes de sua abordagem da Arte do ator³ e pode ser considerado um desdobramento ou até mesmo uma síntese de algumas formulações elaboradas pelo encenador nos anos anteriores.

A origem deste trabalho partiu de uma sugestão provocativa feita por Antunes para que eu escrevesse a respeito da *Manifestação*, organizando teoricamente o conceito que, até então, se desenvolvia apenas nas discussões geradas dentro da sala de ensaio. Compreendendo o potencial investigativo dessa proposição, aliado ao meu interesse no campo da formação teatral e reconhecendo que, como afirma George Steiner em *Lições dos Mestres*, “a dádiva maior que um Mestre pode dar a um discípulo é a de uma hipótese, uma conjectura, um problema ou teorema ainda por provar”⁴, aceitei o desafio de tornar o conceito parte do meu objeto de pesquisa neste estudo.

Sou um dos poucos atores que participou ininterruptamente, por um período de quase dez anos, do processo de formação e criação de Antunes Filho, ocupando papéis relevantes em suas montagens e sendo parte ativa do corpo de formadores do CPT. Devido à característica de “lugar de passagem” atribuída ao CPT pelo próprio diretor, a permanência de um ator por um período tão extenso é um acontecimento raro, pois, em geral, os atores não costumam permanecer mais do que alguns meses como participantes ativos do CPT.⁵

Entre os anos de 2004 e 2013 participei como ator das experiências formativas e criativas desenvolvidas no CPT. Primeiramente, ingressando no curso de *Introdução ao Método de Ator*, conhecido como CPTzinho, com duração de quatro meses, oferecido anualmente e coordenado pelo diretor. Nos anos seguintes, participei como ator dos espetáculos *A Pedra do Reino* (2006), *Foi Carmen* (2008), *Senhora dos Afogados* (2008), *A Falecida Vapt-Vupt* (2009) e *Policarpo Quaresma* (2010), desempenhando personagens

a dimensão utópica. São Paulo: Perspectiva, 1994 e *Antunes Filho, poeta da cena*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

³ Utilizarei “Arte do ator” contemplando atores e atrizes.

⁴ STEINER, George. *Lições dos mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 204.

⁵ Geraldo Mário, que permaneceu durante mais de vinte anos; Luis Melo, que permaneceu durante dez anos; Juliana Galdino, que permaneceu durante sete anos; e Emerson Danesi que entrou 1996 e ainda permanece no CPT, são algumas das poucas exceções entre os atores que fizeram parte do CPT.

protagonistas, o que me permitiu exercitar de forma vertical as proposições do encenador, não apenas por receber indicações e instruções particularizadas, mas também por ser um elo na composição cênica estabelecendo relações com todos os outros participantes das obras. Como desdobramento das experiências que realizava como ator no CPT, fui então convidado, a partir de 2005, a ministrar aulas no CPTzinho baseadas nos ensinamentos propostos por Antunes Filho.

Nas apresentações dos espetáculos do CPT, que passaram por longas temporadas, as formulações do diretor puderam ser decantadas e aferidas na prática da atuação. A assimilação e parte da problematização dos processos criativos e da formação proposta por Antunes elaboraram-se no contato com o público e, desse modo, a partir dessas experiências, também surgiram alguns dos questionamentos que serão aqui investigados.

As aulas no CPTzinho me permitiram exercitar uma prática pedagógica que se baseia na condução dos exercícios e dos procedimentos criativos formulados por Antunes Filho no “Método de Ator”. Ao longo dos anos, pude verificar a intenção das proposições do diretor por meio das aulas ministradas e as nuances de assimilação dos conteúdos pelos atores ingressantes, o que se caracterizou como um elemento central em que me apoio para a reflexão dos conteúdos e avaliação do projeto de formação.

Assim, experienciar como ator o processo criativo de Antunes Filho e, ao mesmo tempo, exercitar uma prática formativa aplicando os procedimentos de criação propostos pelo encenador, tornaram a reflexão sobre atuação e sobre os aspectos pedagógicos da formação do ator meus principais objetos de pesquisa.

O primeiro capítulo do estudo terá um caráter documental, no qual a minha experiência prática, artística e didática, e a observação do objeto de pesquisa, se articularão com trechos de entrevistas e escritos que registram os princípios da prática formativa proposta no CPT. O interesse é identificar como se constituiu o processo de formação dos atores, analisar os aspectos metodológicos e apontar as diferenças entre as proposições de Antunes Filho no início e na fase recente de seu projeto de formação. As principais características dessa prática formativa, o seu caráter processual e, principalmente, a análise comparativa a partir dos escritos organizados pelos atores que passaram pelo CPT, revelam a estrutura do projeto de formação em seus diferentes períodos.

O estudo comportou, como suporte de análise da formação no CPT, o diálogo com alguns pensadores da pedagogia, como George Steiner, que aborda em sua obra a relação entre mestres e discípulos como meio de pensar diferentes maneiras de ensino e aprendizado,

e Georges Gusdorf, que questiona o significado da educação, também versando a respeito do contato estabelecido entre o mestre e seus discípulos; além da visão do trabalho artesanal do artífice, sobre o qual discorre Richard Sennett. Tais abordagens possibilitaram uma reflexão crítica e autocrítica ao observar por outras perspectivas a trajetória da prática formativa do coordenador do CPT, bem como permitiram investigar a contribuição de Antunes para a formação de atores.

O segundo capítulo trata da origem da metodologia de Antunes, em que se verifica o Sistema Stanislavski como principal referência, além de uma investigação dos exercícios de atuação e do *Prêt-à-porter*, que se configura como alicerce da formação proposta no curso de *Introdução ao Método de Ator*. Serão observadas as características mais importantes da abordagem da Arte do ator no CPT no início da elaboração do “Método de Ator” sistematizado por Antunes. O objetivo é reconhecer os principais elementos que fundamentaram a prática formativa do diretor.

As entrevistas realizadas por Sebastião Milaré com o coordenador do CPT e os primeiros registros da metodologia do diretor foram as principais fontes para se verificar o caminho percorrido por Antunes Filho e as premissas artísticas que o permitiram chegar à atual etapa de seu projeto de formação. Possibilitou-se, assim, a identificação dos principais aspectos conceituais que caracterizavam a prática da atuação na origem do CPT, e de alguns que ainda estão presentes na abordagem de Antunes.

No terceiro capítulo irão se intercambiar pesquisa documental, realizada por meio de entrevistas com Antunes Filho; pesquisa bibliográfica, na qual destaco a principal referência teórica que orientou a recente elaboração do conceito de *Manifestação*, a Teoria do *Fora* formulada por Maurice Blanchot, que versa a respeito da criação no contexto da produção literária; e pesquisa experimental, baseada na práxis da *Manifestação*, na qual serão descritos os possíveis procedimentos para que o conceito se verifique na prática da atuação. A investigação também exigiu uma abordagem do pensamento Zen, descrito por Eugen Herrigel a partir da experiência da prática do tiro com arco no Oriente, e o estudo do conceito de *imaginal*, formulado por Henry Corbin para tratar de uma forma de imaginação visionária.

O principal objetivo neste trabalho é a reflexão da prática formativa aplicada no CPT como meio de revelar uma perspectiva diferenciada da formação de atores proposta por Antunes Filho. A experiência como ator e formador do CPT por quase uma década ofereceu-me condições de aperfeiçoamento artístico e didático que me permitiram fazer do estudo uma investigação pautada pela exclusividade do discurso, inerente à relação particular estabelecida

com o objeto de pesquisa. Para exemplificar o caráter da singularidade dessa relação estabelecida com o diretor, recorro novamente a George Steiner, quando afirma que há três possibilidades de relações entre mestres e discípulos:

Há os Mestres que destroem seus discípulos psicologicamente e, em casos mais raros, fisicamente também. Subjugam seus espíritos, acabam com suas esperanças, aproveitam-se de sua dependência e de sua individualidade. O território da alma tem também seus vampiros. Em contrapartida, há os discípulos, pupilos e aprendizes que derrubam, traem e arruinam seus Mestres. Esse drama tem também seus aspectos mentais e físicos. [...] A terceira categoria é a da troca, a de um eros de confiança recíproca e, de fato, de amor (“o discípulo amoroso” da Última Ceia). Por um processo de interação, de osmose, o Mestre aprende com seu discípulo enquanto lhe ensina. A intensidade do diálogo gera a amizade em seu mais elevado sentido. Pode englobar tanto a lucidez quanto o que há de incompreensível no amor.⁶

Por ter experienciado, no período que integrei o CPT, essas três possibilidades de relação, nos diferentes processos criativos e formativos coordenados por Antunes Filho, tentarei esboçar neste trabalho a complexidade deste processo de formação e pesquisa da Arte teatral.

Steiner também pontua que há certa “tendência natural” do verdadeiro aprendiz a tornar-se opositor de seu mestre.⁷ No caso desta pesquisa, ao contrário, o fator decisivo para o início dos estudos foi o reconhecimento do mérito e da singularidade da longa trajetória deste encenador brasileiro e o interesse na possibilidade de refletir a respeito de sua recente prática formativa.

Sem dúvida, a grande dificuldade enfrentada no processo de realização do estudo foi a transição gradativa da prática diária e intensa como ator na sala de ensaio, principalmente pela frequência e o vigor em que se dava no CPT, para a rotina árdua da escrita, necessária à elaboração, maturação e conclusão deste trabalho. Houve a percepção de que conciliar ambas tarefas seria incompatível aos compromissos inerentes às necessidades da pesquisa que se encaminhava.

⁶ STEINER, George. *Lições dos mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 12.

⁷ “A carreira de Goethe inclui uma curiosa nota de rodapé. O grande gênio sentiu-se ofendido pelo que considerou malévolas desconsiderações de seu *Farbenlehre* (Doutrina das cores), sua encantadora porém equivocada crítica da óptica newtoniana. Um jovem filósofo foi a ele oferecer seus préstimos. Ele defenderia a teoria de Goethe e a propagaria. Goethe ficou encantado com o brilho e a devoção daquele seu discípulo. Deu a ele uma dezena de privatisseme, que é como os alemães referem-se a aulas particulares. Entretanto, o discípulo começou a ter dúvidas. Ao reexaminar a explicação de Goethe para o prisma, ele descobriu que ela estava errada. A partir de então o discípulo passou a trabalhar na refutação daquela tese. Goethe jamais perdoou a traição de Arthur Schopenhauer”. (Ibid., p. 94.)

Assim, quando tal dedicação tornou-se indispensável, cogitei um afastamento provisório do trabalho prático como ator para ceder espaço a uma maior disponibilidade para a investigação teórica, visando o aprofundamento dos conteúdos e o desenvolvimento pleno da escrita. No entanto, aliado a essa necessidade, há algum tempo estava surgindo o interesse em explorar outras possibilidades artísticas a partir do aprendizado adquirido no CPT. Resolvi então, depois de quase dez anos de dedicação exclusiva, por esses e outros motivos pessoais e profissionais, me afastar dos ensaios e posteriormente das aulas do CPTzinho e, com isso, me desvincular do CPT, porém, mantendo o contato direto com Antunes Filho e continuando com o apoio necessário à realização integral da presente pesquisa.

Contudo, logo após minha saída do CPT, em fevereiro de 2013, recebi o convite da então diretora executiva do Centro da Cultura Judaica, Yael Steiner, para coordenar um curso de Artes Cênicas na instituição e, nesse contexto, em 15 de abril de 2013, nasceu o Núcleo de Artes Cênicas (NAC).

O projeto do curso de atuação oferecido gratuitamente pelo NAC foi idealizado a partir da experiência prática como ator e das aulas ministradas sob coordenação de Antunes Filho no Centro de Pesquisa Teatral do Sesc (CPT); em duas oficinas que ocorreram entre os meses de janeiro e junho de 2012 a convite da Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo; e no Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), da Universidade de São Paulo, com um semestre de estágio em docência na graduação, sob supervisão da Prof^a. Dr^a. Maria Thais Lima Santos, na disciplina “Práticas da Cena”, do Departamento de Artes Cênicas da ECA.

A oportunidade de criar um projeto de natureza artístico-pedagógica, com o suporte e a estrutura do Centro da Cultura Judaica, se configurou como mais uma importante etapa em minha trajetória artística e como uma estimulante possibilidade de colocar em prática, de uma forma mais vertical e autoral, o aprendizado e a pesquisa realizados até aquele presente momento no CPT. Entretanto, ao final de 2013, uma mudança inesperada de gestão na entidade quase impediu a continuidade deste projeto, que já havia demonstrado grandes conquistas em sua execução prática nos termos propostos. Com esse panorama, em 2014, o NAC tornou-se um curso de extensão, em nível de aperfeiçoamento, e atualmente desenvolve suas atividades no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate.

Assim, o Núcleo de Artes Cênicas (NAC) – cuja estrutura é inspirada no CPT e que tem como uma de suas referências o projeto de formação de Antunes Filho – tem sido o atual

espaço de aprofundamento e desdobramento teórico-prático da Arte do ator investigada por mim, que pode ser reconhecida principalmente no conceito de *Manifestação* e que pretende ter continuidade a partir desta pesquisa.

Georges Gusdorf, no livro *Professores para quê?*, afirma: “para retomar a ação pedagógica em sua mais elevada atualidade, o meio mais direto é solicitar o testemunho daqueles que um dia se acharam na presença de um verdadeiro mestre”.⁸ Por outro lado, diz também que: “todo juízo sobre o mestre é um juízo provisório, revisto de tempos em tempos”.⁹ Desse modo, busco com este trabalho uma reflexão provisória para embasar, ampliar e compartilhar meus estudos, resultado da minha reflexão e busca como artista.

⁸ GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995, p. 72.

⁹ *Ibid.*, p. 137.

2 A prática formativa de Antunes Filho

Arte não se ensina, se aprende.

Escola de Arte Brasil:

Antunes Filho, em seus mais de sessenta anos de carreira, conquistou um papel de relevância como diretor teatral, marcando a história do teatro brasileiro com uma inegável inovação estética comprovada por diversos espetáculos. Dentre seu vasto repertório artístico é possível citar pelo menos três obras que se destacam e que atestam mudanças de paradigma em sua trajetória: *Macunaíma* (1978), sua primeira obra de relevância internacional, considerada um marco na cena teatral brasileira; *Paraíso, Zona Norte* (1989), espetáculo composto por duas peças de Nelson Rodrigues, *A Falecida* e *Sete Gatinhos*, que se destacou pela pesquisa corporal do elenco e revelou uma perspectiva cênica diferenciada do dramaturgo brasileiro; e *Nova Velha Estória* (1991), baseado no conto infantil *Chapeuzinho Vermelho*, no qual os atores se comunicavam por um idioma inventado. Para além da função de diretor, Antunes tem outra significativa contribuição no panorama brasileiro das Artes Cênicas: o desenvolvimento e a manutenção contínua de uma prática teatral direcionada à formação de atores.

Em entrevistas realizadas no começo de 2014 o diretor afirmou que sua maior contribuição em teatro foi a formação dos atores que passaram pelas pesquisas de seus espetáculos.¹⁰ Para ele, do ponto de vista cultural, é mais importante seu trabalho como formador de atores do que qualquer espetáculo que venha a realizar como diretor, entendendo que, muitas vezes, o espetáculo fica restrito ao evento em si, num acontecimento efêmero, enquanto a transmissão do saber teatral se desdobra em novas e múltiplas experiências, tanto artísticas quanto formativas.¹¹

A investigação metodológica que Antunes propõe a partir de sua experiência de criação como diretor articula-se com uma nova tradição que se estabelece no teatro moderno, como define Maria Thais, em sua tese *O Encenador como Pedagogo*, quando afirma que é

¹⁰ REDE GLOBO. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/bocadecena/noticia/2013/10/antunes-filho-reavalua-carreira-ao-lancar-novo-espetaculo-do-cpt.html>> Acesso em: 22 fev. 2014.

¹¹ GAZETA NEWS. Disponível em: <<http://gazetanews.com/noticias/antunes-filho-estreia-sua-montagem-de/>> Acesso em: 22 fev. 2014.

“no advento da modernidade que emerge a presença do encenador como mediador entre a técnica e a totalidade da representação teatral, ou seja, como responsável pela codificação do espetáculo e por proporcionar os meios de formação dos seus intérpretes”.¹²

Essa perspectiva, cuja responsabilidade de formação do ator é parte da tarefa de um encenador, uma vez que os procedimentos utilizados na atuação definem a criação da linguagem da encenação, se manifesta na trajetória artística de Antunes Filho desde o início da década de 1970. Compreendendo então seu papel como encenador intimamente vinculado à uma prática de pesquisa e formação, seria importante observar o trabalho do diretor brasileiro na mesma linhagem das realizações dos encenadores pedagogos do teatro moderno, como Constantin Stanislavski, V. E. Meyerhold, Bertold Brecht e Jerzy Grotowski, que também desenvolveram, cada um a seu modo, uma prática artístico-pedagógica.

Completando mais de trinta anos de uma investigação estética continuada, na busca incessante por novos procedimentos criativos, e tendo o trabalho do ator como foco de suas experimentações, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), coordenado por Antunes Filho desde 1982, sempre teve como motivação e eixo investigativo a desconstrução de velhos códigos e paradigmas da atuação e uma tentativa de construção de uma metodologia para a formação do ator.

Pela seriedade do trabalho desenvolvido ao longo dos anos, o CPT passou a ser referência na formação de atores e, atualmente, oferece um dos cursos de teatro mais tradicionais do país. Algumas centenas de jovens atores de diferentes gerações, advindos de vários estados do Brasil, ingressaram no CPT em busca de aprendizado teatral, mas se depararam com uma proposta de formação artística ampla, compreendida por Antunes como meio de transformação não só do ator mas, fundamentalmente, do indivíduo.

A formação almejada no CPT se apresenta numa perspectiva que procura abarcar o trabalho do ator para além das questões inerentes à carpintaria teatral, assumindo valores essenciais que contribuam para uma autoconsciência do sujeito. O diretor deixa clara sua pretensão como formador: “Quero formar homens, o ator virá como consequência”.¹³

Para compreender a prática formativa de Antunes Filho, e, portanto, o direcionamento proposto no CPT, é fundamental destacar que o processo conduzido pelo diretor se consolidou a partir de procedimentos que encaram a prática teatral como um ofício – do latim, *officium*,

¹² SANTOS, Maria Thais Lima. *O encenador como pedagogo*. São Paulo: [s.n.], 2002. Tese de Doutorado, USP, p. 52.

¹³ GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho, um Renovador do Teatro Brasileiro*. Campinas: Unicamp, 1998, p. 69.

obrigação moral. Dois dos objetivos principais pretendidos pelo encenador é que o trabalho do ator esteja comprometido com o público para o qual a obra se destina e que sua arte dialogue diretamente com o contexto social contemporâneo. Tal perspectiva faz com que a função dos atores no CPT seja projetada para além do indivíduo e de seu desempenho técnico, o que, na visão do diretor, se diferencia da proposta de grande parte das escolas convencionais de teatro, que são voltadas exclusivamente para a qualificação e habilitação de técnicos e profissionais das Artes Cênicas, sem necessariamente lançar um olhar mais aprofundado sobre a relação entre o artista e o panorama social em que se insere.¹⁴

O trabalho do ator no CPT pode ser traduzido pela palavra demiurgo – do grego, demiurgos (δημιουργός - *demios*, do povo, *ourgos*, trabalhador) –, em síntese, o que trabalha para o público, artífice, operário manual. Antunes acredita que não seja possível haver uma estética isolada da realidade social em que se vive, e que, por esse motivo, a expressão estética do artista deve ser uma consequência da moral e da ética do indivíduo, sendo, portanto, de fundamental importância uma busca por uma consciência ampliada, que transcenda os limites do palco, na qual o trabalho do ator seja correspondente ao ofício do artífice.

Nas palavras do sociólogo norte-americano Richard Sennett, no livro *O Artífice*, “pensar como um artífice é mais que um estado de espírito: representa uma aguda posição crítica na sociedade”.¹⁵ De um ponto de vista mais abrangente, a filosofia do artífice se opõe à lógica vigente no mercado, assim como o trabalho desenvolvido por Antunes Filho se diferencia da lógica de grande parte da formação e da produção teatral contemporânea que, muitas vezes, é voltada somente para a busca de resultados, tornando o processo de elaboração secundário e a atribuição de sentido à profissão, ou à obra, algo sem muita relevância. Por esse motivo, é importante destacar e reiterar uma afirmativa que pode explicitar os contornos da proposta do CPT: “o artífice representa uma condição humana especial: a do engajamento”.¹⁶

Sennett também afirma que “toda perícia artesanal é um trabalho voltado para a busca da qualidade; Platão formulou esse objetivo no conceito de *arete*, o padrão de excelência, implícito em qualquer ato: a aspiração de qualidade levará o artífice a se aperfeiçoar, a melhorar em vez de passar por cima”¹⁷; pois, em tese, o que geralmente orienta o grande

¹⁴ MILARÉ, Sebastião. Antunes Filho e a arte do ator. *Sete Palcos*, Coimbra, nº 3, set. 1998.

¹⁵ SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 56.

¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

artífice é o “bom trabalho pelo bom trabalho”.¹⁸ Resumidamente, é possível dizer que essa busca incessante pela realização de um trabalho de qualidade “significa ser curioso, investigar e aprender com a incerteza”.¹⁹

Também no caso do diretor do CPT, para além da preocupação de que a produção artística estabeleça um diálogo crítico com a sociedade, o engajamento também pode ser entendido como uma dedicação prática na procura pelo constante aprimoramento do ofício. Nesse sentido, a qualidade desse artífice e daquilo que produz aparece no modo apurado como esse trabalho é realizado.

Sebastião Milaré, em *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*, contribui para que se compreenda o engajamento da proposta do CPT, afirmando que as dimensões de um curso ou de um grupo de teatro são, ali, redimensionadas, uma vez que a ideologia do próprio trabalho “entra em discussões fundamentais da sociedade contemporânea, não como hipótese, não doutrinalmente, e sim como realidade a ser investigada; não retoricamente, mas na ação”.²⁰ Ação essa que pode ser observada a partir da proposta de condução da prática formativa e dos processos de criação, e que são percebidas nas escolhas do repertório artístico do diretor.

Assim, é possível dizer que Antunes Filho coordena o CPT com a mesma inquietação com a qual um grande artífice comanda sua oficina, sem nunca abrir mão do contato humano em nome da espetacularidade esvaziada, e tendo como prioridade o labor artesanal dos atores. No CPT, a reflexão e a investigação prática do fazer teatral são atividades continuadas, munidas, em seus processos criativos, por uma exigência técnica, por um rigor estético e por um pensamento crítico aprofundado e abrangente. A orientação feita por Antunes aos atores está calcada, sobretudo, em questões relacionadas a valores humanísticos²¹, ao oferecer diferentes perspectivas, fruto do amparo fornecido pela investigação de referenciais teóricos das mais diversas áreas do conhecimento, que impulsionam e ampliam sua pesquisa teatral, um respaldo importante para a busca contínua pelo aperfeiçoamento técnico e no estabelecimento de novos paradigmas morais e estéticos.

¹⁸ SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 48.

¹⁹ Ibid., p. 60, 61.

²⁰ MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 274.

²¹ “Valores ligados ao humanismo. Humanismo (1899) 1 movimento intelectual difundido na Europa durante a Renascença e inspirado na civilização greco-romana, que valorizava um saber crítico voltado para um maior conhecimento do homem uma cultura capaz de desenvolver as potencialidades da condição humana 2 conjunto de doutrinas fundamentadas de maneira precípua nos interesses, potencialidades, e faculdades do ser humano, sublinhando sua capacidade para a criação e transformação da realidade natural e social, e seu livre-arbítrio diante de pretensos poderes transcendentes, ou de condicionamentos naturais e históricos”. (HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1037.)

Ao entrar no espaço físico do CPT há certa poluição visual, uma quantidade excessiva de informações anexadas nos quadros de avisos e nas placas espalhadas pelas paredes, que contêm o que é possível rotular como postulados do trabalho realizado por Antunes. Em um breve passeio pelos corredores e sala de ensaio aparecem indícios de que a natureza desse saber apreendido e transmitido pelo diretor é multidisciplinar, podendo transitar livremente por algumas áreas do conhecimento como Artes, Filosofia, Religião, Física, entre outras.

Não por acaso, a primeira frase com a qual os atores se deparam na sala de ensaio está grafada em uma placa numa localização e com um formato diferente das outras, na qual se lê: “*Arte não se ensina, se aprende*”. A frase pode ser considerada premissa do conhecimento adquirido por Antunes ao longo de sua trajetória artística, pois grande parte de sua formação se deu em sua obstinada busca por aprendizado e não na espera passiva por ensinamentos. A verificação de como se organizou o aprendizado adquirido e conduzido pelo diretor no início de seu projeto de formação e no recente encaminhamento didático no CPT será o eixo da análise proposta neste primeiro capítulo. A investigação da prática formativa conduzida pelo diretor é realizada por meio de um ponto de vista que permite refletir também sobre os aspectos filosóficos e éticos desse encaminhamento.

2.1 O mestre como discípulo

A primeira experiência de Antunes Filho no teatro se deu em 1948, como ator, na peça *Adeus mocidade...*, de Sandro Camásio e Nino Oxilia, no Teatro Escola de Osmar Rodrigues Cruz. Em seguida, Antunes participou como figurante da montagem histórica de *Hamlet*, com Sérgio Cardoso, em uma temporada realizada na cidade de São Paulo. Entretanto, em 1950, acabou encerrando prematuramente suas pretensões como ator ao ser reprovado na seleção do elenco de *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder²², realizada pelo grupo de teatro da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, e, a partir daí, foi iniciada sua trajetória artística como diretor.²³

²² Antunes dirigiu *Nossa Cidade* em uma montagem recente realizada em 2013.

²³ MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho, poeta da cena*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010, p. 264-266.

A convite de Décio de Almeida Prado, Antunes estagiou como assistente de direção no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)²⁴, entre agosto de 1952 e julho de 1953, vivenciando a experiência que se tornou a principal base de sua formação e de sua metodologia como diretor de atores, atestada pelos estudos de Sebastião Milaré, em *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*.²⁵

O legado do TBC, como é apresentado pelo professor norte-americano de literatura latino-americana, David George, em *Grupo Macunaíma*, é abordado pela crítica por duas vertentes controversas. De um lado, uma acusação de que teria inibido a produção nacional e a tradição do teatro “popular” (a comédia de costumes) ao importar valores por meio das encenações de obras estrangeiras, em detrimento daquilo que corresponderia à realidade brasileira. De outro, no caminho contrário, há uma defesa de que o TBC teria encenado obras nacionais mais do que qualquer outro grupo, como peças de Jorge Andrade e Dias Gomes, sempre com alto padrão estético, com um projeto de teatro consistente que incentivou “uma miríade de outros elencos profissionais (Companhia Tônia-Celi-Autran) [e] formou uma geração de atores, cenógrafos, dramaturgos e diretores (Antunes Filho), o que permitiu que o Brasil passasse a controlar seu destino teatral”.²⁶

Esse contexto e o contato com uma nova geração de diretores estrangeiros, que passam a marcar a história do teatro brasileiro moderno com os novos paradigmas que trouxeram ao trabalho do ator por meio de seus projetos de encenação, que inspiram a formação de Antunes. Milaré relata como foi fundamental à formação do diretor brasileiro ter podido observar os diferentes modos como cada encenador solucionava os problemas que surgiam no processo de criação do espetáculo; o que talvez, solitariamente, Antunes “poderia levar anos a descobrir por seus próprios meios, os diretores italianos já sabiam e demonstravam. [...] Deles Antunes assimilou princípios que se integraram na sua personalidade, na maneira de realizar o espetáculo através do ator”.²⁷ Milaré ainda observa que a formação de Antunes, nessas circunstâncias, enriqueceu-se também da avaliação crítica que exercia ao observar tais processos de criação.

O contato como assistente de direção dos diretores estrangeiros do TBC, entre eles, Zbigniew Marian Ziembinski, Flamínio Bollini Cerri, Ruggero Jacobi, Adolfo Celi, Gianni Rato e Luciano Salce, e a observação do trabalho de atores como Cacilda Becker, Tônia

²⁴ Fundado em 1948 pelo engenheiro italiano Franco Zampari.

²⁵ MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 29-40.

²⁶ GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 150, 151.

²⁷ MILARÉ, Sebastião. op. cit., p. 39.

Carrero, Fernanda Montenegro, Dionísio Azevedo, Cleyde Yáconis, Nydia Licia, Nathalia Timberg, Tereza Rachel, Paulo Autran, Jardel Filho, Sérgio Cardoso, Walmor Chagas e Ítalo Rossi, se configuraram como fortes referências para a prática teatral desenvolvida por Antunes Filho, marcando sua formação com a nova perspectiva assumida pelos encenadores do teatro moderno brasileiro. Em suas palavras, Antunes reconhece a importância fundamental do TBC em seu ofício:

Foi ali [no TBC] que passei a ver o espetáculo com outra visão, que era possível fazer alquimismos no palco. O TBC era contemporâneo, algo meio à parte da vida, um sonho. Ali, dava para falar da sociedade, da vida, embora fosse um espaço mais burguês. Mas o conhecimento que tive com esses talentos foi extraordinário. Comecei a ganhar consciência e isso, depois, me levou a ser pedagogo em teatro. [...] Ziembinski sabia coisas incríveis que nunca imaginei que poderia aprender e, nessa época, vi muitas peças. Gostava de Procópio Ferreira, Jaime Costa... Nunca estudei voz e corpo com professor, aprendi solitariamente.²⁸

Apesar do próprio diretor declarar que não teve professores e que muito do que aprendeu foi resultado de esforço e observação solitários, é possível concluir, por conta do contato privilegiado que teve com grandes artistas e pensadores do teatro, que ele não é propriamente um autodidata. Georges Gusdorf contribui para a compreensão dessa perspectiva, dizendo que “no campo da cultura, nunca houve autodatas, porque ninguém aprende nada sozinho; mesmo o mais isolado beneficia-se das investigações e conquistas anteriores da cultura humana”.²⁹

Mesmo rodeado pelo teatro efervescente da época, Antunes mantinha um espírito inquieto e não se contentava com o que aprendia no TBC, por isso, dedicou-se e procurou cada vez mais ampliar seu conhecimento. O coordenador do CPT foi e continua sendo um assíduo frequentador de exposições, concertos, óperas, cinema e sempre se nutriu de grandes referências teóricas nas mais diversas áreas, o que foi fundamental para seu crescimento artístico. Talvez seja esse o traço mais marcante de sua personalidade e a principal característica presente em sua formação: a incessante busca por aprendizado que possibilitou assim sua emancipação como artista e formador de atores.

Ainda com o estágio em andamento no TBC, em 1953, Antunes realizou seu primeiro espetáculo profissional como diretor, *Week-End*, de Noel Coward, experiência que já sinalizava sua atenção ao trabalho do ator. Nicette Bruno, que participou como atriz na

²⁸ REVISTA BRASILEIROS. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/2013/11/28/antunes-filho-decodificado/#.UwIYaSjB9wQ>> 22 fev. 2014.

²⁹ GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995, p. 7.

montagem, dizia que o diretor “deixava os atores completamente entorpecidos numa pesquisa constante. Jamais se satisfazia com o que era apresentado. Era uma busca e uma provocação para que cada ator fizesse o mesmo com sua própria cabeça”.³⁰

Em 1957, após alguns anos de sua saída do TBC, o diretor fundou um grupo, o Pequeno Teatro de Comédia (PTC), e no ano seguinte realizou sua segunda direção profissional, *O diário de Anne Frank*, de Frances Goodrich e Albert Hackett. Dessa experiência, Raul Cortez relata como o trabalho que Antunes realizava com o elenco era inovador e instigante, exigindo de cada ator a consciência do espaço que ocupava na trama da peça, além da procura por uma “maneira muito crua de falar o texto. Crua no sentido de sem romantismo e sem autopiedade”³¹, apontando aquilo que se tornaria uma das marcas do seu trabalho de formação e classificando sua abordagem como um rompimento com uma tradição do teatro brasileiro.

Nas encenações dos espetáculos seguintes, *Picnic* e *Plantão 21*, em 1959, seu trabalho como “diretor de ator” se destacava nos jornais da época. Antunes chamava atenção pelo modo como conduzia os elencos de suas peças, sendo “considerado pela crítica um especialista na arte de guiar os atores”.³² Décio de Almeida Prado, nesse sentido, tece um comentário relevante sobre a qualidade de seu trabalho de direção:

Antunes guiou-os, a todos eles, com essa segurança no lidar com os atores que é sua especialidade e a pedra de toque do verdadeiro diretor. Conceber teoricamente uma peça não é difícil. A dificuldade está, não em impor friamente tais esquemas ao espetáculo, de fora para dentro, mas em arrancar de cada artista aquelas potencialidades que ele mesmo ignorava possuir.³³

Entre os anos 1959 e 1960, por meio de uma bolsa concedida pelo governo italiano, Antunes estudou por um ano com Giorgio Strehler³⁴, na Itália. Em viagens pela Europa o diretor teve a oportunidade de visitar diversos museus, conheceu o Berliner Ensemble³⁵, que

³⁰ BRUNO, Nicette. In: MILARÉ, Sebastião. Trajetória de Antunes Filho no moderno teatro brasileiro. *La Escena Latinoamericana*, Buenos Aires, mai. 1991.

³¹ CORTEZ, Raul. In: MILARÉ, Sebastião. Trajetória de Antunes Filho no moderno teatro brasileiro. *La Escena Latinoamericana*, Buenos Aires, mai. 1991.

³² GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho, um Renovador do Teatro Brasileiro*. Campinas: Unicamp, 1998, p. 28.

³³ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*, São Paulo: Perspectiva, 1964, p. 141.

³⁴ Giorgio Strehler (1921 - 1997) foi ator e diretor italiano, fundador do Piccolo Teatro di Milano, em 1947. Dirigiu um dos mais importantes espetáculos do século XX, *Arlecchino servitore di due padroni* (1947).

³⁵ Uma das mais importantes companhias do teatro alemão, situada em Berlim, fundada em 1949 por Bertolt Brecht e a atriz Helene Weigel.

fazia temporada em Paris, e as produções de Jean Pierre Vilar³⁶ e de Roger Planchon³⁷, na França.³⁸ Como o diretor atesta em uma entrevista recente, essas experiências durante o intercâmbio na Europa foram de suma importância para a ampliação de suas referências.³⁹

Em 1962, ao dirigir o espetáculo *Yerma*, de Federico García Lorca, Antunes Filho procurou se aprofundar cada vez mais nos procedimentos apreendidos na época de seu estágio, confirmando a relevância do TBC como base de sua formação. A atriz Lélia Abramo, que fazia parte do elenco do espetáculo, revela parte do procedimento aplicado nos ensaios:

Era um absoluto rigor, uma profunda pesquisa, sobretudo a necessidade de entender o universo do autor – era o que mais ele pretendia dos atores. Os italianos (do TBC) faziam muito isso: estudavam profundamente o texto, o autor, todo quadro histórico, o contexto em que a peça se passava, enfim, tudo era exaustivamente examinado. E esse processo, em Antunes, foi se ampliando cada vez mais. Nos trabalhos sucessivos, essa pesquisa inicial era muito mais longa do que o período dos ensaios propriamente ditos.⁴⁰

A escritura dramaturgica como principal referência para o espetáculo, a busca por lapidar o texto por meio de uma adaptação rigorosa, a investigação do entendimento das palavras pelos atores, além de uma compreensão do contexto no qual se insere a obra do autor, ainda recebem grande dedicação no CPT nos últimos anos. Nesse sentido, a pesquisa aprofundada do texto e do autor é uma das bases remanescentes do trabalho desenvolvido pelo diretor ao longo dos anos e, como é possível perceber, trata-se de um provável legado dos mestres do TBC.

Na peça *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, em 1964, há indícios de uma pesquisa que tendia a se diferenciar do modelo de atuação convencional vigente na época da montagem. Stênio Garcia, ator nesse espetáculo, relata que o diretor pretendia “que os atores perdessem as suas características de representar, os seus maneirismos, os seus macetes, as suas pré-figurações de representação”⁴¹, e que, por essas pretensões, muitos dos atores

³⁶ Jean Vilar (1912-1971) foi ator, produtor e diretor francês considerado um dos mais influentes nomes do teatro do século XX. Fundou em 1947 o Festival de Avignon e dirigiu o Théâtre National Populaire, entre 1951 e 1963.

³⁷ Roger Planchon (1931 - 2009) foi dramaturgo, ator e diretor francês considerado um dos encenadores de teatro franceses mais importantes depois de Jean Villar. Assumiu, em 1952, o Theatre de la Comedie em Lyon, e, em 1957, o Theatre de la Cité em Villeurbane, periferia de Lyon, que posteriormente se tornou o Théâtre National Populaire, em 1972.

³⁸ MILARÉ, Sebastião. Trajetória de Antunes Filho no moderno teatro brasileiro. *La Escena Latinoamericana*, Buenos Aires, Argentina: mai. 1991.

³⁹ REDE GLOBO. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-decena/noticia/2013/10/antunes-filho-reavalua-carreira-ao-lancar-novo-espetaculo-do-cpt.html>> Acesso em: 22 fev. 2014.

⁴⁰ ABRAMO, Lélia. In: MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 116.

⁴¹ GARCIA, Stênio. In: MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 147.

desistiram no meio do processo, que se baseava em intensos exercícios físicos e experimentações.

Em 1971, Antunes Filho tem outra marcante experiência em sua trajetória com a montagem de *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, em que o diretor pôde dar prosseguimento e verticalidade à sua pesquisa da atuação, iniciada em 1964, por meio de experimentações realizadas pelos atores para a criação de cenas do espetáculo. Os laboratórios coletivos “foram tão intensos que, segundo Stênio Garcia, em determinada altura, tinham a peça inteiramente improvisada”.⁴² Tal procedimento de criação do espetáculo, com a elaboração de diversas cenas improvisadas pelo elenco a partir de um texto pré-estabelecido como referência, se tornou recorrente no processo de construção cênica do diretor, e pode ser observado tanto no espetáculo *Macunaíma* (1978), quanto em suas obras mais recentes, como *A Pedra do Reino* (2006) e *Polícarpo Quaresma* (2010).

No seguinte trecho da entrevista realizada por Sebastião Milaré com o diretor e os atores da montagem de *Peer Gynt* fica evidente, pelas palavras de Stênio Garcia, a importância do trabalho de preparação do elenco realizado ao lado de Eugênio Kusnet nessa montagem, delineando algumas das possíveis marcas assumidas posteriormente na metodologia desenvolvida por Antunes:

Stênio – Por falar nisso, acho importante esclarecer a metodização do nosso trabalho...

SM – E como foi?...

Stênio – Nós passamos a fazer experiências com o Eugênio Kusnet. Ele vem elaborando um sistema há anos, não só a partir das suas observações como ator, mas também das escolas estrangeiras com as quais teve contato em suas viagens. Sintetizou essas experiências num método com três tipos de trabalhos diferentes, que resultaram um grande meio de expressão para o ator. Chama-se “método da ação inconsciente”, ou seja: a análise ativa.⁴³

Antunes – Parece-me, Stênio, que esse foi o segundo estágio do nosso trabalho. O primeiro, na realidade, foi o método dialético de análise. Uma análise não unilateral, mas da compreensão total das contradições. E não só do próprio Ibsen, como também dos personagens. Feito isso, passamos ao método da ação inconsciente. Chegamos até a fazer algumas incursões ao zen-budismo.

⁴² GARCIA, Stênio. In: MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 228.

⁴³ “Análise Ativa (Deistvennyi analiz) – Método de ensaio tardio de Stanislavski no qual os atores descobrem as estruturas subjacentes de ações e contra ações numa peça antes de memorizar o diálogo. A análise é “ativa” porque os membros do elenco examinam a peça “sobre seus pés”, através de improvisações que testam sua compreensão de como os personagens na página se relacionam entre si e como se confrontam na performance.” (CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky in focus: an acting master for the twenty-first century*, London/New York: Routledge, 1998, p. 169. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins.)

Stênio – Sim, foi isso. Mas o método do Kusnet resulta para o ator uma série de observações importantes, ajudando no aproveitamento da análise dialética das contradições etc.

Antunes – A importância maior do método do Kusnet, assim como dos livros zen-budistas, é tirar o esquemático do personagem. Se há uma coisa horrível no teatro é o esquemático, que resulta no drama panfletário, aquela coisa esquelética. Então, o método vem para reforçar, revitalizar. Era quase uma solicitação ao id de cada um. Tentou-se tornar tudo inconsciente, para o cara agir como se não fosse lição aprendida, mas coisa incorporada.

Stênio – Um personagem como Peer Gynt, que é super-protagonista, poderia ter sido criado a partir de um show. Eu sinto que estou com material para dar shows no papel de Peer Gynt. Mas não daria o mesmo resultado. Esse Peer Gynt é um homem colocado em cena. Um homem com os seus impulsos, com as suas ambições, com as suas alegrias, com as suas dores. Isso foi possível através da análise da ação inconsciente. Agora eu não tenho, como nenhum ator tem, qualquer trabalho. Apenas se está colocado ali, em cena, incorporado de uma série de coisas. Resulta, transmite, comunica independente de qualquer esforço. Basta ao ator ser uma esponja, um elemento sensível, aberto a tudo, para que a coisa apareça.⁴⁴

Nesse trecho da entrevista é possível observar certa ponderação por parte de Antunes Filho em assumir a real contribuição de Eugênio Kusnet na realização da obra. Entretanto, talvez a empreitada de elaboração de um projeto de formação por Antunes pode ter sido influenciada justamente pelo trabalho realizado nesse momento de parceria com Kusnet, já que o mesmo acabara de organizar, sistematizar e aplicar sua metodologia de criação com os atores desse espetáculo. Kusnet escreveu os livros *Iniciação à Arte Dramática* (1968), *Introdução ao Método da Ação Inconsciente* (1971) – que discorre sobre a *análise ativa* aplicada na montagem – e *Ator e Método*, publicado postumamente em 1976. Todos os seus livros, portanto, também antecedem o projeto de formação de Antunes, que teve início em 1977.

A aproximação estabelecida entre a abordagem de Eugênio Kusnet e o projeto de formação elaborado por Antunes Filho pode ser observada por meio da análise de algumas características em comum em ambos os trabalhos. Em linhas gerais, os dois artistas, em suas respectivas funções de ator e diretor, consideraram a Arte do ator o foco do espetáculo teatral e procuraram realizar no palco, com perfeição, a estética realista, sempre amparados por um autor teatral; enquanto formadores de atores, ambos tiveram o Sistema Stanislavski como referência para o desenvolvimento de suas metodologias. Porém, apesar de terem Stanislavski como ponto de partida, não se contentaram apenas com a aplicação das formulações elaboradas pelo encenador russo e, a partir dele, procuraram conciliar outras visões,

⁴⁴ MILARÉ, Sebastião. Antunes, Ibsen e Peer Gynt. *Artes*, São Paulo, nº 27, jun. 1971.

assimilando e modificando seus conceitos, buscando assim a incorporação de novos conhecimentos e descobertas científicas para auxiliar ou ampliar suas perspectivas da Arte do ator, na tentativa de adequar suas abordagens ao contexto de suas épocas. Kusnet, fazendo uso principalmente da psicologia e reflexologia, e Antunes, apoiando-se sobretudo no pensamento Zen e na nova física.⁴⁵

Também é possível constatar que, a partir de *Peer Gynt*, iniciaram-se as leituras recomendadas por Antunes Filho, que caracterizariam o trabalho intelectual exigido pelo diretor. O livro *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, de Eugen Herrigel, aparece como referência indicada pelo encenador já nessa época, e ainda hoje faz parte da bibliografia fundamental recomendada aos integrantes do CPT, sendo também de extrema importância, desde o início, para a estruturação de seu encaminhamento na direção dos atores.

Boa parte dos espetáculos de Antunes, no período que antecedeu o início de seu projeto de formação, foram marcados por tentativas de pesquisas voltadas ao *teatro experimental*⁴⁶, com exercícios e laboratórios em que procurava dar suporte à criação dos atores. Porém, seus esforços de aprofundar a investigação da linguagem teatral, na época, eram constantemente ameaçados pela falta de suporte financeiro que desse condições à iniciativa de manutenção de um grupo permanente e que possibilitasse, assim, um trabalho continuado.

Como afirma Carmelinda Guimarães, em *Antunes Filho, um Renovador do Teatro Brasileiro*: “Antunes Filho é um diretor de teatro experimental, e é impossível fazer uma pesquisa nas dimensões a que se propõe, sem contar com um mínimo de infra-estrutura”.⁴⁷ Por esse motivo, entre 1971 e 1977, o diretor realizou onze espetáculos “comerciais”, dezenas de teleteatros e uma novela na televisão. Como também, entre 1969 e 1973, dirigiu seu primeiro e único filme longa-metragem, *Compasso de Espera*.

De uma maneira geral, diversos atores dirigidos por Antunes, em espetáculos gerados por processos de pesquisa, ou mesmo em peças classificadas como “comerciais”, receberam destaque pelos seus desempenhos, como Glória Menezes, Raul Cortez, Cleyde Yáconis,

⁴⁵ KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. São Paulo - Rio de Janeiro: Hucitec, 1992, p. XIII - XVIII.

⁴⁶ “O termo teatro experimental está em concorrência com teatro de vanguarda, teatro-laboratório, performance, teatro de pesquisa ou, simplesmente, teatro moderno; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial e burguês que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores consagrados. Mais que um gênero, ou movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial”. (PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 388.)

⁴⁷ GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho, um Renovador do Teatro Brasileiro*. Campinas: Unicamp, 1998, p. 49.

Stênio Garcia, Aracy Balabanian, Lélia Abramo, Regina Duarte, Juca de Oliveira, Jardel Filho, Paulo Autran, Ney Latorraca, Maria Della Costa, Denise Stocklos, Eva Wilva, Tônia Carrero, entre outros.

Mesmo sendo considerado, desde o fim da década de 1950, um dos principais encenadores brasileiros, com espetáculos “comerciais” que tiveram boa recepção, tanto do grande público quanto da crítica, a partir de 1977, Antunes decide mudar definitivamente os rumos de sua trajetória, e passa a se dedicar exclusivamente a um teatro voltado à pesquisa e experimentação. Em suas palavras, numa entrevista na televisão, Antunes explicita os contornos de sua escolha:

Eu larguei tudo porque eu queria responder a uma questão íntima e de espiritualidade comigo mesmo [...], eu comecei a fazer o teatro profissional, eu era bem sucedido, mas era um teatro [...] plano, era um teatro raso, era um teatro que tinha um efeito, que cumpria a tarefa do sucesso, fazia seu sucesso, fazia muito sucesso, até, que bom, não é? Mas não preenchia certas necessidades espirituais que eu sentia.⁴⁸

O crítico Sábato Magaldi, sob a admiração do percurso profissional do diretor, pontua a escolha artística decisiva de Antunes Filho:

Se quisesse permanecer num repertório comercial ou num esquema rotineiro de produção, Antunes seria um dos nossos artistas mais confiáveis e realizados, sob o prisma da bilheteria. É admirável, assim, que tenha rompido com um passado de êxito, para ingressar na aventura do desconhecido. Quando a maioria das pessoas passa da audácia da juventude para a comodação [sic] da velhice, Antunes decidiu cumprir a trajetória inversa: consagrado na mocidade, abandonou a segurança e deu o grande salto, homem maduro.⁴⁹

Essa nova fase de sua carreira se deu com o início de seu projeto de formação teatral, em 1977, e teve como primeiro resultado a adaptação para o palco da obra de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1978), espetáculo que o projetou internacionalmente. Alguns críticos estrangeiros compararam Antunes aos grandes diretores mundiais de teatro e cinema como Peter Brook, Robert Wilson, Federico Fellini e Luis Buñuel.⁵⁰ De acordo com o crítico Yan Michalski:

Antunes Filho é uma das figuras exponenciais do teatro brasileiro de hoje, talvez a única a integrar o restrito grupo internacional de encenadores que vêm renovando, obstinada e inspiradamente, a cena mundial. Incorporando no seu trabalho influências tão contraditórias como Bob Wilson, Tadeusz

⁴⁸ RODA VIVA. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm> Acesso em: 19 mai. 2013.

⁴⁹ MAGALDI, Sábato In: GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 16.

⁵⁰ GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 21.

Kantor, Kazuo Ohno, o expressionismo alemão, a psicanálise junguiana, a física moderna e, com crescente intensidade, a filosofia oriental, ele as funde numa escritura cênica de uma feroz coerência pessoal, com características ao mesmo tempo universais e brasileiras.⁵¹

2.2 Elaboração de um projeto de formação de atores

A origem do projeto de formação idealizado por Antunes Filho se caracterizou pelo rompimento que, consciente e voluntariamente, estabeleceu com o modo de produção teatral vigente. A iniciativa de se desvincular de uma estrutura de *teatro comercial*, na qual estava inserido na época, foi definitiva para o início da prática formativa que, posteriormente, deu origem ao CPT. Como declara Antunes, em entrevista concedida a Sábato Magaldi: “foi uma cartada decisiva. Ou voltaria a reencontrar a fé no teatro, ou me encaminharia para a tevê ou para um teatro digestivo”.⁵²

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.

As condições financeiras para o desenvolvimento de um projeto de formação permitiram que Antunes criasse, ainda em 1977, o Centro Teatral de Pesquisas (CTP), dando origem a uma prática formativa que possibilitou a criação do Grupo de Teatro Macunaíma e de um dos espetáculos mais relevantes do teatro brasileiro, *Macunaíma* (1978). Como afirma Antunes:

As condições [para a criar *Macunaíma*] foram criadas meio maquiavelicamente, por um curso de atores que inventei, envolvendo a CET [Comissão Estadual de Teatro, órgão da Secretaria Estadual de Cultura] e o Sindicato dos Atores. Mas não se trata de um espetáculo caro: só gastamos uns 700 mil cruzeiros. Trabalhamos durante um ano, onze horas por dia, e nesse tempo todo, não recebi nada por meu trabalho. Os atores,

⁵¹ ITAU-CULTURAL. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=699> Acesso em: 5 ago. 2013.

⁵² ANTUNES FILHO, José Alves. In: MAGALDI, Sábato. Antunes Filho: A Consagração. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 set. 1981.

nos primeiros seis meses também não receberam nada. Depois passaram a receber três mil cruzeiros cada.⁵³

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”.⁵⁴ 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.

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”.⁵⁵ 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. Em 1984, Abram Szajman, atual presidente do conselho regional do Sesc São Paulo, destacou nos programas dos primeiros espetáculos produzidos pelo CPT a importância de Antunes como diretor teatral e as intenções da inovadora proposta encampada pela instituição:

Nessa trajetória vem somar-se uma nova iniciativa, destinada a estreitar ainda mais as relações que unem o SESC ao teatro brasileiro: trata-se da criação do Centro de Pesquisa Teatral, que se vem processando a partir de agosto de 1982, e cujos primeiros resultados vêm a público através das montagens ora apresentadas. Funcionando junto ao SESC Vila Nova [posteriormente nomeado Sesc Consolação], o Centro de Pesquisa Teatral se propõe a reunir e a dar consequência prática ao conjunto de ensinamentos e experiências recolhidos ao longo do tempo pelo SESC, através de suas ações e observações, num trabalho que conta com a orientação segura e competente de Antunes Filho, profissional renomado, cuja entusiasmada dedicação tornou-se indispensável à obtenção dos resultados a que nos propomos – a criação de um espaço teatral novo e inovador, que contribua efetivamente para a expansão e o enriquecimento de nossa prática teatral.⁵⁶

⁵³ MILARÉ, Sebastião. *Macunaíma está aqui*. Artes, São Paulo, nº 53, abr. 1979.

⁵⁴ Id. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 264.

⁵⁵ Id. *Hierofania*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010, p. 81.

⁵⁶ SZAJMAN, Abram. In: GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova, 1983. Programa dos espetáculos do Rodízio de 1984*. São Paulo: Sesc, 1984.

Na fase embrionária deste projeto de formação de atores já se verificava as premissas do que viria a se consolidar como estrutura artística e didática no CPT, que sempre foi organizado em torno de processos de aprendizagem, pesquisa e criação em teatro. Em 1981, o programa distribuído ao público no segundo espetáculo do Grupo de Teatro Macunaíma, *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*, continha a primeira tentativa de organização do projeto de formação, no texto chamado *Método de Trabalho*⁵⁷, que descreve os princípios que, ainda hoje, caracterizam parte da abordagem e da visão do diretor. Esse material, que revela como o encenador estruturou seu trabalho ao lado dos atores, serve de base para a análise comparativa entre o início e o momento atual do projeto.

O projeto de formação de Antunes, de acordo com o texto *Método de Trabalho*, surge motivado principalmente pela insatisfação do diretor com a produção teatral vigente no Brasil no final da década de 1970, marcada nesse momento pelo regime militar. Para além das questões que determinaram o contexto histórico, a rigorosa análise da produção artística brasileira é recorrente em sua trajetória. A exemplo disso, apesar de passar por um período anterior em que praticamente não assistia nenhuma produção teatral, o diretor, nos últimos anos, tem acompanhado sistematicamente os espetáculos em cartaz em São Paulo que, salvo raras exceções, são alvo de críticas minuciosas e debates constantes dentro do CPT. Sua exigência, porém, nunca foi menor com seu próprio trabalho, pois são comuns relatos em que o encenador passava horas e mais horas de um único ensaio investigando, obsessivamente, os meios para que um ator dissesse, com propriedade, uma única frase de um texto teatral. Conforme a apreciação de Gusdorf:

A marca do mestre manifesta-se nessa exigência incansável, e, se o mestre pode exigir tudo dos discípulos, é porque nunca deixou de exigir tudo de si mesmo, sem alcançar a plena satisfação. Não se trata de problemas técnicos, de procura estilística ou de aperfeiçoamento de detalhes graças aos quais uma obra ou outra não poderia ser concluída. A procura visa a uma expressão total, a uma libertação sonhada e inacessível. O crítico julga a realização e, às vezes, fala de obra-prima. O mestre julga-se em função de suas intenções, não lhe é possível iludir-se.⁵⁸

Ao longo dos anos, a dedicação e o rigor estético com o trabalho, fruto de uma inquietação artística permanente, aliada a uma exigência técnica constante, tornou-se cada vez mais o combustível de todo processo artístico desenvolvido por Antunes Filho, e essas passaram a ser suas características mais marcantes como diretor. Essas características,

⁵⁷ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *Método de Trabalho. Programa do espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. São Paulo, 1981.

⁵⁸ GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995, p. 109.

associadas à iniciativa de um projeto de formação e a maneira como passou a conduzir o trabalho do ator, constituindo sua metodologia, acabaram por revelar a figura do mestre devidamente reconhecida pelo teatro brasileiro.

O curso oferecido por Antunes Filho, no Theatro São Pedro, teve início a partir da abertura de um processo seletivo. O modelo de inscrições e testes práticos que marcaram a constituição inicial do grupo formado pelo diretor – que futuramente se tornaria o Grupo de Teatro Macunaíma – se manteve, mas não preserva as mesmas características na seleção realizada anualmente no Centro de Pesquisa Teatral do Sesc Consolação.

Atualmente, o curso *Introdução ao Método de Ator*, mais conhecido como CPTzinho, possui duração total de quatro meses e cobra um valor simbólico de mensalidade. Já o curso que resultou em *Macunaíma* teve duração aproximada de um ano e era totalmente gratuito. O CPTzinho não visa a montagem de um espetáculo como fora concebido no projeto originário e, em geral, somente após a conclusão do curso de formação são escolhidos os atores que irão se juntar ao elenco do diretor e participar do processo de criação do espetáculo em desenvolvimento no período.

Uma importante característica da estrutura do curso de formação é que Antunes, tanto no curso inicial, como no CPTzinho, não se responsabiliza por ministrar as aulas, mas por coordenar o encaminhamento didático e escalar os formadores responsáveis. A atuação do diretor, como proponente de exercícios e procedimentos criativos, acontece somente durante os ensaios de criação dos espetáculos. No Theatro São Pedro, todos os atores aprovados na seleção, além das aulas do curso, também participavam dos ensaios conduzidos por Antunes. No CPTzinho, mesmo admitidos, somente alguns poucos atores selecionados ao final do curso *Introdução ao Método de Ator* entram em contato direto com o trabalho do diretor.

No início do projeto de formação, o curso era composto por aulas de *dança, dicção, tai-chi, música e sensibilização*, realizadas de segunda a sexta-feira no período da manhã. Atualmente, no CPTzinho, as aulas de *corpo, voz, teoria e interpretação*, são ministradas de segunda a quarta-feira à noite e são voltadas exclusivamente para a introdução dos atores na metodologia desenvolvida e sistematizada por Antunes em seu “Método de Ator”.⁵⁹ As quintas-feiras são reservadas para apreensão da linguagem de grandes obras de arte, com a

⁵⁹ De acordo com as necessidades de cada espetáculo, professores com habilidades específicas como canto, dança e mímica, são convidados para ministrar aulas ao elenco do CPT. Em *A Pedra do Reino* (2006) e *Polícarpo Quaresma* (2010), por exemplo, os atores selecionados para o elenco passaram a realizar além dos exercícios propostos por Antunes, aulas de mímica com uma professora contratada.

exibição de filmes, documentários e peças filmadas que fazem parte do acervo audiovisual do CPT, em que constam mais de quatro mil títulos.

A atual estrutura do CPTzinho possui diferenças significativas em relação à concepção original, que na época se servia das experiências de artistas colaboradores ou professores convidados e especialistas em suas respectivas áreas para ministrar as aulas do curso. No CPTzinho, Antunes atribui a tarefa de transmissão de seus ensinamentos a alguns dos atores participantes do CPT, que se encarregam da condução das aulas. O fato de Antunes Filho escolher alguns atores do CPT como responsáveis pela transmissão de sua metodologia pode ser considerado como um diferencial de sua prática formativa, pois o ato de conduzir e a posição de proponente se constitui como parte de um processo de aprendizagem, o que acaba por criar um ciclo pedagógico, uma tentativa de transmissão em cadeia entre o diretor, atores veteranos e ingressantes.

Porém, é possível questionar a escolha do corpo de formadores do CPTzinho nos últimos anos⁶⁰, pelo fato dos jovens formadores escolhidos nem sempre possuem experiência artística ou mesmo um nível adequado de formação para exercer tal tarefa; características presentes nos antigos colaboradores do início do projeto de formação que, por serem artistas experientes ou professores especialistas em suas áreas⁶¹, talvez possuísem mais preparo didático para a abordagem dos conteúdos e pudessem gerar contribuições mais relevantes por meio de propostas pedagógicas que ampliassem as perspectivas da prática formativa no CPT.

No entanto, Antunes acompanha sistematicamente, mesmo que de fora, o desenvolvimento do curso e investe, dentro do possível, na preparação básica e na instrução de alguns formadores, além dos mesmos se empenharem para se aprimorar e tentar exercer com responsabilidade essa função de “ator pedagogo” delegada pelo diretor. Em certo sentido, além de poder ser reconhecida como parte da prática formativa de Antunes, a escolha do corpo de formadores adotada no CPTzinho, entre outros motivos, também é justificada pelo fato de ter se tornado um meio de remunerar os atores que o diretor busca conservar no CPT.

⁶⁰ Além de mim (corpo, voz, interpretação), atuaram como formadores, em períodos distintos, no CPTzinho entre 2006 e 2013: Angélica di Paula (corpo), César Augusto (teoria, interpretação), Emerson Danesi (teoria, interpretação), Guilherme Rodio (corpo), Leonardo Ventura (corpo), Simone Iliescu (corpo, interpretação), Nara Mendes (corpo, voz), Rodrigo Audi (teoria) e Vanessa Bruno (teoria).

⁶¹ Professores do início do projeto de formação: Alberto Jafé (Música), Jou Eel Jia (Tai-chi), Mara Suzana Behlau (Dicção), Paula Martins (Dança) e Silas Maciel (Sensibilização).

No que diz respeito ao processo seletivo para ingresso no curso de formação de Antunes Filho, consta no *Método de Trabalho* que em 1977 foram testados aproximadamente dois mil candidatos e selecionados cerca de trinta atores. Em 2013, o número de inscrições para o CPTzinho foi de cerca de oitocentos candidatos para vinte vagas. Durante muitos anos, em frente ao Sesc Consolação, imensas filas se formavam na abertura das inscrições que, por esse motivo, passaram a ter número reduzido de inscritos. Em outro período, devido a grande demanda, todos os inscritos passavam por sorteios públicos antes do processo de seleção. Para o CPTzinho de 2013, as etapas de seleção foram análise de currículo, entrevista e teste prático, que consistia na realização de duas cenas por uma dupla de atores com duração de um minuto cada, fazendo uso de um texto da dramaturgia clássica e outro da dramaturgia contemporânea.

O processo seletivo no início do projeto de formação recorreu a um procedimento distinto, já que, para admissão no curso, além do teste prático, os atores também passavam por um período de experiência. O teste inicial nesse período, como afirma Antunes, realizava-se a partir da improvisação pelo candidato de um trecho do livro *Macunaíma* de Mário de Andrade.⁶² De acordo com o relato no *Método de Trabalho*:

[Os atores] submetidos a testes e a períodos de experiência, seriam posteriormente selecionados segundo sua afinidade e talento para representar e, também, por sua disposição em participar de um grupo cooperativado, o que comporta um processo árduo e complexo, sem remuneração, e no qual o sucesso e o fracasso dependeriam exclusivamente dos participantes. Dentre as aproximadamente 2000 pessoas testadas, muitas não se adequariam ao processo, ainda que possuíssem talento e muitas outras, já de início não se dispunham a permanecer no grupo devido a dificuldades financeiras. [sic] Destaca-se o fato de que raríssimos atores profissionais compareceram às convocações, e também a grande afluência de pessoas jovens. [...] A sobrevivência pessoal dos elementos do grupo não raro resultou sacrificada. Em certas épocas, quando o ritmo do trabalho o permitia, alguns atores realizaram um trabalho extra, esporádico (publicidade, cinema, tv, etc), para garantir parte de sua sobrevivência.⁶³

Nos últimos anos, o critério atribuído por Antunes na seleção realizada durante o teste prático para ingresso no CPTzinho avalia, além do desempenho dos atores, as características físicas dos candidatos que mais se aproximam do perfil dos personagens da peça que o diretor

⁶² ANTUNES FILHO, José Alves. In: MILARÉ, Sebastião. *Macunaíma está aqui*. Artes, São Paulo, nº 53, abr. 1979.

⁶³ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *Método de Trabalho. Programa do espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. São Paulo, 1981.

está produzindo, ou que possivelmente irá produzir. Por esse motivo, tal procedimento, muitas vezes, aproxima-se mais de uma audição para que, após a finalização do curso, se componha um possível elenco, do que um teste convencional como o que, geralmente, é realizado por outras escolas de teatro no Brasil.

Portanto, um aspecto determinante da trajetória de Antunes Filho, por explicitar o modo de produção adotado pelo diretor a partir de 1977, e ainda vigente no CPT, é justamente o da seleção e migração de alguns dos atores do curso de formação para a integração no elenco do espetáculo a ser montado pelo diretor.

Após passarem pelo CPTzinho, os atores selecionados não recebem nenhuma remuneração no período de ensaios do espetáculo, que geralmente não se desenvolve com menos de um ano de trabalho. A ausência de remuneração e de vínculos formais também se estende aos atores veteranos, desse modo, qualquer ator do elenco pode ser dispensado ou se retirar, dos ensaios ou da temporada, em qualquer etapa do processo. Esse dado explica um dos principais motivos da constante rotatividade dos atores dentro do CPT.

Nesse sistema nomeado de “cooperativado”, que ainda continua vigente no CPT, a remuneração do elenco ocorre somente durante a temporada dos espetáculos. Sem informações prévias sobre valores, o pagamento sofre variação a cada mês a depender de um sistema de pontuação definido por Antunes. A pontuação leva em consideração o “tempo de casa” de cada ator, a relevância dos papéis na montagem, a hierarquia das funções exercidas dentro do CPT, além de outros critérios subjetivos adotados pelo diretor.

Apesar da falta de remuneração durante os ensaios dos espetáculos do CPT, David George afirma que: “Antunes oferece oportunidades únicas no Brasil: uma formação intensiva, prática e teórica, e a possibilidade de fazer turnês dentro e fora do país. Os atores que se agregam ao grupo recebem um benefício enorme e insólito”.⁶⁴ Passadas mais de duas décadas da publicação do livro *Grupo Macunaíma* (1990), essa afirmação ainda é legítima, pois, para os jovens atores com pouca ou nenhuma experiência teatral que, tendo meios de se manter financeiramente ou buscando maneiras de se sustentar com trabalhos em horários alternativos, participar dos ensaios no CPT durante um período específico e estar em contato com os ensinamentos de Antunes é um investimento singular em formação. Assim, apesar de todas as dificuldades financeiras enfrentadas por muitos atores do elenco, por conta do longo

⁶⁴ GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 37.

período de ensaios sem remuneração durante a montagem de cada obra, muitas vezes o aprendizado se impõe como valor maior.⁶⁵

Para alguns poucos atores, geralmente quatro, ou no máximo seis, que Antunes busca garantir no elenco, o diretor estabelece critérios diferenciados, como o pagamento de honorários pelas aulas ministradas no CPTzinho, funções extras dentro do CPT, como produção, auxiliar de escritório ou cenografia, ou mesmo o ensaio de um novo espetáculo enquanto outro continua em cartaz, o que garante um retorno financeiro mínimo. Esse modo de produção nomeado distorcidamente no CPT como “cooperativado” já suscitou alguns momentos de indignação, a depender dos atores envolvidos em cada montagem.⁶⁶

Outro fator relevante, também relacionado ao modo de produção, é a média de idade dos atores do elenco, pois geralmente atores com mais idade encontram mais dificuldades em se adaptar a esse regime a longo prazo. Tal fato chegou a inviabilizar a continuidade de algumas produções, visto que o diretor não dispunha no elenco de um perfil de atores que aparentassem mais idade.⁶⁷ Por outro lado, a permanência de jovens atores, marca do projeto de formação do encenador desde o início, é justificada no *Método de Trabalho* como característica fundamental na busca de uma renovação do teatro vigente, pois “abandonar os padrões conhecidos” e “entrar nesse novo universo despido dos vícios de uma longa carreira e com uma vitalidade e energia canalizadas para a elaboração de uma nova qualidade teatral, para um teatro novo”⁶⁸ era o grande objetivo do trabalho.

⁶⁵ O próprio Antunes declara que tanto na montagem de *Macunaíma* quanto no período em que estagiou no TBC não recebia nenhuma remuneração. De acordo com Sebastião Milaré: “É certo, por exemplo, que ele [Antunes] nunca recebeu um níquel em pagamento pelos serviços prestados, o que é de surpreender, pois colide com o que mais se elogia no TBC: o profissionalismo. Terá sido caso único? Esse estágio, entretanto, será capitalizado pelo TBC, anos depois, que o apresenta como ‘cria da casa’”. (MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.38.)

⁶⁶ O Théâtre du Soleil, fundado em 1964 em Paris na França, formado por atores profissionais e estagiários, dirigido por Ariane Mnouchkine, é talvez o maior exemplo de um modo de produção cooperativado em teatro. De acordo com uma das atrizes da companhia: “desde a fundação do grupo os salários de todos os membros da trupe são baseados no seguinte princípio: ‘trabalho igual = salário igual’. Ou seja, independente da equipe na qual trabalhamos (administração, figurinos, técnica, cozinha, elenco e direção), a carga horária é a mesma para todos e todos recebem o mesmo salário. Além disso, as fronteiras entre as funções dentro da companhia são extremamente flexíveis, sendo o coletivo e cada um, responsáveis pelo funcionamento do teatro como um todo. Esse princípio permitiu a sobrevivência e manutenção da trupe que possui, hoje em dia, por volta de 75 integrantes. O status jurídico do Théâtre du Soleil é de Sociedade Cooperativa Operária de Produção (SCOP), o que implica na participação dos cooperados na tomada de determinadas decisões”. (Entrevista concedida em 10 abr. 2014 pela atriz brasileira Aline Borsari, que faz parte do grupo há seis anos.)

⁶⁷ Em 2011, Antunes desistiu da montagem do espetáculo *Hamlet* de William Shakespeare, entre outros motivos, pela dificuldade de encontrar atores para os papéis do rei Cláudio e da rainha Gertrudes, assim o projeto foi abortado depois de alguns meses de ensaio. Anteriormente já havia desistido de

⁶⁸ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *Método de Trabalho. Programa do espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. São Paulo, 1981.

A partir do início de seu projeto de formação, em 1977, Antunes, antes habituado a trabalhar com atores profissionais e, em alguns casos, consagrados, passou a sempre ter no elenco, em sua maioria, jovens atores desconhecidos do público e da crítica e, muitas vezes, sem grande experiência no palco, justamente por acreditar que esses atores, além de terem mais disponibilidade de tempo para a pesquisa, eram mais receptivos ao aprendizado e abertos a novas experiências. Exceção feita a Raul Cortez, que protagonizou *A hora e vez de Augusto Matraga* (1986) e Laura Cardoso, que participou de *Vereda da Salvação* (1994) – porém, a experiência de Raul Cortez no CPT, como afirma David George, “não foi totalmente bem-sucedida, pois significou um tempo curto de ensaios, dados os compromissos do ator profissional, que não [era] elemento permanente da equipe. Para a remontagem de 1987, com Luís Santos no papel de Matraga, a linguagem cênica foi aperfeiçoada”.⁶⁹

É importante que se compreenda também a máxima do projeto de formação de Antunes Filho, perseguida nos primeiros anos do CPT, de 1982 até o início dos anos 1990, e que correspondia a uma estrutura e uma experiência formativa distinta, tanto do início do curso no Theatro São Pedro, em 1977, quanto do momento atual no CPTzinho. O diretor explicita que o fundamental, na fase inicial do CPT, era que surgissem diferentes grupos de teatro produzindo seus espetáculos naquele espaço. Antunes afirmava na época que: “meu ideal é que um dia eu não seja mais um diretor de teatro, mas veja essa garotada fazendo espetáculos que tenham de fato importância cultural para o país”.⁷⁰ Apesar da proposta não ter se concretizado em 1977 da maneira como foi desenvolvida posteriormente no CPT, as palavras do *Método de Trabalho* contribuem para que se compreenda a pretensão de Antunes para a realização de um projeto de formação teatral diferenciado e abrangente, que agregasse diferentes grupos e novas pesquisas teatrais:

Surge, em 1977, o CTP - Centro Teatral de Pesquisas – fruto das insatisfações do diretor Antunes Filho com os moldes teatrais, e com o objetivo de fomentar a pesquisa teatral e agregar pessoas e grupos teatrais. Um centro catalisador para desenvolver pesquisas e experimentações sem se ater aos padrões estabelecidos pela maioria das escolas de teatro brasileiras.⁷¹

De acordo com Sebastião Milaré, a proposta, que foi realizada somente a partir de 1982 no CPT, era a de que paralelamente ao Grupo de Teatro Macunaíma, surgissem diferentes grupos, “que poderiam se converter em novas cooperativas. Uma vez estruturadas e

⁶⁹ GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 33.

⁷⁰ ANTUNES FILHO, José Alves. In: MILARÉ, Sebastião. Antunes e o Teatro, *Artes*, São Paulo, nº 60, 1985.

⁷¹ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *Método de Trabalho. Programa do espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. São Paulo, 1981.

com um espetáculo produzido, essas cooperativas ganhariam autonomia, desvinculando-se do CPT/SESC”.⁷² Para estimular a formação de grupos independentes o diretor passou a compor núcleos especializados nas diferentes funções responsáveis pela criação teatral. Milaré observa que “o propósito de Antunes, ao elaborar esse sistema, foi dar possibilidade a que não apenas novos atores, mas também diretores, cenógrafos, dramaturgos aparecessem” – uma visão inovadora, que demonstrava uma preocupação na formação de diferentes áreas da criação teatral –; seu interesse era que esses núcleos trabalhassem juntos no desenvolvimento de espetáculos e que se realizasse um “trânsito bastante grande entre todas as áreas, constante troca de informações e perfeita interação de funções”.⁷³

Os núcleos ficavam “a cargo dos monitores que repassavam aos novos integrantes as técnicas e toda a filosofia de trabalho do CPT”.⁷⁴ Os monitores, coordenados por Antunes Filho, orientavam o aprendizado dos participantes durante o processo criativo de elaboração de algum espetáculo, e assim, desenvolviam-se discussões e exercícios na busca pela expressão estética mais adequada a cada obra:

A atuação dos diversos núcleos dava ao Centro de Pesquisa Teatral um jeito de colmeia. Todos se movimentando, discutindo, desfazendo e refazendo trabalhos. Com a ideia de transformar a precariedade de cada um em potencialidade estética, valorizava-se a habilidade individual em determinadas disciplinas. Por exemplo, este sabe dançar, então vai ensinar dança aos demais; aquele que sabe lutar caratê, o outro tem a técnica vocal, e assim por diante: as habilidades pessoais entram na roda, tanto para o aperfeiçoamento de quem as possui quanto para a iniciação e o treinamento dos demais.⁷⁵

A provável fonte de inspiração de Antunes para o formato dos núcleos dentro do CPT parece ter sido uma iniciativa de formação artística que fora implantada em São Paulo pelos artistas paulistas Carlos Fajardo, Frederico Nasser, José Resende e Luiz Paulo Baravelli na “Escola de Arte Brasil:”, entre os anos de 1970 e 1974, visto ser essa uma das referências do diretor para o seu projeto de formação.

A escola era um “centro de experimentação artística” de artes visuais no qual os idealizadores da proposta criaram “quatro grandes estúdios, cada um dirigido por um dos quatro artistas” fundadores, nos quais o objetivo era “desenvolver a capacidade de apreensão e criação do aluno, usando todos os materiais e técnicas artísticas, desde as mais tradicionais

⁷² MILARÉ, Sebastião. *Hierofania*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010, p. 81.

⁷³ Id. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 266.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ MILARÉ, Sebastião. *Hierofania*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010, p. 86, 87.

até as mais modernas, através de uma experimentação constante”.⁷⁶ No catálogo da “Escola Brasil:” os objetivos do projeto eram explicitados da seguinte maneira:

Pretendemos que a estrutura da escola guarde semelhança com o próprio processo criativo, que para nós tem mais condições de ser apreendido, quando nascido de situações e experiências, do que quando diluído em categorias ou divisões estéticas. Não usamos nenhuma estrita metodologia, mas buscamos um planejamento e um método que nasçam espontaneamente das relações do artista com alunos. [...] A participação do aluno no desenrolar dos programas é fundamental para o nosso projeto e ele será chamado a observar, discutir e interferir no próprio planejamento dos cursos. [...] Em cada um dos estúdios serão retomados e criticados exercícios e experiências já realizados em outro estúdio. Este comportamento torna efetiva e, ao mesmo tempo, anula a divisão da escola em quatro estúdios. A escola, composta de quatro estúdios, é a um tempo um estúdio único, não-dividido.⁷⁷

A “Escola Brasil:” se apresentava, assim como o projeto de formação de Antunes, fruto de um “inconformismo frente ao meio de arte”⁷⁸, como afirma José Resende, um dos idealizadores do projeto. A proposta de aprendizado na “Brasil:” também se opunha explicitamente ao ensino das escolas de arte tradicionais e, por meio do catálogo da “escola”, expressava uma crítica direta à estrutura curricular acadêmica clássica: “a nosso ver, a educação nas escolas de arte existentes é extremamente acadêmica e fragmentária”.⁷⁹ Além de igualmente destacar o processo criativo e a função social da arte como premissa do aprendizado: “Para nós a arte tem uma função muito vital na sociedade para continuar a ser mistificada e seu ensino continuar inarticulado e dúbio, como acontece na quase totalidade das escolas de arte”.⁸⁰

A característica de um “curso livre” com estúdios orientados por artistas é um indicativo da proximidade ideológica com a proposta dos núcleos realizada posteriormente no CPT. Como especifica Milaré:

Os núcleos correspondiam e honravam a ideia da formação de cooperativas, todavia apenas dois cumpriram todas as etapas: O Grupo de Arte Boi Voador⁸¹ e o Grupo Forrobodó.⁸² O primeiro teve importante atuação no panorama artístico paulista, nos anos 1980; o segundo encerrou suas atividades

⁷⁶ ESCOLA BRASIL. Catálogo da Escola Brasil:. *Arte em São Paulo*, São Paulo, nº 26, out. 1984. Edição especial.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Produziu no CPT o espetáculo *Os Velhos Marinheiros*, adaptação da obra Jorge Amado, dirigido por Ulisses Cruz.

⁸² Produziu no CPT o espetáculo *Rosa de Cabriúna*, adaptação do livro do pintor primitivo José Antônio da Silva assinada por Luís Alberto de Abreu, dirigido por Márcia Medina.

com a peça de estreia. Os núcleos Marcelo Rubens Paiva, monitorado por Ricardo Karman, e de ficção científica, monitorado por Maucir Campagnoli, prosseguiram, porém, com vida independente, mesmo sem o lançamento oficial pelo CPT/SESC.⁸³

Apesar de apresentarem uma estimulante experiência de aprendizado e produzirem alguns resultados estéticos significativos, assim como a “Escola Brasil:”, o projeto dos núcleos não perdurou por muito tempo e acabou dando lugar ao formato atual do curso de formação do CPTzinho.

Um dos motivos do fechamento da “Brasil:” foram as divergências ideológicas entre os seus quatro fundadores, que se acirraram no desenrolar do projeto.⁸⁴ No CPT, a incompatibilidade de pensamentos entre os monitores e o coordenador também contribuiu para o abandono da proposta inicial dos núcleos. A continuidade do projeto de formação, com outro formato, foi possível pela relação hierárquica que sempre existiu dentro do CPT, pois, desde o início, Antunes é o único coordenador e responsável pelo trabalho desenvolvido junto ao Sesc. Talvez a grande problemática presente no CPT seja essa relação entre autonomia e emancipação dos integrantes e hierarquia institucionalizada, visto que há uma certa resistência por parte do coordenador no estabelecimento de um diálogo artístico horizontal com os artistas com mais experiência ou veteranos do grupo que buscam se posicionar com relação aos resultados artísticos das obras produzidas dentro do CPT. Essa conduta acaba motivando o desligamento desses artistas ou o abandono de projetos, como esse dos núcleos, realizados no CPT.

De todo modo, o caminho percorrido por Antunes Filho em seu projeto de formação, em mais de trinta anos a frente do CPT, demonstra como é notória sua inquietação na busca pela realização de inúmeros projetos, que vão além dos espetáculos, da tentativa de constituição de grupos teatrais, da formação dos atores no CPTzinho e dos revelados pelo Grupo de Teatro Macunaíma. Tais projetos deram espaço e contribuíram para a formação de vários artistas que já não fazem parte do CPT, dentre eles é possível citar as oficinas e núcleos de Iluminação (Davi de Brito), Cenografia (Renato Di Renzo / J. C. Serroni / Cyro Del Nero /

⁸³ MILARÉ, Sebastião. *Hierofania*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010, p. 82. Além da constituição desses grupos, também havia o Grupo Novo Horizonte, que realizou o espetáculo *Anjos* sob a direção de Luiz Henrique. Tratava-se de um programa de inclusão da terceira idade implementado pelo Sesc.

⁸⁴ “Apesar de sua breve duração, de 1970 a 1974, a Escola Brasil: entra para a história das artes visuais no país como uma experiência inovadora e única. Se não inaugura movimentos ou correntes, forma artistas de feitios muito variados. Quando de seu fechamento, os quatro artistas responsáveis pelo projeto encerram também a sua colaboração-profissional”. (ITAU CULTURAL. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Marcos/marcos_imp.cfm?cd_verbete=869&imp=N&cd_idioma=28555> Acesso em: 5 ago. 2013.)

Juliana Fernandes / Rosângela Ribeiro), Sonoplastia (Raul Teixeira), Dramaturgia (Luis Alberto de Abreu), além do Círculo de Dramaturgia⁸⁵ (Marici Salomão, Paulo Santoro, Michelle Ferreira). Antunes, recentemente, também chegou a incentivar alguns integrantes do CPT a dirigirem espetáculos sob sua coordenação, dentre algumas tentativas duas foram concretizadas, o espetáculo *O Céu Cinco Minutos Antes da Tempestade* (2008), de Silvia Gomez (participante do Círculo de Dramaturgia do CPT), com a direção de Eric Lenate e o espetáculo *Lamartine Babo* (2009), primeira incursão de Antunes Filho na dramaturgia, com direção final assinada por Emerson Danesi (os ensaios inicialmente foram dirigidos por Eric Lenate, em seguida, por Vanessa Bruno, que acabaram se desvinculando do projeto devido a discordâncias artísticas com o coordenador do CPT).

2.3 A importância das obras de referência no CPT

Em uma entrevista realizada no final do ano de 2013, Antunes Filho declarou:

Eu não estudei voz, eu não estudei corpo e eu dou aula de corpo, eu dou aula de voz, eu precisei aprender sozinho, não tinha professores. Eu tive os mestres do TBC, Ziembinski, [Adolfo] Celi... Eu fui assistente de direção deles todos. Mas eles não ensinavam, eles faziam o espetáculo, eles faziam o espetáculo. Sempre os via fazendo, não os via ensinando nada.⁸⁶

Ao afirmar que seus mestres no período em que estagiou no TBC não lhe ensinavam, o diretor faz entrever uma relação diferenciada entre quem ensina e quem aprende, pois, nesse caso específico, como afirma Gusdorf, a relação entre mestre e discípulo se dá de um modo em que “cada existência pode ser para uma outra existência um sinal, um elemento de orientação. Uma linguagem que está além da linguagem intervém, onde o que conta não é o que é dito segundo a ordem do discurso, mas o que é atestado pela ação significativa da presença”.⁸⁷

⁸⁵ O projeto aconteceu entre os anos de 1999 e 2011 e produziu alguns textos dramáticos publicados no livro *Círculo de dramaturgia* (2005), entre eles, *O Canto de Gregório*, de Paulo Santoro, encenado por Antunes Filho em 2004.

⁸⁶ SESC SP. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/7106_O+MESTRE+DA+CENA#/tagcloud=lista>. Acesso em 01 de nov. 2013.

⁸⁷ GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995, p. 89.

Talvez os mestres do TBC não ensinassem da maneira como as escolas convencionais de teatro geralmente ensinam, ou como Antunes gostaria que lhe ensinassem na época, porém, não se pode negar que eles lhe serviram de exemplo e que por meio do exemplo se deu o aprendizado. Segundo George Steiner: “O ensino através do exemplo baseia-se na realização de um ato e pode dispensar a palavra. Talvez deva mesmo dispensá-la. [...] O ensino válido é ostensivo”.⁸⁸ Em outro relato do diretor é possível compreender indícios de como o aprendizado por meio do exemplo foi fundamental em sua formação:

Quem mais me impressionou no começo, no sentido de brincar com o ator, de fazer a coisa ficar interessante, foi Ziembinski. Ele era muito romântico, às vezes até ultrapassado, mas tinha o negócio do feiticeiro. Ele era o feiticeiro do palco. Celi se identificava mais com o teatro americano, de ação. Ele era quem mais sabia fazer do palco o diabo. Com ele, tudo tinha razão de ser, uma simbologia incrível. Cada momento do teatro tem o seu ápice interno, um miolo. Nunca falei isso antes, mas toda cena tem um núcleo mágico que vai determinar como ela será. Não dá para fazer uma cena que não tenha algo mágico me prendendo.⁸⁹

Antunes Filho, todavia, em sua busca por aprendizado, procurou ir além dos exemplos dos mestres do TBC e sempre buscou o amparo de grandes referências para ampliar seu conhecimento artístico. O professor Marcos Ferreira-Santos, em seu livro *Aproximações ao imaginário*, reflete sobre a importância do indivíduo se nutrir de inúmeras referências. Para ele, a busca de referências é um exercício de sensibilidade, pois “quanto mais se refina a sensibilidade com seu exercício, mais exigente passa a ser a pessoa em seu processo criativo e em suas experiências estéticas”.⁹⁰ Em uma entrevista na televisão, Antunes cita outros exemplos importantes para aprofundar seu aprendizado no diálogo com outros criadores e revela como ele os decodificava:

[...] o Bob Wilson me ajudou pra ver o subconsciente, e mostrava uma coisa de subconsciente, o tempo, [...] paralisava o teu racional e você entrava em outro nível, o Kazuo Ohno [japonês criador do butô, performance artística que mistura dança e teatro – o teatro coreográfico]... Você chega em determinado momento e você se esquece, você só fica no eletrocardiograma das coisas, as coisas vão acontecendo, você sabe que vão acontecendo dentro de você e cada um leva de um jeito a coisa para casa.⁹¹

⁸⁸ STEINER, George. *Lições dos mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 14.

⁸⁹ REVISTA BRASILEIROS. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/2013/11/28/antunes-filho-decodificado/#.UwIYaSjB9wQ>> 22 fev. 2014.

⁹⁰ FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012, p. 89.

⁹¹ RODA VIVA. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm> Acesso em: 19 mai. 2013.

Foi a procura e a descoberta de referências teatrais, cinematográficas, literárias, filosóficas e a pesquisa realizada pelo diretor ao decodificá-las que também o guiaram em seu aprendizado. É recorrente identificar em suas obras a presença de referências como Peter Brook, Robert Wilson, Tadeuz Kantor, Kazuo Ohno e cineastas como Akira Kurosawa, Carl T. Dreyer, Luis Buñuel, Federico Fellini e tantos outros que acabaram se tornando seus mestres à distância. Nesse sentido, Gusdorf facilita a compreensão não apenas da relevância dos mestres ausentes para Antunes como diretor teatral, mas, antes disso, possibilita reconhecer a presença deles na formação de sua mestria quando afirma que:

Pela mediação de uma revelação exterior, acho-me novamente transportado a uma mais alta consciência do meu próprio ser. É por isso que a ação do mestre pode se exercer na sua ausência e além de sua morte. Basta uma palavra, basta uma obra, basta um livro, e a influência é exercida apesar dos séculos.⁹²

Portanto, é inegável que as referências reunidas por Antunes tiveram grande relevância em seu percurso teatral e também o formaram como artista. Nas palavras do diretor do CPT é possível compreender seu posicionamento com relação ao diálogo que estabelece entre suas mais variadas referências artísticas. Sua posição consciente e madura frente às referências que o inspiram, o ensinam e guiam seu trabalho criativo, revelam não apenas a importância delas como matéria, fonte ou obra, mas, sobretudo, a relevância da relação que constrói a partir delas, reconhecendo esse caminho como um princípio básico do aprendizado:

Influências existem porque a gente não fecha os portos. Esse diálogo de homem para homem, de sociedade para sociedade, deve sempre existir. O que importa é que o elemento de um autor, colocado em outro, adquire outro significado. [...] É uma distribuição democrática do conhecimento...⁹³

O crítico literário francês Roland Barthes, no livro *O Grão da Voz*, refuta o uso do termo “influência” e entende as referências como portadoras de uma capacidade de transmissão de linguagens. Barthes prefere a noção de “circulação” para caracterizar essa troca, pois entende que as referências são “formas que se podem preencher de maneiras diferentes”⁹⁴ e não “ideias” ou “forças”, no sentido doutrinal da palavra, que possuem um poder hierárquico de influência sobre um outro artista ou uma outra obra.

Caminhando ainda por essa possibilidade na qual o aprendizado de um mestre se dá por meio da obra de outro, Gusdorf contribui para a visualização do conhecimento como um campo, um universo, em que uma coisa deriva à outra, pois o que define o conhecimento é

⁹² GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995, p. 77.

⁹³ ANTUNES FILHO, José Alves. In: MILARÉ, Sebastião. Macunaíma está aqui. *Artes*, São Paulo, nº 53, abr. 1979.

⁹⁴ BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 35.

esse movimento, visto que a potência de uma criação pode nascer na comunicação e na relação entre as obras e os mestres que, a partir delas, produzem sentidos próprios da experiência:

Os grandes pintores começaram por copiar os pintores de outrora. O indivíduo busca-se, de exemplo em exemplo, de mestre em mestre, segundo um movimento de aproximação que poderia bem definir um método de tentativas e erros do conhecimento de si. O exemplo não pertence à pessoa; revela da ordem da coexistência, linguagem do homem para o homem segundo os caminhos incertos da comunicação indireta.⁹⁵

Essa compreensão, esse modo de ver o fluxo de conhecimento e refinamento da sensibilidade por meio da articulação de referências, noção que é bem narrada por Marcos Ferreira, Barthes, Gusdorf e pelo próprio Antunes, permite verificar como o diretor em suas obras propõe trocas, diálogos, em um processo de circulação de linguagens no qual procura dar novos sentidos às formas criadas por suas mais diversificadas referências artísticas. Para citar alguns exemplos, era explícita a referência ao trabalho desenvolvido pelo diretor Matsumoto Yukichi, da companhia japonesa de teatro *Ishin-Ha*, em *A Pedra do Reino* (2006); o botão de Kazuo Ohno, em *Foi Carmen* (2008); bem como a citação direta do quadro de Edward Hopper, *Cafeteria Automática* (1927), o uso como sonoplastia de um álbum inteiro de Cartola e a inspiração proveniente da linguagem da video-arte em *A Falecida Vapt-Vupt* (2009); além dos bonecos e personagens do teatro de Tadeuz Kantor como referência para a realização de diversas cenas de *Policarpo Quaresma* (2010).

Examinar a importância das obras, artistas e demais referências no aprendizado e na produção de Antunes é fundamental para compreender também a formação dos atores do CPT. Na prática formativa do diretor as referências teóricas, por exemplo, atuam como geradoras de discussões e desenvolvem a capacidade de reflexão, análise, expressão do pensamento, além de se configurarem como suporte dos procedimentos criativos, pois, ao longo do projeto de formação, Antunes procurou traduzir as bases teóricas em exercícios expressivos que integram sua metodologia e que são aplicados de maneira sistemática ou destinados especificamente a uma proposta cênica. Assim, a prática formativa no CPT, que resultou no chamado “Método de Ator”, foi composta por exercícios de corpo e voz que encontram uma vinculação e justificativa teóricas que, desse modo, embasam a proposta de atuação almejada por Antunes Filho.

⁹⁵ GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995, p. 206.

Essa metodologia se sedimentou a partir de estudos teóricos, com uma bibliografia básica que, no início, variava do pensamento Zen-budista, “estética teatral, literatura dramática, até poesia, passando por filosofia, semiologia e semiologia do teatro”.⁹⁶ No decorrer do anos, somaram-se a essas referências, retórica, psicologia, física quântica e filosofia contemporânea, a depender da abordagem de cada investigação estética. Também por esse motivo, para melhor compreender a formação proposta por Antunes Filho, é inevitável ampliar os estudos para além da especificidade do teatro, ou seja, é necessário cruzar outras áreas do conhecimento que estruturaram a metodologia aplicada no CPT, visto que o diretor buscou, por meio de diversas referências, ampliar os horizontes do fazer teatral e estimular os atores para que percorressem um caminho de autoconhecimento.⁹⁷

David George relata em seu livro uma das buscas fundamentais de Antunes em seu “Método de Ator” no CPT, expondo obras referenciais e explicitando como as referências se tornam o caminho pelo qual Antunes desenvolve sua metodologia, e também a maneira como aborda esse conhecimento:

Quanto ao sistema que Antunes aplica em sua “escola”, ele nos afirmou, em conversas que tivemos em janeiro de 1988, que não pretende formar atores, mas “comediantes”. Por isso, a preparação inclui, além dos tradicionais exercícios e, laboratórios de ator, leituras sobre a interpretação (Bentley, Strasberg, Stanislavski), zen e tao (J.C. Cooper, Suzuki), psicologia e psicanálise (Freud, Jung, Rollo May), literatura (Bakhtin) e história. O diretor explicita sua perspectiva sobre a formação de “comediantes” numa espécie de manifesto que aparece nos programas do Rodízio de 1984. Entre outras coisas, o manifesto alega que o ator que sai de uma escola de teatro carece de ideologia, está mal informado, sofre de “vícios de um sistema estático” e ignora que “técnica é fundamental”, achando que “não passa de preconceito (...), um instrumental que conduz a vícios, à uniformização, à perda de uma expressão original e espontânea”. Contra tal “ledo engano”, o manifesto propõe “uma técnica adequada e aprimorada”, cujos fundamentos são estes: “além do método Stanislavski e de seus epigonistas (...), de todo o rosário prático-teórico de Brecht, o ator pode e deve começar a lidar com técnicas zen”, baseadas nos escritos de Suzuki e na *Arte do Arqueiro Zen*, de Herringel. Isto é, “o posicionamento mental contrário ao estático, ao analítico (...), é a atenção livre e ágil (...)”. O resultado deve ser um ator “sem pensar, em cena, intelectualmente em nada, desconhecendo o texto e o execrável subtexto “congelado”. Ao mesmo tempo, “o ator deve ter a coragem e a capacidade intelectual de tentar enxergar as realidades tais quais elas se

⁹⁶ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. Método de Trabalho. *Programa do espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. São Paulo, 1981.

⁹⁷ Para ilustrar essa operação, de como o encenador procura fundamentar suas práticas, no terceiro capítulo que trata do conceito de *Manifestação*, será realizada a análise da Teoria do *Fora* de Maurice Blanchot, que serviu de base teórica para a proposta do diretor.

manifestam, e não segundo anseios e fantasias ou lições dogmáticas aprendidas em cartilha”.⁹⁸

Da perspectiva que Antunes Filho tem sobre o trabalho do ator, torna-se importante destacar o significado e a origem do termo “comediante”, utilizado por ele nesse período, para melhor compreender sua abordagem da atuação, pois no Brasil o termo geralmente é utilizado para nomear quem se dedica ao gênero cômico. Na verdade, Antunes se refere ao mesmo significado dado ao termo em língua francesa e, nesse caso, especificamente a interpretação feita por Diderot em o *Paradoxo sobre o Comediante*⁹⁹, um dos fundamentos para o projeto de formação concebido pelo diretor. Antunes preferia o uso da palavra comediante primeiramente pela abrangência do termo, por se referir aquele que desempenha todos os tipos de papéis, em qualquer gênero, seja ele cômico, dramático ou trágico, bem como pelo fato deste não se limitar apenas à profissão do ator e permitir vislumbrar o ofício do artista, sendo, portanto, bem mais amplo por envolver questões sociais e espirituais que vão além da função teatral.¹⁰⁰ Segundo, por problematizar a emoção como ferramenta do ator, pois o diretor acredita que quem deve se emocionar é o público e não o ator, nas palavras de Diderot: “os comediantes impressionam o público, não quando estão furiosos, mas quando interpretam bem o furor”.¹⁰¹

De acordo com Diderot, o ator que atua baseando-se em sua emoção “obedece aos impulsos da natureza e não expressa precisamente senão o grito de seu coração”¹⁰² e, por outro lado, em sua visão, o comediante é “aquele, pois, que melhor conhece e traduz mais perfeitamente esses signos externos [...]”.¹⁰³ Assim sendo, se conclui: “o que é pois um grande comediante? Um grande escarnecedor trágico ou cômico, a quem o poeta ditou o discurso”.¹⁰⁴

Como aparece na citação anterior de David George, também é possível perceber outras referências fundantes do projeto de formação de Antunes Filho como Constantin Stanislavski, que será objeto de análise no próximo capítulo, e o zen, que será discutido no terceiro capítulo. De todo modo, as análises detalhadas das referências teóricas para a

⁹⁸ GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 38-39.

⁹⁹ “Das obras de Diderot, o *Paradoxo* é uma das que, sem dúvida, jamais perderão a sua atualidade. No confronto que estabelece entre a alma do comediante e a sua expressão, chega a uma teoria do ator que só encontra paralelo, por sua profundidade e amplitude, na que Stanislavski estabelecerá um século e meio depois”. (GUINSBURG, Jacob. In: DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Nova Cultural, 2005, p. 215.)

¹⁰⁰ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 57.

¹⁰¹ DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Nova Cultural, 2005, p. 278.

¹⁰² Ibid., p. 244.

¹⁰³ Ibid., p. 260.

¹⁰⁴ Ibid., p. 230 e 240.

construção dos espetáculos e para a elaboração da metodologia de Antunes Filho podem ser encontradas no livro *Hierofania* de Sebastião Milaré e não serão aqui investigadas por não se tratarem do objetivo deste estudo. A vinculação e justificativa teórica sobre a prática formativa no CPT e a real conquista estética dessa metodologia estão acessíveis no trabalho de Milaré, que as documentou e as discutiu mais profundamente, a partir do estudo de boa parte das obras do diretor realizadas dentro do CPT.

A formação do ator no CPT, de acordo com Antunes, além das indicações específicas, ligadas diretamente à prática teatral, está comprometida com referências que nutrem seu conhecimento bem como seu espírito, a ponto de, ao instrumentalizá-lo, técnica ou teoricamente, permitir e contribuir ao mesmo tempo na conquista de sua autonomia. Para o diretor, as referências teóricas que transcendem as fronteiras do teatro auxiliam muito mais na ampliação de uma *visão de mundo*¹⁰⁵ do ser humano do que como um instrumento vinculado única e exclusivamente ao trabalho do ator. Em seu discurso é possível verificar a estruturação da ideologia do CPT:

Estou tentando implantar a minha ideologia, minha tendência de caráter. [...] Colocar essa garotada toda num deslanche, para que amanhã não sejam apenas funcionários de teatro. Que sejam artistas. Essa é a minha batalha, fazer as cabeças. Não lavagem cerebral, mas que se compenetrem da importância de cada um, da responsabilidade de cada um para com sua própria vida. E tornar isso uma coisa maravilhosa para eles e para os outros. Aliás, não existe “maravilhoso” se não tiver a companhia dos outros, na minha visão de hoje. Tento formá-los para que sejam pessoas que saibam das coisas, livres e independentes. Saibam que se amanhã não criarem uma obra artística, serão eles mesmos culpados disso. Têm consciência de que podem se tornar artistas e não simplesmente atores. Mais que atores.¹⁰⁶

O diretor acredita que ao se aprimorar a *visão de mundo* do homem se aprimora, inevitavelmente, o artista. Cercar o ator de referenciais teóricos para além das Artes Cênicas, como um meio de aperfeiçoar seu olhar e sua sensibilidade perante a realidade na qual está inserido, possibilita alçá-lo ao patamar de um artista que assuma sua responsabilidade social. A responsabilidade artística dos atores, de acordo com o diretor, não está circunscrita somente à função profissional dentro da carreira do teatro: “Eu quero que eles sejam artistas, [...] e não simplesmente fazer do teatro um lugar para se ganhar dinheiro e você gozar a vida. Tem outra

¹⁰⁵ *Visão de mundo* seria uma percepção particular sensível e ampliada dos acontecimentos e do contexto social no qual o indivíduo está inserido, aliado a um exercício hermenêutico que problematize o senso comum e revele assim um olhar singular do sujeito.

¹⁰⁶ ANTUNES FILHO, José Alves. In: MILARÉ, Sebastião. Antunes e o Teatro, *Artes*, São Paulo, nº 60, 1985.

finalidade, a finalidade espiritual, e é isso que o CPT tentou colocar. Primeiro o homem e, depois, se vai fazer teatro ou não, é outro problema”.¹⁰⁷

O grande diferencial na formação pretendida por Antunes Filho se estabelece a partir de seus esforços para articular as referências que elege e ir além das questões técnicas teatrais ao promover um processo de ampliação da *visão de mundo* e do autoconhecimento dos participantes. Nesse sentido, os atores que passaram pelo CPT nesses trinta anos também foram estimulados a desenvolver, a partir da formação proposta pelo encenador, um olhar bastante humanístico.

O texto presente no programa dos espetáculos que faziam parte do Rodízio de 1984, descreve que o saber principal necessário aos atores é o de “uma filosofia, uma ideologia de homem de teatro, um ponto de vista firme na abordagem das realidades”, pois o ator geralmente sai das escolas de teatro “mal informado, [...] numa atitude ingênua, narcisista, ignorando o alicerce fundamental da sua função: Ser Social. Se a perspectiva não for de ordem comunitária, o seu universo psíquico sofrerá, com o transcorrer dos anos, abalos e prejuízos fatais”.¹⁰⁸

Antunes, do mesmo modo, acredita que o maior objetivo a ser alcançado no CPT por meio de tantas referências é a liberdade do artista, a qual seria impossível de se alcançar sem a devida consciência:

Agora, se os atores não forem emancipados, não tiverem critérios totais absolutos de liberdade e de pensamento e de leitura, de literatura, de saber discutir aquilo que está fazendo com a platéia, jamais serão livres e jamais poderão ser grandes atores ou grandes atrizes, não poderão ser grandes intérpretes.¹⁰⁹

A partir das diversas referências os atores também são estimulados a desenvolver um pensamento artístico de criação que se desdobra em processos de investigação estética. Como será analisado no terceiro capítulo, os mesmos suportes eleitos para a ampliação da *visão de mundo* do homem-artista, como por exemplo, o pensamento Zen e a mecânica quântica, também estabelecem uma ligação estreita com a maneira pela qual se deve encarar a atuação e a filosofia estética pretendida nos espetáculos do CPT.

¹⁰⁷ RODA VIVA. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm> Acesso em: 19 mai. 2013.

¹⁰⁸ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova, 1983. *Programa dos espetáculos do Rodízio de 1984*. São Paulo: Sesc, 1984.

¹⁰⁹ RODA VIVA. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm> Acesso em: 19 mai. 2013.

2.4 Organização do Grupo de Teatro Macunaíma

O teatro, por excelência, é uma arte coletiva e, assim sendo, é determinante para o processo de criação artística o modo como se organiza esse coletivo como grupo, pois, naturalmente, essa configuração irá influenciar no resultado estético do trabalho, que por certo estará alinhado com a ideologia presente nessa coletividade. Desse modo, um aspecto importante que também merece ser analisado se relaciona à configuração do Grupo de Teatro Macunaíma, visto que desde o início do projeto de formação de Antunes Filho o grupo passou a representar a coletividade nos espetáculos do diretor.

A proposta inicial de Antunes era que o Grupo de Teatro Pau-Brasil (rebatizado posteriormente de Grupo de Teatro Macunaíma), fosse apenas um dos possíveis núcleos de seu projeto de formação que, como já foi dito, pretendia fomentar a pesquisa teatral de diversos grupos que surgissem a partir da experiência inaugurada em 1977, no Centro Teatral de Pesquisas (CTP).

Depois do sucesso de *Macunaíma*, a segunda realização do CTP, que pretendia encenar Nelson Rodrigues, já apresentava um grupo com uma organização diferente da original, composto por outros atores que foram selecionados para a realização do novo espetáculo do diretor, visto que “desde o início, e sempre que necessário, o CTP fez convocações, aos interessados em desenvolver atividades na área teatral”.¹¹⁰ Assim, de acordo com o *Método de Trabalho*, enquanto Antunes e o elenco do espetáculo *Macunaíma* viajavam em turnê pela Europa, os novos atores continuaram trabalhando na montagem do espetáculo seguinte. Com o regresso de Antunes, alguns atores de *Macunaíma* foram integrados ao novo grupo, e, concomitantemente, o elenco deste primeiro espetáculo também passou a se renovar com a substituição de parte do atores pelos novos integrantes do projeto de formação. Assim, paulatinamente, a base de atores que formava o Grupo de Teatro Macunaíma na origem do projeto de formação de Antunes foi se modificando. Todavia, pelo que se pode constatar do relato no *Método de Trabalho*, no início do projeto de formação de Antunes Filho, entre 1977 e 1981, havia uma consciência de grupo bastante presente no trabalho:

O relacionamento dos indivíduos do grupo passou a se realizar sobre bases concretas de trabalho e intenção grupal, sem que se forçasse, canalizou as experiências individuais em função do coletivo. Aí residiu outra atribuição perseguida desde o início

¹¹⁰ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *Método de Trabalho. Programa do espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. São Paulo, 1981.

das atividades: que a cooperativa não fosse funcional apenas economicamente, mas que a divisão de responsabilidades e de direitos se processasse de acordo com as necessidades artísticas do grupo sem, entretanto, dispensar as individualidades dos componentes, visto serem elas os móveis do vigor necessário para a elaboração de uma linguagem que não traduzisse dogmas formais e ideológicos.¹¹¹

Ao considerar essas colocações é possível concluir que, em sua origem, o Grupo de Teatro Macunaíma possuía um forte caráter de coletividade, e que a importância do trabalho em equipe e o esforço coletivo para realização da criação artística eram os fundamentos do grupo, pois as contribuições individuais e cada integrante recebiam o devido destaque e traduziam o caráter de um grupo teatral com múltiplos interesses. Esses indicativos, que poderiam caracterizar uma ideologia de coletividade na qual um pensamento multifacetado rege as decisões artísticas, acabaram com o passar dos anos seguintes, dando lugar a uma concepção renascentista de coletivo, em que um artista idealiza e assina a obra enquanto seus comandados colaboram na execução sem participar efetivamente das principais decisões artísticas. Segundo a visão de Steiner:

[...] os estudos revelam que boa parte das grandes obras de arte é trabalho coletivo. Em várias épocas, principalmente na Idade Média e no Renascimento, os Mestres comandavam equipes de assistentes e de aprendizes. Por trás do grande artista, mãos não tão famosas completavam a paisagem.¹¹²

O elenco que originou o Grupo de Teatro Macunaíma não permaneceu como coletivo estável após a estreia do espetáculo *Macunaíma* e a proposição de uma “cooperativa funcional tanto financeiramente quanto artisticamente” não se realizou. O discurso que antes evidenciava uma coletividade atuante contrasta com a recente organização do grupo dentro do CPT, pois deu lugar a uma condução mais centralizada na figura do diretor.

Principalmente a partir da inauguração do CPT, coube exclusivamente a Antunes todas as decisões administrativas e artísticas no Grupo de Teatro Macunaíma, desde a escolha da dramaturgia, do elenco, distribuição dos papéis a serem desempenhados, até a frequente troca de atores e personagens durante todo o processo de ensaios. Apenas em caráter excepcional sugestões são solicitadas pelo diretor a alguns integrantes do elenco. Também cabe apenas ao diretor fixar a data de estreia de cada espetáculo ou o abandono do projeto, bem como o critério de remuneração do elenco e o estabelecimento de hierarquias com a

¹¹¹ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. Método de Trabalho. *Programa do espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. São Paulo, 1981.

¹¹² STEINER, George. *Lições dos mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 162.

distribuição dos papéis principais e de cargos para serem desempenhadas funções como de assistência de direção, figurino, cenografia, direção de palco, etc.

Essas condições, características de todos os processos criativos no CPT, quase sempre geram disputas internas e um ambiente de muita competitividade entre os atores, o que, muitas vezes, prejudica não só o desenvolvimento artístico dos integrantes como também a própria criação dos espetáculos. Porém, essa sempre foi a principal “regra do jogo” no CPT e todos do elenco ficam cientes dessa premissa.

É frequente a alternância de atores no elenco que, quando não alcançam determinado resultado expressivo, mesmo depois de meses ensaiando um papel com muito estudo e exercícios, são substituídos por outros atores até que se chegue ao ideal estabelecido e almejado pelo diretor. Antunes, entretanto, na maioria das vezes, não desiste facilmente dos atores que escolhe e busca, de todas as maneiras possíveis, por meio de leituras, vídeos, exercícios, conversas e ensaios exaustivos, fazer com que cada ator corresponda exemplarmente aos anseios estéticos da obra em questão. Contudo, sua exigência técnica – no esforço de conseguir o máximo de dedicação do ator que, não raro, desembocava em constantes trocas de papéis e substituições inclusive de atores veteranos do elenco – passou por inúmeras contestações, de modo que o coordenador do CPT foi recorrentemente acusado de ser demasiadamente severo com os atores. Segundo relato do diretor:

Se massacrar é obrigar o ator a estudar, a assumir responsabilidade do momento em que vive, é fazer do ator o senhor dentro do palco e dentro da história em que ele participa, então, nesse sentido, massacre o ator. Eu o quero independente, eu o quero senhor absoluto do palco [...] o ator terá que ser ao mesmo tempo cientista, artista, físico, matemático, professor de literatura, político e sociólogo. Pode ser meio utópico o que vou dizer, mas o ator será a grande síntese do conhecimento humano. [...] Se mostrar tudo isso ao ator é massacrar, então eu o massacre.¹¹³

Não somente por essa postura, a disciplina exigida por Antunes Filho no CPT sempre foi tida como um valor de destaque de seu projeto de formação. A despeito de muitas vezes ser considerado um “ditador” por alguns dos contestadores de sua abordagem, o diretor deixa claro o seu posicionamento com relação à importância da disciplina para o indivíduo. Há um pronunciamento de Antunes que explicita suas motivações para o rigor e a exigência no trabalho artístico como escolha pedagógica de seu projeto de formação, quando diz que: “a

¹¹³ ANTUNES FILHO, José Alves. Entrevista. *Diário de São Paulo*, 4 dez. 1973.

disciplina, a leitura, exijo isso, mas sabe pra quê? Para a liberdade. Porque, se a pessoa não tem um planejamento, nunca será um grande homem”.¹¹⁴

Para George Steiner a disciplina é absolutamente necessária a qualquer trabalho pedagógico, e pode, se adotada como necessidade imperiosa, incitar o indivíduo a se colocar no centro do próprio aprendizado, auxiliando-o a não se perder com valores que o desviem do caminho de sua formação.¹¹⁵ Nesse sentido, o nível de exigência de Antunes em seu projeto de formação pode ser entendido como uma proposta artístico-pedagógica, sem a qual os resultados obtidos talvez não fossem possíveis.

No CPT, a carga horária intensa e as regras e normas de conduta foram sendo estabelecidas pelas necessidades que as experiências revelaram no percurso do trabalho desde a sua origem. As normas disciplinares passam pela não tolerância a faltas, no caso dos ensaios, e no número reduzido de faltas permitidas durante o curso (CPTzinho); no rigor com o cumprimento dos horários; no não uso de qualquer tipo de drogas ou bebidas alcoólicas; no tipo de relacionamento que deve ser mantido entre os integrantes (vínculos afetivos, como namoro entre os atores, não são permitidos); até regras elementares de comportamento e higiene.

Esse modo de operar disciplinarmente contribuiu para alimentar o folclore sobre a figura autoritária de Antunes, porém também acabou sendo o meio encontrado pelo diretor de conservar a estabilidade do projeto de formação durante tanto tempo, pois como afirma Richard Sennett: “a palavra latina *auctoritas* refere-se a um personagem que inspira medo e assombro, e portanto submissão: o mestre de uma oficina tinha de inspirar tais sentimentos para manter a ordem em casa”.¹¹⁶ Antunes Filho revela e, de certa forma, justifica sua perspectiva e o motivo da constante exigência, do rigor e da disciplina, quando considera seu papel como o de um “guardião do limiar”, aquele que instiga a continuidade do aprendizado por meio de uma orientação sóbria na avaliação e moderada nos elogios, conduzindo o ensinamento, de perto, com a precisão necessária para que o aprendiz não se perca no caminho, criando “obstáculos” que conduzam o crescimento do indivíduo em formação. O diretor declara que esse é o processo que apreendeu também de sua experiência com o crítico Décio de Almeida Prado, pois suas críticas mais severas, diz ele, “[...] me estimularam e me

¹¹⁴ MILARÉ, Sebastião. *Hierofania*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010, p. 159.

¹¹⁵ STEINER, George. *Lições dos mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 194.

¹¹⁶ SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 71.

aguçaram para que eu me tornasse melhor, entendeu? Então uma crítica dura faz bem para você”.¹¹⁷

De certo modo, não se pode negar que “[...] a perspectiva de Foucault tem sua pertinência. Ensinar pode ser considerado um exercício de poder, assumido ou não. Pode premiar, punir, excluir e promover. [...] Sustenta-se por promessas ou ameaças”.¹¹⁸ Por isso que, para alcançar os resultados pretendidos, Antunes procura exercer de modo vigilante sua autoridade na tentativa de evitar os excessos no comando de suas determinações, mas, em contrapartida, o diretor expõe sem demagogia seu pensamento como coordenador do CPT:

Tem que ser democrático. E acho que democracia não está no princípio, na relação inicial. Ela está no final da relação. Tenho que constituir a democracia através do meu trabalho. No final, quando estreamos uma peça, acho que as pessoas evoluíram democraticamente e somos todos iguais. Mas no princípio não. Eu é que sei as coisas, eu é que tenho que determinar.¹¹⁹

A abordagem de Sennett sobre a mestria pode ajudar a esclarecer o pensamento de Antunes, pois, dentro da oficina a “‘autoridade’ significa algo mais que ocupar um lugar de honra numa trama social. Para o artífice, a autoridade também reside na qualidade de suas habilidades”.¹²⁰ Dessa maneira, torna-se elucidativo dizer que:

Uma definição mais satisfatória de oficina é a seguinte: um esforço produtivo no qual as pessoas lidam diretamente com questões de autoridade. Essa austera definição não procura saber apenas quem manda e quem obedece no trabalho, mas também está atenta às capacitações como fonte de legitimidade do comando ou de dignidade da obediência. Numa oficina, as habilidades do mestre podem valer-lhe o direito de mandar, e a possibilidade de absorver essas habilidades e aprender com elas pode dignificar a obediência do aprendiz [...]. No artesanato, deve haver um superior que estabelece os padrões e treina. Na oficina, os desníveis de capacitação e experiência tornam-se questões diretas e pessoais. A oficina bem-sucedida estabelece a autoridade legítima em carne e osso [...].¹²¹

Giulia Gam, atriz na montagem do espetáculo *Romeu e Julieta* (1984), em entrevista concedida a Sebastião Milaré, reconhece e revela a dialética e a complexidade presentes nessa questão quando avalia sua experiência com Antunes durante o processo criativo que realizou no CPT naquele período:

Acho que tem dois lados. Um é o lado do líder. De uma forma ou de outra ele tem que liderar um grupo tem que manter vinte

¹¹⁷ RODA VIVA. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm> Acesso em: 19 mai. 2013.

¹¹⁸ STEINER, George. *Lições dos mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

¹¹⁹ ANTUNES FILHO, José Alves. In: MILARÉ, Sebastião. Antunes e o Teatro, *Artes*, São Paulo, nº 60, 1985.

¹²⁰ SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 75.

¹²¹ Ibid., p. 68.

e três pessoas unidas, e tem que manter a fé pelo trabalho que está fazendo. Então é preciso ser disciplinador. Sinto que ele se debate muito, com ele mesmo, para saber qual a melhor forma de fazer isso sem ser fascista, sem ser autoritário. É muito difícil ser líder, não é? Acho que é preciso ser muito humano para poder liderar. Agora, em termos de direção, comigo pelo menos, o trabalho sempre foi muito bonito. Já não é mais o plano do líder, mas o plano humano que aparece, o nível da pesquisa. E se estabelece uma relação humana com ele. É isso que você tem que entender. Você tem que saber quando ele é o líder e quando é o diretor. E não ter inibições de se colocar. Não é um jogo de imposição, é um jogo duplo.¹²²

A atriz, ao compartilhar seu ponto de vista, relata que se relacionou com a proposta do diretor por meio da tentativa do diálogo, demonstrando que é possível perpetuar ou reinventar a relação particular com o mestre, o que também consiste em um processo de aprendizado. Contudo, apesar da liderança e a autoridade de Antunes Filho no CPT serem exercidas de modo aparentemente legítimo, do mesmo modo em que se pode compreender o aspecto do líder, a maneira como foi exercida essa liderança também acabou sendo um dos motivos que fizeram com que, ao longo desses trinta anos, alguns atores veteranos do elenco acabassem se desligando do CPT com certa resignação e frustração em relação ao encaminhamento dado pelo diretor ao trabalho, gerando, desse modo, uma constante instabilidade no coletivo.

Desde a sua origem, em 1978, o Grupo de Teatro Macunaíma nunca repetiu a mesma formação de elenco em nenhum dos espetáculos, o que atesta que a rotatividade dos atores que trabalham com o diretor é bastante frequente. O processo de renovação do elenco, que se tornou marca registrada do CPT e, portanto, um aspecto relevante para que seja examinado, embora tenha trazido dificuldades na realização de algumas montagens, sempre ocorreu, sendo encarado de modo muito natural pelo diretor. A renovação dos atores do elenco tem sua continuidade garantida, uma vez que sempre houve atores disponíveis advindos do curso de formação ou mesmo, em diversos casos, escolhidos em testes oficiais ou extraoficiais para participar exclusivamente dos ensaios de determinados espetáculos, sem que para isso precisassem realizar o curso. Sebastião Milaré, sobre esse aspecto, avalia que:

[...] o elenco do Grupo de Teatro Macunaíma mostrou uma flutuação às vezes inquietante. Remontagens de peças se faziam sempre com poucos elementos da montagem original: eram os que permaneciam. Isso poderia sugerir um eterno recomeçar, impedindo assim a evolução do processo. Mas, na realidade, dava-se o contrário, pois essa “transfusão de sangue” é também característica do processo: tudo se renova incessantemente - inclusive o quadro pessoal.¹²³

¹²² GAM, Giulia. In: MILARÉ, Sebastião. Antunes Filho, *Artes*, São Paulo, nº 59, 1984.

¹²³ MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utopica*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 272.

David George, em seu estudo sobre o grupo, analisa que “a dependência, de modo geral, em atores inexperientes, significa uma renovação constante do elenco. Isso tem um lado positivo, pois significa a circulação de “sangue novo”, mas consome, também, tempo e recursos para a formação de novos elementos”.¹²⁴

Apesar de ser considerado um procedimento problemático, é possível reconhecer os benefícios na possibilidade de renovação de ideias, atitudes e disposição, vindouros de cada novo participante que adentra no processo, o que atesta um movimento de renascimento constante que corresponde às condições que estão postas no projeto de formação desde a sua concepção.

Entretanto, os avanços estéticos mais significativos nos trabalhos realizados pelo encenador à frente do CPT coincidiram justamente com os momentos em que se percebe que um coletivo estável, formado por alguns atores veteranos do grupo, parece se organizar. Além de *Macunaíma* (1978), cuja coletividade, como consta no *Método de Trabalho*, é tida como grande mérito do processo, é possível afirmar que as peças *Paraíso, Zona Norte* (1989) e *Nova Velha Estória* (1991) também representaram quebras de paradigma no teatro brasileiro, principalmente pela maturidade artística conquistada pelos atores que faziam parte desses respectivos elencos do Grupo de Teatro Macunaíma.

Sábato Magaldi ao criticar o espetáculo *Macunaíma*, dizia que o teatro contemporâneo havia redescoberto “uma verdade elementar”, que não estava nas hegemonias do dramaturgo ou do diretor. Segundo ele, a essência do teatro se definia “pela presença física do ator, pelo diálogo vivo que ele estabelece com o público”. Escreveu ainda que, nesse sentido, um dos “grandes trunfos” do espetáculo foi “haver depositado toda a confiança de sua comunicação sobre os ombros dos intérpretes” que reinavam de forma “permanente e incontestável sobre os demais elementos do espetáculo”. Encerra sua crítica atestando que *Macunaíma* foi “um dos marcos do teatro brasileiro de todos os tempos”.¹²⁵

Alberto Guzik destacava em sua crítica a homogeneidade e coesão do elenco de *Paraíso, Zona Norte* em relação às “várias equipes que passaram pelo CPT”, além de ter enfatizado sua visceralidade e “grande capacidade de entrega”. Exaltou também o mérito de

¹²⁴ GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 35.

¹²⁵ MAGALDI, Sábato. Como se fosse um bom sonho, os personagens do livro mágico viram gente. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 set. 1978, Caderno Divirta-se, p. 21.

todo o grupo e finalizou dizendo que o espetáculo era “um raro momento de plena maturidade e intensa lucidez”.¹²⁶

Na crítica de Mariângela Alves de Lima, a respeito da encenação de *Nova Velha Estória*, foi ressaltado que o elenco trabalhou “apenas com a matéria-prima da arte: impulsos, idéias, sentimentos”, demonstrando, dessa forma, a possibilidade de se “expressar poeticamente” por meio do corpo e da voz os “complexos estados anímicos” presentes no espetáculo. Salientou ainda que toda a realização dos atores estava vinculada “a um sentido, de tal forma que o espectador, sem saber o que se fala, sabe do que se fala”. A crítica concluiu sua análise classificando a montagem como uma bela obra de arte, que deixou para o público “uma herança de inquietação”.¹²⁷

Torna-se evidente que a continuidade do trabalho de pesquisa e o tempo dilatado de investigação em um coletivo estável possibilita a decantação dos procedimentos técnicos e seus posteriores desdobramentos, o que não desvalida, de todo modo, as conquistas de outros processos e espetáculos dirigidos por Antunes.

Richard Senett explica a importância do tempo de elaboração para o artífice em processos dessa natureza, que são próprios da prática artesanal:

Na prática artesanal, quanto mais lenta e minuciosamente o ourives trabalhava com as mãos, mais honesto parecia aos pares e empregados. Resultados imediatos mediante utilização de um único teste pareciam suspeitos. [...] “Em sua maioria”, escreve o historiador Keith Thomas, “os grandes alquimistas consideravam-se praticantes de uma exigente disciplina espiritual, que nada tinha a ver com uma grosseira busca de ouro.” Eles estavam em busca de princípios de purificação graças aos quais uma substância de “valor nobre” podia ser extraída da terra bruta, o que constituía por sua vez um modelo da purificação da alma. Desse modo, o ourives e o alquimista eram frequentemente, por assim dizer, duas faces da mesma moeda, envolvidos na mesma busca de pureza.¹²⁸

Embora Antunes concorde com a colocação de David George quando observa que a demora de no mínimo um ano para estrear um espetáculo se dá a partir das circunstâncias que se impõem à dedicação na preparação de novos atores – pois, o que leva tempo é o aprendizado, e não necessariamente a criação do espetáculo –, ele lembra que o papel do CPT é, justamente, “[...] o de pesquisar a linguagem teatral e criar novos atores. O espetáculo é

¹²⁶ GUZIK, Alberto. Um raro momento de plena maturidade e intensa lucidez. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 06 jun. 1989, Artes e espetáculos.

¹²⁷ LIMA, Mariângela Alves de. Um fio de história reinventa o teatro. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 29 mar. 1991, Caderno 2.

¹²⁸ SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 76.

apenas o resultado dessa pesquisa e ensino. Meu objetivo é o de formar pessoas que resultem culturalmente no futuro. Não é um fim, é apenas um princípio”.¹²⁹ Nas palavras de George Steiner também é possível compreender essa perspectiva:

Despertar em outro ser humano poderes e sonhos que vão além dos seus próprios; induzir em outros o amor por aquilo que se ama; fazer do seu presente o futuro deles: esta é uma aventura tríplice que não tem igual. Ao se ramificarem, as famílias daqueles que foram seus alunos são como árvores cujos galhos, a princípio verdes, envelhecem também.¹³⁰

Contudo, não se trata de legitimar ou condenar certas escolhas pedagógicas de Antunes, mas apenas de elucidar o seu percurso, considerando sua contribuição artística e uma possível leitura que se pode ter do êxito de suas iniciativas e inquietações, sem, no entanto, deixar de apresentar as limitações e as contradições de seu projeto de formação.

Nesse sentido, é possível concluir, pela rotatividade contínua dos atores do elenco, que o pensamento de coletividade presente no início do projeto de formação e descrito no *Método de Trabalho* paulatinamente foi perdendo força, pois, com o tempo, o Grupo de Teatro Macunaíma se resumiu basicamente à figura de Antunes Filho. Do ponto de vista artístico esse processo de constante renovação talvez limite o avanço da pesquisa estética no CPT, visto que recorrentemente se retoma o nível técnico primário na busca pela formação dos atores iniciantes que passam a fazer parte do novo elenco a cada criação. No entanto, do ponto de vista formativo, as renovações de atores a cada novo espetáculo denotam uma das principais características de qualquer ambiente de aprendizado, a temporalidade, desse modo, o eterno recomeçar no CPT se tornou inevitável, e como sabiamente nos lembra George Steiner, das palavras de um mestre: o grande ensinamento “[...] é preparar o discípulo para partir (“Agora deixe-me”, ordena Zaratustra). O verdadeiro Mestre deve, no final, estar só”.¹³¹

2.5 Proposta de condução dos processos criativos no CPT

O objetivo dos ensaios de acordo com descrições presentes no *Método de Trabalho* se resumia a pesquisa e experimentação cênicas a partir de necessidades criativas determinadas pelas obras escolhidas para o processo de criação. As montagens desse período inicial do

¹²⁹ ANTUNES FILHO, José Alves. Palco sem clichês. *Exposição CPT Aberto*. São Paulo: Sesc, 1998.

¹³⁰ STEINER, George. *Lições dos mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 222.

¹³¹ *Ibid.*, p. 128.

projeto de formação guardam alguns princípios que se perpetuam nos processos realizados no CPT e que, em grande parte, ainda permanecem perfeitamente alinhados com as proposições atuais de Antunes, dentre os quais podem ser elencados como fundamentais: que de cada peça resulte um produto de aprendizado, pesquisa e experimentação; que as peças representem, de alguma forma, a realidade brasileira; a preferência pelo palco vazio, visando a valorização do trabalho dos atores bem como um modo de “refletir a realidade socio-econômica do Brasil”; e que traduzam “nos moldes da arte novas relações com a realidade”, propiciando meios de expressão que, de certo modo, sejam coerentes “com a verdade do nosso tempo”.¹³²

É inevitável registrar como é surpreendente a permanência de coerência das propostas artísticas realizadas no CPT passados mais de trinta anos de trabalho. Porém, com relação aos objetivos dos ensaios, é possível verificar pelo menos duas abordagens que se contrastam, uma que vai ao encontro dos objetivos iniciais do projeto de formação, sendo, portanto, mais aberta à experimentação, e outra que se baseia em uma estrutura concebida exclusivamente pelo diretor, que visa o desenvolvimento e a consolidação das descobertas.

Uma característica dos ensaios tanto do espetáculo *Macunaíma* (1978) quanto das montagens mais recentes, *A Pedra do Reino* (2006) e *Policarpo Quaresma* (2010), é a recorrência de um procedimento criativo muito específico e aparentemente semelhante ao que se convencionou chamar na prática do teatro de *criação coletiva*. Posteriormente, no teatro brasileiro, em meados da década de 1990, tal procedimento deu origem ao que, atualmente, nomeia-se “*processo colaborativo*”, no qual se realiza uma pesquisa e uma investigação bastante atuante de todos os envolvidos na criação do espetáculo. Segundo Luis Alberto de Abreu, no livro *Processo Colaborativo*, o procedimento se descreve por um método de trabalho em que, estabelecidos papéis específicos dentro do processo de pesquisa (dramaturgia, direção, atuação, cenografia, etc.), todos envolvidos têm “total liberdade de interferência e criação”, só não é permitido “a um criador assumir as funções do outro”. Esse modo de funcionamento particular, observa Abreu, se revelou “altamente eficiente na busca de um espetáculo que represente as vozes, idéias e desejos de todos que o constroem”. Abreu ainda acrescenta:

[...] Sem hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística dos participantes, aprofundando a experiência de cada um, o processo colaborativo tem sido uma resposta consistente para as questões propostas pela criação

¹³² GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. Método de Trabalho. *Programa do espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. São Paulo, 1981.

coletiva dos anos 1970: uma obra que reflita o pensamento do coletivo criador.¹³³

Nesses três espetáculos (*Macunaíma*, *A Pedra do Reino* e *Policarpo Quaresma*) o processo de criação, conduzido por Antunes, se estabeleceu da seguinte maneira: as montagens partiram de um texto literário que foi a base para os atores criarem cenas pertinentes, a princípio, ao universo da obra em questão e, na etapa seguinte, relacionadas diretamente com a dramaturgia adaptada. Os esboços foram realizados na maioria das vezes na ausência do diretor, que posteriormente assistia e avaliava cada cena, podendo descartá-la, modificá-la, reservá-la para futura modificação ou, em alguns casos, fazer o aproveitamento integral da proposta inicial. Somente na fase final dos ensaios é que se eliminava das cenas escolhidas pelo diretor “o repetitivo, o abundante, num processo de síntese e depuração”¹³⁴ para, enfim, selecionar apenas o material essencial na montagem do espetáculo.

Esse procedimento criativo aplicado no CPT, portanto, se distingue da *criação coletiva* e do *processo colaborativo*, pois, ainda que todos tenham a liberdade de criar e realizar coletivamente o levantamento de material criativo, as escolhas artísticas e o resultado final do espetáculo é definido somente pelo diretor. O *Método de Trabalho* descreve as fases do processo de criação de *Macunaíma*, que também estiveram presentes em *A Pedra do Reino* e *Policarpo Quaresma*:

Um primeiro “mood”, mesmo que artificial, estabelece-se ao nível da criação que o grupo realiza sozinho, sem o diretor; um segundo “mood” dá-se no intercâmbio dessa experiência com o diretor, muito ao nível do que daí extrai o próprio diretor como subsídio estético - é o que Antunes chama de “vampirizar” os atores; e, finalmente, um terceiro “mood” que decorre quando da síntese, em que, mesmo não utilizando o material investigado e proposto, permanece tudo presente como “clima” estético.¹³⁵

Buscava-se nessas montagens, com esse procedimento criativo, atribuir aos atores não só a responsabilidade da atuação, mas também a de uma auto direção, bem como de uma visão global do trabalho criativo realizado no espetáculo. Tal escolha também tinha o objetivo de fazer da atuação uma proposta ativa de criação cênica, nomeada no CPT de “ator-poeta”. Conceito que se aproxima ao de *ator criador* e que se opõe ao *ator intérprete*, no qual a

¹³³ ABREU, Luís Alberto. Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. *Cadernos da ELT*, Santo André, Ano I, Número 0, mar. 2003, p.34.

¹³⁴ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *Método de Trabalho. Programa do espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. São Paulo, 1981.

¹³⁵ Ibid.

função se resume a ser um intérprete da dramaturgia ou um realizador das indicações do diretor.

Um aspecto importante dos ensaios e um momento de grande aprendizado para os atores no CPT era a avaliação do desempenho do elenco nas criações cênicas propostas para os espetáculos *A Pedra do Reino* e *Policarpo Quaresma*. O direcionamento dado por Antunes Filho na avaliação das cenas, em muitos casos, não se propunha ser apenas retrospectivo (o que o indivíduo foi capaz de realizar por si só), se configurava também como uma avaliação prospectiva (o que o indivíduo poderia vir a realizar), o que favorecia e estimulava o processo de aprendizagem dos atores envolvidos.¹³⁶

É possível compreender a perspectiva eleita pelo diretor para a realização da avaliação das criações quando afirma que: “no teatro, é preciso orientador, não professor. É preciso trabalhar com as próprias coisas, quase um método psiquiátrico”.¹³⁷ Antunes ao se referir ao “professor” faz alusão ao formador que guia o indivíduo dentro de determinadas regras preestabelecidas, em busca de um resultado objetivo, e ao “orientador” como sendo aquele que procura entender o sujeito e propor caminhos a partir da compreensão das necessidades do próprio indivíduo. Nesse mesmo caminho, Gusdorf observa também que ao mestre não cabe unicamente orientar o aprendizado por meio de “conselhos técnicos”, ou apenas ser “um guia do aluno através do labirinto de sua própria existência”, ele afirma que o mestre “graças à ação persuasiva de sua presença, e talvez sem que isso seja expressamente posto em questão, desfaz as contradições íntimas: explica cada um a cada um, apontando os rumos decisivos”.¹³⁸

Esse modo de “orientação” defendido por Antunes Filho pode possibilitar um processo pedagógico com contornos abrangentes, pois dessa maneira é possível discernir as reais potencialidades de cada indivíduo e propor meios para que os mesmos se investiguem e acessem sua capacidade de desenvolver suas próprias habilidades. Desse modo, essa proposta está alinhada com o que Gusdorf afirma ser um “ensino concreto”, pois este “[...] propõe-se encontrar, para cada caso particular, a melhor, ou a menos má, das soluções possíveis. A verdadeira pedagogia surge como algo individual, que se dá de pessoa para pessoa”.¹³⁹

Essa forma de condução do diretor vai ao encontro da chamada “filosofia estética” dos espetáculos criados na origem do projeto de formação que, de acordo com o *Método de*

¹³⁶ CARREIRA, André. (Org.) *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 68.

¹³⁷ REVISTA BRASILEIROS. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/2013/11/28/antunes-filho-decodificado/#.UwIYaSjB9wQ>> 22 fev. 2014.

¹³⁸ GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995, p. 99.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 24.

Trabalho, estava pautada pela constante renovação do conhecimento, por meio do desapareço às formas e conceitos estabelecidos pela própria pesquisa e com a desestruturação do saber adquirido como motivador de novas investigações. A tentativa era de um conhecimento que pretendia se libertar da acumulação e da preconceção em busca de novas descobertas e desvinculado de fórmulas fixas.¹⁴⁰

Pelo que se pôde aferir, a partir da experiência e da observação realizada pelo pesquisador entre os anos de 2004 e 2013 – no que se refere aos objetivos dos ensaios e da estética dos espetáculos que não foram construídos a partir de cenas criadas pelos atores nesse período – houve uma mudança significativa com relação àquela concepção original de “filosofia estética” e, conseqüentemente, do modo de condução do processo criativo. Quando a estética dos espetáculos do CPT nascia a partir da descoberta de novos conhecimentos que foram desenvolvidos por meio da investigação coletiva de exercícios expressivos determinados pelas obras pesquisadas, o objetivo dos ensaios e a “filosofia estética” do trabalho se aproximava mais da busca pelo “teatro novo” almejado no início do projeto de formação. Entretanto, a medida em que a sistematização do “Método de Ator” do CPT foi sendo concluída, ao longo dos anos 2000, é possível verificar em alguns espetáculos, principalmente aqueles que não passaram pelo processo de criação dos atores, como *Antígona* (2005), *Senhora dos Afogados* (2008), *A Falecida Vapt-Vupt* (2009), *Toda Nudez será Castigada* (2012) e *Nossa Cidade* (2013), uma recorrência no uso dos mesmos procedimentos técnicos, que resultaram em uma repetição estética tanto por parte da atuação quanto da encenação.

Um dos principais motivos para tal recorrência na atuação é que, a medida que Antunes se enveredou na pesquisa dos textos trágicos [*Fragmentos Troianos* (1999), *Medéia* (2001) *Medéia 2* (2002) e *Antígona* (2005)], os exercícios de técnica vocal se sobrepuseram a prática de outros exercícios e experimentações, ganhando gradativamente uma maior atenção, pois boa parte dos ensaios passaram a ser dedicados ao treinamento vocal dos atores com a finalidade de alcançar a expressão trágica necessária à estética almejada nesses espetáculos. Assim, o diretor acabou por instaurar a partir dessas montagens um mesmo padrão estético vocal de atuação, oriundo de uma busca pela aplicação e aprimoramento de sua metodologia.

No que se refere a encenação, o que se configurava, nos processos em que a responsabilidade de criação era compartilhada com o elenco, como um resultado estético de

¹⁴⁰ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. Método de Trabalho. *Programa do espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. São Paulo, 1981.

um aprendizado desenvolvido e adquirido pelos atores por meio da pesquisa de novos meios expressivos, em oposição, nos espetáculos concebidos unicamente pelo diretor, foi fruto da aplicação da metodologia sistematizada no CPT, em que, para Antunes, interessava a busca de resultados objetivos que consolidassem seu método de formação, atribuindo aos atores, nas obras citadas, a função de realizar as indicações da direção, em prol de anseios estéticos determinados.

Essa mudança significativa no modo de condução do processo criativo de alguns espetáculos talvez seja precisamente a diferença mais relevante no atual encaminhamento da prática formativa de Antunes, com relação ao projeto de formação inicial. O principal direcionamento da formação, nesses espetáculos em que o diretor possuía praticamente todas as marcações de cenas e toda estética definida a priori, foi o modelo de atuação que já estava consolidado no CPT, resultado de pressupostos artísticos determinados ao longo de um período de pesquisas no qual a técnica vocal ganhou maior relevância.

Nesse sentido, talvez seja possível afirmar que o aprendizado dos atores em *A Pedra do Reino* e *Policarpo Quaresma* foi mais próximo da busca inicial do projeto de formação, pelo modo como eram conduzidos os ensaios e pela proximidade da “filosofia estética” original, pois não possuíam uma meta fixada previamente. O caráter processual era marca registrada desses trabalhos e os resultados espetaculares nunca se apresentavam logo de início com uma forma definitiva, principalmente, por se tratarem de obras surgidas a partir de cenas criadas pelos atores. A decantação e a depuração do trabalho criativo se deu por meio de diversos tratamentos ao longo de meses de constante elaboração, com participação ativa do elenco na criação das cenas do espetáculo. Os ensaios dessas montagens duraram por volta de um ano e meio, porém, sem a obrigação de estreiar, cada peça poderia ter sido simplesmente descartada caso, depois de algum tempo, não se verificasse a relevância estética da pesquisa realizada.¹⁴¹

O tempo estendido de trabalho está presente na maioria dos espetáculos do CPT, mas em alguns casos particulares, como os que envolviam uma participação ativa dos atores na criação cênica, se fazia extremamente necessário, principalmente, para a elaboração e desenvolvimento de exercícios específicos que, muitas vezes, determinavam a estética de cada obra. O exemplo mais nítido pode ser observado por meio de um exercício chamado

¹⁴¹ Inúmeros espetáculos foram abortados depois de um período em desenvolvimento no CPT, entre eles *A Pedra do Reino*, que já havia sido ensaiada em 1984 antes de ser retomada em 2005. Mais recentemente, em 2011, depois de aproximadamente um ano de ensaios, com o esboço da peça praticamente pronto, Antunes também desistiu de um projeto chamado *Irã*, que tratava dos conflitos no Oriente Médio. Em 2014, desistiu de dois projetos *Joana d'Arc* e *Na solidão dos campos de algodão*, de Bernard-Marie Koltès.

bolha, aplicado nos ensaios de *Paraíso, Zona Norte* (1989), no qual o resultado visual transmitia a sensação de que o corpo dos atores estava flutuando em cena:

A inspiração veio das gigantescas *câmaras de bolhas* onde se registram os rastros das partículas subatômicas em colisões de alta energia. [...] O corpo oscila na polaridade *yin/yang*, trabalhada especialmente nos pés e nos braços, onde atuam forças em pontos específicos, “como se fossem nadadeiras de peixes”. Tão empolgantes os resultados da *bolha*, que se acreditou ser o exercício determinante da estética. Na citada entrevista, Walter Portella afirmou: “A *bolha* é a forma do espetáculo. [...] Com o passar do tempo, a *bolha* tornou-se um procedimento entre os outros, com função específica de liberar articulações físicas”.¹⁴²

De acordo com Milaré, “[...] os primeiros resultados da sistematização do método – cujo objetivo é a “ideologia” do espetáculo, no sentido de integrar organicamente todos os aspectos da criação teatral – aparecem em *Paraíso, Zona norte*”.¹⁴³ Por isso, é fundamental esclarecer que o “Método de Ator” do CPT surgiu a partir da reunião de alguns dos procedimentos criativos investigados durante a montagem dos espetáculos, por meio de exercícios pesquisados nos ensaios, cujo objetivo sempre foi a preparação dos atores para a conquista e a realização de determinado resultado estético.

Não é possível desvincular o repertório do método, porque ambos se fizeram juntos. Cada espetáculo realizado pelo CPT/Grupo de Teatro Macunaíma reflete o estado do método na época de 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.¹⁴⁴

Assim, é possível afirmar que a prática formativa de Antunes tem um objetivo muito claro que é orientado pela encenação do espetáculo em desenvolvimento no período. Entretanto, como já foi dito, o projeto de formação de Antunes ao mesmo tempo, dada a sua ideologia, não se furtou em observar o indivíduo de maneira integral: corpo, voz, direção/dramaturgia da cena, pensamento artístico, papel social do teatro e formação cultural. Nas palavras do diretor:

Eu estou tirando coisas do ator, estou tirando vícios, bobagens, muita ignorância, porque o ator brasileiro é muito deficiente culturalmente, então ninguém faz nada para que ele melhore sua condição cultural, e nós sabemos que se não tiver condição cultural, ele não poderá ter consciência, e se ele não tiver

¹⁴² MILARÉ, Sebastião. *Hierofania*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010, p. 157, 158.

¹⁴³ Id. In: PRADO, Décio de Almeida.; MAGALDI, Sábado. (Org.) Dossiê Teatro. *Revista USP*, Universidade de São Paulo, São Paulo, nº 14, jun./ago, 1992.

¹⁴⁴ MILARÉ, Sebastião. op. cit., p. 24.

consciência, ele não saberá o que é liberdade, e se ele não souber o que é liberdade ele jamais será artista. [...] No Brasil nós temos que fazer os atores. Mais tarde, quando os atores se constituírem, aí nós poderemos conversar: “E-o-diretor-como-é-que-fica?”. Por enquanto, o diretor deve ser uma espécie de coordenador disso tudo e ser mestre. Mestre no sentido não de mandar fazer coisas, mas no sentido de orientar uma técnica, orientar os livros ser mesmo o orientador cultural do ator. E quando eu falo cultural é através dos livros e através da sala de ensaio, da técnica. Sem técnica não há possibilidade de fazer ator.¹⁴⁵

Portanto, apesar da prática formativa de Antunes Filho, nos últimos anos, estar fundamentalmente vinculada à confirmação estética dos pressupostos do “Método de Ator” sistematizado no CPT, é possível observar que o aprendizado adquirido pelos atores – além da possibilidade de entrar em contato com essa metodologia durante os ensaios – não se resume a especificidade técnica dessas montagens, e pode possibilitar uma experiência ampla que transcende os limites da pesquisa estética realizada no CPT.

¹⁴⁵ DELGADO, Maria.; HERITAGE, Paul. (Org.) *Diálogos no Palco: 26 diretores falam de teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999, p. 155-157.

3 A linhagem da base metodológica da formação no CPT

Uma vasta investigação relacionada ao “Método de Ator” do CPT foi documentada por Sebastião Milaré em *Hierofania*, razão pela qual não irei percorrer a trajetória dessa sistematização, optando por identificar, neste capítulo, os procedimentos de aplicação da estética realista como base da formação dos atores do CPT, além de analisar o alinhamento e as possíveis aproximações entre a fase inicial do projeto de formação de Antunes Filho e o Sistema Stanislavski.

Durante a preparação de suas obras, além da função habitual de diretor teatral, Antunes passou a manter uma prática formativa e a estruturar uma metodologia de atuação a partir de questões artísticas que surgiam dos processos criativos de cada espetáculo. O texto *O preparo técnico do ator* (1984) explicita como questões fundamentais sobre o trabalho do ator – “qual a maneira correta de atuar, ou qual o caminho que deve orientar o ator”¹⁴⁶ – passaram a ser elaboradas a partir das dificuldades encontradas a cada ensaio. A pesquisa, portanto, tornou-se uma consequência de necessidades objetivas para resolver as dificuldades que emergiam durante a criação. Assim, o diretor, com a colaboração dos atores, desenvolveu procedimentos práticos e teóricos que foram sendo selecionados e aprimorados, constituindo, com o passar dos anos, o “Método de Ator” do CPT.

O desenvolvimento dessa metodologia passou por inúmeras etapas que podem ser verificadas nos resultados estéticos das encenações de Antunes Filho no CPT e nos registros escritos pelos atores que documentaram as diferentes fases da pesquisa. Ao longo dos anos, diversos atores procuraram, a pedido do diretor ou por conta própria, registrar a pesquisa desenvolvida no CPT, e desses esforços despontaram três tentativas de sistematização que registram a estruturação da fase inicial da metodologia de Antunes: o *Método de Trabalho*, publicado em 1981, *O Preparo Técnico do Ator*, realizado em 1984, durante os ensaios de *Romeu e Julieta* e, o terceiro e mais completo, *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*, elaborado no ano de 1987. A última tentativa de organização da recente pesquisa do CPT foi realizada por mim, a pedido do encenador, e entregue a Sebastião Milaré alguns anos antes da publicação do livro *Hierofania* (2010).

Os documentos de 1981, 1984 e 1987, aliados a entrevistas concedidas por Antunes sobre sua metodologia, são as principais referências neste capítulo para a compreensão dos

¹⁴⁶ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O preparo técnico do ator*. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

procedimentos de aplicação da estética realista no CPT. A análise desses procedimentos e a identificação do Sistema Stanislavski, como principal referência de Antunes Filho nos primeiros registros do “Método de Ator”, são fundamentais para melhor compreender a linhagem e o encaminhamento inicial da metodologia aplicada no CPT, bem como esclarecer como se deu a assimilação do pensamento do encenador russo por parte do diretor brasileiro.

3.1 Assimilação do sistema Stanislavski

Em duas entrevistas, uma em 1989 e outra uma década depois, concedidas a um programa de televisão, Antunes revelou ter buscado como referência para construção de seu “Método de Ator” uma síntese das experiências artísticas de Denis Diderot, Constantin Stanislavski e Bertold Brecht.¹⁴⁷ Acima de tudo, Antunes ressaltou a importância vital do Sistema Stanislavski para o teatro produzido na Rússia nas primeiras décadas do século XX, demonstrando em sua fala, o desejo em dar continuidade ao pensamento deste encenador em particular e assumindo uma posição criativa diante dessa experiência, ao afirmar que: “[Stanislavski] não é o fim, ele é o começo de alguma coisa e nós temos que continuar essa coisa e eu tenho responsabilidade nisso, eu me impus essa responsabilidade”.¹⁴⁸

Como homem de teatro, Antunes reconhece a necessidade de recorrer à tradição, não como uma relíquia ou para recuperá-la de modo conservador, mas, ao contrário, como uma herança, uma fonte de investigação, na qual é possível identificar os fundamentos de uma metodologia para o ator e em que se vislumbra as possibilidades de contribuições que podem ser aportadas para o pensamento teatral atual. Assumindo, assim, um compromisso de continuidade a partir das conquistas anteriores, promovendo um diálogo entre o passado e o presente, e evitando uma ruptura de vínculo com o legado das Artes Cênicas.

Sebastião Milaré afirma que “o método Antunes Filho procede do método Stanislavsky, sem qualquer dúvida”¹⁴⁹, visto que “não faltam indicações de que o berço criativo de Antunes Filho tem a estrutura e os conteúdos do sistema Stanislavsky”.¹⁵⁰ Apesar de Stanislavski ter sido apenas uma entre outras referências fundamentais do projeto de

¹⁴⁷ RODA VIVA. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm> Acesso em: 19 mai. 2013.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ MILARÉ, Sebastião. *Hierofania*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010, p. 26.

¹⁵⁰ Ibid., p. 31.

formação de Antunes Filho, é notória sua relevância para a estruturação da metodologia aplicada no CPT, e é possível destacá-la a partir da análise dos primeiros registros que buscavam organizar o método elaborado pelo diretor brasileiro, observando descrições que demonstram a assimilação e a incorporação de elementos do Sistema Stanislavski aliados a um esforço de construção de uma nova perspectiva.

No primeiro esboço da sistematização da metodologia de Antunes, que data de 1981, entretanto, não há muitos detalhes sobre a aplicação do Sistema. Consta no *Método de Trabalho* que para a “busca de uma filosofia da arte utilizaram-se técnicas stanislavskianas, prevalecendo, porém, Diderot”.¹⁵¹ O texto justifica que, durante esse período, Diderot foi fundamental para desenvolver uma “atitude estética” de “ator-poeta” ao colaborar na refutação da “[...] catarse psicodramática, muito em voga no teatro brasileiro da década de 60. Evitou-se, portanto, o trabalho de condicionamentos individuais, de atuação emocional, buscando ênfase na técnica e no jogo dramático, na atitude lógica e atenta do ator em relação ao seu trabalho”.¹⁵²

Na segunda tentativa de organização, realizada em 1984, com o texto *O preparo técnico do ator*, e, três anos depois, no terceiro registro da elaboração do método de Antunes, documentado no texto *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*, apesar de não constar nenhuma citação direta, é possível verificar a presença de parte dos elementos do Sistema Stanislavski por meio de descrições que, embora adotem algumas nomenclaturas diferenciadas nos termos empregados, em uma tentativa de uma abordagem própria, evidenciam as características da metodologia desenvolvida pelo encenador russo.

Vivian Vineyard, assistente de direção de Antunes no final da década de 1980, colaborou durante esse período, no registro da metodologia do CPT, relatando o procedimento de discussão estabelecido durante os estudos do Sistema de Stanislavski, em que fora designada para desempenhar o papel de “advogado do diabo”, em suas palavras: “Antunes e os demais defendiam o método de Antunes e meu papel era tentar defender Stanislavski apontando e indicando o que havia de bom no método dele”.¹⁵³

Esse relato é uma das muitas evidências que demonstra ter havido, por parte de Antunes Filho, a necessidade de pesquisar um caminho próprio e adequado às suas

¹⁵¹ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *Método de Trabalho. Programa do espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. São Paulo, 1981.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Entrevista concedida em 4 mai. 2014 por Vivian Vineyard que passou pelo CPT entre os anos de 1986 a 1989, como atriz participou da peça *Rosa de Cabriúna* (1989), com a supervisão de Antunes e a direção de Márcia Medina, foi também uma das assistentes de direção de Antunes na peça *Xica da Silva* (1988).

necessidades artísticas, sem que para isso deixasse de recorrer a Stanislavski, pois, estudando-o ia em busca de reunir os elementos do Sistema que julgava relevantes à estruturação de sua abordagem. Antunes expôs a relação que estabelecera com as experiências artísticas que se tornaram referências para seu método, ao responder os questionamentos que comparavam seu trabalho com o ator aos princípios do diretor russo: “Sim, eu adoto Stanislavski, eu li Strasberg¹⁵⁴, eu adoto Diderot, eu adoto Brecht”. No entanto, fazendo a ressalva do pensamento científico que amparava Constantin Stanislavski, explicitando que a mudança de paradigmas pede apropriações e novas proposições que modificam suas abordagens nos dias atuais: “Agora, Stanislavski não iria prever isso; então, dentro do tempo dele, ele é coerente, newtoniano, cartesiano, perfeito, então é racional etc. e tal. Hoje em dia, outras coisas entram, se adentram em um ator.”¹⁵⁵

Assim, o diretor do CPT procurou complementar o pensamento de Stanislavski a partir de outras referências, como sua própria fala indica, bem como revisar os conceitos do encenador russo a partir de um novo conhecimento científico, a física quântica, que forneceu os elementos necessários ao encenador brasileiro para o diálogo com a realidade contemporânea, formulando assim uma perspectiva que resultou na sistematização do “Método de Ator” do CPT, documentado por Sebastião Milaré em *Hierofania*.

Para iniciar o reconhecimento dessa filiação, é fundamental ressaltar que as metodologias, tanto de Stanislavski quanto de Antunes, tiveram como base o texto dramático para o trabalho do ator. Como afirma Maria Knébel em *El último Stanislavsky*: “[...] do ponto de vista de Stanislavski, a tarefa principal dos atores e diretores consiste em demonstrar habilidade para transportar à cena as ideias e sentimentos que fizeram o dramaturgo escrever a obra”.¹⁵⁶ Em *O preparo técnico do ator*, evidencia-se essa mesma perspectiva no CPT ao se destacar a relevância do texto dramático como matéria-prima para a criação: “o estudo profundo do texto, o porquê de cada palavra, é a condição primeira para se inteirar do universo da personagem em questão; pois esta se define pela palavra, posto que a palavra é o próprio pensamento”. O texto ainda aponta para o valor da análise dramática, pois, por meio dela, “pode-se conhecer desde as características mais visíveis, por exemplo, as

¹⁵⁴ Lee Strasberg (1901-1982), ator, diretor, produtor e professor de arte dramática norte-americano.

¹⁵⁵ RODA VIVA. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm> Acesso em: 19 mai. 2013.

¹⁵⁶ KNÉBEL, Maria Ósipovna. *El último Stanislavsky*: análisis activo de la obra y el papel. Madrid: Fundamentos, 2003, p. 52. Tradução minha.

condições sócio-culturais da personagem, até características mais complexas, como a sua estrutura de pensamento”.¹⁵⁷

Desse modo, é possível perceber a adoção no início da metodologia elaborada por Antunes, por exemplo, de um procedimento semelhante ao que Stanislavski denominava de *exploração racional*, que seria a análise intelectual para estabelecer o diagnóstico inicial da obra teatral que se pretende investigar no palco. De acordo com Knébel, a *exploração racional* é o processo lógico de estudo do texto, “da continuidade dos acontecimentos e ações”, em que “o esqueleto da obra começa a formar um tecido vivo para o ator. Por meio dessa análise o ator começa a imaginar claramente o que seu personagem faz na obra, o que ele quer alcançar, com quem luta e com quem se alia, como se relaciona com os demais personagens”.¹⁵⁸

O procedimento chamado de *levantamento* nos escritos do CPT tratava desse mesmo “processo científico de leitura do texto”, no qual se buscava realizar o “levantamento do universo da obra e do autor”, na procura por investigar “a postura e o caráter da personagem”, já que os mesmos “não são desvinculados da história”.¹⁵⁹ Conforme *O preparo técnico do ator*: “Esse levantamento compreende: a função da personagem dentro do espetáculo; o estudo sociológico da época em questão; o conhecimento dos objetivos da personagem; suas características psico-físicas”.¹⁶⁰ Na descrição do procedimento é possível verificar a importância de uma análise lógica da dramaturgia do autor, calcada na observação da estrutura do texto e da situação, o que auxilia os atores “na descoberta dos objetivos, tanto da personagem quanto no objetivo da obra e do autor”.¹⁶¹

A partir da explicação da importância do *levantamento*, nos escritos do CPT de 1987, surgem então dois elementos importantes e característicos do sistema Stanislavski, *objetivo* e *superobjetivo*.¹⁶² A análise racional do texto proposta pelo *levantamento* é necessária, de

¹⁵⁷ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O preparo técnico do ator*. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

¹⁵⁸ KNÉBEL, Maria Ósipovna. *El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel*. Madrid: Fundamentos, 2003, p. 42, 69. Tradução minha.

¹⁵⁹ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*. Texto datilografado, São Paulo, 1987.

¹⁶⁰ Id. *O preparo técnico do ator*. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

¹⁶¹ Id. *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*. Texto datilografado, São Paulo, 1987.

¹⁶² O termo correto a ser adotado seria *tarefa* e *supertarefa*, por ser a tradução literal da palavra russa “*zadacha*” empregada por Stanislavski. Ademais, o encenador russo também utilizava a palavra “objetivo” em seu Sistema, mas para se referir somente ao ponto exato de conclusão de uma tarefa. Faço a opção pelos termos habituais (*objetivo* e *superobjetivo*) apenas para adequar aos mesmos termos utilizados no CPT e facilitar o entendimento do leitor. De acordo com o Jorge Saura tradutor de *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias* nas notas 15 e 19 respectivamente: “Geralmente este termo se traduz como “objetivo”, mas considero mais adequado traduzi-lo como “tarefa” por duas razões: em primeiro lugar esta é a tradução literal da palavra russa empregada por Stanislavski e em segundo lugar, “objetivo” induz a pensar em um resultado a ser

acordo com os escritos do CPT, primeiramente para compreensão do objetivo da obra (*superobjetivo*), em seguida para o entendimento dos *objetivos* da personagem, já que um pequeno erro de lógica pode prejudicar toda a proposta almejada na cena, pois, sem a determinação precisa do *superobjetivo*, os *objetivos* da personagem e a ação cênica não se desenvolvem de maneira coerente com a proposta do autor. Como afirma o texto *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova* com relação a análise da dramaturgia: “Este trabalho, em sua primeira fase, é puramente intelectual. Toda personagem tem um super-objetivo, cada passo de uma personagem tem seu objetivo que é direcionado para o super-objetivo”. Deve-se identificar e diferenciar esses elementos em todas as personagens, pois, “cada cena tem um objetivo. A personagem quando entra em cena tem seu objetivo e encontra um objetivo contrário ou a favor (da outra personagem) para dificultar ou facilitar seu objetivo”.¹⁶³

No que diz respeito ao *objetivo* da personagem, Stanislavski em *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias* afirma que “a criação cênica consiste em estabelecer grandes objetivos e uma ação autêntica, criadora, direcionada para um fim, para realizá-los. O resultado acontece por si só se todo o anterior for cumprido corretamente”.¹⁶⁴ O *superobjetivo*, por outro lado, é definido pelo encenador russo como o objetivo principal do espetáculo: “De agora em diante, convém chamar este objetivo essencial, que mobiliza todas as forças psíquicas e elementos da atitude do ator em seu personagem de: SUPEROBJETIVO”. A dramaturgia possui um material espiritual que contém todas as ideias e sentimentos do autor, esse é o fio condutor que originou sua criação, que deve ser identificado e transmitido na realização da montagem: “Há que contar com o superobjetivo concebido pelo autor, mas que inevitavelmente tenha eco no espírito humano do próprio ator. Isso pode provocar uma vivência não formal e não racional, mas autêntica, viva, humana e direta”.¹⁶⁵

Nos escritos do CPT há uma preocupação análoga a descrita por Stanislavski, no que se refere a autenticidade do desempenho do ator em relação ao *superobjetivo*: “A escolha do

alcançado, enquanto “tarefa” sugere um processo que deve ser percorrido em todas as suas etapas, uma ideia mais próxima à teoria stanislavskiana”. (SAURA, Jorge. In: STANISLAVSKY, Constantin. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Editorial Alba, 2003, p.149.) “Em todo o capítulo, Stanislavski utiliza apenas duas vezes a palavra objetivo e, neste caso, o faz dando claramente o sentido de culminação, de etapa final de um processo”. (Ibid., p.165.)

¹⁶³ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*. Texto datilografado, São Paulo, 1987.

¹⁶⁴ STANISLAVSKY, Constantin. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Editorial Alba, 2003, p.159. Tradução minha.

¹⁶⁵ Ibid., p. 327, 329. Tradução minha.

super-objetivo é o ponto mais importante para o ator. O super-objetivo tem que ser significativo, orgânico; podemos dizer vital”.¹⁶⁶ Salientava-se que é importante encontrar as motivações da personagem em relação à verdade do ator, pois, para que as respostas surjam organicamente, “o ator terá que achar respostas condizentes com a sua verdade. [...] Devemos então achar os porquês da personagem, mas em relação à nossa verdade, à verdade do ator, pois é ele que irá imitá-la”.¹⁶⁷

Ainda no sentido dessa busca por uma experiência autêntica do ator, o texto do CPT de 1987 esclarece que a pesquisa intelectual é essencial para colaborar “na construção de armadilhas mentais coerentes” para que, a partir daí, os atores desenvolvam um processo orgânico de apropriação das condições da personagem: “Um processo orgânico é um processo vivido pelo seu organismo, que pertença concretamente a você. A personagem não está fora de você. É você em outras condições”.¹⁶⁸ O ator se colocar nas condições da personagem, como proposto, é uma das premissas mais importantes do Sistema Stanislavski: “Eu sou eu, mas se eu fosse tal personagem, colocada em determinadas condições, o que faria?”.¹⁶⁹

Como ferramenta de auxílio ao ator na assimilação do conteúdo das palavras da dramaturgia, o texto elaborado pelos atores do CPT em 1984 recorre ao chamado *subtexto*. Para Stanislavski, existe um nível de compreensão da personagem, que se organiza no que ele nomeia *linha do papel* e que emerge a partir da análise minuciosa do texto dramático, pois não se restringe ao que está explícito nele. Desse modo, o ator deve descobrir o que está imerso no texto, oculto no sentido aparente das palavras, para revelar sua essência interior:

“A linha do papel é tirada do subtexto, e não do texto em si. [...] temos que recorrer à visão interior, ao pensamento e à ação interior. [...] A parte mais substancial de um texto está nas idéias (...) nele implícitas, e que transmitem a linha de lógica e de coerência de forma mais clara e definida”.¹⁷⁰

Na abordagem realizada pelo CPT o *subtexto* era fundamental por se configurar como um estímulo gerador de uma sensação que ampara o ator não só durante suas ações sem fala, mas também no momento em que ele pronuncia o texto, possibilitando assim, que a fala da personagem seja dita de uma maneira coerente com a situação, já que “a palavra nasce de uma

¹⁶⁶ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*. Texto datilografado, São Paulo, 1987.

¹⁶⁷ Id. *O preparo técnico do ator*. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

¹⁶⁸ Id. *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*. Texto datilografado, São Paulo, 1987.

¹⁶⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Editorial Alba, 2003, p.90. Tradução minha.

¹⁷⁰ Id. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 174-175.

necessidade interior e disso decorre a maneira como é dita”.¹⁷¹ Conforme descrito em *O preparo técnico do ator*:

O sub-texto nada mais é que um artifício de que se lança mão para esquematizar o que chamamos de impulso, transformando-o num outro texto “oculto”, ou seja, transforma em palavra a sensação. [...] Pode-se criar o sub-texto à medida que este sirva para clarear para o ator essa sensação, de modo a defini-la num primeiro momento, sendo que, logo em seguida, ele seja esquecido em pensamento e transformado em sensação, em impulso.¹⁷²

O texto de 1984 ainda advertia os atores do CPT de que só é possível dizer o texto quando se torna palpável o seu conteúdo e que para isso era necessário “ver o que se fala”. Destacava-se que, para que os atores pudessem captar os estímulos corretos de uma cena, seria necessário visualizá-los, pois, dessa forma, se tornariam mais “concretos” dentro do organismo do ator.¹⁷³ A descrição de tal recurso remete ao termo *visualização*, assim nomeado pelo encenador russo, que é outro elemento do Sistema que auxilia e permite ao ator a apropriação de todas as *circunstâncias propostas*, pois, para Stanislavski: “é preciso inventar, completar o que falta [...] devemos dispor de uma linha ininterrupta de visualizações internas com relação a essas circunstâncias [propostas], de maneira que elas fiquem ilustradas por nós”.¹⁷⁴

Aparece, então, outro elemento de extrema importância abordado nos esboços do “Método de Ator” registrado pelos atores do CPT, chamado de *programação*, que pode ser associado ao que o encenador russo nomeou de *circunstâncias propostas*. No Sistema de Stanislavski as circunstâncias da cena, inventadas pelo autor em sua dramaturgia, e propostas para o ator, são determinantes para os acontecimentos, fatos e eventos da peça e ações da personagem. Maria Knébel afirma que quando se estuda “uma obra sem passar pelos seus acontecimentos, sem ter em conta sua sucessão ininterrupta, ignoramos a lei fundamental da dramaturgia: a lei da ação, que alimentou o dramaturgo na criação de sua obra, pois os acontecimentos em uma obra são o principal”.¹⁷⁵ Ainda com relação à análise da dramaturgia que deveria ser realizada pelo ator: “Stanislavski disse muitas vezes que a ação não pode existir sem os motivos que a originam. Não se pode imaginar a pergunta ‘o que eu faço?’ sem a sua correspondente ‘por quê eu faço?’. Ou seja, cada ação tem necessariamente um estímulo

¹⁷¹ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O preparo técnico do ator*. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ STANISLAVSKY, Constantin. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Editorial Alba, 2003, p. 87. Tradução minha.

¹⁷⁵ KNÉBEL, Maria Ósipovna. *El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel*. Madrid: Fundamentos, 2003, p. 41. Tradução minha.

que a origina”.¹⁷⁶ Com relação ao procedimento para a realização da *programação*, consta no texto escrito no CPT o seguinte: “A toda ação corresponde um processo anterior e um futuro. Ao agirmos em cena, faz-se necessário um cercamento minucioso de cada ação e reação das personagens”.¹⁷⁷

É importante que se diga que, para além das circunstâncias inventadas pelo dramaturgo no texto, o termo *circunstâncias propostas* para Stanislavski, como descrito no livro *Manual do Ator*, possui uma abrangência que envolve também “[...] a interpretação do ator e do diretor, a encenação e a produção, os cenários, trajes e adereços, iluminação e sonoplastia, enfim, todas as circunstâncias propostas a um ator, que deve levá-las em conta ao criar seu papel”.¹⁷⁸

Para o CPT, a *programação* é definida como sendo não só as circunstâncias e acontecimentos presentes na dramaturgia, e todo “o universo compreendido pela personagem, incluindo todas as características da mesma”, mas também a chamada “planta arquitetônica” que o ator elabora para construir a personagem; na qual se inclui a “*mise-en-scène*” – que é entendida como “estímulos dados pela direção, pistas concretas que se constituem em pontos de apoio [para o ator e] que resultam a partir dos movimentos interiores da personagem”. A realização dessa *programação* e sua posterior assimilação nos ensaios são fundamentais para que as ações do ator não precisem ser pensadas racionalmente no momento de realização da cena, e apenas se expressem, pois, se estiverem devidamente apropriadas podem se desenrolar organicamente. Desse modo, o texto do CPT considera que: “o caráter da personagem é resultado dessa programação/condicionamento. [...] O ator assim não pensa, tudo já foi previamente pensado na programação, e é com essa disponibilidade que o ator interpreta, estando à mercê da situação imediata”.¹⁷⁹

Uma das questões mais discutidas desde o início do projeto de formação de Antunes Filho foi como fazer com que os atores não se confundissem com a personagem e dominassem sua expressão sem se deixar levar pela ansiedade e emoção exacerbadas. A partir dessa problemática surgiu a proposta central da metodologia de Antunes, o *afastamento*, por meio do qual também é possível, como se verá a seguir, traçar paralelos com o pensamento stanislavskiano. Apesar do conceito de *distanciamento* ou *estranhamento* de Brecht – em que

¹⁷⁶ KNÉBEL, Maria Ósipovna. *El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel*. Madrid: Fundamentos, 2003, p. 42. Tradução minha.

¹⁷⁷ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*. Texto datilografado, São Paulo, 1987.

¹⁷⁸ STANISLAVSKY, Constantin. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 47. Tradução minha.

¹⁷⁹ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O preparo técnico do ator*. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

o ator não encarna, mas se coloca numa posição distanciada na qual mostra a personagem ao público, que, desse modo, não se ilude e nem se identifica, mantendo uma atitude crítica em relação ao espetáculo –, conforme Milaré¹⁸⁰, ter colaborado na formulação do *afastamento*, outra referência para essa proposição parece ter sido Diderot, em *O paradoxo do comediante*:

O método stanislavskiano utilizado numa primeira fase na busca das emoções reais somar-se-ia às idéias [sic] de Diderot, francamente em favor desse, na medida em que permitiria o domínio do ator sobre a emoção, distanciando-o da possessão pela personagem e o encaminharia para a possibilidade de com ela compor novas relações dramáticas [...]. E se passaria do estágio de “viver” a personagem para o do jogo dramático.¹⁸¹

Para Antunes Filho, uma das principais razões da confusão do ator com a personagem é derivada de uma má consciência da cena como jogo teatral. A discussão desse ponto específico perpassou toda a estruturação do “Método de Ator” do CPT: “Você não [pode] ficar tomado pelo papel, jamais, [...] você vai entrar e vai sair o que se é, porque é um jogo o teatro, é um grande jogo e as pessoas tentam fazer do papel uma clínica, sabe?”.¹⁸² Na visão de Antunes, a clara noção do jogo teatral permite aos atores uma distinção entre as suas emoções e as da personagem, conferindo-lhes a capacidade de dominá-las. A perspectiva do diretor do CPT, nesse sentido, vai ao encontro com a síntese do pensamento apresentado por Diderot em *O paradoxo do comediante*: “Se ele [ator] é ele quando representa, como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se?”.¹⁸³

A proposta de Antunes Filho, por outro lado, também não deixa de ser convergente com o pensamento de Stanislavski, como se pode perceber em sua afirmação: “Esse ator não fala em nome de um Hamlet imaginário, mas em nome de si próprio, colocado nas circunstâncias propostas da obra”.¹⁸⁴ No entanto, a origem de tal confusão entre ator e personagem, criticada por Antunes, é apontada em entrevista concedida por ele como efeito de uma má interpretação do Sistema Stanislavski aplicado à estética realista, mais especificamente, na visão do diretor do CPT, da leitura equivocada realizada pelo Actor’s Studio:

¹⁸⁰ MILARÉ, Sebastião. *Hierofania*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010, p. 33.

¹⁸¹ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *Método de Trabalho. Programa do espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. São Paulo, 1981.

¹⁸² RODA VIVA. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm> Acesso em: 19 mai. 2013.

¹⁸³ DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Nova Cultural, 2005, p. 220.

¹⁸⁴ STANISLAVSKY, Constantin. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Editorial Alba, 2003, p. 300. Tradução minha.

Aqui [no CPT], é o contrário, o realismo é só uma metáfora [...]. O ator, quando faz um personagem, na verdade está realizando um jogo com metáforas [...]. E no realismo as pessoas se matam, ficam confinadas na “verdade dos homens”. [...] E eu quero o imaginário, sempre o imaginário. Não excluo o Stanislavski, não excluo essa gente toda, mas estou em outro nível, uso o Stanislavski como astúcia, vou para o **nível poético** que me interessa. Mas sem acreditar naquilo [...]. As pessoas que ficam no Stanislavski – mal lido e mal compreendido, eu acho, muito afetado, Actor’s Studio –, elas vão naquilo e acreditam naquilo. É a praticidade americana, o pragmatismo, é pão pão, queijo queijo. Eu não: é pão nuvem; queijo algodão...¹⁸⁵

O Actor’s Studio é uma das mais tradicionais e importantes escolas de formação de atores de Nova Iorque. Foi fundada em 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, que, juntamente com Sanford Meisner e Uta Hagen, faziam parte do Group Theater (1931 - 1941). O grupo era dirigido por Lee Strasberg e também formado por Stella Adler e Harold Clurman, que, após uma turnê nos Estados Unidos, em 1923, do Teatro de Arte de Moscou, dirigido por Stanislavski, entraram em contato com a metodologia do encenador russo a partir da experiência que tiveram com parte dos atores que permaneceram no país.¹⁸⁶ Entre os discípulos do mestre russo, estava Richard Boleslavsky, que começou a ministrar, ao longo dos anos, aulas baseadas principalmente em um dos elementos do Sistema¹⁸⁷, “*memória das emoções*”, que busca reviver emoções e sentimentos já experimentados na vida do ator.¹⁸⁸ Foi fundamentalmente sob a premissa desse elemento da metodologia de Stanislavski, que seu pensamento passou a ser difundido nos Estados Unidos e, dessa forma, “a emoção pessoal e natural se converteram na chave de preparação e atuação norte-americana”.¹⁸⁹ Apoiados nessa experiência, e nas aulas “que Stella Adler e Harold Clurman receberam em 1934 em Paris pelo próprio Stanislavski”¹⁹⁰, os artistas norte-americanos do Group Theater desenvolveram uma técnica própria de atuação. Essa técnica, posteriormente aperfeiçoada por Lee Strasberg, e também com a ajuda das reformulações do Sistema, realizada por Eugene Vakhtangov, um dos maiores discípulos do encenador russo, foi aplicada como metodologia no Actor’s Studio e nomeada “Método”.¹⁹¹

¹⁸⁵ ANTUNES FILHO, José Alves. In: MILARÉ, Sebastião. Antunes Filho e a arte do ator. *Sete Palcos*, Coimbra, nº 3, set. 1998. Grifo meu.

¹⁸⁶ ACTORS STUDIO. Disponível em: <<http://theactorsstudio.org/studio-history/>> Acesso em: 16 jul. 2014.

¹⁸⁷ GÓMEZ, José Luis In: KNÉBEL, Maria Ósipovna. *El último Stanislavsky*: análisis activo de la obra y el papel. Madrid: Fundamentos, 2003, p. 8.

¹⁸⁸ STANISLAVSKY, Constantin. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 131.

¹⁸⁹ GÓMEZ, José Luis. op. cit., p. 9. Tradução minha.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ ACTORS STUDIO. Disponível em: <<http://theactorsstudio.org/studio-history/>> Acesso em: 16 jul. 2014.

Antunes Filho criticava a estética realista alcançada pela abordagem da metodologia de Stanislavski realizada pelo Actor's Studio, uma vez que, em sua visão, os resultados pairavam em torno dos impulsos dos atores, da tentativa do ator em ser, em se tornar a própria personagem, de acreditar piamente na cena no nível da realidade cotidiana e das emoções pessoais. Enquanto, em sua metodologia, o diretor brasileiro desejava que os atores, a partir de seus impulsos, dos estímulos e das condições estabelecidas pelo projeto da personagem elaborado pelo ator, chegassem a uma construção da expressão artística e realizassem uma metáfora da realidade.

A proposta de Antunes para combater o que ele afirmava ser um equívoco de interpretação do Sistema Stanislavski, que resultaria na confusão do ator com a personagem, foi o *afastamento*, em que o ator se baseia numa “dupla identidade”, na qual ao mesmo tempo em que constrói a cena, observa “de fora” a criação, mantendo-se sempre “afastado” da personagem para poder constituir com sensibilidade, consciência e domínio técnico a realidade artística da cena. A proposição surgiu no CPT como um grande auxílio para que o ator mantivesse um “espaço” entre si mesmo e a personagem e não se deixasse confundir com ela, nem se levar pela ansiedade e pela emoção, expressando corretamente o que pretendia na cena:

É exatamente; esta postura de hábil jogador que o impede de ficar “tomado e cego”, abrindo-lhe espaço para “manipular muito bem seu títere” (O personagem, ou outro). Além disso, é só neste nível elevado de pensamento que o ator pode afastar-se positivamente da platéia [sic] mantendo a visão plena e ampla do conjunto, da unidade. Enxerga tudo, e domina tudo, a platéia [sic], o outro o ambiente e a si mesmo.¹⁹²

Esse “espaço” entre criador (ator) e criação (personagem), proposto no *afastamento* desenvolvido no CPT, pode ser ilustrado da seguinte maneira: o ator “controla” a personagem assim como um titereiro controla o títere. As expressões são elaboradas pelo ator tal qual um pintor que pinta e, simultaneamente, visualiza a pintura, o que lhe possibilita desdobrar-se em duas formas “que lhe permitem ao mesmo tempo controlar e deixar-se levar pelos estímulos. Os estímulos recebidos [...] passam por uma elaboração artística, ou seja, a melhor expressão dessa sensação. [O ator] transforma a sua sensação e emoção natural em expressão artística”.¹⁹³

¹⁹² GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*. Texto datilografado, São Paulo, 1987.

¹⁹³ Id. *O preparo técnico do ator*. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

O *afastamento*, portanto, permite a instauração de uma realidade artística na qual o ator irá compor a personagem. Para Antunes, o *afastamento* é importante para que o ator acredite em outras realidades, ou seja, quando o ator se afasta, ele “está com outras realidades dentro de si”.¹⁹⁴ Como já analisado, parte dos adeptos do pensamento stanislavskiano, principalmente a vertente norte-americana, adotam a realidade da personagem como sendo a mesma realidade da vida do ator. Por esse motivo, em entrevista ao pesquisador Sebastião Milaré, o diretor critica o uso parcial dos elementos do Sistema do encenador russo exemplificando, assim, sua perspectiva:

Nada pior do que o objetivo e superobjetivo do Stanislavski: só fazem o ator vomitar a sua ansiedade. **Se** você é um personagem... eu estou aqui, sei que você é o Milaré, mas **se** eu resolvo que você é Artur, digo “ô, Artur”. Nesse caso, já estou na metáfora. [...] Então, acredito na metáfora e posso usar o objetivo, sei que estou no nível poético da metáfora. Se eu usar o objetivo no **nível da realidade concreta**, [...] estou perdido, vou cair na ansiedade, vem meu lado patológico. [...] Quero dizer: posso usar o Stanislavski, mas desde que o use no **nível da metáfora**. Quando olho para você, Artur, e tenho um objetivo, é do **nível poético**, não aquele objetivo que me carrega, que desperta a minha ansiedade.¹⁹⁵

É importante que se ressalte aqui a necessidade de olhar para os elementos presentes na metodologia de Constantin Stanislavski como partes integrantes de um “**sistema**” (do grego, *sietemiun*) que, como a própria etimologia da palavra indica, significa um conjunto de elementos organizados e inter-relacionados entre si e que não podem ser analisados isoladamente – sob o risco de serem mal compreendidos, como no caso norte-americano –, pois integram um todo maior e complexo. Desse modo, não é possível analisar o *objetivo* ou o *superobjetivo* sem antes considerar a premissa na qual esses elementos estão inseridos dentro do Sistema Stanislavski.

Antunes Filho, por meio de sua crítica à leitura e aplicação das ideias de Constantin Stanislavski, pode colaborar na apreensão do pensamento original do mestre russo ao apontar para um aspecto fundamental de sua metodologia: a de serem, os elementos do Sistema, ferramentas que devem ser utilizadas no “nível da metáfora”.

Para uma melhor compreensão desse apontamento é indispensável retomar a definição do encenador russo em *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias* acerca de qual seria o objetivo essencial do teatro: “[...] *criar a vida do espírito*

¹⁹⁴ ANTUNES FILHO, José Alves. In: MILARÉ, Sebastião. Antunes Filho e a arte do ator. *Sete Palcos*, Coimbra, nº 3, set. 1998.

¹⁹⁵ Ibid. Grifo meu.

humano e transmitir essa vida em cena, sob uma forma artística".¹⁹⁶ A perspectiva apresentada por Stanislavski pode ser claramente entendida a partir dessa proposta, pelo fato de que, para ele, a principal finalidade da Arte do ator "[...] não é somente criar 'a vida do espírito humano' do papel, mas transmiti-la externamente sob uma forma artística [...]".¹⁹⁷ A "forma artística" pretendida por Stanislavski indica justamente a busca pelo "nível poético da metáfora" reclamado por Antunes, visto que, em linhas gerais – e ainda em boa parte da arte contemporânea, apesar das controvérsias pós-modernas –, e também para o encenador russo, para dar forma à sua arte, o poeta ou artista utiliza o artifício da metáfora (do grego – μετά - meta, "entre", φέρω - pherō "carregar"), que etimologicamente significa carregar de um "lugar" para outro, como meio de expressar a habilidade do feitio de sua criação, ou seja, não há forma artística sem uma transferência de patamar ou, ao menos, sem uma relação analógica, considerando-se aqui o contexto no qual se insere a proposta do encenador russo.

O exemplo dado na entrevista citada, concedida por Antunes, pode ilustrar inclusive um princípio fundamental do Sistema, o "*se mágico*", que propõe o uso da imaginação como operação que aproxima o ator da "forma artística" ao transportá-lo da "realidade concreta", cotidiana, para uma "realidade artística". Stanislavski, como se verifica, almeja precisamente essa transferência de patamar do "nível da realidade concreta" ao seu análogo, por meio do uso da imaginação, quando solicita ao ator que faça a si mesmo a seguinte pergunta: "o que eu faria *se* o que a minha imaginação criou *se transformasse* em realidade?".¹⁹⁸ A formulação dessa simples questão, de acordo com o mestre russo, transfere o ator para o jogo teatral, condição básica para que e na qual todos os elementos do Sistema possam ser aplicados na atuação:

Nos parecia que havíamos descoberto a "palavra mágica", [...] era suficiente pronunciar a palavra "se" para que tudo se resolvesse como que por encanto. [...] **O "se" é para os artistas uma alavanca que nos transfere da realidade ao único universo no qual se pode realizar a criação.** [...] O segredo da força do "se" reside no fato de que ele não fala do feito real, do que é, mas do que pode ser... "Se acontecesse"... [...] Por isso, para se despertar a verdade autêntica e reproduzi-la na cena, há que se mover uma espécie de alavanca interior e transportar-se ao plano da vida da imaginação – explicou Tortsov. Aí vocês criam sua própria ficção, análoga à realidade. [...] A verdade na vida é o que o homem sabe com

¹⁹⁶ STANISLAVSKY, Constantin. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Editorial Alba, 2003, p. 32. Tradução minha. Grifo meu.

¹⁹⁷ Ibid., p. 33. Tradução minha.

¹⁹⁸ Ibid., p. 97. Grifo meu. Tradução minha.

certeza. Na cena, em contrapartida, chamamos verdade ao que não existe na realidade, mas ao que poderia existir.¹⁹⁹

Portanto, o princípio do “*se mágico*”, que opera a forma artística no Sistema Stanislavski, foi descoberto e compreendido por ele como um elemento distintivo de sua proposta, exatamente por utilizar a capacidade da imaginação para transmitir em cena a *vida do espírito humano*, assegurando, por meio da analogia, que a criação do ator se realizasse no terreno ficcional da arte como *se fosse a realidade*.

Fernando Peixoto, na introdução do livro *Ator e Método* de Eugênio Kusnet, esclarece que “as afirmações de Stanislavsky no sentido de que o ator necessita ter *fé* referem-se a uma *fé específica*: ou seja, a *fé cênica*, não a *fé real* (ou seja, espiritual). É necessário buscar, portanto, a *verdade cênica*, não a *verdade real*”.²⁰⁰ O crítico ainda afirma que “o ator nunca poderá, em cena, deixar de ser ele próprio para ser integralmente um outro (‘viver um personagem’).”²⁰¹ Kusnet, em seu livro, quando explica o significado da terminologia stanislavskiana e os critérios artísticos que se revelam nas escolhas do mestre russo, desfaz os recorrentes equívocos de interpretação do Sistema:

Stanislavski foi freqüentemente acusado de procurar impor ao ator a aceitação total da realidade da vida do personagem, aquela mística metamorfose do ator em personagem. O próprio Bertolt Brecht fez essas acusações. Mas se isso fosse verdade, Stanislavski usaria no seu Método o termo “EU SOU” e não “SE EU FOSSE”. Esse condicional é muito significativo. Ele presume a aceitação simultânea da realidade – *eu, o ator que sou*, e do imaginário – *o personagem que eu, o ator, poderia ser*.²⁰²

Analisado e discutido parte dos mal entendidos em torno da metodologia de Constantin Stanislavski, talvez, o procedimento que Antunes Filho nomeou de *afastamento*, que se configura como o eixo do “Método de Ator” do CPT, possa ser compreendido a partir do que Stanislavski chamava de *dupla função* ou *dualidade do ator* em seu Sistema. O encenador russo, possivelmente também influenciado pelas considerações de Diderot em *O paradoxo do comediante*²⁰³, reconhecia que o ator “não tem a menor dificuldade em desdobrar-se”, pois, possui um amplo domínio de si próprio “[...] que sem sair da

¹⁹⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Editorial Alba, 2003, p. 62, 63, 65, 170. Grifo meu. Tradução minha.

²⁰⁰ PEIXOTO, Fernando. In: KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. São Paulo - Rio de Janeiro: Hucitec, 1992, p. XV.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. São Paulo - Rio de Janeiro: Hucitec, 1992, p. 38.

²⁰³ “Note a coincidência com as ideias expressadas por Diderot em *O paradoxo do comediante*, muitos anos antes, sobre o desdobramento do ator. Tal desdobramento se repete em diversas formas ao longo de toda a teoria elaborada por Stanislavski”. (SAURA, Jorge. In: STANISLAVSKY, Constantin. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Editorial Alba, 2003, p. 322.) Tradução minha.

personagem, pode controlar sua atitude e analisar suas diferentes partes. [...] ‘O ator vive, ri e chora em cena, mas ao mesmo tempo não deixa de observar seu riso e suas lágrimas. Essa **dupla função**, precisamente, este equilíbrio entre a vida e a atuação, constitui a arte’”.²⁰⁴

Eugênio Kusnet aborda a proposta de *dualidade do ator* no Sistema Stanislavski, ao discorrer acerca das relações estabelecidas entre ator e realidade objetiva, de modo que fica evidente a convergência com o *afastamento* formulado por Antunes:

Quanto ao ator, ele deve estar permanentemente em contato e comunicação com o espectador, como, aliás com todos os elementos do mundo objetivo que o cerca. Então, – perguntará o leitor, – existem simultaneamente essas duas pessoas, o ator e o personagem? E se isto é verdade, como se processa essa coexistência? Já dissemos que a “encarnação do papel” não significa substituição mística do ator pelo personagem, pois, nesse caso o mundo objetivo deixaria de existir para o ator. Ele apenas aceita todos os problemas do personagem, assume todas as suas responsabilidades, e adquirindo a “fé cênica” na realidade da sua existência, vive como se fosse o personagem com a máxima sinceridade, mas, ao mesmo tempo, não perde a capacidade de observar e criticar a sua obra artística – o personagem. Essa coexistência do ator e do personagem foi denominada por Stanislavski como o termo “Dualidade do Ator”.²⁰⁵

A ampla difusão do Sistema do encenador russo na América Latina se deu a partir da tradução da versão norte-americana que, por sofrer modificações e cortes em relação ao original concebido por Stanislavski, comprometeu sua correta interpretação também no Brasil.²⁰⁶ Soma-se a isso a distância temporal, de mais de dez anos, entre a publicação do primeiro livro do mestre russo, *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador das vivências* (1936), que trata do trabalho “interior” do ator, e seu segundo livro póstumo, *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da encarnação* (1949), que discorre sobre as técnicas que permitem dar expressão aos sentimentos do ator.²⁰⁷ Embora houvesse no primeiro livro informações suficientes para se desfazer esses possíveis desvios de interpretação, como já abordado, o contato tardio com a segunda parte também colaborou com esse panorama. As críticas do coordenador do CPT à aplicação do Sistema de Constantin Stanislavski denotam os frequentes erros de interpretação decorrentes de uma leitura que pode ter sido influenciada justamente por uma análise parcial dos elementos sistematizados pelo

²⁰⁴ STANISLAVSKY, Constantin. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Editorial Alba, 2003, p. 322. Grifo meu. Tradução minha.

²⁰⁵ KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. São Paulo - Rio de Janeiro: Hucitec, 1992, p. 52.

²⁰⁶ Por esse motivo, faço uso neste estudo da tradução espanhola, editada em 2003, que se apresenta com maior fidelidade se comparada ao original.

²⁰⁷ GÓMEZ, José Luis. In: KNÉBEL, María Ósipovna. *El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel*. Madrid: Fundamentos, 2003, p. 9.

encenador russo ou pelas alterações na tradução, pois explicitam uma visão que não corresponde a real proposição do Sistema Stanislavski.

Apesar do conteúdo dos escritos do CPT de 1981, 1984 e 1987 não se resumirem exclusivamente ao que foi exposto neste capítulo – pois também apresentavam de forma introdutória outros pontos que indicam a identidade própria conquistada posteriormente na metodologia de Antunes registrada em *Hierofania* –, fica demonstrado que a assimilação, direta ou indireta, dos elementos do Sistema Stanislavski se revela nesses documentos como a base principal para a organização do “Método de Ator” do CPT. Ainda hoje é possível reconhecer na condução realizada por Antunes Filho em sua prática formativa – principalmente com relação aos exercícios de atuação com aplicação da estética realista que serão abordados a seguir –, algumas dessas características contidas na origem da formulação de sua metodologia, o que ratifica a importância fundamental do encenador russo na abordagem do diretor brasileiro.

3.2 Exercícios de atuação

Para construir sua poética, Antunes, desde o início de seu projeto de formação, estimulou os atores a uma aproximação da realidade cotidiana por meio dos exercícios de atuação que estruturaram a base de sua metodologia. Uma das premissas do trabalho criativo durante a década de 1980 no CPT era que, antes de qualquer estilização, os atores deveriam buscar a máxima aproximação com o cotidiano, inclusive nos figurinos e objetos de cena. Os atores precisariam demonstrar “um comprometimento absoluto com a realidade, buscando o cotidiano, a vida, sem ter nenhuma idéia de estar fazendo ‘teatro’”, colocando-se em situação, como “cobaias de si mesmos”, fazendo uso de suas emoções e sinceridade para investigar e encontrar o comportamento da personagem dentro das *circunstâncias propostas*. O “fazer teatro”, ou seja, a estilização, nessa primeira etapa, era considerada “um equívoco”, pois implicaria em “padrões culturais já absorvidos” como referencial para a criação. Assim, essas indicações iniciais eram destinadas principalmente a evitar a pré-concepção e os vícios de atuação.²⁰⁸

²⁰⁸ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O preparo técnico do ator*. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

Antunes, nesse período, estimulava o ator a investigar o caráter da personagem a partir de uma aproximação da ficção à sua realidade cotidiana, para que ele adquirisse o máximo de familiaridade com as situações propostas, o que poderia auxiliá-lo na descoberta e compreensão do comportamento e dos conflitos estabelecidos entre as personagens. Desse modo, as situações da peça encontrariam, de alguma forma, correspondência com a vida real e com o contexto social no qual o ator estava inserido. O diretor do CPT recomendava ainda que, apenas ao final desse processo, o ator poderia recorrer a elementos de caracterização da personagem, pois já estaria ancorado em um repertório, e, “como bom jogador”, saberia eleger quais elementos utilizaria para compor sua expressão, usando apenas o que fosse mais significativo e o que melhor revelasse para a público o caráter da personagem. Nesse sentido, tais indicações permitiriam ao ator ter o domínio de “todas as regras do jogo [cênico]” e de todos os elementos de composição, podendo exibir “sua habilidade de iludir e criar através da ‘volúpia do prazer’ a sensação do real”. Somente com a posterior seleção artística desse conteúdo investigado inicialmente, o ator teria condições não de “viver” a personagem em cena, como anteriormente criticado, mas de construí-la “com a máxima perfeição”.²⁰⁹

Para tornar o procedimento descrito parte de sua metodologia, em 1987, o diretor propunha um exercício nomeado por ele “exercício de naturalismo”, no qual pequenas cenas eram concebidas pelos atores. Como adverte o texto *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*, o encenador não se referia ao “*naturalismo*” como movimento estético e apenas adotou o nome para balizar a prática da atuação que integrava a metodologia de trabalho com os atores naquele momento. O exercício, geralmente realizado por dois atores, se constituía a partir da escolha de uma situação cotidiana simples entre duas personagens. Ao longo de uma semana, investigava-se a situação escolhida, as possíveis relações surgidas entre as personagens e o contexto em que se encontrariam na cena em desenvolvimento. Essa primeira etapa era baseada em improvisações, nas quais a atuação era “movida pelas necessidades da situação”, sem um texto pré-concebido e sem a “preocupação de interpretar”. Somente após essa experiência os atores podiam se lançar na tarefa de realização do segundo momento do exercício, chamado de “realismo”.²¹⁰

No primeiro momento, “naturalismo”, os atores deveriam recorrer ao cotidiano e “demonstrar a vida em seu estado mais puro” procurando, dessa forma, eliminar os

²⁰⁹ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O preparo técnico do ator*. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

²¹⁰ Id. *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*. Texto datilografado, São Paulo, 1987.

estereótipos²¹¹ da atuação. A naturalidade, a organicidade de suas ações, a descoberta de um fluxo real de respiração que acompanhava cada gesto ou movimentação, ou seja, a comunhão do ator com o seu próprio organismo, eram os principais objetivos a serem alcançados. Na segunda etapa, a busca dos atores era selecionar o material investigado e realizar sua expressão com plena consciência do seu trabalho artístico e do jogo teatral:

O Naturalismo não é arte, mas para se chegar à arte precisamos do Naturalismo, nossa sobrevivência, relações pessoais e coletivas. É imitar a vida tal qual ela é; viver plenamente uma situação da vida proposta. É o ator partindo de si mesmo (sensações, sentimentos, emoções) para outras condições, que não são suas. A prática de uma situação imaginária do cotidiano, sem nenhuma preocupação artística, é simplesmente a realidade, o mundo como é, natural. [...] O natural é o passo anterior do ator para chegar ao realismo. Realismo é a seleção que o homem faz do natural.²¹²

É importante reconhecer a origem das etapas da proposta do exercício de atuação do CPT nos pressupostos do Sistema Stanislavski. Para a compreensão desse apontamento, primeiramente é fundamental recorrer aos escritos do encenador russo em *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias* quando o mesmo estabelece a diferença entre a “verdade real” e a “verdade artística”: “poderíamos dizer que entre a verdade artística e a não artística existe a mesma diferença que entre um quadro e uma fotografia: esta reproduz a totalidade; o quadro reproduz somente o essencial, e para estampar o essencial na tela faz-se necessário o talento do pintor”.²¹³

Stanislavski também afirmava que “a realidade não é arte”²¹⁴, entretanto, do mesmo modo como aparece nos escritos do CPT, destacava a importância da “verdade real” como etapa inicial do processo de formação pela busca de uma “verdade artística”, pois, em sua visão, o processamento de seu Sistema pelo ator se daria a partir da observação de “como a simples verdade humana, cotidiana, se origina e se depura e como se transforma em cristais de verdade artística”.²¹⁵

O encenador brasileiro orientava os atores para que não tivessem, na primeira etapa do “naturalismo”, nenhuma preocupação artística, ou se movessem pela necessidade de

²¹¹ “Concepção congelada e banal de uma personagem, de uma situação ou de uma improvisação. Distinguem-se, no teatro, vários elementos estereotipados; personagens muito tipificadas, situações triviais e muitas vezes repetidas, expressões verbais em forma de clichês, gestualidade sem invenção, estrutura dramática e desenrolar da ação sujeito a um modelo fixo”. (PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 144.)

²¹² GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*. Texto datilografado, São Paulo, 1987.

²¹³ STANISLAVSKY, Constantin. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Editorial Alba, 2003, p. 211. Tradução minha.

²¹⁴ Ibid., p. 73. Tradução minha.

²¹⁵ Ibid., p. 211. Tradução minha.

“interpretar”, do mesmo modo que o encenador russo propunha que a primeira etapa, chamada de “vivência”, não estava destinada a ser apresentada ao público, pois era, para ele, apenas um momento de preparação, no qual o ator se dedicaria a encontrar em *si mesmo* as motivações e os conteúdos internos que, posteriormente, iriam compor a personagem:

Assim, nesta escola de arte o processo de vivência não é o momento principal da criação, mas apenas uma das etapas preparatórias para o futuro trabalho. Se trata de buscar a forma artística externa da criação cênica, que explica visualmente seu conteúdo interno. Nessas buscas o ator recorre em primeiro lugar a si mesmo e se esforça por sentir realmente, por viver a vida do personagem que representa. Mas repito, ele se permite fazer isso não durante a atuação perante o público, mas sozinho em sua casa ou durante os ensaios.²¹⁶

Assim, a primeira etapa do exercício de atuação do CPT, “naturalismo”, se constituía a partir da investigação da “verdade real” do ator dentro das situações da cena improvisada. Na segunda fase, “realismo”, é que o ator, ao se compreender nas condições da personagem, selecionaria o que seria essencial na construção daquele caráter e começaria sua busca por uma “verdade artística”.

A sistematização do “exercício de naturalismo” como prática pedagógica surgiu na metodologia do encenador do CPT da necessidade inicial de um senso de realidade física, um contato objetivo e concreto com os objetos, com o outro ator e principalmente consigo, numa descoberta das sutilezas e das sensações reais que a situação proposta em cena e encarada como cotidiana poderia oferecer. A possibilidade do ator desenvolver sua autoconsciência, ligada ao fluxo real de sua própria natureza humana, era uma tentativa prática de preparação da percepção e da sensibilidade do homem-ator para posterior elaboração estética. Na visão de Antunes Filho, era também uma maneira do ator começar a se “limpar” de vícios de atuação e, posteriormente, aprender a selecionar de modo mais consciente o material expressivo que seria mais relevante para a cena.

Antunes reafirma aqui um dos principais objetivos do Sistema idealizado por Constantin Stanislavski, que era conscientizar o ator de *si mesmo*, sobre a sua *natureza orgânica*, eliminando hábitos cotidianos que não fluem de maneira natural, pois, como afirma o mestre russo, a “nossa natureza resulta deteriorada pela vida e pelos maus hábitos adquiridos. Os defeitos que passam despercebidos na vida cotidiana, se tornam muito notáveis

²¹⁶ STANISLAVSKY, Constantin. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Editorial Alba, 2003, p. 36. Tradução minha.

à luz dos refletores e de uma forma inoportuna saltam à vista do espectador”.²¹⁷ Stanislavski salienta a importância para o trabalho do ator de lapidar sua percepção da naturalidade cotidiana, pois, para ele: “devemos ter, antes de tudo, o valor de reconhecer que ao aparecer perante os espectadores, perdemos completamente a sensação de vida real. [...] Por isso é necessário que em cena aprendamos de novo a caminhar, a nos movermos, a sentar, a deitar”.²¹⁸

Antunes também acreditava que os atores durante os ensaios perdiam totalmente a sensação de vida real e acabavam recorrendo a clichês, por isso, seu principal objetivo com a primeira etapa do exercício de atuação era libertar o atores das convenções teatrais e conduzi-los à simplicidade, depurando sua sensibilidade e eliminando referências estereotipadas e concepções fantasiosas sobre a Arte do ator. Para o diretor do CPT, há um senso comum do que os atores consideram emoção no teatro, mas, para ele, trata-se apenas de ansiedade, de estereótipos, que os impedem de uma percepção sensível, isolando-os em fantasias individuais.²¹⁹

Stanislavski revelava uma insatisfação similar com os estereótipos e os clichês adquiridos e arraigados na atuação, fazendo sua defesa de que fossem superados pela depuração do trabalho do ator:

Essa máscara do sentimento definitivamente fixa se desgasta rapidamente, perde seu lampejo de vida, para se tornar um simples clichê, um truque ou símbolo convencional. Alguns desses clichês ainda possuem certo efeito teatral, mas na sua grande maioria são de mau gosto, chamam atenção por sua noção estreita do sentimento humano, e revelam uma simplicidade extrema, que beira a tolice. [...] Lute firmemente contra os estereótipos [...].²²⁰

Para o desenvolvimento da segunda etapa do exercício de atuação, o “realismo”, era fundamental a análise e a percepção das improvisações realizadas na etapa primeira. Orientada por apontamentos do diretor do CPT, ou de outros atores que haviam assistido à cena, a dupla de atores ao se observar desenvolvia a *consciência de si* e de seus recursos expressivos, dando início ao aprimoramento de sua *natureza artística*. Assim, passavam a fazer um uso não mais casual de seu corpo e de sua voz, utilizando-os de acordo com as finalidades estéticas propostas a cada situação, e com o objetivo de se comunicar

²¹⁷ STANISLAVSKY, Constantin. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Editorial Alba, 2003, p. 147.

²¹⁸ Ibid., p. 71, 106, 139.

²¹⁹ RODA VIVA. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm> Acesso em: 19 mai. 2013.

²²⁰ STANISLAVSKY, Constantin. op. cit., p. 43, 47.

artisticamente com o público. O critério de seleção, então, passava a direcionar a pesquisa, dando início ao processo de criação que culminava na futura elaboração estética da linguagem realista no CPT.

A nítida diferenciação entre “verdade real” e “verdade artística”, investigada nas respectivas etapas, “naturalismo” e “realismo”, do exercício de atuação do CPT, pode se revelar a partir da distinção proposta por Antunes Filho entre “emoção cotidiana” e “sensibilidade da emoção”, pois, para ele:

[O ator] não trabalha com sua emoção cotidiana, mas sim com a “sensibilidade desta emoção”. [...] Portanto, se eu precisar gritar de angústia numa cena, recorrerei a experiências minhas de vida, para dar organicidade a este grito, contudo, não estarei gritando 100% como estaria na vida, mas sim uns 60%, criando desta forma um distanciamento entre o que é natural e passo a constituir um natural selecionado (realismo). Na verdade, eu estarei “fingindo” que grito de angústia, estabelecendo um jogo comigo mesma, com meu(s) antagonista(s) e com o público.²²¹

Para melhor compreender a definição do encenador brasileiro sobre a “sensibilidade da emoção” é esclarecedor recorrer ao pensamento de Stanislavski quando afirma que: “não nos referimos aos sentimentos, paixões e vivências reais, mas ao seu pressentimento, produzido por um estado parecido com a verdade e por isso verossímil”.²²²

Portanto, o que interessava tanto para Stanislavski quanto para Antunes, na elaboração da “forma artística” ou na busca pelo “nível poético”, era a verossimilhança²²³ das ações e emoções humanas, ou seja, fazer as vezes do “real” e não buscá-lo como resultado final em cena. Além disso, essa escolha artística, de ambos encenadores, de fazer do palco um espaço que necessariamente reúna e discuta diferentes perspectivas sobre a realidade do homem, demonstra a importância atribuída ao contato com a *vida do espírito humano*.

²²¹ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*. Texto datilografado, São Paulo, 1987.

²²² STANISLAVSKY, Constantin. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Editorial Alba, 2003, p. 67.

²²³ “O verossímilante é um elo intermediário entre as duas “extremidades”, a teatralidade da ilusão teatral e a realidade da coisa imitada pelo teatro. O poeta busca um meio de conciliar as duas exigências: refletir o real fazendo-o verdadeiro, significar o teatral criando um sistema artístico fechado em si mesmo”. (PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 429.)

3.3 *Prêt-à-porter*²²⁴

O “exercício de naturalismo”, no qual os atores podiam prescindir de um dramaturgo ou diretor para a realização de suas práticas cênicas, com o passar dos anos, tornou-se parte de um projeto mais amplo, conforme relato da atriz Vivian Vineyard:

Outra coisa que iniciou nesta época é o que eu chamaria de um início do que é hoje o *Prêt-à-porter*, chamávamos de “naturalismo”, [...] preparávamos cenas para apresentar para Antunes encenadas da maneira mais natural possível, de conflito tênue, a vida tal qual é, depois passávamos para outro estagio, o chamado “realismo” que já era algo com um “que” de representação.²²⁵

O exercício de atuação, praticado semanalmente e restrito à sala de ensaio do CPT, ganhou contornos de “espetáculo” a partir de 1998, quando Antunes Filho tornou pública as experiências que nomeou de *Prêt-à-porter*.²²⁶ O diretor afirmava que seu projeto, que tinha um cunho experimental e um caráter intimista, era “para poucos atores e público” e expressava seu desejo de “ficar quase que anônimo, fazendo coisas para 40 pessoas”.²²⁷ Nesse sentido, o *Prêt-à-porter* possuía características muito particulares, distintas de todas as produções cênicas realizadas por Antunes até então, pois se apresentava propositadamente em pequenos espaços, na contramão das grandes produções teatrais, ocupando um circuito alternativo no panorama teatral paulista do final dos anos noventa. Composto por cenas que apresentavam um conflito simples e de curta duração, criadas, escritas, dirigidas e interpretadas por uma dupla de atores, sem o uso dos recursos de um teatro convencional (como equipamento de iluminação, aparelhagem de som e efeitos cênicos), com o mínimo possível de elementos cenográficos e com uma linguagem cênica coerente com a simplicidade que as cenas exigiam, o *Prêt-à-porter* reunia elementos que o aproximava a um esquete²²⁸ dramático. Três cenas independentes, chamadas no CPT de “movimentos”, eram apresentadas em sequência, com um pequeno intervalo entre cada uma delas para mudança dos objetos de cena em frente ao público.

²²⁴ Expressão originária do francês que significa “pronto para usar”.

²²⁵ Entrevista concedida em 4 mai. 2014 por Vivian Vineyard que passou pelo CPT entre os anos de 1986 a 1989, como atriz participou da peça *Rosa de Cabriúna* (1989), com a supervisão de Antunes e a direção de Márcia Medina, foi também uma das assistentes de direção de Antunes na peça *Xica da Silva* (1988).

²²⁶ O *Prêt-à-porter* teve sua 1ª edição em 1998 e em 2011 chegou em sua 10ª edição.

²²⁷ ANTUNES FILHO, José Alves. Palco sem clichês. *Exposição CPT Aberto*. São Paulo: Sesc, 1998.

²²⁸ “Esquete (De sketch, palavra inglesa para “esboço”) - O esquete é uma cena curta que apresenta uma situação geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada [...]”. (PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 143.)

O procedimento de construção de cenas que resultava no espetáculo *Prêt-à-porter* era variável de acordo com a dupla de atores envolvidos, pois as cenas surgiam a partir de conversas sobre as experiências e relações pessoais de cada um, textos literários ou filosóficos, improvisações, mas também poderiam ser baseadas em cenas de filmes ou dramaturgias pré-existentes. Nas cenas, buscava-se a assimilação de uma expressão cinematográfica como referência para a atuação, em contraste com a expressão teatral tradicional, em geral, menos minimalista que a primeira.

A singularidade da proposta pode ser traduzida pelo uso do termo *Prêt-à-porter* que, como afirma Antunes em uma entrevista: “[...] é pronto para ser feito, pronto para ser levado... tem conotação de coisa simples. Coloca-se tudo numa Van e se faz o espetáculo sem cenário, sem figurino, sem iluminação, sem som, ou com radinho de pilha. É um ‘pronto para ser usado’. Pode até ser metáfora de teatro pobre”.²²⁹

As características desse “teatro pobre”, ao qual Antunes se refere, podem ser identificadas logo no início de seu projeto de formação, a partir da encenação de *Macunaíma* (1978), e remetem as experiências realizadas por Jerzy Grotowski na década de 1960, em que o diretor polonês buscou a essência da Arte teatral eliminando todos os efeitos e “elementos plásticos que possuem vida própria (isto é, que representam algo independente da ação do ator)”.²³⁰ Grotowski, no livro *Em busca de um teatro pobre*, afirma que “a aceitação da pobreza no teatro, despojado este de tudo que não lhe é essencial revelou-nos não somente a espinha dorsal do teatro como instrumento, mas também as riquezas profundas que existem na verdadeira forma de arte”.²³¹ Esse processo investigativo, fundamentado na busca pelos elementos essenciais do teatro, ao mesmo tempo que se refletia em resultados estéticos que marcaram a poética de Antunes Filho, assim como acontecia no teatro de Grotowski, sempre esteve associado à formação dos atores. Nesse sentido, o exercício de atuação elaborado por Antunes como prática formativa se mostrou tão eficiente em seu objetivo didático e estético no CPT que, ao longo dos anos, tornou-se espetáculo.

Conforme relata o diretor do CPT, o projeto também tinha uma finalidade que transcendia a realização do exercício e do espetáculo e visava a emancipação do ator como artista:

São coisas simples, pensadas, imaginadas, ensaiadas, escritas,
tudo feito pelos próprios atores. Por que isso? [...] Eu quero

²²⁹ ANTUNES FILHO, José Alves. In: MILARÉ, Sebastião. Antunes Filho e a arte do ator. *Sete Palcos*, Coimbra, nº 3, set. 1998.

²³⁰ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p. 18.

²³¹ *Ibid.*, p. 19.

que o próprio ator tenha a capacidade e o discernimento de saber apresentar as coisas por si. [...] É uma auto-organização, uma auto-arquitetura, e não coisa imposta, de cima pra baixo. Tem que brotar de baixo pra cima. E só assim posso ter atores com base cultural e base moral para fazer espetáculos. O ator deve estar no mesmo nível do diretor, e nunca sujeito ao diretor. [...] Qualquer espetáculo que se fizer sem a base do ator autônomo, é o espetáculo do diretor e vai ser sempre *designer*. O ator, desse jeito, vai ser sempre um objeto de cena, um objeto de contra-regra. Por isso a autonomia é fundamental.²³²

Na avaliação de Antunes a falta de independência do ator advém da própria tradição teatral brasileira, que o tornaria dependente dos diretores. Por isso, um dos objetivos do *Prêt-à-porter*, em sua visão, era fornecer a possibilidade de um exercício de atuação que pudesse suprir essa precariedade, ao estimular uma autonomia e permitir aos atores do CPT romperem com essa cultura de submissão em relação aos autores e diretores de teatro. Respondendo assim às necessidades de aprendizado do ator, de modo que o habilitasse, a partir dessa experiência, a uma postura atuante e participativa ao realizar qualquer espetáculo. Por isso, no *Prêt-à-porter*, Antunes Filho passou a exercer a função de coordenador e realizar a orientação, a avaliação e a seleção das cenas que, conforme sua apreciação, possuíam potencial para integrar cada edição do experimento. Como coordenador, Antunes procurou, desse modo, dar condições de total liberdade de criação aos atores do CPT, transferindo a responsabilidade plena pela autoria e direção cênica da obra aos atores envolvidos na construção das cenas, estimulando, assim, sua emancipação como criadores cênicos.

O novo projeto surgiu acompanhado de um manifesto lançado por Antunes em que pretendia inaugurar uma “nova teatralidade” na qual o ator teria primazia em relação a outros elementos que compõem a Arte teatral como figurino, cenografia, sonoplastia e direção. O coordenador do CPT considerava que os modelos de atuação vigentes nos palcos brasileiros estavam viciados e apontava as experiências cênicas do *Prêt-à-porter* como possibilidade de uma nova teatralidade. No manifesto intitulado *Ser e não ser, eis a solução*, que acompanhava o programa do *Prêt-à-porter* distribuído ao público nas primeiras edições do experimento, o diretor propunha um ator “senhor do palco” que, em sua perspectiva, seria um ator com plena responsabilidade e autonomia na criação cênica:

A Nova Teatralidade propõe o ator senhor do palco. [...] Absolutamente livre de todo e qualquer dogma e comando – e mesmo do que dizem e escrevem todas aquelas autoridades do teatro oficial. Não se procura a originalidade pela originalidade: há um esforço no sentido de um avanço no

²³² ANTUNES FILHO, José Alves. In: MILARÉ, Sebastião. Antunes Filho e a arte do ator. *Sete Palcos*, Coimbra, nº 3, set. 1998.

campo do conhecimento para, e através dele, serem encontradas saídas para o caos que aí está. A partir de estudos e de várias fontes culturais, é estabelecida a organização de uma plataforma sobre a qual ele, ator, possa se firmar como artista.²³³

Nessa “Nova Teatralidade” os atores deveriam se expressar por meio de uma aparente naturalidade, nomeada pelo diretor do CPT de “falso naturalismo”. *Falso*, na visão de Antunes, por não se tratar de uma naturalidade simplesmente espontânea e cotidiana, mas de uma naturalidade elaborada e “desenhada” pelo ator, segundo a qual até mesmo um mínimo gesto deveria ser carregado de significado. Ao mesmo tempo em que a ação deveria ser construída, a mesma deveria criar a ilusão de improviso e espontaneidade no momento de sua expressão. A realidade cotidiana serviria apenas de base para o surgimento de outra dimensão da realidade e a imaginação do ator criaria ilusões para o espectador por meio de situações aparentemente cotidianas. A proposta do *Prêt-à-porter*, portanto, procurava ir além da imitação e reprodução da realidade cotidiana, pois a naturalidade almejada deixaria de ser trivial ao adquirir significados propositadamente arquitetados e construídos pelos atores, podendo, assim, alcançar sentidos múltiplos para além do cotidiano.

O *falso naturalismo*, defendido pelo encenador, foi uma tentativa de diferenciar sua proposta da estética naturalista/realista praticada, principalmente, na televisão. Naturalismo ou realismo que, na visão do diretor, é baseado apenas em estereótipos, na espontaneidade dos atores e na cópia fiel da realidade cotidiana, não havendo, portanto, uma elaboração artística que almeje a revelação de significados poéticos. A nova nomenclatura também foi um esforço do diretor no sentido de explicitar que a aparente naturalidade, vista e aspirada como estética no palco do CPT, era um jogo poético elaborado artisticamente pelos atores que, na verdade, buscavam tratar de questões que transcendiam a realidade cotidiana, mas que vinham à tona a partir dela. O jogo de palavras, “ser e não ser”, que deu nome ao manifesto, buscava justamente ilustrar esse jogo poético, já que cada situação criada no *Prêt-à-porter* “é e não é – é apenas uma probabilidade de ser não sendo”.²³⁴ Nas palavras de Antunes: “a aparência é uma coisa, mas a essência é outra. Eu posso pegar um tema banal e ter um conteúdo extraordinário. O realismo, ou naturalismo, para mim, é apenas uma cilada [...]. Eu quero outro significado do teatro, do ator, da alma do ator, da imaginação do ator.”²³⁵

²³³ ANTUNES FILHO, José Alves. Ser e não ser, eis a solução. *Programa do Prêt-à-porter* (distribuído ao público nas primeiras edições do experimento). São Paulo: Sesc, 1998.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ ANTUNES FILHO, José Alves. In: MILARÉ, Sebastião. Antunes Filho e a arte do ator. *Sete Palcos*, Coimbra, nº 3, set. 1998.

O *falso naturalismo* aplicado no *Prêt-à-porter*, no entanto, pode ser facilmente compreendido a partir de uma revisão do conceito de *realismo* feita por David Lescot, no livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, em que, segundo o autor, o teatro atribui à realidade cotidiana um “sentido filosófico” e se liberta da expectativa de reprodução do real:

Portanto, é aconselhável, contrariando as definições de senso comum, denominar “realista” não o teatro do mimetismo e da reprodução pictórica ou fotográfica do real exterior, mas um teatro que, na linhagem brechtiana, com fins nada menos que científicos, impõe à realidade objetiva inúmeras torções, transposições, transformações, isto é, operações prévias a um realismo da estrutura, um realismo no sentido filosófico.²³⁶

No *Prêt-à-porter*, a busca pela atribuição de outros sentidos a uma situação cotidiana se dava pela aplicação do conceito de *afastamento*, pois, de acordo com Antunes em *Ser e não ser, eis a solução*: apenas afastados da realidade cotidiana os atores poderiam usá-la como “plataforma para o vôo a outras realidades”²³⁷ e, desse modo, criar de maneira consciente “ilusões para o espectador através do artifício do naturalismo: o ator ilusionista”.²³⁸ Como descrito no manifesto:

Para tornar-se um criador é necessário o afastamento. A parte frontal do ator é uma grande tela onde ele por trás propõe figurações, espectros, personagens. O ator-artista são dois. Isto é fundamental no método: o afastamento. Só distanciado dessa realidade do espectador, do cotidiano, mas dentro da outra realidade superior e distinta, ele pode criar jogos infinitos, para que iluda o espectador com eficácia, “fingindo” naturalidade. Como o deus Shiva, dançando, cria novos ilusórios universos. O ator criador de cosmogonias.²³⁹

O *Prêt-à-porter*, que se mostrava de grande proveito para o desenvolvimento de uma prática teatral em que o ator seria o único criador da cena, também agregava outro propósito: o de romper com o modelo de “palco tradicional” e apresentar as cenas em diversos espaços não convencionais, não só para aproximar o trabalho do ator do público, mas, também, para debatê-lo em contraste com outros modelos de interpretação, um esforço para romper com os campos de recepção que geralmente condicionam o olhar do espectador. Assim, como afirma o diretor: “Meu objetivo é ensinar e, aos poucos, disseminar idéias. [...] Antes de fazer uma cena, ela é discutida com os atores e com o público. Quero atacar de frente a situação

²³⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 157.

²³⁷ ANTUNES FILHO, José Alves. *Ser e não ser, eis a solução. Programa do Prêt-à-porter* (distribuído ao público nas primeiras edições do experimento). São Paulo: Sesc, 1998.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Ibid.

dramática brasileira – vista no cinema, teatro ou televisão – que está toda estribada em estereótipos”.²⁴⁰

O interesse de Antunes era que, a partir do aprendizado da atuação demonstrado pelos atores nas respectivas cenas selecionadas para o espetáculo, também fosse possível instruir o público por meio da discussão dos procedimentos de criação e dos objetivos da nova proposta inaugurada no CPT. No início de cada apresentação do *Prêt-à-porter*, um dos atores expunha as características do novo projeto e antes do começo de cada uma das cenas que compunha o espetáculo, os atores apresentavam a chamada *gênese* da cena e dos personagens, um monólogo curto, no qual se realizava um breve resumo da história pregressa de cada personagem, da relação estabelecida entre elas e da situação que se desenvolveria posteriormente na cena. Ao final do espetáculo, os atores realizavam um debate com o público, que poderia colocar suas impressões e fazer questionamentos ligados à proposta, ao enredo de cada cena ou a procedimentos técnicos adotados na construção das personagens.

De acordo com Antunes Filho, o principal objetivo da proposta, ao estabelecer um diálogo direto com o público, era combater a aceitação dos espectadores aos estereótipos, uma preocupação presente desde o início do projeto de formação e sempre muito discutida com os atores pelo coordenador do CPT:

Tal palavra, advém do grego: stereos: sólido, typos: tipo; entende-se pois por estereotipo, algo que é reproduzido fielmente; algo que torna-se fixo; inalterável. Os atores estereotipados sempre reproduzem os modelos, quando na verdade deveriam produzi-los. [...] O ator estereotipado atua sempre “de fora para dentro”, partindo de modelos externos à ele que foram classificados, categorizados e arquivados por seu intelecto. Assim como uma fotografia representa uma imagem congelada, morta, estática, os atores estereotipados acabam por representar também imagens congeladas, sem a existência do processo vivo, do movimento cíclico e em espiral da vida, enfim do movimento orgânico.²⁴¹

A educação do olhar do público por meio da discussão dos modelos de atuação vai ao encontro das afirmações de Flávio Desgranges em *A pedagogia do espectador*, pois para ele “os espectadores, participantes interessados, precisam constituir parte atuante do processo”.²⁴² Desgranges, entretanto, destaca em seu livro que “a atuação do espectador não se efetiva sem o reconhecimento de sua presença. A voz desse outro integrante do diálogo situado na plateia

²⁴⁰ ANTUNES FILHO, José Alves. Palco sem clichês. *Exposição CPT Aberto*. São Paulo: Sesc, 1998.

²⁴¹ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*. Texto datilografado, São Paulo, 1987.

²⁴² DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003, p 28.

só pode ser ouvida se a palavra lhe for aberta”.²⁴³ Nesse sentido, a inclusão de um debate a cada apresentação e a abertura para a participação do público fazia do *Prêt-à-porter* uma experiência formativa ampliada, que incluía tanto o fazer quanto a recepção teatral. O *Prêt-à-porter*, ao estimular o espectador ao debate, procurava aprimorar sua visão crítica e favorecer sua apreensão estética, pois, de acordo com Desgranges: “A especialização do espectador se efetiva na aquisição de conhecimentos de teatro, o prazer que ele experimenta em uma encenação intensifica-se com a apreensão da linguagem teatral. O prazer estético, portanto solicita o aprendizado”.²⁴⁴

Contudo, a partir da 5ª edição do *Prêt-à-porter*, todos os procedimentos incorporados à apresentação do espetáculo como exposição inicial sobre o propósito do projeto, as *gêneses* e os debates deixaram de ocorrer. Assim, o caráter explícito de formação de público almejado inicialmente, um dos grandes diferenciais da proposta, deixou de ocorrer.

Esse exercício de atuação, de elaboração de cenas que são análogas à realidade cotidiana, como prática formativa, ainda hoje é aplicado semanalmente aos atores que cursam o CPTzinho. No curso de *Introdução ao Método de Ator*, todos os exercícios são realizados tendo como finalidade a construção, por diferentes duplas de atores, das chamadas “cenas de *Prêt-à-porter*”. A cada semana novas cenas são criadas com o objetivo principal de iniciação e aplicação prática dos procedimentos de base da metodologia de atuação formulada por Antunes Filho.

Não se pode deixar de registrar a simplicidade dramaturgica de boa parte das cenas construídas pelos atores do CPTzinho, pois, em grande parte dos experimentos cênicos, a dramaturgia é considerada apenas um pretexto para o aprimoramento do trabalho do ator, não almejando assim maiores ambições. Na maioria dos casos, pelo fato do estudo da dramaturgia não ser o foco do curso e por haver poucos instrumentos para o aprimoramento dessa habilidade, os atores acabam não se dedicando a uma elaboração dramaturgica aprofundada e, algumas vezes, apenas criando um roteiro de ações no qual improvisam suas falas. É exigida uma maior preocupação apenas com a dramaturgia das cenas pleiteadas e selecionadas para compor o *Prêt-à-porter* em cada edição do espetáculo. No entanto, sempre se salientou no CPT a importância de uma “dramaturgia do ator”, que se diferencia da estrutura dramaturgica idealizada por um dramaturgo, pelo fato de surgir da inter-relação estabelecida durante a criação e a partir do encontro das sensibilidades da dupla de atores. Outro aspecto digno de

²⁴³ DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003, p 28.

²⁴⁴ Ibid., p 32.

nota é a recorrência de experimentações em que os atores acabam inconscientemente criando personagens que reforçam suas características pessoais e tendências orgânicas mais acessíveis (“universo pessoal”), o que torna o processo de construção da personagem uma tarefa, muitas vezes, menos desafiadora para alguns.

Antunes encerra o manifesto *Ser e não ser, eis a solução* ao dizer que: “o Prêt-à-porter é um não espetáculo que é espetáculo – uma improvisação que não é improvisação, um esboço descartável na sua aparência, mas uma reflexão sobre o fazer teatral”.²⁴⁵ O projeto do diretor, apesar da aparente simplicidade procedimental, era pretensioso, pois se propunha a ir além da apresentação das criações dos atores à plateia, na busca por promover uma abrangente reflexão do fazer e da recepção teatral. A proposta acabou se tornando base para a abordagem da atuação pretendida no CPT, pois sintetizou os princípios elaborados por Antunes em seu “Método de Ator” e permitiu o exercício da autonomia dos atores como criadores da cena. Desse modo, justifica-se o fato de o *Prêt-à-porter* ter se configurado como a principal ferramenta no aprendizado da atuação e ter sido a mais completa prática formativa aplicada no CPT.

²⁴⁵ ANTUNES FILHO, José Alves. *Ser e não ser, eis a solução. Programa do Prêt-à-porter* (distribuído ao público nas primeiras edições do experimento). São Paulo: Sesc, 1998.

4 Manifestação

O essencial é que um homem possua qualquer coisa a fundo e que se lhe dedique inteiramente como nenhum dos que o rodeiam o poderia jamais fazer.

Goethe

Ao longo dos anos, dezenas de conceitos e procedimentos práticos foram desenvolvidos e aplicados por Antunes Filho em sua prática formativa visando libertar os atores dos hábitos adquiridos e das soluções preconcebidas, estabelecendo assim, um dos princípios fundadores de sua metodologia. A mais importante etapa, tanto do curso de *Introdução ao Método de Ator*, quanto dos processos de ensaio dos espetáculos do CPT, foi e continua sendo a busca por reconhecer e combater as convenções teatrais e os estereótipos aos quais grande parte dos atores, consciente ou inconscientemente, acabam recorrendo no momento da criação.

Paralelamente aos exercícios de atuação, que buscam sobretudo a simplicidade e a organicidade das ações, e que resultam em cenas com estética realista, como abordado no segundo capítulo, o diretor recorre a inúmeras referências teóricas que se tornaram fundamentais para estimular discussões e ampliar o pensamento artístico no CPT, como observado no primeiro capítulo. A partir de algumas dessas referências, Antunes conduz os atores na pesquisa de novas possibilidades expressivas, para além dos lugares comuns e da estética realista.

As discussões a respeito dos conteúdos apresentados em textos teóricos e das possíveis relações com a prática teatral aconteciam quase que diariamente nas reuniões realizadas antes dos ensaios, com a presença de todos os atores envolvidos na criação do espetáculo. Tais reflexões eram norteadas por investigações com objetivos específicos que faziam parte da pesquisa de cada obra e algumas vezes acabavam se desdobrando em exercícios para a elaboração estética da montagem. Outras reuniões contavam apenas com a presença de atores selecionados pelo diretor e eram exclusivamente destinadas à discussão teórica de materiais diversos.

Nesses encontros, realizava-se a explanação de temas previamente definidos por Antunes Filho e, em seguida, abria-se o assunto para análise e debate em conjunto. As

colocações e provocações de Antunes eram direcionadas predominantemente para investigar o trabalho do ator, mas partiam de temáticas e assuntos variados, que nos últimos anos transitavam entre os pensamentos de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Friedrich Nietzsche, Teodor Adorno, Arthur Schopenhauer, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Jean Bourriaud, Martin Heidegger, Zygmunt Bauman, Baruch Espinoza, Jean Baudrillard, Walter Benjamin, Henri Bergson, entre outros. O objetivo era que por meio desse material fosse possível aos atores fomentar diferentes perspectivas relacionadas à vida e ao teatro. Tais referências, como garante o coordenador do CPT, alimentam o ser humano que tem intenção de se aprimorar no ofício do ator por meio de filosofias sobre a existência e a compreensão do mundo, tornando-se uma possibilidade de ampliar seus repertórios poéticos. Segundo Antunes: “[...] tiraram do ator o romance, o universo. O ator preparado revela universos [...]. Que ator sabe algo a mais que o ofício? Quem estimulou o “grande vazio” do ator? Eu dou o pretexto para o ator dizer o seu romance”.²⁴⁶

Assim, é possível verificar que a preparação dos atores do CPT se dá na tentativa de ampliação de seus horizontes referenciais, pois Antunes acredita que, para possibilitar condições plenas de criação artística, “a cabeça do ator tem que ser expandida”.²⁴⁷ Expansão essa, impulsionada por referências que permitem a apreensão de um olhar sensível e apurado para observar o comportamento do ser humano e suas relações com a sociedade, e que, do mesmo modo, servem à prática teatral do CPT.

Revelando sua abordagem, Antunes declarou, em 1998, que o que mais procurou nas variadas referências teóricas recomendadas aos atores do CPT foram “filosofias” e não uma aparente formalidade e racionalidade que certas teorias poderiam sugerir se aplicadas de maneira literal aos processos de pesquisa de cada espetáculo.²⁴⁸ Antunes recorreu a referências que o possibilitassem problematizar “filosoficamente” o pensamento e a atitude dos atores no momento da criação, e, a partir daí, indicou possíveis caminhos a serem investigados na prática da atuação. Nesse sentido, Antunes afirmou inclusive que os atores do CPT “são *sufis*, são quase filósofos”,²⁴⁹ pois, para ele, não há possibilidade de se ter uma visão profunda da prática teatral se não houver uma “visão filosófica vertical”²⁵⁰ que transcenda o pragmatismo e a funcionalidade para os quais a profissão parece ser

²⁴⁶ Entrevista concedida por Antunes Filho em 9 out. 2012.

²⁴⁷ Entrevista concedida por Antunes Filho em 5 jan. 2013.

²⁴⁸ ANTUNES FILHO, José Alves. In: MILARÉ, Sebastião. Antunes Filho e a arte do ator. *Sete Palcos*, Coimbra, nº 3, set. 1998.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ ANTUNES FILHO, José Alves. Antunes Filho e suas obsessões recorrentes. Entrevista concedida a Luiz Fernando Ramos. *Sala Preta*. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas ECA/USP. nº 6, 2006, p. 106.

frequentemente conduzida. No final da década de 1980, o diretor revelava as pretensões geradas por essa “visão filosófica” no CPT:

Acho que daqui a três anos eu quero fazer uma coisa que é a interpretação quântica. Não sei se será possível. Uma interpretação de probabilidades, de incertezas. Porque o teatro todo é muito caracterizado. É tudo meio grosseiro, muito chapado. E eu quero ver se é possível, através do tempo, pegar um pouco da luz divina da Greta Garbo, da luz do velho Kazuo Ohno, quero ver se desaparece o ator. E ficar só a luz do ator.²⁵¹

As investigações desse período converteram-se num dos momentos mais significativos da pesquisa realizada no projeto de formação idealizado por Antunes, não só por revelar o início de uma identidade própria de sua metodologia, mas pelo fato de possibilitar um dos resultados estéticos mais singulares do ponto de vista da atuação no CPT, dando origem ao espetáculo *Paraíso, Zona Norte* (1989) que, conforme a crítica de Jefferson Del Rios, reunia elementos que o tornava “um momento superior de arte teatral”.²⁵² Foi nessa época, estimulado por suas descobertas no campo da física quântica e pelas possibilidades expressivas conquistadas a partir dessa referência, que o diretor passou a se referir ao ator do CPT como “ator quântico”. O seguinte trecho, que consta na tentativa de sistematização de seu método em 1987, demonstra o direcionamento dado por Antunes em uma conclusão que procurava atrelar, de maneira sucinta, as referências teóricas às práticas dos atores: “movimento, fluxo e mudança, características do misticismo e probabilidades, incertezas, complementaridade, inter-relação, características da Física Quântica, são também características do ator quântico”.²⁵³

Nos últimos anos, as referências e as discussões realizadas nas reuniões com o elenco conduziram Antunes Filho para a elaboração do conceito de *Manifestação*, que consiste na tentativa de tradução mais recente dessa incessante busca pela autonomia criativa dos atores do CPT. O diretor tem pensado no ator como um poeta em ação no devir²⁵⁴, tecnicamente preparado para atuar em diferentes linguagens e gêneros dramáticos, consciente de sua expressão e guiado pela intuição, pela sensibilidade e pela imaginação, características que, em

²⁵¹ ANTUNES FILHO, José Alves. Entrevista. *Jornal da Tarde*, fev. 1988. Artes e espetáculos. p.25, 26

²⁵² DEL RIOS, Jefferson. Uma zona norte carioca que está na alma do mundo. *O Estado de S. Paulo*. 5 mai. 1989. Caderno 2. p.12.

²⁵³ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*. Texto datilografado, São Paulo, 1987.

²⁵⁴ “A concepção de devir, segundo a etimologia, é: 1 vir a ser, tornar-se, transformar-se, devenir 2 fluxo permanente, movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes; devenir, vir-a-ser”. (HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 676.)

seu ponto de vista, são necessárias para possibilitar ao ator plena capacidade de criação. Uma síntese entre as diferentes denominações atribuídas aos atores do CPT ao longo dos anos (“ator-poeta”, “comediante” e “ator quântico”), que remetem, principalmente, à atitude do ator em cena e sua filosofia de criação.

Assim como as investigações que resultaram no “ator quântico”, o conceito de *Manifestação* também ultrapassa as noções técnicas de expressão corporal e vocal e trata de uma “visão filosófica” do ato de criação. Para Antunes, o ator não pode se contentar apenas com a preparação técnica: “têm pessoas que conseguem resolver problemas técnicos e acham que resolveram tudo, não, não é nada”.²⁵⁵ O diretor acredita que para o ator se tornar um criador pleno “é necessário que antes haja um aprendizado espiritual”²⁵⁶ e sua recente proposta caminha no sentido de aprofundar esse aprendizado.

4.1 “Visão filosófica” do ato de criação

A iniciativa proposta no conceito de *Manifestação* foi elaborada por Antunes Filho a partir da leitura do livro *A experiência do Fora*, de Tatiana Salem Levy, que trata da Teoria do *Fora*. O conceito, formulado pelo pensador francês Maurice Blanchot, busca refletir a nova relação entre realidade e literatura ocorrida no início do século XX, quando “a preocupação realista de dar conta dos mínimos detalhes da realidade foi então substituída pela proposta de enfatizar o ato de criação e a realidade própria da narrativa”.²⁵⁷

O *Fora* propõe questionamentos radicais aos modelos consolidados pela produção literária convencional ao se configurar como possibilidade de descoberta de novos modos de “pensar” os conteúdos e a forma da linguagem literária que, por não se basearem em padrões estabelecidos e se distinguirem das verdades geradas pelo pensamento habitual e pela linguagem comum, têm a capacidade de fundar uma realidade própria, nova, e portanto, única e desconhecida em relação ao pensamento tradicional. Blanchot, em *A conversa infinita*, esclarece que: “‘Pensar’ aqui, equivale a falar sem saber em que língua se fala nem que

²⁵⁵ Entrevista concedida por Antunes Filho em 3 jan. 2013.

²⁵⁶ Entrevista concedida por Antunes Filho em 12 jan. 2013.

²⁵⁷ LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 13.

retórica se utiliza, sem sequer pressentir a significação que a forma dessa linguagem e dessa retórica põe no lugar daquela cujo ‘pensamento’ pretenderia estabelecer”.²⁵⁸

Para Blanchot, a linguagem literária se diferencia da linguagem comum quando abandona sua função utilitária de descrição dos eventos da realidade cotidiana, na qual é apenas um meio prático de comunicação, e adquire o poder de criar uma realidade própria da narrativa ficcional. A palavra literária, dessa maneira, passa a revelar sua essência criadora a partir de um mundo imaginário e “ao invés de *representar* o mundo, *apresenta* o que Blanchot denomina ‘o outro de todos os mundos’”.²⁵⁹ Como afirma o pensador, em *O livro do por vir*, a palavra literária pode anunciar uma “fala profética” que se configuraria, nesse contexto, como “uma fala errante que volta à exigência originária de um movimento, opondo-se a toda estabilidade, toda fixação a um enraizamento que seria repouso”.²⁶⁰

Gaston Bachelar, em *O Ar e os Sonhos*, discorre sobre esse mundo imaginário quando trata da diferença entre a constituição e a mobilidade das imagens. O autor propõe um abandono das imagens em repouso, daquelas “imagens constituídas que se converteram em palavras bem definidas” e que, de tanto serem recorridas, se estabeleceram como tradicionais, pois de modo convencional acabaram por fazer parte fundamental da escrita dos autores literários. Afirma ainda que essas imagens “perderam seu poder imaginário”, enquanto as novas imagens, quando experimentadas na literatura, suscitam uma linguagem viva e acabam por renovar a própria vida, pois, por meio delas, “a palavra, o verbo, a literatura são promovidos à categoria da imaginação criadora”. Portanto, em sua visão, é necessário abandonar “o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina”, já que pela imaginação o indivíduo abandona o “curso ordinário das coisas” e, assim, lança-se “a uma vida nova”.²⁶¹ Por esse motivo, Bachelar acredita que:

A viagem aos mundos longínquos da imaginação só *conduz* bem um psiquismo dinâmico se assumir o aspecto de uma viagem ao país do infinito. No reino da imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência. É próprio da lei da expressão poética ultrapassar o pensamento. [...] Pode-se então classificar os poetas pedindo-lhes para responder à pergunta: “Dize-me qual é o teu infinito e eu saberei o sentido do teu universo [...]” No reino da imaginação, o infinito é a região em que a imaginação se afirma como imaginação pura, em que ela está livre e só, vencida e vitoriosa, orgulhosa e trêmula. [...] A

²⁵⁸ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*: a palavra plural. São Paulo: Escuta, 2010, p. 31.

²⁵⁹ LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 20.

²⁶⁰ BLANCHOT, Maurice. *O livro do por vir*. São Paulo: Martins: Fontes, 2005, p. 114.

²⁶¹ BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 3.

imaginação é, assim, um além psicológico. Ela assume o aspecto de um psiquismo precursor que *projeta o seu ser*.²⁶²

A linguagem ficcional da literatura, motivada por uma imaginação criadora, ao deixar de imitar a realidade cotidiana e reproduzir padrões, passa a criar um mundo próprio e irreal se comparado ao mundo externo, mas, por meio de palavras concretas, solicita ao leitor a presentificação de imagens ausentes e a materialização da ficção, alcançando, dessa forma, uma experiência profundamente real e renovadora.

Porém, como acredita Blanchot, a conquista dessa possibilidade de criação não se realiza sem a descoberta de um novo modo de “pensar” que, de todo modo, acaba por renunciar e negar o pensamento e as imagens tradicionais em função da geração de novas imagens, num movimento para acessar um mundo que, do ponto de vista da realidade cotidiana, torna-se inacessível e inexistente. Nesse sentido, é possível afirmar que “a literatura constitui esse eterno esforço para o irrealizável. Além disso, ela tem a impossibilidade como base de sua possibilidade. São dois os movimentos essenciais da palavra literária: a negação e a realização”.²⁶³ Em síntese, de acordo com Tatiana Levy: “é preciso negar o real para se constituir a (ir)realidade fictícia. A ‘outra coisa’ fundada pela literatura, ou pela arte em geral, é sempre, em relação ao real, irreal”.²⁶⁴

Entretanto, para Blanchot, apesar da realidade fictícia constituir-se na sua irrealidade em relação ao real, “quando se fala da relação com o Fora, não se fala de um mundo que se encontra além ou aquém do nosso. Fala-se precisamente deste mundo, mas desdobrado em sua outra versão”.²⁶⁵ Para o pensador francês, a realidade imaginária é o duplo do mundo, não é apenas uma cópia ou um “jogo de aparências”, mas sim, outra possibilidade de se experienciar a realidade, tão real quanto a própria realidade cotidiana. Essa realidade imaginária é o desdobramento do real, o real em sua totalidade, pois de acordo com Blanchot, em *A Parte do Fogo*, “o imaginário não é uma estranha região situada além do mundo, é o próprio mundo, mas o mundo como um conjunto, como um todo”.²⁶⁶

Para dispor dessa realidade total não há um caminho objetivo em que deliberadamente se chega ao destino, mas para experienciá-la o autor literário deve ser um nômade exilado de suas ideias preconcebidas, valores e verdades, um errante pelo deserto entregue ao por vir:

²⁶² BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 5-6.

²⁶³ LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 22.

²⁶⁴ Ibid., p. 23.

²⁶⁵ Ibid., p. 26.

²⁶⁶ BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 317.

O deserto ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Nele, pode-se apenas errar, e o tempo que passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua, onde o homem nunca está, mas está sempre fora.²⁶⁷

Para deixar-se levar nesse espaço neutro do mundo imaginário, que é o próprio *Fora*, o autor literário deve estar disposto ao abandono de si. Surge então a necessidade de sua despersonalização, pois, de acordo com Blanchot, “a obra exige que o homem que escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra”.²⁶⁸ Faz-se necessário uma transição do *eu* ao *ele*, que permite dar vazão a esse espaço desconhecido, o “vazio” da imaginação criadora, que é fora do espaço-tempo conhecido, e se caracteriza por ser um espaço-tempo universal e indeterminado no qual surge a criação. Assim, como destaca Tatiana Levy: “quando se fala da morte do autor, fala-se da morte de um sujeito dono da verdade, mas fala-se também da morte da idéia de literatura como expressão de um *eu* interior. [...] Saindo da intimidade do *eu*, o discurso alcança a abrangência do *ele*”.²⁶⁹

O conceito do *Fora* elaborado por Blanchot, aqui apenas esboçado, não se restringe apenas ao campo da literatura e contribuiu com questões relevantes, que se desdobraram em diferentes áreas do pensamento, principalmente por meio das abordagens realizadas por outros pensadores pós-estruturalistas, como Michel Foucault, que aborda o conceito pela perspectiva das relações de poder, e Gilles Deleuze, que trata do *Fora* ressaltando o plano da imanência, como uma questão ética.

A intenção de Antunes com a *Manifestação*, que surgiu a partir do entendimento da proposição de Blanchot, é de amparar o ator por meio de um conceito-síntese da atuação no CPT. Uma “visão filosófica” da criação do ator, que o liberte dos dogmas, das verdades constituídas e dos estereótipos, e que busque traduzir, de maneira análoga à Teoria do *Fora*, uma experiência em que se adquira a potencialidade de revelar em cena criações singulares, que estejam descompromissadas da imitação da realidade cotidiana e essencialmente abertas a novas propostas cênicas:

A manifestação é o ato de devir, é essa entrada na magia desse plano de imanência selvagem e é impessoal [...], abandono o

²⁶⁷ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins: Fontes, 2005, p. 115.

²⁶⁸ Ibid., p. 316.

²⁶⁹ LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 38-39.

meu pessoal e entro no neutro, no impessoal. [...] Esse neutro tem palpitação, a palavra que eu escrevo agora ou a imagem que tenho agora tem palpitação, ela tem sensações. Ele me dá uma palavra não sei se derradeira, me dá uma imagem, não sei se também derradeira. [...] Eu tenho tudo aquilo, mas eu estou mergulhando nas águas do inédito.²⁷⁰

O diretor procurou apropriar-se do conceito do *Fora*, acreditando, assim como Blanchot, que um novo modo de “pensar” gera um novo modo de criar: “se você começar a navegar, você vai começar a criar. [...] é você se adentrar em um outro, uma outra possibilidade mental e espiritual. [...] É um desafio salutar ao homem e a civilização, a democracia, a não imposição, a não ditadura. [...] Você consegue ser nômade com você?”.²⁷¹ Nesse sentido, a iniciativa da *Manifestação* tem como premissa a seguinte “visão filosófica”: o ato de criação deve surgir a partir de um “esvaziamento” do ator para posterior manifestação autônoma de uma imaginação criadora.

4.2 Aprendizado espiritual

Embora a Teoria do *Fora* elaborada por Blanchot para a literatura corrobore com a pesquisa recente do CPT, é necessário, antes de detalhar o conceito e a aplicação da *Manifestação* na prática teatral do diretor, resgatar a perspectiva inicial de Antunes Filho como encenador que, pode assim, complementar a visão da experiência apresentada na *Manifestação*. É possível compreender com clareza o olhar de Antunes a partir de uma entrevista concedida à Sebastião Milaré, em 1985, na qual apresenta e reflete sobre sua concepção teatral como encenador:

Escurece o teatro e a gente vai para o caos, alquímico... quando começa a acender um refletor, começa a aparecer um sistema, um novo universo começa a ser constituído... É por aí que vou nas encenações. A partir do nada, do caos absoluto, você começa a constituir um novo universo. Não vou repetir o universo que estou vivendo a toda hora. Tenho que fazer um novo código... ou um novo sistema que implicará evidentemente um novo código. [...] Cada novo espetáculo exige um novo caos. E como é que vou fazer? Não sei. Como é que ele será? Não sei. Não se trata disso. Vou fazer como um deus, vou constituir esse troço. Então, para mim, o palco é o lugar sagrado, é o umbigo do mundo! Umbigo no sentido de estar em reflexo, estar em contato com o lado divino nosso.

²⁷⁰ Entrevista concedida por Antunes Filho em 25 jan. 2013.

²⁷¹ Ibid.

Com os deuses. Não que eu acredite nesses deuses. Mas é o lugar sagrado, é o espaço dessa claridade. E ali o homem é heróico. Ele é poeta e herói. Ali ele terá de constituir alguma coisa de novo. Quando vejo teatro, sempre vejo esse lado divino-heróico do homem. [...] O ato de criação é um ato de onisciência e onipresença de cada artista. Tudo começa assim. Do caos, é o escuro absoluto quando você começa. É difícil você passar por essa fase de criação. É muito difícil você criar alguma coisa. [...] Como é que eu vou constituir, da minha cabeça, um novo universo? [...] Acho que o teatro tem que ser constituído de vigor muito grande e de proposta de renovação, sempre. Ele tem que renovar. Tem que introduzir em cada espetáculo, em cada obra, um conhecimento novo. É o ato poético. Você tem que doar essas coisas. Não posso fazer teatro virado só para mim. Faço teatro para a comunidade. O teatro tem que oferecer dados que a médio e longo prazo se constituam em bens materiais.²⁷²

O diretor do CPT propõe sua criação artística em teatro, em certo sentido, como uma possibilidade de “transcendência imanente” e, não por acaso, Sebastião Milaré faz uso do termo *hierofania* (ἱερόσφαίνειν - do grego *hieros*, sagrado e *faneia*, manifesto) – ato de manifestação do sagrado – para definir sua prática teatral. Antunes Filho entende o palco como espaço sagrado e a obra – criação de outras realidades em cena – fruto de um poder “alquímico”, advindo de um ato espiritual do artista.²⁷³

Devido a concepção apresentada pelo encenador, é necessário esclarecer o significado do termo “espiritual” e separá-lo do que se entende por religioso, visto que Antunes, em seu projeto de formação, busca, como já foi dito, auxiliar no aprendizado espiritual dos atores do CPT e estimular sua autonomia na criação teatral. Georges Gusdorf afirma que, mesmo que ninguém se ocupe diretamente da formação espiritual, todos os indivíduos acabam se ocupando dela.²⁷⁴ Por essa perspectiva, é possível afirmar que a formação teatral também possui uma função espiritual inerente, embora na cultura ocidental a espiritualidade, geralmente, acabe sendo confundida com religião. Gusdorf explica que, nesse contexto cultural, sempre foi mais fácil recorrer aos ensinamentos do Oriente, “[...] que não apresentam risco de ser obscurecidos pelos nossos mal-entendidos apaixonados. Há uma realidade positiva da vida espiritual que escapa a todos os dogmatismos que procuram aprisioná-la nessa ou naquela fórmula em particular”. E, desse modo, conclui afirmando que:

[...] O primeiro momento e, certamente, o mais decisivo é aquele em que uma vida pessoal, antes de se centrar em Deus, na lei moral, na ciência, ou em qualquer outro valor de sua escolha, descobre que está centrada em si mesma [...]. Antes de qualquer debate ou engajamento, parece possível definir uma

²⁷² ANTUNES FILHO, José Alves. In: MILARÉ, Sebastião. Antunes e o Teatro, *Artes*, São Paulo, nº 60, 1985.

²⁷³ Id. In: Id.. Antunes Filho e a arte do ator. *Sete Palcos*, Coimbra, nº 3, set. 1998.

²⁷⁴ GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995, p. 68.

zona da consciência de si que seria também o ponto de partida e de chegada, o centro de gravitação da experiência espiritual em geral.²⁷⁵

Na busca por introduzir meios para a conquista de um aprendizado espiritual por parte dos atores, Antunes recorreu ao Oriente, mais especificamente ao pensamento Zen, como ferramenta para auxiliá-lo em sua metodologia. Conforme descreve o texto *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*: “Alteramos a própria postura de aprendizado e recorremos ao exemplo dos orientais [...]. Para eles, adotado também para nós, a aprendizagem é sempre um processo de auto-conhecimento, que requer muita observação e auto-percepção”.²⁷⁶

Sabendo da dificuldade de explicação, compreensão racional e da complexidade do Zen, vale destacar aqui apenas os pontos que mais interessaram ao diretor do CPT, como, por exemplo, a possibilidade de indicar um caminho de autoconsciência e revisão dos valores do sujeito por meio da espiritualização da experiência. De acordo com D. T. Suzuki em *Introdução ao Zen-Budismo*:

Do ponto de vista da ética, o zen pode ser considerado uma disciplina que visa a reconstrução do caráter. Nossa vida comum só toca a franja de nossa personalidade, não atinge as partes mais profundas da alma [...]. Assim, somos levados a viver na superfície das coisas. Podemos ser inteligentes, brilhantes, etc., mas aquilo que produzimos não tem profundidade, sinceridade, não apela aos sentimentos profundos. Alguns de nós são radicalmente incapazes de criar qualquer coisa fora dos vagos expedientes ou das imitações que traem seu caráter superficial e sua falta de experiência espiritual [...]. Uma profunda experiência espiritual deve forçosamente provocar uma transformação espiritual moral da personalidade.²⁷⁷

Na perspectiva de Antunes Filho, para que sua proposta de formação se realize plenamente, a vida e o teatro devem ser encarados como uma unidade indissociável.²⁷⁸ Essa busca, por um pensamento amplo que estabeleça uma relação entre a ética e a moral do homem (*visão de mundo*) e a realização da arte do artista, é bastante evidente desde o início do projeto de formação:

Para se estar pleno no palco, é preciso conquistar a sua própria liberdade, ou melhor, não exatamente conquistar, porque esse verbo implica na idéia de uma procura exterior, fora de nós. É preciso, então, “transformar-se” em liberdade, pois o artista só

²⁷⁵ GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995, p. 64-65.

²⁷⁶ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova, 1983. *Programa dos espetáculos do Rodízio de 1984*. São Paulo: Sesc, 1984.

²⁷⁷ SUZUKI, Daisetsu Tetaro. *Essais sur le bouddhisme zen*. Paris: Éditions Albin Michel, 1940, p. 32.

²⁷⁸ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*. Texto datilografado, São Paulo, 1987.

existe enquanto criador na medida em que a conquistou plenamente. O homem que alcançou o significado da palavra liberdade, compreendeu seu papel na sociedade humana, e está a ela atado por uma série de compromissos. Essa posição “filosófica”, muito delicada e particular, deve partir de cada um, pois dependerá dos níveis da auto-apreciação, auto-confiança, ou seja, da ideologia de vida. [...] O ator, consciente de que é instrumento da obra de arte e portanto veiculador de seu conteúdo, deve procurar continuamente ampliar a sua capacidade de apreensão e compreensão da condição humana em toda sua complexidade, podendo assim, conquistar sua plenitude enquanto artista e ser humano.²⁷⁹

Outro aspecto, também relacionado ao pensamento Zen e abordado em *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*, e que é importante ser retomado para lançar outra perspectiva em relação à recente abordagem da Arte do ator no CPT inspirada pelo conceito do *Fora*, se dá no entendimento do uso da técnica do ator como parte integrante de um processo de libertação e não como uma ferramenta externa ao artista. Para compreender a origem dessa proposta é fundamental recorrer ao filósofo alemão Eugen Herrigel em *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen* (1948), pois o aprendizado exposto por ele é uma das principais referências para a estruturação e encaminhamento da prática formativa no CPT. O livro, como apresentado no primeiro capítulo, era recomendado pelo diretor desde 1971, antes mesmo do início de seu projeto de formação. Como afirma Milaré, o encenador:

[...] construiu seu método à imagem desse processo, lançando mão sem pudor e com absoluta pertinência das técnicas zen comentadas por Herrigel (aprofundando é claro o conhecimento mediante inúmeras obras zen-budistas), não em busca do *satori*, mas de meios que elevem o ator ao nível do comediante²⁸⁰, com atuações fundadas não em convenções, mas na *espiritualização* das ações cênicas.²⁸¹

Em sua obra, Herrigel, que viveu quase seis anos no Japão como professor da Universidade de Tohoku, descreve sua experiência como discípulo do mestre Zen-budista Kenzo Awa e compartilha seu percurso no aprendizado do tiro com arco por meio de um olhar elucidativo e sensível que, apesar de ter sido formado pelo Ocidente, revela com sabedoria e precisão a perspectiva oriental do pensamento Zen.

Antunes, em sua formulação sobre o conceito de *Manifestação*, vai ao encontro da análise da experiência prática do tiro com arco de D. T. Suzuki, descrita na introdução de *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*:

Para ser um autêntico arqueiro, o domínio técnico é insuficiente. É necessário transcendê-lo, de tal maneira que ele

²⁷⁹ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. *O preparo técnico do ator*. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

²⁸⁰ Milaré se refere ao mesmo significado do termo dado por Diderot em o *Paradoxo sobre o Comediante*.

²⁸¹ MILARÉ, Sebastião. *Hierofania*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010, p. 42.

se converta numa *arte sem arte*, emanada do inconsciente. No tiro com arco, arqueiro e alvo deixam de ser entidades opostas, mas uma única e mesma realidade. O arqueiro não está consciente do seu “eu”, como alguém que esteja empenhado unicamente em acertar o alvo.²⁸²

O aprendizado espiritual almejado por Antunes no conceito de *Manifestação* considera o preparo intelectual e a consciência técnica como etapas importantes no desenvolvimento dos atores do CPT. No entanto, o conhecimento técnico apreendido pelo ator se configura apenas como uma preparação para se promover as condições necessárias à manifestação de uma imaginação criadora. Dessa forma, o estudo intelectual e o domínio da técnica de atuação não possuem uma finalidade meramente virtuosística. A habilidade do ator precisa ser cada vez mais aprimorada, pois trata-se de uma exigência e uma necessidade inerente à instrumentalização de seu ofício, mas deve, em seguida, ser “espiritualizada”, ou seja, os atores devem transcendê-la para dar vazão a criação artística como uma manifestação viva de sua arte. Herrigel indica o caminho proposto pelo pensamento Zen, que também está de acordo com a conclusão projetada pela Teoria do *Fora* no contexto da criação literária: “Como se pode *espiritualizar* a habilidade? [...] A resposta é: o discípulo só progredirá se se desprender de toda intenção e do seu próprio eu”.²⁸³

George Steiner, ao discorrer sobre os mestres do Oriente, afirma que “o budismo, particularmente em sua versão Zen, esforça-se por alcançar o vazio perfeito, a extinção do ego em um “zero infinito” inacessível a razão e à argumentação racional”.²⁸⁴ De acordo com o pensamento Zen, esse “vazio” de intenções e o desprendimento do *eu*, também proposto por Blanchot e almejado pelo diretor do CPT na *Manifestação*, pode ser definido como um abandono da racionalidade:

O homem é definido como um ser pensante, mas suas grandes obras se realizam quando não pensa e não calcula. Devemos reconquistar a ingenuidade infantil, através de muitos anos de exercício na arte de nos esquecermos de nós próprios. Nesse estágio, o homem pensa sem pensar. [...] Uma vez que o homem alcance esse estado de evolução espiritual, ele se torna um artista Zen da vida.²⁸⁵

O “esvaziamento” do ator, ou seja, o “abandono” da racionalidade no ato criativo, pretendidos no conceito de *Manifestação*, são requeridos como possibilidade de propiciar um estado poético que permita aos atores acessarem sua imaginação criadora e, desse modo, se

²⁸² SUZUKI, Daisetsu Tetaro. In: HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1975, p. 10.

²⁸³ HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1975, p. 83.

²⁸⁴ STEINER, George. *Lições dos mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 196.

²⁸⁵ SUZUKI, Daisetsu Tetaro. op. cit., p. 12.

libertarem de modelos e convenções teatrais para a realização de uma criação singular. Entretanto, como bem explica Herrigel no aprendizado do tiro com arco, “esse estado de não-consciência só é possível alcançar”, se o indivíduo “estiver desprendido de si próprio, sem, contudo, desprezar a habilidade e o preparo técnico”. Dessa forma, alcança-se um estado “de não-intencionalidade”, no qual “surge espontaneamente uma atitude” de realização:

Algo faz pontaria e acerta, também nesse caso o *algo* substitui o *eu*, valendo-se da aptidão e habilidade que [...] adquiriu com seu esforço consciente. E, também aqui, esse *algo* designa um poder que não se pode compreender e nem se impor à razão, pois só se revela a quem o haja experimentado.²⁸⁶

O ator, ao se colocar nessas mesmas condições, pode acessar um estado poético de criação que transcenda sua personalidade e sua técnica, o que resulta em uma experiência prática de nível superior (espiritual), e que não pode ser conquistada “simplesmente com o estudo metódico e exaustivo”.²⁸⁷ Como também descreve Antunes Filho, esse processo ocorre no momento em que o ator se empresta a “alguma coisa”, assim: “o ator se entrega, tem que se esquecer, mas se esquecendo, ele é mais plenamente ele porque está dando vida a todo liame humano, a todos os seres humanos. É doação. [...] Ele só é ele se tiver a capacidade de ser todos”.²⁸⁸ Pela perspectiva do conceito de *Manifestação*, essa “alguma coisa” a qual o ator se permite entregar ou esse “algo” que substitui a intencionalidade do *eu*, e que representa a universalidade que será analisada logo em seguida, pode ser entendido como o resultado desse estado poético, que possibilita a total autonomia da imaginação do ator.

Assim, após o contato com inúmeras referências, intensos exercícios corporais e vocais, que caracterizam toda a preparação de ordem técnica do “Método de Ator” do CPT, segue-se a busca por sua assimilação e posterior superação, em que o ator dá vazão, literalmente, à uma manifestação artística, elaborada a partir da plena potência de sua imaginação criadora. Como afirma Antunes, a *Manifestação* “é esse impulso de uma porta que se abre, que eu não sei qual é, mas eu tenho uma experiência brutal [que] me faz criar o verso, me faz falar o verso ou me mostra uma imagem, um panorama, que não pertence mais ao passado, pertence ao inédito”.²⁸⁹

Do mesmo modo como a Teria do *Fora* pode ser assimilada em outras áreas do pensamento, de acordo com Herrigel, o pensamento Zen também abre a possibilidade de ser

²⁸⁶ HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1975, p. 85.

²⁸⁷ Ibid., p. 10.

²⁸⁸ Entrevista concedida por Antunes Filho em 4 jan. 2013.

²⁸⁹ Entrevista concedida por Antunes Filho em 25 jan. 2013.

apropriado por diversas artes, demonstrando a pertinência da perspectiva realizada por Antunes Filho:

O que é válido para o tiro com arco e para a esgrima também o é para as demais artes. Para mencionar outro exemplo, lembremo-nos do pintor que trabalha com tinta nanquim. Sua habilidade se revela no momento em que a mão, dominadora incondicional da técnica, executa e torna visível a idéia que naquele exato momento está sendo criada pelo espírito, sem que haja qualquer distanciamento entre a concepção e a realização. A pintura se transforma numa escrita automática. E também nesse caso as instruções para o pintor podem ser simplesmente as seguintes: contemple o bambu durante dez anos, converta-se nele, esqueça-se de tudo e pinte.²⁹⁰

O pensamento Zen interessa a Antunes por ilustrar uma possibilidade reveladora de um processo de aprendizagem que transcende a habilidade técnica, enquanto a Teoria do *Fora* interessa por indicar um novo modo de “pensar” a criação. Nesse sentido, o grande objetivo do conceito de *Manifestação* foi a assimilação desses pensamentos e o traslado para o palco de uma experiência prática, que possibilitasse ao ator uma consciência progressiva de si mesmo aliada a uma “visão filosófica” do ato de criação. Portanto, a capacitação técnica e intelectual, sua posterior superação, uma atitude espiritual e uma filosofia de criação, são os meios necessários para se lançar a uma experiência artística de outro nível. Resumidamente seria essa a proposta fundamental do conceito de *Manifestação*: a conquista da liberdade de manifestação da arte do ser-artista. Essa intenção pode ser também compreendida nas palavras de Herrigel pela perspectiva Zen:

Então, se a graça lhe é reservada, o discípulo descobre em si mesmo que a obra interior que ele deve realizar é bem mais importante que as obras exteriores, por mais atraentes que sejam, e que ele deve persegui-la se quiser ser o artífice do seu destino de artista. A *obra interior* consiste em que o aluno, como homem que é, como o *eu* que se sente ser e como quem se reencontra uma ou outra vez, se converta na matéria-prima de uma criação, de uma realização formal, que termina no domínio da arte escolhida. Nele se fundem o artista e o homem, no sentido amplo da palavra, em algo superior. O domínio pleno da arte é válido como forma de vida pelo fato de viver arraigado na verdade ilimitada e ser, com sua ajuda, a arte primordial da vida. [...] A arte da obra interior que não se *desprende* do artista como a exterior, a que ele não pode fazer, mas unicamente *ser*, surge das profundezas que não conhecem a luz do dia.²⁹¹

²⁹⁰ HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1975, p. 86.

²⁹¹ Ibid., p. 56, 57. Grifo do autor.

4.3 Imaginação criadora

Roberts Avens, em *Imaginação é realidade*, destaca que, para que os ocidentais alcancem a espiritualidade almejada no Oriente, é necessário, primeiramente, que se percam “nas cavernas incomensuravelmente vastas e perigosas da imaginação”, ou seja, “primeiro imaginação, depois espírito”, pois, em sua visão, não há possibilidade de “[...] espiritualização sem imaginação, porque no fim é a imaginação que ‘imagina’ o espírito, mesmo quando o último finge ser independente [...]”.²⁹²

Nos últimos anos, para investigar, juntamente aos atores do CPT, o ato de criação de outras realidades em cena, Antunes Filho vem sintetizando alguns dos fundamentos de seu método e verticalizando o trabalho sobre os aspectos da criação, com um maior enfoque na imaginação. Logo, tanto Blanchot, com a Teoria do *Fora*, quanto o encenador, por meio do conceito de *Manifestação*, estão enfatizando o poder da imaginação criadora. Nesse sentido, ambas propostas podem ser melhor esclarecidas ao se verificar as diferentes intencionalidades da imaginação, sendo, portanto, inevitável recorrer a uma breve análise dos níveis de formação da imagem.

Conforme Jean-Jacques Wunenburger e Alberto Filipe Araújo, em *Variações Sobre o Imaginário*, durante os séculos XVII e XVIII, devido às abordagens realizadas pelos empiristas, as imagens eram condicionadas exclusivamente às experiências efetivamente vivenciadas pelo indivíduo e se configuravam apenas como representações do mundo físico, concepção que tornava a imaginação estéril e sem um valor em si. A partir de Kant, diversos autores começaram a formular uma “hipótese segundo a qual a imagem provinha de uma estrutura transcendental, que precisava de ser ocasionalmente ativada por experiências psíquicas concretas”, o que, portanto, dotava o indivíduo “de um poder, *a priori*, de produzir imagens elementares (imagens arquetípicas: alguns protótipos simbólicos)”. Com esses estudos, foi possível a compreensão de que “a imaginação é sem dúvida essencialmente reprodutiva, na medida em que ela reutiliza materiais provenientes da experiência perceptiva. Mas ela prova igualmente que é capaz de produzir uma informação própria, endógena, através da qual se liberta dos dados adventícios”.²⁹³

²⁹² AVENS, Roberts. *Imaginação é realidade: o nirvana ocidental em Jung, Hillmann, Barfield e Cassirer*. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 16.

²⁹³ WUNENBURGER, Jean-Jacques; ARAÚJO, Alberto Filipe. *Variações Sobre o Imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 35.

Por essa vertente, é possível dizer que a imagem possui processos e representações que se desdobram em múltiplas faces e, desse modo, são numerosas as contribuições de teorias relacionadas à formação de imagens. Entre elas, vale destacar quatro autores que renovaram a compreensão da imaginação: Gaston Bachelard, Gilbert Durant, Paul Ricoeur e Henry Corbin. A partir de suas teorias é possível esboçar, de modo sucinto, pelo menos três níveis de formação de imagens²⁹⁴:

Imagética: imagens ligadas à representação do real, duplicação do mundo como memória, deslocamento ou estética. (Fotografia, pintura descritiva, imagens da memória, etc).

Imaginário: imagens que substituem um real ausente, desaparecido ou inexistente, ligadas à representação do irreal. (Fantasia ou ficção).

Imaginal: imagens epifânicas que não se reduzem nem a reprodução, nem a ficção, ligadas a representações autônomas, sobrerreais. (Imagens primordiais com alcance universal).

Em linhas gerais, há três possibilidades de formação de imagens: metaforizar, imaginar e imaginalizar.

Dentre os autores que tratam dessa questão, Henry Corbin, por abordar justamente uma forma de imaginação autônoma, é o mais adequado para melhor se compreender as perspectivas apresentadas até aqui e a natureza da imaginação almejada no conceito de *Manifestação*.

Henry Corbin, no artigo entregue no Colóquio sobre Simbolismo em Paris, em junho de 1964, propôs a expressão *mundus imaginalis* (*imaginal*) com intenção de diferenciá-la do termo imaginário, geralmente associado no Ocidente a algo irreal e fantasioso. A nova terminologia surgiu a partir do estudo dos textos produzidos pelas experiências místicas e visionárias dos persas zoroastrianos e xiitas mulçulmanos, nos quais Corbin se deparou com uma ordem precisa da realidade, chamada pelos teosóficos do Islã de “o oitavo clima”.

O *mundus imaginalis* (*imaginal*) é um “lugar” que não está contido em nenhum outro, ou seja, um “não-lugar”, que se configura como sendo o “lugar” acessado nos estados visionários, nos quais se revela outra ordem de realidade, que está fora das aparências do mundo externo, mas que, embora não se localize no mesmo espaço da percepção sensível, não é abstrata e nada tem de utópica. A experiência visionária acessa uma realidade espiritual

²⁹⁴ WUNENBURGER, Jean-Jacques; ARAÚJO, Alberto Filipe. *Variações Sobre o Imaginário*: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 36.

interna invisível, que não está contida em nenhum lugar, ao contrário, contém tudo o que é externo e visível, contém todo cosmos e está em todos os lugares.

Os ocidentais ao se preocuparem apenas com o mundo físico acabam se condicionando a um único modo de ser e negligenciando outras realidades e outros mundos, classificando-os, muitas vezes, como fantasiosos, abstratos e inacessíveis. No entanto, de acordo com Corbin, existem três níveis de realidade, o mundo físico (material), o mundo supra-sensível (espiritual) e o mundo inteligível (abstrato): “cada um desses mundos tem seus órgãos de percepção: os sentidos, a imaginação e o intelecto, que correspondem à tríade *corpo, alma, mente*. A tríade comanda o desenvolvimento triplo do homem que se estende deste mundo para sua ressurreição nos outros mundos”.²⁹⁵

O mundo supra-sensível (espiritual) é um mundo intermediário em relação ao mundo material e ao mundo inteligível, é “mais imaterial do que o anterior e menos imaterial do que o último”, possui uma materialidade “imaterial” com uma corporalidade e uma espacialidade próprias. É um mundo ontologicamente tão objetivo e real quanto o mundo externo, ou seja, é análogo ao mundo físico, embora não seja perceptível aos cinco sentidos da percepção empírica, pois, se assim fosse, todos o perceberiam. Trata-se de um “[...] mundo intermediário onde os espíritos habitam depois de sua estada no mundo natural terrestre, e um mundo no qual as formas de nossos pensamentos e desejos, de nossos pressentimentos e de nosso comportamento e todos os trabalhos realizados na terra subsistem”.²⁹⁶

Esse mundo é também chamado de *mundo dos arquétipos* que, segundo C. G. Jung, são “[...] as grandes imagens “primordiais” [...] trata-se da manifestação da camada mais profunda do inconsciente, onde jazem adormecidas as imagens humanas universais e originárias”.²⁹⁷ Os arquétipos estão presentes no inconsciente coletivo, que é desvinculado do inconsciente pessoal, e passam a ser atualizados ao ganhar forma a partir de imagens arquetípicas.

Henry Corbin afirma que o *mundus imaginalis* (*imaginal*), de imagens arquetípicas, é constituído a partir desse mundo espiritual, que possui a imaginação como função cognitiva, ou seja, sua capacidade de percepção se dá pelo “poder imaginativo”. Tal aproximação entre imaginação e espiritual é de suma importância para os teosofistas místicos, demonstrando o

²⁹⁵ CORBIN, Henry. *Mundus imaginalis ou l’imaginaire et l’imaginal. Cahiers Internationaux de Symbolisme*, Paris, nº 5-6, p. 3-26. 1964. Traduzido para fins de pesquisa por Elisa Volpatto.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do Inconsciente*. Petrópolis: Vozes (Obras Completas de C. G. Jung, Volume VII/1), 1980, p. 59.

papel relevante dos sonhos, dos relatos visionários, dos rituais simbólicos, atestando assim, a realidade acessada na meditação e a veracidade do significado das revelações proféticas:

[...] existe uma ligação entre o espírito puro e o corpo material. Seu modo de ser é, portanto, descrito como “ser em suspensão”. Assim como a Imagem ou a Forma, esse modo de ser constitui sua própria matéria e é independente do substrato ao qual é imanente como que por acaso. [...] A comparação usada regularmente [...] é o modo no qual as Imagens “em suspensão” aparecem e subsistem num espelho. A substância material do espelho, sendo metal ou mineral, não é a substância da Imagem. A Imagem poderia apenas acidentalmente ser da mesma substância do espelho. A substância é simplesmente o “lugar da sua aparição”.²⁹⁸

A imaginação ativa se caracteriza, então, como um “espelho por excelência” e é considerada “o lugar de epifania para as Imagens do mundo dos arquétipos”. Conforme explica Corbin, “a função imaginativa permite que todos os universos simbolizem outros, pela via da experimentação”. É por meio desse “conhecimento analógico”, que se pode estabelecer a relação entre o que se conhece como “história” e como “mito”.²⁹⁹

Contudo, o acesso ao *imaginal*, que representa uma alteração do “estado de ser”, não ocorre sem uma ruptura com o mundo sensível, bem como esse processo não é perceptível no momento, se dando apenas após a experiência: “se ele percebesse na hora, poderia mudar seus passos a vontade, ou indicar o caminho a outras pessoas. Mas ele só pode descrever o local onde ele esteve, não pode mostrar o caminho para ninguém”.³⁰⁰ As mesmas condições, como ditas anteriormente, também são ponderadas tanto na Teoria do *Fora*, quanto no pensamento Zen.

Na conclusão apresentada por Wunenburger e Filipe Araújo, confirma-se a diferença entre a natureza das imagens, que podem ser, então, de dois tipos:

As que pertencem a uma imaginação psicofisiológica, inseparável da nossa condição encarnada, que permite criar ficções irrealis, e as que são produzidas por uma imaginação criadora verdadeira, separável do sujeito, autônoma e subsistindo em si, que permite oferecer à consciência intuitiva representações já não imaginárias, mas sim “imaginais”, tão afastadas quanto possível de todo o “psicologismo”.³⁰¹

Do mesmo modo, Jung, em *O espírito na arte e na ciência*, ao abordar a criação artística, destaca dois processos criativos distintos. O primeiro, calcado nos condicionamentos

²⁹⁸ CORBIN, Henry. Mundus imaginalis ou l’imaginaire et l’imaginal. *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, nº 5-6, 3-26. 1964. Traduzido para fins de pesquisa por Elisa Volpatto.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ WUNENBURGER, Jean-Jacques; ARAÚJO, Alberto Filipe. *Variações Sobre o Imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 33.

individuais, nomeado “psicológico”, no qual há por parte do criador durante a criação um “[...] propósito definido, tirando ou adicionando, enfatizando um efeito, atenuando outro, dando um toque colorido aqui, outro acolá, considerando cuidadosamente os efeitos e observando constantemente as leis do belo e do estilo”.³⁰² O segundo, derivado de uma “ativação inconsciente do arquétipo”, chamado “visionário”, no qual “a obra traz em si a sua própria forma” e o consciente do artista se encontra:

[...] vazio diante do fenômeno, ele é inundado por uma torrente de pensamentos e imagens [...]. O seu “si-mesmo” que fala, que é a sua natureza mais íntima que se revela por si mesma [...]. Ele apenas pode obedecer e seguir esse impulso aparentemente estranho; sente que sua obra é maior do que ele [...]. Ele não se identifica com a realização criadora; ele tem consciência de estar submetido à sua obra [...]³⁰³

Evidentemente que, durante a realização de uma obra de arte, inúmeros níveis podem se estabelecer entre esses dois processos criativos. Porém, considerando a perspectiva apresentada por Jung, o conceito de *Manifestação* dever ser entendido como um “processo visionário” de criação artística, que se realiza para além do humano e, como elucidado pelo pensamento Zen e por Corbin, se configura como uma proposta de experiência espiritual.

No que se refere à elaboração da *Manifestação*, independente de Antunes ter se baseado apenas na Teoria do *Fora* (que busca tratar dessa mesma questão da criação, mas no terreno da imanência), o pensamento Zen, presente em sua metodologia desde 1971, e o conceito de *imaginal* formulado por Corbin, fornecem elementos complementares à sua concepção e mais condizentes com a trajetória percorrida durante a construção da metodologia aplicada no CPT.

A proposta de Corbin, que vincula a imaginação aos arquétipos, resgata e estabelece uma ligação entre a pesquisa dos arquétipos realizada por Antunes Filho e a capacidade de imaginação almejada na *Manifestação*. Essa investigação foi iniciada a partir de 1981, em sua incursão nas obras de Nelson Rodrigues, primeiramente por meio do espetáculo *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*, composto pelas peças *Os Sete Gatinhos*, *Beijo no Asfalto*, *Toda Nudez Será Castigada* e *Álbum de Família*, culminando na montagem de *Paraíso, Zona Norte*, em 1989.

O diretor do CPT realizou uma abordagem emblemática das peças do dramaturgo brasileiro, por transmutar na cena as características psicológicas individuais das personagens ao patamar universal dos arquétipos. Tal perspectiva foi possível “graças aos subsídios

³⁰² JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 61.

³⁰³ Ibid., p. 61-62.

fornecidos pela obra *O Mito do Eterno Retorno*, de Mircea Eliade e pela visão dos Arquétipos e do Inconsciente Coletivo, de Jung”.³⁰⁴

Desde então, a investigação de imagens arquetípicas, em busca de atribuir às personagens de suas encenações a dimensão dos arquétipos – aspecto analisado por Milaré em *Hierofania* – perpassou toda a trajetória artística de Antunes no CPT em diferentes espetáculos, como: *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (1986), *Nova Velha Estória* (1991), *Gilgamesh* (1995), *Fragmentos Troianos* (1999), *Medéia* (2001). Portanto, a partir do exposto, fica registrado que o portal de acesso que permite aos atores o contato com o vislumbre desse universo arquetípico é a imaginação, mais especificamente, conforme Henry Corbin, o *imaginal*.

4.4 Práxis da *Manifestação*

A *Manifestação* é o ator com a habilidade de tornar-se “alguém no ninguém” e só é possível nessas condições, por se constituir a partir de um estado poético que é “neutro”, de um vazio aparente do qual tudo pode se manifestar, como na cor branca que é composta pela reunião de todas as outras cores não visíveis. É possível dizer que o eu ator-homem (SER), que está em contato com a plenitude da vida humana, ao se colocar em estado de criação (ESTAR), por meio de sua imaginação, se disponibiliza de tal forma que “esquece” provisoriamente o seu próprio SER para se manifestar no ESTAR presente do ato criativo. O ator, ao se “esquecer”, deixa de SER o *eu* para ESTAR (não-SER / “ser em suspensão”) ligado a todos os seres que habitam o infinito de sua imaginação e, dessa forma, passa a SER todos em potencialidade.

SER e não-SER, eis a condição para a criação do ator. Portanto, o estado poético ideal de criação do ator para a *Manifestação* de sua arte seria o assumido por Brahman, nas palavras de Joseph Campbell em *O Poder do Mito*: “Ser de todos os seres [...] quem dá vida às formas e sabe de onde estas provêm. Provêm daquilo que está além do masculino e do

³⁰⁴ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. Método de Trabalho. *Programa do espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. São Paulo, 1981.

feminino; daquilo que está além do ser e do não-ser. Aquilo que ao mesmo tempo é e não é. Nem é nem deixa de ser”.³⁰⁵

O *afastamento*, que é o eixo fundamental do “Método de Ator”, também se aplica no conceito de *Manifestação* e, nesse caso, se estabelece da seguinte maneira: o ator se divide em dois – criador (“esvaziado”) e criação (manifestando-se da imaginação criadora). O “esvaziamento” do criador propiciado pelo abandono do pensamento racional no ato de criação possibilita a disponibilidade necessária à *Manifestação* de uma imaginação criadora e a produção de imagens autônomas, libertas de referências externas, que podem se instaurar como possibilidades singulares de expressão e composição da criação cênica.

É essencial destacar que o exercício prático dessa proposta não possui um fim em si próprio, sendo apenas um meio de aplicação de uma “visão filosófica” da atuação e uma possibilidade para o aprofundamento e a conquista do aprendizado espiritual no CPT. Um procedimento criativo que visa uma experimentação em busca de uma expressão total, e que, conseqüentemente, pode tornar-se libertador para o ser-artista.

O conceito de *Manifestação* se desdobra em uma experiência prática que une dois exercícios já sistematizados no “Método de Ator” do CPT: *Loucura* e *Fonemol*. A ampliação das possibilidades expressivas corporais e vocais e, sobretudo, o estímulo da autonomia da imaginação por meio de um estado poético de criação, são as principais finalidades de ambos os exercícios. Juntamente à descrição dos exercícios, discorro, em breves palavras, um resumo da minha experiência em cada um deles:

A realização continuada do exercício da *Loucura* fez parte da minha experiência como ator iniciante no CPT em 2004. Logo nos primeiros dias como participante do CPTzinho, entrei em contato com esse exercício, que era realizado uma vez por semana (com uma duração média de quarenta e cinco minutos corridos), paralelamente a outros exercícios que compunham o “Método de Ator”, ao longo dos quatro meses de curso.

A *Loucura* “é um convite para investigar o *irracional*, deixando-se conduzir pela intuição e pela sensibilidade, buscando conexões com o inconsciente coletivo e os arquétipos”.³⁰⁶ O objetivo não é se fingir de louco (estereótipo/clichê), mas aproveitar ao máximo o pretexto da “loucura”, sem afetações, para pesquisar novas expressões fora da realidade cotidiana e do senso comum. Com esse vislumbre, de uma consciência alterada, prevê-se que o ator possa elaborar sua expressão liberto de referências externas e sem pré-

³⁰⁵ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 2008, p. 191.

³⁰⁶ MILARÉ, Sebastião. *Hierofania*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010, p. 252.

juízos. Por meio de uma imaginação criadora, atualizada e presentificada nas ações cênicas, diferentes situações são desempenhadas em um trânsito contínuo de sensações e expressões, nas quais a respiração tem um papel de suporte fundamental. Uma viagem a um mundo desconhecido, de atmosfera onírica, de infinitas possibilidades, no qual o ator deve explorar tanto as sutilezas quanto as expressões mais amplas, da imobilidade ao movimento dilatado, em que todas nuances internas e externas passam a ser novos estímulos para a criação. Nessas condições, a integração e disponibilidade do organismo passam a ser totais e a liberdade de atuação é absoluta.

Reconheço que havia uma tendência geral dos atores, nos primeiros dias de experimentação, de fazer o estereótipo do louco, de modo quase inconsciente (já que essa, claramente, não era a proposta indicada na explicação do exercício), numa busca externa, da aparência e do comportamento do louco. Com o tempo e a prática como ator e formador no CPT, percebi que o próprio nome dado ao exercício poderia induzir alguns atores ao erro de uma investigação pautada pelo conhecimento geral, pelo clichê da loucura. Nesse sentido, esse era o principal mal entendido que acabava ocorrendo logo no início dessa prática, sendo, portanto, o primeiro nível de dificuldade a ser superado.

Ao longo dos primeiros dias da minha experiência no CPTzinho, paulatinamente, essa tendência inicial deu lugar a outro apoio, ainda físico e externo, mas que visava se libertar de qualquer referência estereotipada da loucura e também do pensamento racional durante a realização, o que resultava numa movimentação intensa, aleatória e contínua de todas as partes do corpo durante todo o exercício.

Assim, a segunda dificuldade surgia, a de se descolar dessa necessidade apenas física e externa, que foi o meio encontrado de transferência de um apoio mimético e intelectual para um apoio preponderantemente físico, porém inexpressivo, dada a sua aleatoriedade dispersiva. No entanto, essa etapa permitiu, com o passar dos dias e ao se diminuir o ímpeto dispersivo, uma sensibilidade corporal que possibilitava uma maior percepção da respiração. A partir dessa sensibilização, proporcionada também por outras práticas corporais que antecediam o exercício da *Loucura*, descobri no corpo a medida entre tônus e esforço/tensão, o que acabou gerando, dessa forma, uma expressão mais eficiente e uma maior consciência dos gestos e movimentos.

No entanto, a fase de apoio físico foi marcada também por um “modo de fazer” que acabava condicionando a realização apenas ao vigor corporal e bloqueando as inúmeras outras possibilidades que o exercício poderia proporcionar. Assim, até esse ponto, a prática se

configurava mais como um exercício de expressão corporal do que como um procedimento criativo. Porém, essa etapa também fez parte de um momento de sensação de prazer durante a experimentação, dada a conquista de outro nível de sensibilidade e autopercepção. Aproveitado ao máximo o prazer dessa primeira conquista, depois de alguns dias, voltava o anseio de se investigar outras maneiras de realização e explorar diferentes apoios, na busca por ampliar a sensibilidade e o repertório.

Evidentemente que nem sempre se avança no processo criativo, no sentido de novas descobertas a cada experimentação, muitas vezes, algumas dificuldades aparentemente superadas em uma semana, como por exemplo a impetuosidade corporal, são novamente enfrentadas na semana seguinte. Ao analisar de modo distanciado a experiência, talvez seja esse o momento de redescoberta do exercício, no qual as certezas dão espaço para novas dúvidas, que são sempre bem-vindas no que se refere a realização desse tipo de prática. No meu caso, percebi que não havia uma única maneira de execução da *Loucura*, e que, com o tempo, esse único “modo de fazer”, acabava condicionando o ator ao invés de ampliar sua expressão e capacidade de criação, indo contra o próprio objetivo do exercício.

Tal percepção na época, abriu espaço e deu tranquilidade para uma nova entrega à experimentação, desembocando em outro nível de percepção corporal e, principalmente, de respiração, que, particularmente, passou a ser meu novo apoio, me proporcionando uma sensação de porosidade que me auxiliava nas mudanças de emoções e na conquista de estados diferenciados de criação, que culminaram na ampliação das minhas possibilidades expressivas. Assim, novamente o prazer do jogo voltava a se sobrepor, mas com outra qualidade ou, talvez, com uma integridade, chegando ao ponto em que o corpo aliado à respiração, resultado de uma nova consciência, começava a fazer “por si”, e a vontade de fazer passava a ser a surpresa de “se ver” fazendo.

Como formador, acredito que a partir desse estágio se dá o “ponto de virada” do exercício, pois a imaginação começa a atingir outras camadas, que são conquistadas a partir da disponibilidade corporal e da consciência no uso da respiração integrada ao corpo.

Dessa maneira, experienciei na prática que o “meta-físico” não ocorre sem a preparação adequada do físico, pois, a partir daquele instante, já não notava a tradicional separação entre forma e conteúdo. Sentia agora a liberdade da criação e percebia a inversão do apoio externo para o interno, que resultou em uma mudança no tempo-espço cotidiano. Uma sensação de assentamento tomava conta do corpo, todas as mudança internas e tudo no ambiente passava a ser estímulo para a criação.

Nesse estágio, nos primeiros minutos de feitura do exercício, todos os sentidos se “despertavam” até o ponto em que uma sequência de imagens começava a “ganhar corpo”. As imagens eram exploradas através do corpo parado ou em movimento pela sala de ensaio e logo se desfaziam, dando espaço para outras imagens, de forma independente da vontade racional, num ir e vir contínuo e sem esforço. A sensação é a de que se poderia ficar horas naquele estado poético, sem que para isso se precisasse lidar com o habitual esforço e cansaço físico que era sentido no começo do processo.

Com o fim do curso do CPTzinho, fui selecionado por Antunes para ingressar no elenco da montagem da obra *A Pedra do Reino* (2006). O foco do processo criativo conduzido pelo diretor, como abordado no primeiro capítulo, era a construção pelos atores de cenas baseadas na adaptação da peça. No caso específico desse processo, durante os ensaios, a fala das personagens deveria ser substituída pelo *Fonemol*, o que exigiu assim, o seu aprendizado. Desse modo, a prática do exercício passou a ser diária e mesmo depois de praticamente concluída a construção cênica do espetáculo, continuávamos falando o *Fonemol*, na busca por explorar as possibilidades vocais de cada ator.

O *Fonemol* é um idioma inventado, uma língua imaginária, um dialeto criado no CPT por meio de improvisações vocais, que preserva as particularidades de cada ator, não exigindo uma pronúncia específica a ser executada. É falado a partir da junção de fonemas variados, de forma aleatória, sem preocupação racional com o significado das palavras, porém almejando sentidos múltiplos como significante. No CPT, a mudança do idioma português para uma linguagem ininteligível, que tem como referência sonora o idioma russo, pretende auxiliar o ator na busca de novas expressões vocais. Dessa forma, não há uma necessidade dos atores se ocuparem com o entendimento do sentido literal das frases pronunciadas, interessa apenas a emissão e a comunicação do que se almeja fazer compreender, o que proporciona um fluxo que pode revelar entonações, sonoridades, sensações e intenções singulares. Assim, o ator, numa primeira fase, além de se exercitar tecnicamente, trabalhando articulação, ritmos, volumes, silêncios, respirações e tons diversos, ganha, em um segundo momento, liberdade para explorar plenamente sua expressão vocal a partir de estímulos inéditos fornecidos pela imaginação. Surgem, então, diferentes impulsos, e uma necessidade de expressão vocal de outro nível provocada por uma alteração de consciência adquirida pela prática sistemática do exercício.

Durante os processos de ensaio e pesquisa, todos os atores tinham grande dificuldade para dar fluidez ao *Fonemol* e muitos acabavam se condicionando a um formato padronizado,

resultado da emissão de uma única frase composta por uma sequência de fonemas que se repetiam ciclicamente de modo mecânico. Depois de muito tempo de prática e, principalmente, de observação, percebi que, assim como na *Loucura*, esse resultado se dava por conta do apoio utilizado para a realização do exercício.

A maioria dos atores estava preocupada com a forma da fala, com a junção desenfreada de fonemas, gerada pelo ímpeto na vontade de falar o *Fonemol*. Antunes recomendava aos atores que ouvissem uma gravação no idioma russo, que continha a narração de algumas histórias infantis. Identifiquei que a vontade dos atores de copiar aquela sonoridade corroborava com o apoio externo da fala, aumentando sua preocupação com a forma de reproduzir aquele ideal.

Antunes era o grande modelo para esse exercício, pois devido ao hábito, gerado por anos de exercício do *Fonemol*, conseguia uma fluência impressionante, com variações surpreendentes de ritmos, tons e sensações. Assim, ao observá-lo em comparação com nós atores, passei a ver claramente a diferença no apoio, pois o diretor já não estava no estágio de preocupação formal de junção das sílabas para se formar uma frase. Antunes simplesmente comunicava um conteúdo, independente de sua inteligibilidade literal, pois seu apoio era na própria intenção do que estava querendo dizer e seu foco era estabelecer um contato com seus observadores.

Mesmo após essa importante percepção, o exercício ainda era de difícil realização, pois me faltava repertório e fluência na variação aleatória de fonemas. Percebi, então, que precisava de treinamento. Assim, depois de algumas tentativas frustradas, entendi que estava almejando o resultado e não o princípio do *Fonemol*. Essa nova percepção veio durante a realização de outro exercício, específico para articulação vocal, chamado de *silabação*, em que se escolhia determinada palavra para SI-LA-BA-LA, uma sílaba de cada vez, de modo articulado, buscando com que cada sílaba fosse plena, única e independente das outras.

Durante os ensaios de *Senhora dos Afogados* (2008) cheguei a passar semanas, nas quais todos os dias, durante duas horas em média, Antunes me deixava na sala de ensaio com outra atriz treinando a *silabação*. O objetivo era dizer todo o texto, de todas as cenas que fazíamos juntos, silabando, sem ansiedade, pronunciando cada sílaba de modo alongado, deixando um espaço de silêncio entre cada uma delas. Portanto, de início, para se dizer cada palavra do texto demorava-se em média um minuto ou mais. A pronúncia de cada sílaba era tão deslocada uma da outra, que se perdia a noção do idioma português e, desse modo, adentrava-se em uma espécie de mantra a medida em que o tempo passava.

Em outro momento, também se praticava a *silabação* curta, com sílabas aleatórias: TA | SA | PA | MA | VA | LA | CA, primeiramente com sílabas terminadas em A, depois com outras vogais e finalmente livremente associadas: PI | SO | CRA | LE | VI | NA | CO. No começo, o exercício deveria ser bem lento no andamento e em seguida deveria ganhar cada vez mais fluência, sempre preservando um espaço entre as sílabas. Desse modo, paulatinamente, não sem antes passar pela exaustão e sua posterior superação, apreendi na prática o princípio do exercício do *Fonemol*.

Do mesmo modo como eu havia aprendido o português na escola, eu deveria aprender o *Fonemol*, primeiro SÍ-LA-BA por SÍ-LA-BA, depois a formação de palavras e de frases completas. Superada a fase da *silabação*, não precisei mais me preocupar com o repertório necessário a plena fluência do *Fonemol*, pois já estava consciente e habilitado à *silabação* livre. Assim, pude me dedicar exclusivamente ao contato com o outro, não apenas no nível funcional, mas na tentativa de fazer com que minha fala fosse compreendida para além das palavras inventadas, ou seja, no seu sentido interno.

Os exercícios *Loucura* e *Fonemol* ao serem associados e executados conjuntamente geram a práxis da *Manifestação*. Por meio de improvisos que unem esses dois exercícios em um único procedimento criativo, cria-se um repertório expressivo a partir de uma série de possibilidades investigadas e conquistadas na realização dessa proposta. Os improvisos são baseados em direcionamentos cênicos e/ou numa dramaturgia prévia, mas são guiados apenas por estações, ou seja, um roteiro de ações parcialmente aberto, apenas com indicações pontuais que o ator elege antes do início da improvisação. Essa experiência, que pode durar em torno de um hora, é realizada, em geral, individualmente, sempre na busca do contato e da comunicação com quem assiste. A ação cênica realizada pelo ator deve convergir e ser coerente com a proposta originária da pesquisa de criação. Por meio de uma seleção posterior, o material obtido, em menor ou maior proporção, pode vir a fazer parte do resultado final da obra que está sendo construída. O resultado da experiência prática da *Manifestação* se constrói, portanto, pela ação processual de levantamento de material criativo pelo ator.

Indispensável destacar que, tão importante quanto a disponibilidade do ator para a conquista da liberdade de sua imaginação criadora é a capacidade de transmutá-la para a cena por meio de uma “forma artística”, por isso, a importância fundamental do desenvolvimento e do aprimoramento contínuo da habilidade técnica. No entanto, a busca pela *Manifestação* está, justamente, no sentido de permitir ao ator transcender a realização técnica e habilitá-lo à

criação artística. A técnica, então, deixa de ser técnica e passa a ser arte, e o ator, deixa de ser um realizador e passa a ser um poeta criador.

A prática específica da *Manifestação* se deu durante alguns meses em que participei dos ensaios da peça *Nossa Cidade* (2013), de Thornton Wilder, com o personagem Diretor de Cena. Alguns desses ensaios, realizados aos sábados, contaram apenas com a minha presença e a do diretor. Nesse período, foram gravadas a maior parte das entrevistas sobre o conceito de *Manifestação*, ao mesmo tempo em que realizávamos experimentações, laboratórios e a verificação prática de procedimentos criativos ligados à proposta. Nesse sentido, os ensaios e as conversas particulares com Antunes se caracterizaram como o período mais importante para a pesquisa aqui registrada.

No momento em que iniciei a prática da *Manifestação*, percebi o quanto foi importante a realização dos exercícios *Loucura* e *Fonemol* em separado e, principalmente, a relevância do tempo de maturação da experimentação de cada um deles, pois a sensação era a de que eu não estava fazendo nem um, nem outro, mas uma terceira coisa, como de fato deveria ser a *Manifestação*. Portanto, sem essa experiência inicial, poucos seriam os avanços criativos.

Outro ponto fundamental para a entrega total a essa investigação prática, foi a liberdade dada por Antunes. O diretor sempre fazia constantes indicações durante a realização dos exercícios e ensaios nos primeiros anos em que trabalhamos juntos. Com o tempo, as indicações foram diminuindo e Antunes passou a fazer suas ponderações após os ensaios, para serem pensadas e resolvidas no dia seguinte.

No caso específico da prática da *Manifestação*, a principal indicação era: “O palco é todo seu...”. Começado o exercício, Antunes apenas assistia. Somente passado algum tempo de experimentação, interrompia, conversávamos sobre a peça, a personagem e a elaboração do procedimento de criação. Na sequência, recomeçava a experiência, baseada em diferentes situações da dramaturgia e da encenação do espetáculo, e, assim, se seguiram outros ensaios como esse nas tardes de sábado.

Nesse curto período, que não somaram mais do que dez encontros, exercitei várias maneiras de fazer a personagem e sugeri marcações que, posteriormente, foram utilizadas na peça. Pude perceber na prática, também nos momentos em que realizei solitariamente o exercício, a infinidade de caminhos que poderiam ser explorados a partir desse procedimento criativo aparentemente simples, mas que envolvia a superação de seu próprio procedimento.

Os primeiros momentos de criação indicavam, pelas descobertas que logo de início passaram a fazer parte da composição do caráter da personagem e do espetáculo, o quanto o ator poderia de fato ser o criador da cena. No entanto, devido à demanda dos ensaios, resultado da troca de atores, os encontros dedicados à *Manifestação* deixaram de acontecer e logo depois se deu a minha saída do CPT. Acredito que nesse momento, de experiência conjunta, alcançamos o auge da maturidade artística do diálogo que se estabelece entre ator e diretor. É possível que fosse exatamente esse o momento necessário à conclusão do meu aprendizado no CPT.

Importante destacar aqui, que um espetáculo inteiro pode ser criado a partir dessa proposta prática, desde que haja tempo de dedicação, sem a exigência de resultados imediatos. *Nova Velha Estória* (1991) e *Drácula e Outros Vampiros* (1996), foram construídos por meio de um procedimento criativo semelhante, visto que eram falados integralmente em *Fonemol*, com muitos improvisos realizados pelos atores durante a criação de cenas, o que confirma a possibilidade de construção de um espetáculo baseado na *Manifestação*.

O ponto mais importante dessa experiência é estimular no ator a busca por uma expressão libertadora do ser-artista e não a confirmação de convenções e a imitação de modelos teatrais, pois, como atesta Gusdorf: “O estilo é o homem, e, por mais hábil que seja a imitação, acaba por só manifestar mais a ausência do homem”.³⁰⁷ A *Manifestação* da expressão do ator no CPT, dessa forma, pode ser também o testemunho de seu aprendizado e autoconhecimento durante o processo.

O encenador, com sua proposta, abre um campo de reflexão sobre a forma teatral e a poética do ator no CPT, pois, a *Manifestação*, também pode traduzir-se em um modo de abordar a atuação: o ator não imita, não interpreta, nem representa de acordo com os padrões e convenções teatrais, ele manifesta uma possibilidade singular de criação por meio de sua imaginação criadora. A *Manifestação* é, portanto, o ator em ação num devir visionário, em suspensão, na errância da imaginação criadora e no exílio do pensamento racional. Na busca por instaurar uma realidade artística singular, com a mente liberta e no “grande vazio” criativo, da imobilidade brotará o movimento e do “silêncio” surgirá o som. Sobre a elaboração do conceito de *Manifestação*, Antunes Filho afirmou: “eu acho que foi a mais importante experiência, cheguei a fundo no ator, na essência do que deve ser um ator, mas é uma quimera, é um sonho”.³⁰⁸

³⁰⁷ GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995, p. 147.

³⁰⁸ Entrevista concedida por Antunes Filho em 4 jan. 2013.

5 Considerações Finais

A autoridade dos mestres é, pois, uma autoridade ilusória. O verdadeiro mestre esconde-se dentro de cada um de nós, e esse mestre interior é também o mestre do mestre.

Georges Gusdorf

Platão afirmava que a voz do mestre costuma ser mais decisiva que qualquer livro. O reconhecimento natural e inevitável da importância fundamental dessa presença ocorre quando realmente se está diante de um grande mestre. Há décadas Antunes Filho encarna a figura mística do “Mestre”, gerando sentimentos antagônicos, como admiração e assombro, nos atores que ingressam no elenco do CPT. Por isso, tão essencial quanto o contato com essa experiência é a superação desses extremos para que se possa permitir-se à experiência, pois tanto a veneração quanto o receio em demasia ofuscam a plena recepção das orientações realizadas pelo diretor e atrapalham o desenvolvimento do ator, tornando-se um obstáculo intransponível para o aprendiz. Se é possível assim afirmar, essa seria a primeira lição a ser apreendida ao se ingressar nos ensaios do CPT, visto que o ideal na ligação estabelecida com o mestre é fazer dessa relação um meio para a descoberta e compreensão de si e não uma idolatria que venere a mestria e torne eterna a condição de discípulo. A relação estabelecida entre mestre e discípulo se inicia a partir de uma certa dependência do aprendiz que aos poucos deve ser transmutada para uma relação de diálogo que conduza à emancipação, pois enquanto o aprendiz se comportar como dependente ele não existirá por si mesmo e será sempre escravo de sua subordinação. Esta dependência do discípulo, para se efetivar como aprendiz, deve ser encarada desde o princípio como uma condição provisória.

Outra postura fundamental, é se despir de expectativas e preconceitos em torno da metodologia de Antunes, pois no processo de construção de um espetáculo no CPT, “cada dia é um dia” e tudo está em constante mudança. Semanalmente novos exercícios são criados ao mesmo tempo em que outros são abandonados, o que exige uma atenção especial aos direcionamentos do diretor, a ponto de recomendações dadas no dia anterior serem completamente alteradas no dia seguinte. Desse modo, flexibilidade, desapego e principalmente disponibilidade são virtudes a serem conquistadas ao longo dessa experiência.

O diretor está constantemente reformulando e reestruturando sua metodologia e nesse ponto também residiu a principal dificuldade em dissertar sobre a formação no CPT. Antunes, em sua prática formativa, muitas vezes procura apenas confirmar os mesmos princípios já consolidados no CPT por meio de outras perspectivas, como forma de atualização consciente ou inconsciente dos pressupostos, mas sempre na busca por criar novos conceitos e procedimentos para corresponder às necessidades de cada espetáculo e inquietações do momento presente.

Nos ensaios realizados no CPT, mais importante do que a simples execução das propostas é a compreensão do pensamento que as sustentam e, desse modo, essa perspectiva almeja proporcionar uma experiência formativa com um maior nível de consciência artística. Recentemente, raros eram os exercícios aplicados por Antunes que faziam parte do “Método de Ator”, sistematizado em *Hierofania*, e grande era o espaço dedicado à reflexão e discussão sobre questões “filosóficas” que poderiam amparar o trabalho do ator, reforçando a importância da ideologia do trabalho como principal amparo para o fazer artístico.

No projeto de formação de Antunes Filho há também um esforço de não separação entre as abordagens técnicas de corpo, voz e as referências indicadas no decorrer do processo, que visa uma não fragmentação dos diferentes aspectos que compõem a formação do ator. O pensamento que sustenta as práticas realizadas no CPT sempre renova essa necessidade de se relacionar os conteúdos entre si, em busca de uma real assimilação da complexidade da natureza da Arte do ator. Nesse sentido, essa proposta de inter-relação contínua entre os exercícios práticos, procedimentos criativos e referências teóricas e artísticas acabou se tornando um postulado do trabalho realizado pelo diretor.

Essas são apenas algumas das principais características que fazem do CPT um espaço diferenciado com relação às escolas de teatro convencionais, nas quais diversos professores ministram aulas de competências específicas. Uma excelente escola de teatro pode proporcionar experiências e possibilitar ao ator conhecer e fazer um melhor uso de determinadas técnicas teatrais, apurar seu rigor e seu gosto artístico em vários campos da arte, mas não pode ensiná-lo a se expressar de maneira artística. A instauração de um espírito artístico, que reflita o olhar sensível e o pensamento crítico do artista em relação ao mundo, ou seja, sua *visão de mundo*, cabe somente ao próprio artista. Durante a formação, o conhecimento da técnica é necessário para dar vazão expressiva à intuição e a imaginação, mas o essencial é a elaboração de sua *visão de mundo*. O artista busca, por meio de uma linguagem singular desenvolvida ao longo da vida, um modo de compartilhar artisticamente o

seu olhar. A obra de arte surge quando o mesmo consegue lançar um olhar crítico para o mundo e elaborar sua transmissão por meio de uma expressão própria.

A tarefa principal a qual Antunes se propõe como formador é a de motivar a conquista individual dos atores e, para isso, cada ator deve ser responsável pelo seu próprio aprendizado e ter uma postura ativa em todo processo, já que o aprimoramento do artista está justamente na conquista de sua autonomia. A relação mestre-discípulo ou diretor-ator deve tornar-se uma experiência libertadora, numa troca de vivências em busca de uma auto-expressão que só virá com o amadurecimento artístico, pois, como afirma Gusdorf: “A vocação do discípulo é seguir o mestre, mas é preciso não seguir o mestre senão para se encontrar finalmente a si próprio. A procura do mestre é apenas uma forma e um momento da angústia de ser quem se é”.³⁰⁹

“O teatro é apenas um meio, não é um fim” – A efetiva apreensão espiritual da noção de autoconhecimento implícita na afirmação de Antunes Filho é, sem dúvida, o maior aprendizado proposto em seu projeto de formação. Ao se olhar de modo retrospectivo para a experiência proposta no CPT fica evidente que se trata muito mais do que um espaço singular para se pensar e fazer arte com verticalidade. A real proposição da prática formativa do diretor pode tornar o ensino do teatro um instrumento para ampliar a consciência do ser, na qual a Arte teatral visa se configurar como uma legítima manifestação de uma necessidade humana de natureza metafísica, muito além do entendimento do aprendizado das Artes Cênicas unicamente como uma habilitação profissional.

Para encerrar, é fundamental o reconhecimento à generosidade do mestre, pela possibilidade dessa jornada de aprendizado ao longo da experiência que permitiu a revelação do ser-artista e que resultou na libertação da condição de discípulo. No entanto, tal manifestação envolve uma responsabilidade de nível superior com a própria conquista. Assim, se assume aqui um compromisso com a arte, consequência de um novo vínculo que se estabelece por meio da descoberta de um elo espiritual com o mestre.

³⁰⁹ GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995, p. 161.

Referências

AVENS, Roberts. *Imaginação é realidade: o nirvana ocidental em Jung, Hillmann, Barfield e Cassirer*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural* (Vol. I). Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins: Fontes, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. 26ª ed. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Palas Athena, 2008.

CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus: an acting master for the twenty-first century* 2ª ed. London/New York: Routledge, 1998.

CARREIRA, André. (Org.) *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

DELGADO, Maria.; HERITAGE, Paul. (Org.) *Diálogos no Palco: 26 diretores falam de teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003.

DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.

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

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho, um Renovador do Teatro Brasileiro*. Campinas: Unicamp, 1998.

GUSDORF, Georges. *Professores para quê?* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1995.

HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1975.

JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Psicologia do Inconsciente*. Trad. de Maria Luiza Appy. 2ª ed. Petrópolis: Vozes (Obras Completas de C. G. Jung, Volume VII/1), 1980.

KNÉBEL, Maria Ósipovna. *El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel*. Madrid: Fundamentos, 2003.

KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. 4ª ed. São Paulo - Rio de Janeiro: Hucitec, 1992

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *Antunes Filho, poeta da cena*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

_____. *Hierofania: O teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*, São Paulo: Perspectiva, 1964.

SANTOS, Maria Thais Lima. *O encenador como pedagogo*. São Paulo: [s.n.], 2002. Tese de Doutorado, USP.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

STANISLAVSKY, Constantin. *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Editorial Alba, 2003.

_____. *Manual do ator*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

STEINER, George. *Lições dos mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SUZUKI, Daisetsu Tetaro. *Essais sur le bouddhisme zen*. Trad. Jean Herbert. Paris: Éditions Albin Michel, 1940.

WUNENBURGER, Jean-Jacques; ARAÚJO, Alberto Filipe. *Variações Sobre o Imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

Revistas:

ABREU, Luís Alberto. Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. *Cadernos da ELT*, Santo André, Ano I, Número 0, mar. 2003.

CORBIN, Henry. Mundus imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal. *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, Paris, nº 5-6, p. 3-26. 1964. Traduzido para fins de pesquisa por Elisa Volpatto.

ESCOLA Brasil. Catálogo da Escola Brasil: *Arte em São Paulo*, São Paulo, nº 26, out. 1984. Edição especial.

MILARÉ, Sebastião. Antunes, Ibsen e Peer Gynt. *Artes*, São Paulo, nº 27, jun. 1971.

_____. Macunaíma está aqui. *Artes*, São Paulo, nº 53, abr. 1979.

_____. Antunes e o Teatro. *Artes*, São Paulo, nº 60, 1985.

_____. Trajetória de Antunes Filho no moderno teatro brasileiro. *La Escena Latinoamericana*, Buenos Aires, mai. 1991.

_____. Antunes Filho e a arte do ator. *Sete Palcos*, Coimbra, nº 3, set. 1998.

PRADO, Décio de Almeida.; MAGALDI, Sábato. (Org.) Dossiê Teatro. *Revista USP*, Universidade de São Paulo, São Paulo, nº 14, jun./ago, 1992.

Jornais:

ANTUNES FILHO, José Alves. Entrevista. *Diário de São Paulo*, 4 dez. 1973.

GUZIK, Alberto. Um raro momento de plena maturidade e intensa lucidez. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 06 jun. 1989, Artes e espetáculos.

LIMA, Mariângela Alves de. Um fio de história reinventa o teatro. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 29 mar. 1991, Caderno 2.

MAGALDI, Sábato. Antunes Filho: A Consagração. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 set. 1981.

_____. Como se fosse um bom sonho, os personagens do livro mágico viram gente. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 set. 1978, Caderno Divirta-se, p. 21.

Dicionários:

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Websites:

ACTORS STUDIO. Disponível em: <<http://theactorsstudio.org/studio-history/>> Acesso em: 16 jul. 2014.

GAZETA NEWS. Disponível em: <<http://gazetanews.com/noticias/antunes-filho-estreia-sua-montagem-de/>> Acesso em: 22 fev. 2014.

ITAU CULTURAL. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=699> Acesso em: 5 ago. 2013.

REDE GLOBO. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/10/antunes-filho-reavalua-carreira-ao-lancar-novo-espetaculo-do-cpt.html>> Acesso em: 22 fev. 2014.

REVISTA BRASILEIROS. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/2013/11/28/antunes-filho-decodificado/#.UwIYaSjB9wQ>> 22 fev. 2014.

RODA VIVA. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm> Acesso em: 19 mai. 2013.

SESC SP. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/7106_O+MESTRE+DA+CENA#/tagcloud=lista>. Acesso em 01 de nov. 2013.

Outros Materiais:

ANTUNES FILHO, José Alves. Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova, 1983. *Programa dos espetáculos do Rodízio de 1984*. São Paulo: Sesc, 1984.

_____. Palco sem clichês. *Exposição CPT Aberto*. São Paulo: Sesc, 1998.

_____. Ser e não ser, eis a solução. *Programa do Prêt-à-porter* (distribuído ao público nas primeiras edições do experimento). São Paulo: Sesc, 1998.

GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. Método de Trabalho. *Programa do espetáculo Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. São Paulo, 1981.

_____. *O preparo técnico do ator*. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

_____. *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*. Texto datilografado, São Paulo, 1987.

Anexos

Método de Trabalho

Surge, em 1977, o CTP – Centro Teatral de Pesquisas – fruto das insatisfações do diretor Antunes Filho com os moldes teatrais, e com o objetivo de fomentar a pesquisa teatral e agregar pessoas e grupos teatrais. Um centro catalizador para desenvolver pesquisas e experimentações, sem se ater aos padrões estabelecidos pela maioria das escolas de teatro brasileiras. Tratava-se, assim, de convergir as pesquisas para o aprendizado – uma vez que a maioria dos elementos ligados a tal centro não trazia nenhuma ou quase nenhuma experiência teatral – porém, efetivando esse aprendizado através das necessidades reais do grupo e de acordo com a “oferta” individual de cada elemento, segundo o estágio do trabalho grupal.

A formação dos elementos do grupo se daria levando em conta dois fatores fundamentais: os estudos teóricos e seu subsequente translato para o palco sob a forma de exercícios, convergindo ambos para um objetivo comum, qual seja, a persistência em desestruturar todo o trabalho concretizado em função das novas possibilidades que ele próprio despertaria. Aí residia uma das atribuições básicas segundo a qual o grupo se moveria e que se transformaria num dos eixos fundamentais da sua filosofia: colocar-se em situação a cada instante da criação, fazendo tábula rasa do conhecimento anterior, e jogando-se para os estágios futuros sem nenhuma espécie de pré-concepção. Fazia-se necessário que a “filosofia estética” do CTP brotasse espontaneamente, sem que a memória lhe borrasse a emersão.

O 1º núcleo do CTP convergiu suas pesquisas

para a obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, com o Grupo de Teatro Pau-Brasil. Adaptando a obra “ao vivo”, atores e diretor viveram conjuntamente, no palco, as propostas do livro, daí nascendo a dramatização do texto, cuja redação final ficou a cargo de Jacques Thieriot. A partir daí foi composto o espetáculo, buscando uma tradução para o palco dos elementos poéticos contidos na obra, traçando-lhe as linhas da imaginação e criatividade que pautariam toda a trajetória do “Herói sem caráter”.

Além do diretor, uma equipe de professores e orientadores trabalhou em conjunto para fornecer ao grupo o domínio de técnicas necessárias e específicas para viabilizar o processo.

O sucesso da experiência, culminando com a montagem, impulsionou o CTP para a sua segunda realização como o Grupo de Teatro Macunaíma. Um novo processo começaria e, com ele, um novo conjunto de estudos. Considerável período de tempo foi revertido para a pesquisa de *Xica da Silva* e *Grande Sertão-Veredas*, consideradas montagens inviáveis, uma vez que os resultados obtidos, em muito remetiam ao espectro do projeto anterior.

Finalmente, após amplo período de discussões e avaliações, o grupo optou pela obra de Nelson Rodrigues, não apenas pelo mérito de ser ele considerado o maior dramaturgo brasileiro, mas também, e ao contrário de *Macunaíma* (que proporcionava um amplo material sobre a mitologia rural brasileira), porque re-

velava uma poderosa dimensão do homem urbano do Brasil e da sua mitologia.

Os 17 meses que antecederam à estréia de *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno* implicaram em diversas fases de trabalho e delas resultaram o método segundo o qual se realizaria o projeto.

O Elemento Humano

Desde o início, e sempre que necessário, o CTP fez convocações, através de jornais e outros meios de comunicação, aos interessados em desenvolver atividades artísticas na área teatral. Esses, submetidos a testes e a períodos de experiência, seriam posteriormente selecionados segundo sua afinidade e talento para a representação e, também, por sua disposição em participar de um grupo cooperativado, o que comporta um processo árduo e complexo, sem remuneração, e no qual o sucesso e o fracasso dependeriam exclusivamente dos participantes. Dentre as aproximadamente 2000 pessoas testadas, muitas não se adequariam ao processo, ainda que possuíssem talento, e muitas outras, já de início, não se dispunham a permanecer no grupo devido a dificuldades financeiras. Destaca-se o fato de que raríssimos atores profissionais compareceram às convocações, e também a grande afluência de pessoas jovens.

Para a realização do trabalho, seria necessário abandonar os padrões conhecidos e iniciar por uma vereda de onde não se poderia, de antemão, aferir concretamente o resultado. Seria preciso entrar nesse novo universo despido dos vícios de uma longa carreira e com uma vitalidade e energia canalizadas para a elaboração de uma nova qualidade teatral, para um teatro novo. O elenco, que acabaria permanecendo com 20 atores, resultou, em consequência dessas características e necessidades, predominantemente jovem.

Meios Financeiros

O projeto, aprovado pela Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, recebeu, de início,

uma verba de Cr\$ 500.000,00, que foi canalizada exclusivamente em agosto de 1980 – para aquisição e manutenção do material necessário para a sobrevivência do núcleo de trabalho, tal como aquisição de textos, algum material de cena e outros materiais essenciais para a continuidade do processo.

A sobrevivência pessoal dos elementos do grupo não raro resultou sacrificada. Em certas épocas, quando o ritmo do trabalho o permitia, alguns atores realizaram um trabalho extra, esporádico (publicidade, cinema, tv., etc), para garantir parte de sua sobrevivência.

Para a produção do espetáculo, a Secretaria dotou nova verba, de Cr\$ 2.500.000,00, sendo Cr\$ 1.000.000,00 para a montagem e o restante distribuído em seis parcelas de Cr\$ 250.000,00.

Também, cedeu a Secretaria o Teatro São Pedro, sem quaisquer obstáculos, para os ensaios e apresentação do espetáculo.

O Projeto

Traduzindo características estéticas inusitadas, o sucesso de *Macunaíma*, não apenas no Brasil, como também na Europa e EE.UU., aliado à dinâmica proposta pelo CPT de não estacionar suas atividades em um único projeto, levou Antunes e o restante do grupo à elaboração do projeto *Nelson Rodrigues*.

Sem tentar reeditar a fórmula do primeiro, mas tentando superá-la, partiu-se para a concretização do processo que resultou no espetáculo *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*.

Esse período se traduziu numa das fases de mais difícil transposição, visto manter-se ainda presente a sombra de *Macunaíma*. E só resultaria um trabalho satisfatório se se iniciasse um processo completamente inédito, em que, por si, as coordenadas do trabalho viessem a compor um processo inteiramente novo. Para o grupo abandonar uma fórmula, significativa levá-la ao caos e, em situação, imiscuir-se em pesquisas e experiências, objetivando conseguir um novo estado de espírito, um novo “mood” que caracterizasse a etapa

posterior. Transcorreram oito meses até que, através de leituras, exercícios dramáticos e “workshops” diários – dirigidos pelos atores – se vislumbassem os primeiros eixos da montagem deste espetáculo.

Esse período dificultoso representou um adentramento na obra rodrigiana, sem a preocupação de revelar-se de imediato uma forma definitiva. Pelo contrário, representou um mergulho no universo brutal de N.R., através dos estímulos desencadeados pela literatura paralela, buscando-lhe a essência. O maior mérito foi representado pelo desafio provocado pela obra no sentido de desvendar-lhe os mistérios, retirando, aos poucos, as camadas mais superficiais que a envolviam.

Fez-se necessário dispensar a essa faceta um tratamento diferente da maior parte das interpretações de sua obra, que remetiam quase sempre à comédia de costumes, ao naturalismo, à cor local, ao regionalismo carioca, aspectos que se viam como componentes superficiais, até atingir suas características universais e míticas mais claramente, graças aos subsídios fornecidos pela obra *O Mito do Eterno Retorno*, de Mircea Eliade e pela visão dos Arquétipos e do Inconsciente Coletivo, de Jung. A cada momento, no entanto, prevaleceu uma atitude fenomenológica para com a obra e para com os autores utilizados como subsídio para sua apreensão, evitando-se uma postura unilateral e, pelo contrário, buscando-se todos os ângulos possíveis de abordagem, valorizando-se outras correntes críticas.

A proposta só se efetivaria se se trouxesse, à luz, poesia escondida atrás da forma aparentemente contingente que envolvia a tão falada linguagem sintética do dramaturgo. A procura da tradução poética remeteu à linguagem divina de Vico, aos ensaios de Emerson, à poética do espaço de Bachelard. E o espaço concedido a essa tradução da obra começou por tomar corpo quando as experiências práticas com as peças e os estímulos teóricos começaram a se mesclar organicamente; quando, sem a necessidade de formular racionalmente os conceitos do espetáculo, eles foram surgindo espontaneamente como resultado da relação racional/inconsciente.

O relacionamento dos indivíduos do grupo passou a se realizar sobre bases concretas de trabalho e a intenção grupal, sem que se forçasse, canalizou as experiências individuais em função do coletivo. Aí residiu outra atribuição perseguida desde o início das atividades: que a cooperativa não fosse funcional apenas economicamente, mas que a divisão de responsabilidades e de direitos se processasse de acordo com as necessidades artísticas do grupo sem, entretanto, dispensar as individualidades dos componentes, visto serem elas os móveis do vigor necessário para a elaboração de uma linguagem que não traduzisse dogmas formais e ideológicos.

Embora fundamentais, não foram somente esses aspectos que contribuíram para a manutenção coesa do grupo. Regras de disciplina de trabalho foram adotadas por unanimidade, tanto inspiradas nas crises que o grupo foi vivendo nesse percurso, como na experiência das crises e dificuldades vividas pelo Grupo Pau-Brasil. Foram medidas que iam sendo adotadas durante o processo, praticamente, valendo-se das “infrações” que iam surgindo. Também, em reuniões periódicas, todos faziam a avaliação de seu próprio trabalho e do de seus companheiros, numa revisão criteriosa de atitudes e de rendimento profissional.

A verba dotada pela Secretaria, esperada para março de 1981, deveria custear a última fase da produção. Embora o dinheiro tivesse sido liberado com atraso, o que obrigou o grupo a valer-se provisoriamente de outros recursos para encaminhar a produção, a estréia deu-se, dentro das previsões, a 6 de maio de 1981.

Objetivo

O objetivo da montagem era de, fundamentalmente, concretizar as idéias do projeto:

- a) – que a montagem resultasse produto de pesquisa e experimentação;
- b) – que representasse poeticamente o autor perante sua

universalidade e, ao mesmo tempo, refletisse as particularidades brasileiras nele contidas;

c) – que se despidisse o palco de cenários, centralizando no ator a função primordial do teatro, fugindo das produções nos moldes hollywoodianos, utilizando-se apenas os acessórios essenciais, para refletir a realidade sócio-econômica do Brasil;

d) – que traduzisse nos moldes da arte novas relações com a realidade, proporcionando meios de expressão que, de alguma forma, estivessem condizentes com a verdade de nosso tempo;

e) – que propusesse a reavaliação e discussão da obra de Nelson Rodrigues.

O essencial

Na busca da essência da obra rodriguiana prevaleceu a tentativa de se esquecer tudo o que era velho, tudo o que representasse a emergência das camadas mais superficiais da imaginação e que correspondesse, portanto, a padrões já vistos, massificados.

De início, foram realizados “workshops” (pequenas montagens), traduzindo idéias, sonhos, imagens, enfim tudo o que o universo de Nelson pudesse suscitar nos atores. Esses exercícios inúmeráveis não foram anotados ou relacionados, embora alguns denotassem “superioridade” estética em relação a outros. Por não possuírem um fim em si, terminaram por constituir um mosaico ampliado dia após dia, conservando apenas o “estado de espírito” da criação. O que significa que, mesmo que se lhes retirando ou esquecendo a forma, a atmosfera inicial continuou pairando sobre o conjunto. E, mesmo retirando o conjunto, permaneceram os elementos essenciais e não apenas formais.

Paralelamente, os participantes realizaram também a montagem de cenas escolhidas das várias peças de Nelson, dando-lhes sua interpretação para, após a apresentação, serem colocadas em debate aberto ao grupo, permitindo assim a avaliação crítica do trabalho, apontando-se falhas conceituais ou técnicas.

Ressalte-se que tanto essa montagem de cenas

como os “workshops” era feito na ausência do diretor, que deles participava apenas como espectador. Mais tardiamente, chegou-se a juntar a dramatização de cenas com os “workshops”. Residia aí mais um componente intrinsecamente ligado à filosofia do CTP: o de trazer, os atores, não apenas a responsabilidade de representar, mas a de ter uma visão de direção e de auto-direção.

Durante essa fase, reiterou-se fortemente a postura do ator-poeta. Vico e Diderot foram os autores básicos para o desenvolvimento dessa atitude estética. O que se tentou eliminar foi a postura de catarse psicodramática, muito em voga no teatro brasileiro da década de 60. Evitou-se, portanto, o trabalho de condicionamentos individuais, de atuação emocional, buscando ênfase na técnica e no jogo dramático, na atitude lógica e atenta do ator em relação ao seu trabalho. Nessa busca de uma filosofia de arte utilizaram-se técnicas stanislavskianas, prevalecendo, porém, Diderot. Para isso, muito contribuiu o trabalho que os atores realizaram criativamente através das cenas e “workshops” montados, particularmente pela atmosfera, ou “mood”, que deveria prevalecer. Um primeiro “mood”, mesmo que artificial, estabelece-se ao nível da criação que o grupo realiza sozinho, sem o diretor; um segundo “mood” dá-se no intercâmbio dessa experiência com o diretor, muito ao nível do que daí extrai o próprio diretor como subsídio estético – é o que Antunes chama de “vampirizar” os atores; e, finalmente, um terceiro “mood” que decorre quando da síntese, em que, mesmo não utilizando o material investigado e proposto, permanece tudo presente como “clima” estético.

Foi por essa época que começaram a se refletir as necessidades conceituais a nível de montagem e passou-se a realizá-las praticamente. De início, por exemplo, a peça *Os Sete Gatinhos* oferecia uma forte tendência para tornar-se uma comédia de costumes, uma vez que vinha impregnada de forte cor local. Representava, aparentemente, apenas o painel de uma família da classe média carioca às voltas com uma filha virgem que deveria, a todo custo, casar-se de véu e grinalda, gra-

ças ao dinheiro recebido através da prostituição das irmãs. Ao sabê-la não mais virgem, o pai propõe-se a transformar a casa num bordel. A temática aparentemente vulgar encobre uma profunda radiografia da classe média brasileira em meio à miséria física e espiritual, e esconde uma conotação mítica digna das obras consideradas “arquetípicas” de Nelson. O impasse levou o grupo a materializar os espíritos citados referencialmente no texto, na tentativa de criar uma atmosfera “estranha” que, sem deslocar a obra de seu referencial, a transportasse a uma outra dimensão cênica, fugindo assim do falso naturalismo, tônica das produções que visam a obra do dramaturgo. Citamos esse exemplo como decorrência do “mood” criado pelos workshops do grupo.

Na mesma peça, a mesa sugeria a tribuna, o centro da casa, da família, em torno da qual tudo se desenrola, o simbolismo mítico do centro do universo, da montanha – umbigo do mundo – que liga o céu à terra. Esse simbolismo voltaria a se inserir em *Álbum de Família*, numa espécie de versão aristocrática de *Os Sete Gatinhos*. Embora tematicamente fossem, na aparência, completamente divergentes, ambas caracterizam uma classe social distinta e revelam a radiografia dos aparentemente bem sucedidos lares brasileiros, com toda a força barbárica e selvagem dos tempos míticos da origem.

Essa introjeção nos tempos da origem desenrolaria toda uma busca poética dos tempos divinos, amplamente discutida por Vico: o homem em situação num estado caótico de coisas, em que tudo existiria amorfo e que, segundo suas necessidades naturais, iria se transformando em objetos de sua propriedade, à medida em que os nominava. E o nominá-los era fazer poesia. Criava-se assim uma relação nova sobre algo sem significado que passava a representar um signo conhecido e, portanto, obtinha-se conhecimento. Essa atmosfera viria a percorrer todo o espetáculo, sugerindo diversas fases do homem primitivo em busca do conhecimento, da poesia – a necessidade de se expressar, de se comunicar com o universo exterior. E essa sugestão se faria mais

presente na figura do menino, desde a fase do desespero solitário do homem caminhando pela vida, na tentativa de expressão pelo berro, na afasia em que articula sons ainda ininteligíveis. A inserção da figura do menino no espetáculo acabou demonstrando uma síntese do aprendido com Vico, embora de início não se tivesse consciência disso, tendo emergido intuitivamente a proposta de sua inserção. Evidente, mesmo se consolidando como uma síntese de Vico, sua figura abre campo às mais variadas interpretações. Basicamente, a atuação do menino está ligada à expressão da linguagem divina, ao gestual dos hieróglifos e aos ideogramas, numa síntese da dança das palavras, compreendendo-se a dança como tentativa de expressão da linguagem divina e hieroglífica e as palavras como a expressão da linguagem humana.

Portanto, a temática das peças, coordenada a esse “sentimento geral”, a essa atmosfera emprestada pelo grupo, resultou, na montagem, em elementos inerentes à “mise-en-scène”. Como no caso das pessoas sentadas nas cadeiras, no início de *Toda Nudez Será Castigada*, resultado de uma sensação de solidão social de pessoas frente à sua janela, observando com desconsolo um ponto fixo, o nada. Nessa peça, ainda se ressaltaria o conceito de licantria de Herculano – o casto diurno, mas devasso nas trevas – a já arquetípica fábula do homem-monstro. O cantor e a cantora, em *O Beijo No Asfalto*, tiveram o propósito de distanciar as cenas do referencial quanto mais se acreditasse na sua continuidade normal. Também, a transposição do conceito da rotativa nos deslocamentos laterais e relampejantes, ressaltados pela sirene como a rapidez monstruosa dos meios de comunicação de massa em fornecer e veicular dados falsos, tudo buscava ressaltar o apelo mítico de todas as vítimas desse complô social. Um complô alucinante instaurado pelo 4º poder – a violência da imprensa e dos meios de comunicação – com arma soberana de alinação e de domínio, e a cuja crítica Nelson, como jornalista, não se furtou.

Assim, a cada momento do processo, foi emergindo um conceito mais geral das pessoas perseguidas

pelos nomes sociais, objetos de descrença, e do desespero apelativo de reencontrar sua força original nos tempos dos deuses e heróis – uma louca captura quase sempre frustrada.

Permaneceu esse “clima” até o final do processo de montagem, sempre deixando livre o espaço para a emergência criativa e aproveitamento máximo de todo material criado e descoberto. Somente na fase final é que se eliminou o repetitivo, o abundante, num processo de síntese e depuração, para finalmente selecionar só o que verdadeiramente resultasse essencial para o espetáculo.

As várias fases

No 1º semestre de 1980, estudou-se toda a obra de Nelson Rodrigues: peças, crônicas, romances, memórias, entrevistas, além do não muito vasto material escrito sobre o autor. Tendo Antunes viajado para a Europa com o espetáculo MACUNAÏMA, o grupo, trabalhando sozinho durante 20 dias, montou duas peças de Nelson: *O Beijo no Asfalto* e *Anjo Negro*. Consolidou-se então a idéia de montar uma seleção de peças de Nelson, uma vez que se tinha em vista o entendimento do seu universo, numa mostra representativa.

Essa busca de significados resultaria na seleção proposta por cada elemento do grupo, baseado nos seguintes critérios:

- a) qualidade do texto;
- b) valor expressivo dentro da obra de Nelson;
- c) valor de conjunto dentro do espetáculo.

Esses critérios foram adquiridos levando-se em conta as obras que representassem com maior síntese os elementos tipicamente rodriguianos e que, ao mesmo tempo, mostrassem suas diversidades de: classe social; temática; e ambientação da geração.

Dentre as chamadas “tragédias arquetípicas”, a escolha recaiu sobre *Álbum de Família*, não só por colocar a temática do incesto até o paroxismo, mas também por ter ficado retida pela censura durante 21

anos e, portanto, acessível ao público somente como leitura. Foi escolhida por fazer uma das raras radiografias da aristocracia latifundiária em contraposição à contundente tragédia da classe média de *Os Sete Gatinhos*, por exemplo.

As outras cinco peças foram escolhidas de acordo com os critérios citados, distribuídos os temas em: morte, falta de solidariedade humana, castidade, pureza, todas envolvendo basicamente a classe média, porém em ambientes diversificados. São as seguintes: *Boca de Ouro*, *A Falecida*, *O Beijo no Asfalto*, *Toda Nudez Será Castigada* e *Os Sete Gatinhos*.

Por essa época, foram surgindo as teses que se tornaram o eixo da montagem:

- a – as personagens rodriguianas, debatendo-se obstinadamente na consecução de suas obsessões, remeteriam à nostalgia do paraíso perdido, o mito do Éden;
- b – por essa vereda, saltou à análise a chave cristã: a crença na vida eterna e a perspectiva de ressurreição;
- c – mais tarde, o contato com o “mito do eterno retorno” levou a depurar a idéia da nostalgia edênica, permitindo vislumbrar não mais a visão nostálgica, mas a volta obsessiva ao caos primordial e a perspectiva de um renascimento realmente renovador.

Na verdade, acabou havendo um acasalamento dessas idéias, uma certa harmonia procurada do mítico com o cristão, pois que se verificou que persistia o estigma do edênico, ou seja, a tese revelada de Nelson demonstra que, por mais que se repita, o homem não consegue sair do círculo instaurado pelo “mítico-cristão”. O respeito a essa dualidade sempre regeu nosso trabalho, compreendendo-se o posicionamento cristão como nostálgico, portanto passivo, enquanto que o mítico se revelava como a parte mais ativa. Como já foi esclarecido, no entanto, outras correntes críticas forneceram subsídios da maior importância;

- d – compreendeu-se, então, o comportamento arquetípico do homem rodriguiano, suas atuações como manifestação direta do inconsciente coletivo, o que o aproximaria das tribos de homens primitivos e lhe daria uma dimensão a-histórica, na medida em que repetia mode-

los de funções psíquicas, ou seja, modelos de arquétipos. Viria, assim, se fundamentar sua vivência inconsciente, deslocada do referencial, embora nele atuando, e instaurando o caos como perspectiva de restauração e de renascimento. Demonstra-se, assim, um sistema cíclico de vida, que reporta aos modelos descritos do “mito do eterno retorno”.

Teoria

Paralelo a todo o processo de desvendamento do universo rodriguiano, foi organizada uma numerosa bibliografia de formação básica, com temas variando desde estética teatral, literatura dramática, até poesia, passando por filosofia, semiologia e semiologia do teatro. A montagem se revertia para uma obra poética e entendia o grupo que só poderia assim traduzi-la se se colocasse poeticamente em seu encaixe. Daí Emerson, Vico, Bachelard. No entanto, para resultar praticamente em poesia no palco, fazia-se necessário dominar a expressão teatral e também voltar-se para o estudo de métodos teatrais, diferenciando-os ou juntando-os segundo as necessidades. Daí Stanislavski, Diderot.

Fazia-se necessário consolidar idéias sobre o que é um espetáculo, como se elabora uma “mise-en-scène”; destacar a valorização do trabalho do ator, ressaltando a importância da técnica e da lógica como princípios básicos para uma postura elaborada de conhecimento do seu trabalho. O método stanislavskiano utilizado numa primeira fase na busca das emoções reais somar-se-ia às idéias de Diderot, francamente em favor desse, na medida em que permitiria o domínio do ator sobre a emoção, distanciando-o da possessão pela personagem e o encaminharia para a possibilidade de com ela compor novas relações dramáticas – a emoção real. E se passaria do estágio de “viver” a personagem para o do jogo dramático.

Diante dessas necessidades, as atenções também se voltaram para um contato mais direto com artistas e espetáculos, para aprimorar critérios de “visão estética”. Frente a esses eventos, sentiu-se a necessidade de

não mais se colocar o grupo como espectador passivo, mas sim adentrar-se na obra buscando-lhe a relação forma/conteúdo. Para isso contribuiu a aproximação com diversos criadores. Particularmente identificaram-se com as necessidades do grupo os espetáculos de Pina Bausch, além de outros vistos por elementos do grupo quando da viagem à Europa: Kazuo Ono, Tadeusz Kantor, por exemplo. Foram enriquecedores os trabalhos dos cineastas Werner Schroeter, Nagisa Oshima, Herzog, bem como a fotografia de Diana Arbous, as obras de George Segall, Magritte, Max Ernst, entre outros. A correlação tempo/acesso ao inconsciente como trabalhada por Bob Wilson e a experiência de Peter Brook com jovens, na França, foram guias especiais para tocar a sensibilidade do grupo e, juntamente com os demais artistas citados, foram fontes de reflexão para atingir uma nova decodificação e fruição estéticas.

Assim, basicamente, a proposta era de elaborar um critério de estética e, na realização deste teatro de pesquisa, situar o grupo com o que de melhor se faz internacionalmente no campo da arte. Para tal, é necessária a consciência de que está falhando a realidade teatral brasileira, tanto nos seus conceitos estéticos sobre o que seja realmente teatro, como na percepção das condições de trabalho no confronto com um cotidiano bastante adverso. Propõe, pois, o grupo, uma pesquisa tão autêntica e honesta como a dos grandes grupos de teatro do mundo.

Saliente-se, ainda, que o grupo nunca tentou fazer nenhum trabalho que fosse, já de início, considerado a maneira correta e definitiva, numa demonstração de vaidade utópica. Pelo contrário, de propósito permaneceram os erros como grande referencial para paulatinamente, tentar-se uma aproximação do acerto.

Paralelamente aos estudos de Mircea Eliade e de Jung, em contato com a tese que postulava a existência de uma matriz exemplar que conservava a essência da origem mas transmutava sua forma com o correr dos tempos, chegou-se à inferência e à utilização do

"kitsch" como um elemento canalizador do inconsciente coletivo, e que acabou também resultando num dos eixos da montagem.

Todos os assuntos tratados foram apostilados, depois de expostos em seminário e avaliados pelos demais elementos do grupo. Os assuntos eram sempre ventilados em amplas discussões, de tal modo que todos pudessem desenvolver sua capacidade de reflexão e análise. Basicamente, o que se buscava, era que as pessoas aprendessem a pensar, e a expressar adequadamente seu pensamento.

Prática

Escolhido o elenco – sujeito a mudanças – após a análise aprofundada de cada peça, começou o trabalho de montagem propriamente dito.

Em setembro de 1980, iniciou-se a montagem de cada peça, sem qualquer tipo de criatividade: obediência às rubricas, procura de entendimento das personagens e das relações entre elas, compreensão da sintaxe do autor. Foram designados seis atores para a direção de cada uma das peças, trabalho que durou oito semanas. Em seguida, assumiu Antunes a direção, ocasião em que, por comparação, se evidenciaram as falhas e acertos cometidos nessa primeira etapa. Foi quando se evidenciou, na prática, o valor dos erros.

Concomitantemente, intensificaram-se os exercícios de relaxamento, de composição corporal e de conhecimento e uso da energia vital de cada um, enquanto se continuavam a realizar os workshops, as cenas dramatizadas e os seminários.

No período da manhã, das 8 às 11,30 horas, havia as aulas ministradas pelos vários professores. Foram os seguintes os cursos realizados, e seus respectivos professores:

Dança – Paula Martins

Dicção – Mara Suzana Behlau

Tai-chi – Jou Eel Jia

Música – Maestro Alberto Jaffé (SESC)

Sensibilização – Silas Maciel

Além desses cursos, os componentes do grupo tiveram aulas de instrumentos de sopro, ioga e natação.

Todas as tardes, durante duas horas, Antunes reunia-se com o grupo para análise e debates. Residia aí toda a dinâmica do processo: à medida que se desenvolviam os trabalhos, novas dificuldades iam surgindo para os atores e novos desvendamentos iam se fazendo necessários. Discutiam-se, então, entre outros, temas como: relaxamento e todas as implicações corporais; as várias formas de expressão: corporal, gestual, vocal, com especial ênfase à conjugação desses elementos e ao elemento psíquico, emocional, de tal forma que a emissão da mensagem fosse fiel ao pensamento do autor; a compreensão do pensamento dialético e suas aplicações ao comportamento humano; as várias formas de realidade; a adequação às contingências cênicas e dramáticas: a memória emotiva; as várias formas de interpretação dramática.

Essencial era a tentativa de se descobrir um novo vigor no teatro, correspondente à nossa vida atual, ao cheiro dessa nossa era. Vigor, caos, força espiritual, a energia contida e jamais expressada, o gesto conciso e lúcido, de tal forma a propiciar ao espectador uma identificação profunda. A busca dessa nova energia iria até às fontes de formas orientais de expressão, a aulas de sensibilização com pessoas cegas, a exercícios constantes de relaxamento e de consciência do corpo.

Outra faceta dessa dinâmica foi o processo de reciprocidade, de tal forma que, a cada novo aprendizado, se apresentava uma nova faceta a ser vencida. Assim, por etapas – ou por patamares – foram sendo escalados os degraus de amadurecimento técnico, estético e humano. Assim, o trabalho foi realizado sob o prisma da permuta contínua entre ator e diretor, de tal modo que este atingia estratégica e paulatinamente, a cada novo ensaio, as propostas de novas técnicas para o ator. A inovação, assim, era constante, até o afunilamento final.

Devido à dinâmica do projeto, ninguém do grupo possuiria uma única função e nem papéis fixos, que se-

riam experimentados e, se necessário, remanejados de acordo com o estágio do processo.

Depois de montadas as seis peças pelos próprios atores, e tendo Antunes assumido a direção – em novembro de 1980 – seu primeiro passo foi estabelecer a “mise-en-place”. A esta altura, todos já sabiam seus papéis e deveriam apenas locomover-se de acordo com as coordenadas do diretor – basicamente a de obediência aos impulsos das personagens. Desde o primeiro dia em que subiram ao palco, os atores, já se vestiram de acordo com o que sua personagem requeria. Foram roupas improvisadas e que foram se aperfeiçoando à medida do desenvolvimento e da percepção do “physique du role”.

Seleção e cortes

As seis peças já tinham uma existência real no palco. Tendo em mente os estudos de Jung e de Mircea Eliade – basicamente a compreensão da filosofia do “eterno retorno” de Nelson – passou-se ao trabalho de sintetizar as peças. As propostas para tal síntese foram feitas por todos, até chegar-se a um consenso. Eventualmente, novas retificações foram feitas durante o decorrer dos ensaios.

Devido ao seu caráter episódico, relatando três versões de um mesmo fato, portanto inviável para uma síntese pertinente, a peça *Boca de Ouro* seria eliminada do espetáculo.

Os ensaios

Ensaiaava-se diariamente, no período da tarde. De manhã, prosseguíam os cursos e demais atividades. Trabalhava-se das 8 às 18 horas, com uma hora para almoço. Folga aos domingos. Alguns atores, participaram de aulas extras à noite (violino e capoeira, por exemplo). A partir de novembro, os ensaios tiveram um roteiro mais ou menos permanente, assim dividido:

a) ensaios sequenciais das peças, quer dizer, ensaiava-se

uma peça por 3 a 5 dias, passando-se depois para a seguinte, assim por diante, até retomar-se a peça inicial; b) os ensaios foram entremeados com exercícios dramáticos, ou com “workshops”; c) trabalhada uma peça pelo diretor, havia sempre uma reiteração do executado, sob supervisão da assistência de direção.

O importante a ressaltar, portanto, é que as peças foram trabalhadas como um todo, praticamente tomando-se cada peça como se fora uma cena do espetáculo.

Vencido um ciclo, o trabalho se renovava a partir da primeira peça, até o momento em que se começou a juntá-las, uma de cada vez e até finalmente ensaiar-se o I ato (na ocasião, 3 peças), depois o II ato e, finalmente, as cinco peças como um todo.

Apesar dos cortes, o espetáculo alcançava uma duração de quase 6 horas. Trabalhava-se intensamente o ator, e dedicava-se especial atenção à sintaxe de Nelson, à expressão efetiva do seu pensamento.

A ilustração cênica da fértil imaginação da personagem Zulmira, de *A Falecida*, tornava muito presente a sombra de *Macunaima*, pelo que se decidiu suprimi-la da coletânea. Foi quando se prosseguiu com mais intensidade a depuração de todo o espetáculo. Passando-se peça por peça, veio-se a descobrir que os “workshops” iam, de certa forma, desvirtuando o seu andamento dramático. A poesia de Nelson, sua intensidade dramática dispensavam quaisquer “comentários”, quaisquer “enfeites”. Deu-se, então, um processo radical de “enxugamento”, de eliminação de tudo que fosse considerado excrescência. Embora fascinantes, tanto pelo seu visual como pelo seu significado, a inserção das “visões” do mundo rodriguiano não passava de desvio. Toda a atmosfera dos “workshops” já pairava sobre a base dramática do espetáculo, não havendo mais a necessidade de formalizá-la.

Desse período até a estréia houve mais um mês de ensaios. E a primeira apresentação deu-se a 6 de maio, com 3 horas e meia de duração.

Em síntese, pode-se dizer que a tática do *diretor Antunes Filho* está em criar condições tais de trabalho que possibilitem o nascimento de algo novo. São as seguintes:

1. Colocar-se em situação, de tal modo que o defrontar-se com incógnitas, com situações e problemas que não se sabendo como se resolver, se transformarem num desafio para fazer brotar respostas que se caracterizem como novas situações que requeiram novas soluções.
2. Fazer em excesso. Estar aberto para o aproveitamento integral das propostas – nem que isso signifique um espetáculo com 20 horas de duração – para depois, em processo, suprimir. Nisso está contida a premissa de que nunca se sabe antecipadamente o que vai dar certo e nem mesmo se toda a concepção do espetáculo se configurará como adequada. A cristalização somente se dará no decorrer do processo.
3. Trabalhar com “workshops”, que nada mais são do que a expressão dos impulsos. São esses que criarão o “mood”, o clima estético que impregnará todo o espetáculo. É esse “zeitgesit” que encaminha o que emergiu do impulso criador dos atores. Assim, a estética que orienta o espetáculo não se configura como ato pensado, mas surge como decorrência, a posteriori.

Subjacente a esses três postulados, está o elemento básico para o seu funcionamento: a aceitação do erro. Não há medo nem preconceito em relação às coisas, pois somente tateando-se, através dos erros, é que se abre a perspectiva de se chegar aos acertos. No “excesso” estão contidos os erros e somente graças a eles é que se poderá realizar o processo de depuração.

Inicialmente, o ator julga estar fazendo tudo corretamente. A sua capacidade de avaliação ainda é precária, somente sendo desenvolvida depois da prática de alguns meses. O *novo*, na verdade, não é apriorístico, somente surge através do processo de trabalho, e não é identificável pelos que o estão fazendo. Estes estão tão envolvidos no processo, que não têm condição de perceber. As situações criadas colocam o grupo num tal “mood”, de mergulho profundo no universo que se está criando, que o novo será um valor atribuído por terceiros, e após o término dos trabalhos.

Apenas, o grupo cria condições novas. O processo de trabalho estabelece as premissas que possibilitam a instauração de táticas que propiciem uma saída para o já assumido, ou seja, para a consecução do espetáculo. O novo é sempre uma incógnita e emergirá da praxis. Portanto, o ato de criação no teatro se constitui em se colocar sempre em situações novas.

Parte-se, pois, do quantitativo para depois selecionar e, finalmente, chegar ao qualitativo.

Como uma das condições básicas deste método consiste em “colocar-se em situação”, para que os problemas e obstáculos se transformarem num desafio constante para o encontro de novas soluções, cinco meses depois da estréia de *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*, foi suprimida a peça *Os Sete Gatinhos* e alterada a ordem das três peças restantes, uma vez que verificou-se que tal alteração resultou em maior equilíbrio e harmonia na linha diretriz do espetáculo.

São Paulo, Setembro de 1981
Grupo de Teatro Macunaíma

I N T R O D U Ç Ã O

Durante os ensaios da peça "Romeu e Julieta", Antunes Filho começou a perceber uma série de entraves que dificultavam a fluência do trabalho de interpretação dos atores, e seguiu-se assim, ao longo de alguns meses, muitas discussões sobre a maneira correta de atuar, ou qual o caminho que deve orientar o ator. São estudos que foram feitos durante os ensaios, à medida que os atores apresentavam certas dificuldades, a partir de suas necessidades reais. A pesquisa é pois fruto de um trabalho prático e insere-se num processo dinâmico e de constantes alterações.

A organização dessas discussões nos parece importantíssima para o ator brasileiro, que encontrará nelas um rico material de reflexão que renova a maneira de encarar a criação artística no teatro.

O P R E P A R O T É C N I C O D O A T O R

1. " DESEQUILÍBRIO "

O ator deve estar em "desequilíbrio absoluto". Assim denominamos o estado em que se deve encontrar o indivíduo para iniciar seu processo de criação artística. Trata-se de uma conquista não somente corporal, mas sobretudo mental (se é que é possível fazer-se esse tipo de divisão.).

Esse estado pode ser atingido através de um exercício bastante simples: deslocar-se de um ponto a outro no espaço com o menor número possível de músculos tensos, deixando o corpo à mercê da força gravitacional, num relaxamento harmonioso, tornando esse deslocamento absolutamente agradável e natural.

O exercício do desequilíbrio é o princípio básico para a formação do ator, e através de sua-prática constante pode-se tomar consciência dos músculos e desbloquear o corpo. Isso se dá através do relaxamento e da tensão dos músculos necessários para esse deslocamento do corpo no espaço.

Deve-se ter em mente que o desequilíbrio não é um estado total de relaxamento, este só acontece quando nos encontramos em sono profundo. Ele é, entretanto, todo o conjunto de condições que criamos para que não haja nenhum tipo de tensão ou contração muscular além das necessárias e suficientes. Relaxar-se não é em absoluto "estar mole"; o relaxamento prolongado também causa uma espécie de tensão. É antes um processo dinâmico, onde o ator deve estar massageando os músculos e ter um controle absoluto de seu corpo, para que este esteja apto a responder a qualquer estímulo.

Para maior compreensão desse estado, estabelecemos uma escala fictícia de relaxamento: o de 1º grau, que seria o relaxamento absoluto; o de 2º grau, que é o "estar mole"; e o de 3º grau, que é o ideal, posto que é o relaxamento com a máxima atenção.

Toda tensão desnecessária é um obstáculo intransponível para a expressão artística. O corpo só reage ou percebe os estímulos se estiver desbloqueado, se estiver à mercê da situação proposta; daí a amplitude e a importância desse estado, que além de ser meramente corporal, é antes de tudo mental.

O ator com essa nova postura abre caminhos infinitos para sua atuação. Esse estado lhe propicia uma total fluidez de suas emoções, permitindo-lhe reagir a todos os estímulos, captar todas as sutilezas que a vida possui e redescobrir todas as nuances de que é capaz, colocando enfim o seu corpo como verdadeiro instrumento de sua criação.

O desequilíbrio é a base de todo o nosso trabalho, é alicerce de toda criação do ator. Os itens que discutiremos a seguir só se verificam com o pleno entendimento desse relaxamento, que é o conhecimento real do seu corpo, despojado de todas as couraças de tensão.

2. RESPIRAÇÃO

Uma vez compreendido organicamente o desequilíbrio, o ator deve passar a preocupar-se com seu aparelho respiratório. Cada indivíduo tem a sua própria pulsação respiratória. Cabe a cada um conscientizar-se dessa respiração e buscar, através da sua pulsação, a maneira de respirar da personagem, que é uma de suas características mais peculiares.

Através da respiração organicamente resolvida, pode-se perceber todas as linhas de força do personagem, suas vontades, seus dissabores e sua evolução dentro do contexto da peça.

A consciência da respiração é tarefa difícil de ser efetivada. Normalmente o nosso cotidiano apressado nos faz esquecer de que respiramos a partir de nosso estado fisiológico. Desse modo, não há necessidade de pensarmos nosso organismo para que ele reaja. Simplesmente nosso organismo é estimulado, e isso nos causa sensações que modificam nossa respiração. Assim, a base para uma respiração consciente está no entendimento dos estímulos, pois cada coisa ou cada momento de nossa vida possui uma respiração correta, e se for atravessada perde seu caráter de vida, sua pulsação.

Para cada sentimento há uma maneira específica de se respirar, e se isso não for bem compreendido, haverá uma defasagem entre aquilo que se sente e a respiração. Sensação e respiração acontecem simultaneamente. Isso quer dizer que toda vez que alguma coisa se altera em cena, a respiração também se altera, as sim como também se modificam os ritmos respiratórios.

Um texto jamais pode ser dito sem que o estímulo e a respiração estejam completamente resolvidos. Dessa maneira, o ator não mais se preocupa com a inflexão certa, mas sim com a me- lhor maneira de se respirar naquele momento.

Pode-se lançar mão da respiração como um recurso para se encontrar a emoção correta. Na vida isso acontece simultaneamente, pois o estímulo altera imediatamente a respiração. O ator pode evidentemente, de maneira artificial, inverter o proce- so, e obter através da respiração o estímulo correto, ou seja, usar a técnica respiratória para detectar a emoção verdadeira.

3. EXPRESSÃO VOCAL

Muitos são os elementos que interferem no processo da fala. Desde os aspectos psicológicos, educacionais, culturais, morais e sociais, até os propriamente físicos, indispensáveis à e - missão do som.

Sem nos atermos à fala enquanto emissão de um som oriundo da conjugação harmônica e simultânea dos vários órgãos corporais, ressaltamos que qualquer palavra emitida representa uma atitude experimental de auto-conhecimento. É por isso que algumas teorias defendem o ponto de vista de que somente se é possível falar quando se concretiza o conteúdo do que se fala. Em outras palavras: "ver o que se fala".

Sabe-se que o ato de falar é consequência da somatória dos mais diferentes impulsos internos e externos, e nunca é um fim em si mesmo. O homem não fala por falar, e sim para expressar idéias, sensações, emoções, manifestações de seu espírito, de modo sempre a comunicar alguma coisa.

Dito isto, compreendemos o indispensável preparo técnico vocal do ator, bem como a expansão de seu repertório. Ou seja, o ator deve ter todo um manancial a fim de poder atender às diversas solicitações vocais de seus personagens.

Por tudo isso fica claro a importância da precisão na emissão dos sons em cena. O ator necessita escandir bem tudo que diz, ou seja, destacar com clareza na pronúncia as sílabas das palavras. Ao se escandir uma palavra, estamos respeitando a tônica real de cada sílaba, o mesmo ocorrendo com a palavra no período gramatical. A tônica real é aquela determinada pela sintaxe. Por exemplo: quando se diz simplesmente "Não quero que você venha.", a tônica real é dada via de regra na última palavra, porém no que se refere à interpretação, esta tônica pode variar, tendo em vista outros objetivos: tornar presente uma ação; atender a um impulso interno; responder a um impulso externo; corresponder à solicitação psicológica da personagem naquele momento, etc. Altera-se portanto, o ponto de apoio na acentuação. A isto chamamos "tônica psicológica". Por exemplo: "Mesmo contra tua vontade" (deseja-se enfatizar mais a pessoa a quem se refere, do que o objeto referido); "Mesmo contra tua vontade" (deseja-se enfatizar mais a oposição à pessoa referida e ao objeto do que a própria pessoa).

(2)

Inclui-se aqui, para maior clareza da idéia, a "incandescência dos verbos", isto é, o apoio nos verbos e não nos substantivos e adjetivos, o que confere à fala a sensação do presente, do "agora-já", uma vez que verbo é ação. Isto auxilia o ator na eliminação do tom monocórdio ou da indesejável sensação de passado.

Outro dado importante na técnica vocal é a respiração, que deve ser diafragmática e não torácica; esta limitada apenas ao tórax superior, diminui a capacidade respiratória, enquanto que aquela, dado o movimento do diafragma, permite um aumento da capacidade respiratória.

Enfim, o preparo técnico vocal, que inclui exercícios de colocação, sustentação das sílabas, projeção, articulação e respiração, é indispensável para que o ator possa viabilizar a sua elaboração artística.

O P R E P A R O E S P I R I T U A L D O A T O R

1. " BANCO AÉREO "

Tendo conquistado organicamente o desequilíbrio e se conscientizado de sua respiração, o ator estará dessa maneira apto a entrar em contato com seu "banco aéreo".

Geralmente, dada uma circunstância, o ator entra em cena munido de certas tensões que lhe possam dar alguma garantia de estar representando, ou seja, conceitos pré-concebidos captados aleatoriamente a partir daquilo que ele "imagina" ser a cena. A maioria dos atores possui uma visão idealista da ação teatral, pois concebem aprioristicamente todo o trajeto de uma cena, como se estivessem predestinados a ela. Com isso, é inevitável a mecanização da cena, pois todo seu desenrolar está resumido em pequenos "clichês", que poderíamos chamar de "cofrinhos" que o ator possui, e de que lança mão para resolver de maneira simplista a complexidade da alma humana. As emoções e sensações estão compartimentadas, congeladas, de modo que, em nome de uma suposta segurança tudo já esteja sabido e armado antecipadamente.

O verdadeiro ator procede de maneira absolutamente contrária a essa descrita acima, pois estando em estado de desequilíbrio, coloca-se à mercê das circunstâncias. Feito todo estudo que requer a cena, o ator coloca-se aberto para que possa perceber todo e qualquer estímulo que venha a surgir. Ele se permitirá fazer coisas nas quais nunca pensou ou preparou a priori. O ator deve estar naquela situação como se fosse pela primeira vez, não sabendo de nada que irá acontecer na cena ou do que o outro irá lhe dizer. Assim estará apto a captar a verdadeira chuva de átomos de estímulos que partem do exterior a sua volta ou de seu próprio interior.

Só assim o ator poderá estabelecer um contato com o seu "banco aéreo", que é um estado onde o ator não possui mais um controle consciente sobre os estímulos mais sutis que lhe emergem de seu sub-consciente, entrando assim num estado gasoso, onde as suas emoções fluem não mais de forma racional, promovendo-lhe uma integração de si mesmo com sua natureza e o cosmo.

2. VISUALIZAÇÃO DOS ESTÍMULOS

Para podermos captar um estímulo correto numa cena, devemos muitas vezes visualizar esses estímulos para que estes se tornem mais concretos dentro do nosso organismo. A partir do momento em que há um estímulo, este é levado em frações de segundo pelos nervos ao nosso sistema de comando central, que manda uma resposta através dos músculos e da respiração, fazendo com que todo o corpo reaja. Mas esse processo é tão rápido que podemos até afirmar que, havendo o estímulo, o corpo reage no mesmo instante (embora tenha acontecido todo esse processo num espaço imperceptível de tempo). Portanto, para que isso se torne inteiramente parte do nosso organismo, cabe num primeiro momento a visualização desses estímulos recebidos e das respostas que o organismo mandará.

Tendo percebido como o organismo reage ao estímulo visualizado, é necessário que haja uma incorporação imediata dessa manifestação, para que na cena não seja preciso pensar nela, pois esta já está pensada. Ou seja, ela flui naturalmente sem que o ator tenha que se preocupar com a forma de reagir.

3. " JOGADOR/ DESEQUILIBRADO "

A mecânica de uma cena serve como uma boa detonadora de estímulos. À medida em que o ator entende o mecanismo de uma cena, seu corpo começa a ganhar confiança, liberando-se e fazendo com que sua fisiologia aproprie-se desse mecanismo e, num processo inconsciente, vá se adaptando ao que foi pedido. Aqui entra a questão do jogador e do desequilibrado.

O ator é um jogador, e quando representa está sempre jogando consigo mesmo e com a platéia, dando a ela constantemente a impressão de vida. E para que isso aconteça, ele tem que ter todo domínio da programação. Mas o ator não era ainda há pouco um "desequilibrado"?, pode-se perguntar. Sim, mas ele é ao mesmo tempo um "jogador" e um "desequilibrado", desdobrando-se em duas formas que lhe permitem ao mesmo tempo controlar e deixar-se levar pelos estímulos. É como uma sombra dotada de vontade ou como a marionete e o manipulador.

Somente com o domínio total de toda a programação é que ele poderá se desequilibrar cada vez mais. Existe no ator o desequilibrado, que está em cena à mercê, improvisando a cada momento, mas sempre sob o comando de um jogador, que lhe dá ordens e lhe orienta sobre cada passo que deve tomar em cena. Esse jogador tem consciência de seu domínio técnico, de seu tempo, de quando e como vai fascinar a platéia, dando-lhe a total e plena realidade de tudo que faz. Assim, o jogo do ator vai se basear nessa sua "dupla identidade" no palco, fazendo o seu "desequilibrado" seguir as rédeas de comando do seu "jogador". O ator/jogador tem que ser realista, enquanto o desequilibrado, naturalista, criando a ilusão do natural através de uma elaboração artística. A sensação de estar "iludindo" a platéia como se tudo fosse real é que dá ao ator a "volúpia do prazer" de estar jogando. É como se ficasse enebriado com a perícia de sua atuação, que cada vez mais envolve a platéia na ilusão do real.

O jogador ciente de todas as suas possibilidades deve estar absolutamente tranquilo. A não-ansiedade é fator determinante para a perfeita execução do jogo cênico. Só assim o artista poderá entrar em contato com o seu "banco aéreo", dominando inclusive o "desequilibrado", que capta todos os estímulos gerados na cena.

É necessário que se esclareça que esta divisão de jogador/desequilibrado é apenas fictícia, pois ambos estão agindo o tempo todo simultaneamente e na verdade o desequilibrado é o

próprio artista. Os estímulos recebidos pelo desequilibrado passam por uma elaboração artística, ou seja, a melhor expressão dessa sensação. É isso que o faz criar no palco, pois transforma a sua sensação e emoção natural em expressão artística.

1. A DEFASAGEM ATOR/PERSONAGEM

Um dos aspectos importantes para se interpretar uma personagem com perfeição consiste na defasagem existente entre o ator e a personagem a ser estudada.

Antes de tudo, é preciso esclarecer que o ator não irá "ser" a personagem, pois esta já existe por si só, ela foi escrita, não depende de ninguém, ela tem vida própria. Para ser a personagem seria preciso ficar "tomado" por ela como numa sessão espírita, porém a encenação não é uma sessão espírita. O ator será sempre ele mesmo, tentando imitar a personagem. Seria errado, então, dizer: "Vou fazer a personagem", pois o que irá se fazer é a imitação da mesma.

E como chegar a imitar a personagem com perfeição?

É preciso, para isso, num primeiro passo, perceber que há uma defasagem entre a personagem e o ator; ela tem uma determinada vocação e ele outra; ela gosta de determinadas coisas e o ator de outras; age de uma determinada forma perante as situações que a vida lhe apresenta e ele agirá de outra forma, etc.

Olhando o desenho acima, imagine que o ator é a reta A, a personagem é a reta B; os dois estão ligados, embasados na vida. O espaço X é a defasagem existente entre os dois (por gostos, vocações e atitudes diferentes). Para se poder imitar a personagem, terá que se suprimir essa defasagem.

Como fazer isso?

Deve-se primeiro tomar a função social da personagem, a vocação que ela tem. Por exemplo, se a personagem for um militar, pergunta-se:

- Que contingências me levariam a ser um militar?
- Que tipo de pensamento e que sensibilidade eu teria para querer ser militar?
- O que falta em mim para querer ser um militar?

As respostas devem vir organicamente, o ator terá que achar respostas condizentes com a sua verdade.

Tudo na vida tem um porquê, nós temos os nossos porquês; se queremos ser artistas é porque temos uma razão determinada para tal. Na medida em que fazemos uma opção, temos sempre uma razão determinada, que é gerada pelos fatos que nos ocorreram na vida. Enfim, existem infinitudes de causas que nos fazem ser o que somos. Devemos então achar os porquês da personagem, mas em relação à nossa verdade, à verdade do ator, pois é ele que irá imitá-la.

Deve-se levantar questões quanto ao gosto, atitudes, enfim, tudo na personagem, tendo em vista que para cada opção ou escolha tomada, o peso é o mesmo com que medimos nossas decisões particulares. Mesmo, às vezes, num assunto pueril, a decisão é difícil e o preço é alto.

Com isso, estaremos percorrendo a linha X do desenho, suprimindo as diferenças psicológicas, sociológicas e biológicas existentes.

Para respondermos a essas perguntas, precisaremos nos destituir de qualquer tipo de preconceito. Por exemplo: o patriotismo exacerbado pode ser uma palhaçada, mas existem pessoas que o cultivam ardorosamente e não compreenderiam o nosso escárnio perante a verdade delas. Aqui, coloca-se uma questão delicada. Tere mos que justificar atitudes contrárias à nossa índole, modos de encarar os valores diametralmente opostos aos nossos. Só assim daremos ao espectador a dimensão plena da existência de um ser humano. Por exemplo, por que não abrir dentro de nós mesmos discussões profundas acerca das atitudes de um Hitler ou um Stalin? Como cercaremos suas contradições, se já temos uma opinião-padrão sobre os mesmos? De que adiantaria então representá-los em público, já que, não tendo nada a acrescentar, seriam exatamente as informações que a platéia já tem as que iríamos demonstrar? A não ser que a proposta fosse a do narcisismo exibicionista (anti-artístico), a opção seria a de um aprofundamento corajoso nas razões da personagem, não importando como ela fosse.

(13)

Seguindo esse raciocínio, o bom ator é um exímio romancista, só que mais preciso, escreve como ele próprio fosse a personagem, como se ele tivesse as mesmas vocações, contradições, atitudes, enfim, vivencia essa nova vida de forma visceral.

A essa fase de supressão da defasagem entre o ator e a personagem, damos o nome de definição. É necessário definir com muita precisão a personagem em questão. A precisão é primordial para a imitação da personagem; o fato de entendermos as opções dela não significa quase nada para o ator. É necessário que nessa compreensão não fique uma dúvida sequer; sua fé terá que ser absoluta, nada pode ficar no terreno abstrato, a concretude terá de ser total.

Tal concretude será alcançada somente através de um caminho o qual não se atravessa impunemente, porque a partir do entendimento de que uma vida é feita de escolhas preciosas, nosso cuidado terá que ser imenso na definição desse novo caráter (cada vez menos exterior e gratuito).

Em suma, com a precisão em todas as etapas do trabalho, em cena quem falará é o organismo do próprio ator, que estará dessa forma mais disponível para imitar uma personagem.

2. O TEXTO

Através da "fala" (texto), o ator estabelece o primeiro contato com a personagem. O estudo profundo do texto, o porquê de cada palavra, é a condição primeira para se interar do universo da personagem em questão; pois esta se define pela palavra, posto que a palavra é o próprio pensamento. Por meio desta análise, pode-se conhecer desde as características mais visíveis, por exemplo, as condições sócio-culturais da personagem, até características mais complexas, como a sua estrutura de pensamento. A fala é um ato de auto-conhecimento. A palavra define; a impressão transforma-se em pensamento real à medida que falamos.

A "fala" da personagem é gerada por um estímulo, ela tem, portanto, a carga desse estímulo. A palavra nasce de uma necessidade interior e disso decorre a maneira como é dita; pode-se dizer, então, que não há "inflexão", ou que não existe "forma de dizer".

O ator não pensa para falar; a palavra é inédita e não é gerada por nenhum pensamento, e sim por um estímulo.

O que precede a palavra é apenas uma sensação. O ator deve se preocupar em seus estudos com esse impulso, a palavra vem como consequência dele. Decorar o texto de outro ponto de vista que não seja este é incorrer no grave erro da recitação sem nenhum conteúdo.

E o sub-texto? o sub-texto nada mais é que um artifício de que se lança mão para esquematizar o que chamamos de impulso, transformando-o num outro texto "oculto", ou seja, transforma em palavra a sensação.

Pode-se evidentemente lançar mão desse recurso desde que se tenha claro que a sensação não pode ser pensamento, e não o é. Pode-se criar o sub-texto à medida que este sirva para clarear para o ator essa sensação, de modo a defini-la num primeiro momento, sendo que, logo em seguida, ele seja esquecido em pensamento e transformado em sensação, em impulso.

3. A PROGRAMAÇÃO

Todo o levantamento do universo compreendido pela personagem, incluindo todas as características da mesma, é o que entendemos por programação. Ou seja, é o condicionamento a que todo ator deve submeter-se antes de passar a imitar sua personagem. O caráter da personagem é resultado dessa programação/condicionamento. Esse levantamento compreende: a função da personagem dentro do espetáculo; o estudo sociológico da época em questão; o conhecimento dos objetivos da personagem; suas características psico-físicas.

A programação é na realidade uma "planta arquitetônica" que fazemos sobre a personagem, na qual está incluída também a "mise-en-scène", que na realidade são estímulos dados pela direção, pistas concretas que se constituem em pontos de apoio que resultam a partir dos movimentos interiores da personagem. Se estivermos num primeiro momento com todos os objetivos entendidos e voltados para a função, a programação se realizará de maneira real e concreta, e o caráter da personagem virá naturalmente.

Uma dada fundamental em toda a programação é o passado da personagem. Este deve conter todas as relações possíveis e imagináveis que incluam todos os elementos que o texto nos oferece, e ainda estar profundamente embasada no real (vida). Quanto mais passado a personagem tiver, mais claro e objetivo o ator estará em cena.

É necessário frisar que esse levantamento tem que ser pormenorizado, por exemplo, quando se imagina o quarto da personagem, há que se apreender os seus mínimos detalhes, deve-se conhecê-lo tão bem como o ator conhece o seu próprio quarto. Qualquer dado vago resultará num fotograma branco em cena. A suposição é inviável dentro desse universo teatral. Além de se construir toda a vida da personagem, é necessário e fundamental que se tenha a concretude desse levantamento, trazendo para o concreto todas as infinitas nuances, carregadas de sutilezas vitais e marcantes. Não se deve nunca ater a objetos frios; há que se planejar uma maneira de se relacionar com essas coisas de forma afetiva. As relações com os objetivos devem ser absolutamente humanas. Isso significa que a genesis não é para ser "imaginada", mas sim vivida de maneira afetiva. Todos os detalhes possuem uma importância vital nesse processo, pois só assim o ator poderá ter fé absoluta, condição fundamental para poder realizar seu jogo.

O caráter da personagem virá como uma decorrência natural desse levantamento e da compreensão da função. Quanto mais nítida estiver a função, mais o caráter estará sendo determinado.

O ator, após dominar toda a programação, conhecendo-a pormenorizadamente, deve "automatizá-la", torná-la organicamente sua e em seguida esquecê-la, ou seja, não mais preocupar-se com ela. Todos os dados, desejos, anseios, objetivos, deverão estar introjetados, e não há necessidade de se pensar neles. Estes já se constituem como fatores orgânicos, fazem parte da fisiologia da personagem, constituem a própria ação. O ator assim não pensa, tudo já foi previamente pensado na programação, e é com essa disponibilidade que o ator interpreta, estando à mercê da situação imediata, pois o passado já faz parte dele e não lhe preocupa em absoluto.

Somente assim o ator pode conseguir o inédito, inaugurando cada ação, vivendo o presente que lhe é até então desconhecido, e colocando seus anseios futuros. A vida é uma fera selvagem, e é impossível saber que rumos ela tomará.

4. AS FASES DO ENSAIO

Na primeira fase do ensaio, uma vez dominada a programação, o ator deve-se colocar como "cobaia de si mesmo", isto é, colocar-se à mercê das circunstâncias propostas e captar, através de suas emoções e sensações, qual seria o comportamento da personagem. Através da sua sinceridade, descobre qual a sensibilidade da personagem. O "desequilibrado" está livre para captar todas as relações e nuances emocionais da cena sem ter determinado previamente nenhuma atitude, pois tudo está por acontecer.

É necessário frisar que o ator deve ter, principalmente nessa fase, um comprometimento absoluto com a realidade, buscando o cotidiano, a vida, sem ter nenhuma idéia de estar fazendo "teatro". Este referencial seria um equívoco, pois implica em padrões culturais já absorvidos. Deve-se procurar o máximo de semelhança com o real, por exemplo, nas roupas, nos objetos cênicos, enfim, em todos os detalhes para que todos os elementos do ensaio possam estar convergentes com a proposta do ator e possa ajudá-lo na recriação da vida.

Num segundo momento, quando já se teve contato com a vasta gama de possibilidades que se podem perceber na cena, o ator passa a definir, tendo por base a função, o caráter da personagem. Ou seja, o ator escolhe e precisa as atitudes da mesma, esclarecendo sua opinião a respeito de tudo a que se refere, para que não reste nenhuma dúvida sequer.

E por último, tendo já se colocado em situação e definido a personagem, o ator aparece como caracterizador, isto é, como bom jogador que é torna cada vez mais expressivo e claro para o público o caráter da personagem. Cabe a ele expor aquilo que construiu, assinalando certos signos, frisando o que é significativo. Agora sabedor de todas as regras do jogo e de posse de todas as peças, exhibe a sua habilidade de iludir e criar através da "volúpia do prazer" a sensação do real. O ator tem condições agora, não de "fazer" a personagem e sim imitá-la com a máxima perfeição.

5. "O ÓDIO CEGA"

Depois de nos atermos a todo o processo e o universo compreendido no estudo de uma personagem, abrimos aqui um parêntese para um tema de extrema importância e que está relacionado ao que foi colocado a respeito de caracterização da personagem. Trata-se da expressão dos sentimentos de uma personagem em cena.

Sabe-se que o ator, em toda e qualquer cena, deve estar relaxado e atento aos seus sentimentos. Ou seja, o relaxamento e a atenção são primordiais ao ator. Esse relaxamento, no entanto, não deve, como já foi analisado, nunca ser confundido com um estado de "pasmaceira": o relaxamento deve ser sempre pulsante. No que se refere à atenção aos sentimentos, estes devem ser concretamente vivenciados pelo ator e consequentemente expressos por ele, como também já foi colocado anteriormente. Mas o que geralmente acontece é que nos preocupamos mais em expressar determinado sentimento, partindo direto para uma caracterização gratuita, antes mesmo de tê-lo dentro de nós, passando assim por cima da condição básica de "cobaia" a que nos submetemos. Ou seja, nos atemos somente com a exteriorização de determinado sentimento através de uma maneira absurdamente errada: a contração dos nossos músculos.

Por exemplo, se uma cena nos exige um sentimento de ódio muito forte, nós imediatamente contraímos os músculos da face para "mostrar que estamos com ódio". Entretanto, ao invés de expressar um sentimento como podemos pensar que estamos fazendo, não vamos além de fazer uma bela careta. Já está mais do que provado que o problema está dentro de nós e não fora. Podemos estar mortos de ódio e ao mesmo tempo completamente relaxados. Uma coisa não tem nada a ver com a outra. Se nos contraímos por inteiro para sentir ódio, não vamos nunca conseguir fazê-lo, como também não seremos capazes de visualizar nada à nossa frente. Em outras palavras, ficamos "cegos de ódio". Mas, se ao invés disso, tivermos o problema concretamente dentro de nós, não precisaremos contrair nenhum músculo, pois a expressão acontecerá por consequência.

Para se estar pleno no palco, é preciso conquistar a sua própria liberdade, ou melhor, não exatamente conquistar, por - que esse verbo implica na idéia de uma procura exterior, fora de nós. É preciso, então, "transformar-se" em liberdade, pois o artista só existe enquanto criador na medida em que a conquistou plenamente.

Como isso é possível? Primeiramente, os nossos fatores sociais não nos ajudam. Como brasileiros, terceiro-mundistas, somos ainda hoje um povo colonizado. E, tendo a independência como meta interior e exterior a nós, teremos de travar uma luta diária contra o condicionamento em que vivem todos os povos subjugados. Realmente, é muito mais cômodo ser "pau-mandado"; ter livre iniciativa e responder perante a sociedade humana com responsabilidade e consciência não é uma constante nesse tipo de sociedade. Tomar decisões, assumir eventuais erros e suas consequências implica numa colocação diante dos outros, com a possibilidade de incomodar e ser incomodado. A luta a favor do conhecimento e da sabedoria, não se ocultando atrás dos outros, e o exercício da tolerância consciente, fazem com que o indivíduo esteja constantemente numa revolução interior. O homem que alcançou o significado da palavra liberdade, compreendeu seu papel na sociedade humana, e está a ela atado por uma série de compromissos. Essa posição "filosófica", muito delicada e particular, deve partir de cada um, pois dependerá dos níveis da auto-apreciação, auto-confiança, ou seja, da ideologia de vida.

E a independência de um ator no palco? Ele não poderá esconder-se atrás de suas tensões (manifestas, às vezes, como um excesso de relaxamento, defasagem no tempo das falas, etc). Toda ausência de precisão deverá ser evitada, não devendo ele se sujeitar às informações recebidas, mas transformá-las em fatores orgânicos para aí então colocá-las em prática. É fundamental que o ator tenha plena consciência de seu papel social enquanto artista e tenha em si a necessidade de seu aperfeiçoamento constante. O equilíbrio e outras técnicas lhe ajudarão na conquista da independência no palco, pois o preparo técnico favorece o artista na busca de sua autonomia para poder criar livremente, sem a necessidade das mãos paternalistas da direção.

É necessário que o ator, nessa busca da sua independência, entenda a importância da solidão nesse processo. O que quer

dizer solidão? Retraimento e alienação? Egoísmo? Martírio? Nada disso. A solidão é, antes de mais nada, um posicionamento interior, um espaço para reflexão, uma busca constante de um auto-conhecimento. Ao colocar-se em pensamento ou ação perante uma questão, todos nós temos de tomar uma atitude responsável e intransferível. Não existe tempo nem espaço definido para o exercício da solidão, que deve ser compreendida como um posicionamento, uma questão moral.

O ator, consciente de que é instrumento da obra de arte e portanto veiculador de seu conteúdo, deve procurar continuamente ampliar a sua capacidade de apreensão e compreensão da condição humana em toda sua complexidade, podendo assim, conquistar sua plenitude enquanto artista e ser humano.

O A T O R
D O C E N T R O D E P E S Q U I S A T E A T R A L
S E S C V I L A N O V A

165

1ª V E R S ã O

Segundo depoimentos prestados por Antunes Filho de
10 de agosto a 31 de outubro de 1987.

Esboços realizados por:

MARLENE FORTUNA
WALTER PORTELA
LUIS MELLO
REGINA REMENCIUS
JEFFERSON PRIMO
VIVIAN VINEYARD

Coligidos por:

MARIA CRISTINA DE GODOY CARNEIRO

São Paulo, 16 de novembro de 1987.

(PREFÁCIO)

INTRODUÇÃO

- Causa/Efeito/Processo
- Busca de prazer/Jogo/Humor
- Eliminação da ansiedade
- Intelectual/Orgânico/Estereótipo
- Advertência de terminologia específica
- Leitura Complementar

I - IDEOLOGIA

- Nova visão de Mundo
- Nova Ética
- Nova Expressão (Ator Quântico)

II - Técnicas:

- Corporais
- Vocais

III - PROGRAMAÇÃO (ATOR/TEXTO/ENSAIO)

3.1 - Leitura Branca do texto (leitura silenciosa, sem interpretação, apenas compreensiva)

3.2 - Levantamento do Universo da Obra e do autor

3.3 - Cronograma e Fluxograma Provisórios

3.4 - Objetivos:

- do Autor
- das Personagens (Super Objetivo; Objetivo consciente e Objetivo sub-consciente)
- Revisão de Fluxograma nas inter-relações das personagens (Chave-fechadura 1º estágio)

3.5 - Gênese:

- a) Apoiada no fluxograma e cronograma
 - Nº 3; mente; investigador;
 - Intelecto : Fantasia - Imaginação
 - Memória;
 - Significado/Significante (1º estágio)
 - Chave-Fechadura (2º estágio)
 - Estudos dos Mecanismos de Defesa
- b) Gênese da Gênese

3.6 - Ensaio de Situação:

- DA CONSTITUIÇÃO DO TERCEIRO:
 - A) BRANCO
 - O que é:
 - Voz - Corpo (Não gestualidades)
 - Chave - fechadura (3º estágio - Aferição)
 - B) Significado - Significante (2º estágio)
 - C) Probabilidades

- D) Respiração:
- Base das emoções (plexo e triângulo da expressão)
 - Empatia - Simpatia (inspiração / expiração)
 - Partícula-onda

- E) YIN - YANG
- Fluxo/Refluxo
 - Estimulo-Repota

- F) Mecanismos de Defesa;
- PERSONA

- G) Percepção
- Intelecto/Espírito;
 - Apagar programação;
 - Sobrevivência X Novas condições

3.7 - Exercício de Naturalismo

3.8 - MELOPÉIA:

- 3.8.1 - O que é
- Aristóteles - Mimesis - Sinceridade/Verdade
 - Platão
 - SER/SERIA;
 - Tragédia;
 - Harmonia;
 - Afastamento;
- 3.8.2 - Elementos da Melopéia:
- Ritmo; cor; palavras; figurino; cenário; luz; etc...

EPÍLOGO:

ATOR QUANTICO

- a) POR/TIRA
- b) COMEDIANTE/ATOR DE COMÉDIA DE COSTUMES
- c) INTERCONECTOR
- d) DIONÍSIOS/SHIVA/CÓSMICO

Introdução

O homem atualmente fascina-se com o mundo maravilhoso dos efeitos que o bombardeia a cada instante, sem aperceber-se do que lhe vem acontecendo. Em cada esquina, ele encontra uma forma de alienação, uma vez que encontra-se inserido numa sociedade consumista que o absorve constantemente.

Por que isto vem ocorrendo? Por que ele se interessa mais pelos efeitos a cada vez menos pelas causas, pelos processos? Na verdade, não haveria uma resposta única, é uma questão tão complexa como esta; no entanto, nossa proposta de trabalho, é exatamente adentrar no mundo das causas, das raízes, é retomar o lugar esquecido da reflexão e análise.

Não temos a intenção de oferecer-lhe o efeito pelo efeito, muito menos meros conselhos prontos. Acreditamos, que a partir de agora, sua postura, enquanto leitor, deverá ser a de encarar este trabalho como um processo em constante movimento e mudança.

Esta visão de trabalho, harmoniza-se com a ideologia quântica e a filosofia oriental, que entendem a vida como uma sucessão de probabilidades e que encontra-se num constante movimento.

O teatro, preocupa-se com a essência do Homem não do Homem estático, mas sim do Homem em movimento, que relaciona-se com todas as coisas, a todo instante; o Homem enquanto indivíduo, com suas problemáticas existenciais, espirituais; o Homem enquanto ser social e político; que age e que tem liberdade de ação. Sendo assim, nossa proposta é a de investir cada vez mais, no estudo dos processos, das relações causais, da pesquisa no Homem e consequentemente, do Teatro. Um dos maiores exemplos que temos disto, em teatro é a tragédia grega, uma vez que nunca colocava em cena os efeitos (mortes, assassinatos, etc...) preocupando-se unicamente com todo processo nela investido.

O Homem ocidental persiste na busca estéril da segurança, quando sabemos que esta atitude é tipicamente anti-natural, uma vez que na natureza tudo é mutação e probabilidades. Essa busca "ignorante" (no sentido de falta de conhecimento) gera neste homem um número cada vez maior de tensão e ansiedade.

O ator depara-se com este mesmo problema: a ansiedade em seu trabalho

Como eliminá-la? Preferimos falar de tranquilidade ao invés de "eliminação da ansiedade", pois o simples fato de substituirmos o "NÃO" negativo por um "SIM" positivo nos leva ao afastamento da mesma, uma vez que o "NÃO", enquanto censura e proibição nos torna ansiosos, e ainda mais ao se falar em vigilância para não ter ansiedade.

Não poderíamos falar em ansiedade sem nos remetermos à ideologia e filosofia orientais; que de modo geral afirma que a tranquilidade (eliminação da ansiedade) se dá através do conhecimento; mas nunca da submissão ao intelecto. "O intelecto é um ótimo servidor mas um péssimo e tirano senhor".

O ator ao encontrar-se ansioso em cena, provoca em si uma desarmonia entre as forças Yin e Yang; deslocando-se do seu eixo, bloqueando sua percepção aos estímulos presentes e não conseguindo reagir à eles organicamente. Além do mais, a ansiedade no palco, leva o ator à recorrer à sua memória, ao seu "arquivo", buscando formas pré-estabelecidas (estereotipadas) de atuar; tirando-o do "agora-já", da selvageria da vida.

Acreditamos ser o conhecimento um dos principais antídotos à ansiedade no trabalho do ator, assim como, o pleno domínio do corpo e voz, levando-o a agir com liberdade de criação e podendo expressar corretamente o que pretende. "Se ficardes calmos o auxílio estará sempre próximo". (Goethe)

Anteriormente quando falávamos em efeitos; e mais adiante, em recorrência à memória (devido à ansiedade em atuação), levando à formas pré-concebidas, nos referíamos também, de certa forma, ao estereótipo. Tal palavra, advém do grego: stereos: sólido, typos: tipos; entende-se pois por estereótipo, algo que é reproduzido fielmente; algo que torna-se fixo; inalterável.

Os atores estereotipados sempre reproduzem modelos, quando na verdade deveriam produzi-los. O que os leva a isto é a sua atuação intelectual em palco.

O intelecto, sem dúvida, é fundamental no trabalho do ator, no entanto, o que se deve salientar aqui é o "QUANDO" e o "COMO" servir-se dele nos momentos adequados. Para o ator, o intelecto funciona como um "arquiteto", ou seja, ele será responsável por todo levantamento teórico e analítico envolvido no desenvolvimento de sua personagem, investindo assim na busca dos "por quês" (processos) de sua personagem. Feito isto, ele deverá tentar tornar instintivo (vivo, orgânico) o que já sabe intelectualmente. Deverá deixar o corpo fazer o que o intelecto arquitetou.

A princípio, o intelecto tem seu lugar antes do palco, uma vez que, o ator falará através do seu corpo; o ator não pensa em palco, ele o pensa. A verdadeira expressão do ator encontra-se no movimento, que deverá partir sempre "de dentro para fora" (tendo aí a respiração um lugar de destaque fundamental). O ator estereotipado atua sempre "de fora para dentro", partindo de modelos externos a ele que foram classificados, categorizados e arquivados por seu intelecto.

Assim como uma fotografia representa uma imagem congelada, morta, estática, os atores estereotipados acabam por representar também imagens congeladas, sem a existência do processo vivo, do movimento cíclico e em espiral da vida, enfim do movimento orgânico.

Podemos detectar até agora, o lugar do intelecto (antes do palco) à serviço do ator, para que este atinja a expressão orgânica; contudo, o intelecto auxiliará o ator na elaboração de armoedilhas mentais não só para atingir a emoção, mas também para que ele possa "jogar" em cena.

Sabemos que o Homem vive na constante busca de prazer e que o jogo é uma maneira de atingi-la; além disso, o jogo é um fenómeno cultural e o Homem é tido como um ser inerentemente lúdico. ("Eis alô do princípio do prazer" - Freud / "Homo Ludens" - Huizinga).

Nietzsche diz "... Materializa o receptor a seriedade dos jogos de criança".

Através do jogo, encontramos o prazer enquanto diversão e humor. Esses três elementos (jogo, prazer e humor) se inter-relacionam e se interdependem no trabalho do ator e são condições fundamentais para sua atuação, encontrando também a liberdade artística. O jogo também permite ao ator uma distinção entre suas emoções e as da personagem, transferindo-lhe o poder de controle e domínio sobre elas.

Diderot, em "O paradoxo do comediante" estabelece uma analogia entre os jogos infantis e a atuação do comediante: (...) "Não teríeis visto jogos de criança que foram gravados? Não teríeis visto um rapazote que se vinga sob a máscara hedionda de um velho que o oculta do rosto aos pés? Sob a máscara ele ri de seus pequenos amiguinhos que o terror põe em fuga. Esse rapazote é o verdadeiro símbolo do ator; seus amiguinhos o símbolo do espectador" (Persadores pp.188-191) .

Todas estas abordagens feitas até agora, são imprescindíveis para o desenvolvimento e amadurecimento, não só do ator, mas fundamentalmente do Homem.

Advertências:

Este trabalho possui uma nomenclatura específica, que virá sendo explicada conforme venha surgindo no decorrer do texto, em notas de rodapé. Para um melhor aproveitamento, sugerimos uma literatura complementar, que será encontrada no final.

Todos os pontos levantados na introdução, serão tratados de forma mais detalhada no decorrer do trabalho.

Ideologia vem da idéia, palavra de origem grega usada para expressar luz, luz no pensamento. Um homem, dentro de uma caverna grande e escura, vê um ponto de luz ao longe. É sob essa luz que ele poderá distinguir todas as coisas e até mesmo um caminho a seguir para sair da caverna. Propomos que a ideologia seja um norte, uma direção a ser seguida, base sobre a qual todas as coisas serão constituídas.

N U S S O M U N D O - I . N U S S A I D E O L O G I A

Devemos lembrar, contudo, que qualquer definição se dá à custa do objeto definido. Definir-lo implica em aprisioná-lo numa visão estática. Mas a ideologia, ao contrário, busca perceber o mundo de uma forma dinâmica. Procura apreender as coisas em seu movimento.

N U S S A V I S ã O D E M U N D O :

Ideologia é como você vê o mundo. É a nossa ter como ponto de partida uma síntese entre a física moderna e o Taoísmo.

É difícil imaginar que coisas aparentemente tão opostas possam ser relacionadas. Todavia, no livro "O Tao da Física" de Fritjof Capra, encontramos um caminho, uma ponte entre essas duas formas de conhecimento. Ao rumarmos em direção a esta síntese, deveremos ter presentes a ruptura com a física clássica - promovida pela teoria einsteiniana da relatividade - e os conceitos de matéria e anti-matéria da física moderna, identificáveis ao Yin e Yang do Taoísmo.

A teoria da relatividade vê a massa (dos corpos) como uma forma de energia. Posto que energia é um princípio dinâmico, é possível que seja percebida aqui uma ruptura com uma visão estática da natureza, própria à física clássica. O universo é processo; é movimento constante. E ao procurarmos apreendê-lo desta forma, a física moderna, como veremos abaixo, vai se aproximar do Taoísmo.

No caminho deste encontro vamos ainda encontrar a relação matéria-anti-matéria. Dirac, um físico, previu (previsão confirmada experimentalmente dois anos mais tarde) a associação do electron, e um anti-electron, o positron, partícula idêntica na massa e oposta na carga. A partir disso é possível estabelecer uma simetria entre partícula e anti-partícula. A interação entre esses simétricos opostos o universo deverá seu dinamismo. A relação dialético entre matéria e anti-matéria, em sua multiplicidade, leva ao movimento da natureza, do qual as transformações em seu aspecto visível não são mais que o efeito aparente.

Também no Taoísmo, o movimento da natureza se encontra associado à relação dialética entre opostos simétricos, o YIN e o YANG. Eles, da mesma forma que partícula e anti-partícula, não podem ser visto isoladamente, mas na forma de opostos complementares. Cada polo da relação contém o outro.

Nas diferentes probabilidades de relação YIN/YANG a natureza se movimenta, de modo que ela nunca poderá ser apreendida de forma estática, pois cada momento é tão somente parte de um movimento mais geral de transformação de YIN em YANG e vice-versa.

Tomemos, como exemplo o 2º hexagrama do I Ching, o Livro das Transmutações. Ele é composto de 6 linhas YIN (☷). Denominado A TERRA, este hexagrama se encontra simbolicamente associado ao princípio passivo, à receptividade. Contudo, cada linha YIN contém a sua oposta complementar YANG. Assim, num processo de múltiplas transformações este hexagrama vai se converter em (☰). O CÉU, ou seja, no princípio ativo. São duas situações opostas, sendo que a segunda já era uma probabilidade contida na primeira.

Em suma, relação entre opostos simétricos e complementares engendram o movimento é a base comum que podemos identificar na física moderna e no taoísmo. É também o ponto de partida de nossa visão de mundo, de nossa ética e da nova expressão que buscamos.

NOVA ÉTICA:

A partir dessa visão de mundo, se faz necessário assumirmos na vida e no palco uma nova postura ética.

Na vida costumamos buscar uma segurança para com todas as coisas a qual temos ou com que nos relacionamos. Essa nova visão de mundo nos faz entender que a segurança é mera ilusão, pois não podemos assegurar e prever um futuro. Nada é estável. O futuro é imprevisível.

A vida é quântica e, assim sendo, nossa postura ética deve ser a de conviver com as incertezas e probabilidades.

Partindo do princípio de que o ator não deve dissociar seu comportamento na vida do que assume no palco, aqui trataremos vida e palco como uma unidade. Não existe personagem, o que existe é nós mesmos em novas condições.

O ator deve ter uma visão ampla do mundo e de si mesmo. Ele deve manter uma postura científica. Saber relacionar o irrelacionável e analisar os processos e probabilidades futuras. Esta postura científica faz do ator um ser livre, dominador e não um dominado.

O ator é parte de um todo. Ele trabalha se relacionando com o coletivo e não individualmente. Somos interconectores, só existimos como inter-relação.

Não existe trabalho de atuação que vise exclusivamente o reconhecimento público, a admiração, ou o envidhecimento do EGO. O trabalho é feito por uma causa maior: a Arte, ciência das probabilidades de ações humanas. fy

turas. O ator é apenas um instrumento dessa arte.

Então, dentro dessa postura científica, onde fica a criatividade? Arthur Koester escreve o seguinte: "Na ciência, a criatividade poderia ser descrita como a arte de somar dois mais dois e obter cinco. Em outras palavras, consiste em combinar estruturas mentais anteriormente não relacionadas, de tal maneira que se obtém do todo resultante algo mais do que aquilo que nele foi posto. Esse aparente passe de mágica deriva do fato do todo não ser meramente a soma de suas partes.; e do fato de cada nova síntese levar ao surgimento de novos padrões de relações" (...) (in Jano, cap. VII, A Arte da Descoberta, p. 145)

A NOVA EXPRESSÃO:

Uma Nova Arte se dá no momento em que se tem uma nova ideologia e, consequentemente, uma nova postura ética. Relacionado à nossa ideologia e à nova postura ética que propomos, buscamos atingir a formação do ator quântico, cuja discussão nos reservamos para um momento posterior.

Através da voz, codificada em palavras, materializ-se concretamente o objetivo do artista. É com elas que o ator estabelece o contato com o público; a interrelação ator/público, ator/ator; demonstra o objeto do qual está tratando; sintetiza o pensamento do autor e as palavras possibilitam o artista, com seu correspondente preparo vocal, estabelecer um ritual com as sílabas (melopéia da voz. Vide cap. melopéia). Abaixo, a Melopéia será melhor esclarecida. Adiantamos, contudo, que a Melopéia da voz não consiste em ornamentação de palavras. Ao contrário, ela é o instrumento pelo qual o ator poderá criar através das palavras; poderá ser um artista, um inovador, que propõe uma nova forma de conhecimento.

Por isso, nosso método objetiva também dar ao ator o chamado DESEQUI-LÍBRIO VOCAL - tornar o aparelho fonador tão versátil e disponível na realização de toda e qualquer solicitação vocal. É por isso, também, que nosso rigor técnico vocal tem características um pouco diferentes.

Temos como objetivo não armar o ator de técnica, mas quebrar nele a rigidez acadêmica que o torna por demais intelectual ou o chamado "ator da técnica", impedindo que sua sensibilidade orgânica - vital, se manifeste. Objetivamos também, além de abrir-lhe caminhos vocais (sempre ressaltando sua personalidade vocal), "limpar o ator", tornar sua voz, na medida do possível, "uma folha de papel em branco" onde, sem os resquícios de amaneirismos, imitações forçadas e até mesmo sotaques carregados, poderão ser "desenhados" os mais belos e claros sons.

Uma vez esclarecida nossa postura ideológico-filosófica sobre os recursos vocais do ator, salientamos que, a fim de que ele utilize completamente e perfeitamente seu potencial vocal, deve estar ele, a priori, em boas condições físicas, sem isto não é possível alcançar os resultados desejados. Condições estas que compreendem desde a higiene corporal, mental e vocal, até a conveniente postura de corpo, cabeça e pescoço.

O preparo vocal de um ator engloba um conjunto de elementos que se inter-relacionam. O aprimoramento de cada um deles, desde relaxamento até articulação, passando por respiração, plasticização do rosto, projeção e colocação vocais, reconhecimento de espaço onde o som será emitido, dará como harmonia de conjunto uma bela manifestação falada.

Em seu livro "Expressão Vocal e Expressão Corporal" de Maria da Glória Bentzen Muller e Nelly Laport, é dada uma enorme importância à consciência, tanto ao trabalho de voz, quanto ao de corpo: "No processo de apreensão da realidade, devemos sentir, tomar consciência. Da apreensão consciente e sensível, é que poderemos partir para o desenvolvimento desse conhecimento através do uso correto da voz e do movimento corporal.

Além da consciência, sabemos que sem o prazer do jogo, uma vez que este é inerente ao Homem, será muito mais difícil este atingir seus objetivos. Portanto, qualquer exercício que seja feito para o preparo técnico, deverá conter a postura da auto-consciência lúdica.

Encerramos, deixando claro que a voz é também mensagem. Deve estar tão preparada, tão rica de possibilidades técnicas, que a voz, assim como o corpo, não são simples portadores de mensagens, mas a própria mensagem.

A) Próprio VOCAL

Ao falarmos de um preparo técnico vocal para ator em nosso método, na verdade não estamos no s referindo a uma técnica vocal específica, mas sim a uma Ideologia Vocal. O que significa isto?

Quando aprendemos uma técnica, no caso, vocal, e permanecemos nela, nossas manifestações tendem a ser frias e intelectuais; ou seja, a técnica comanda as palavras que exprimimos e seus sentimentos. Mas, a partir do momento em que apreendemos a técnica, e condicionamos em nos um novo sistema, ela não mais estará separada de nós, ela não mais nos conduzirá; a técnica e o indivíduo se tornarão uma só unidade.

Sobre isto, afirma Eugen Herrigel em seu livro "A arte cavalheiresca do arqueiro Zen" e "A técnica deve ser praticada com consciência até a exaustão, para que, com o tempo, o aprendiz seja a própria técnica. Não há sujeito (o ser que aprende), separado do objeto (o material aprendido), há, isto sim, sujeito e objeto numa só coisa. Está constituído seu processo de libertação através da técnica".

Por isso dizemos que a fala nunca de verã ser intelectual, de verã procurar sempre a manifestação verbal de um sentimento, elaborado pela respiração do diafragma.

"Quando o domínio é grande, o homem liberta-se da "vontade racional"

É como se não fosse mais ele quem praticasse a técnica, "algo" faz por ele. A habilidade espiritualizou-se. O homem auto-transcendeu-se, venceu-se a si mesmo." ("A arte cavalheiresca do arqueiro Zen"-Eugen Herrigel)

Não é mais a nossa vontade que nos falar, mas sim nossa sensibilidade motivada pelo ar que respiramos. É por isso que dizemos: "O ator não fala; ele é falado".

Toda e qualquer fala que não é feita pelo ar e sim pelo intelecto, tã somente pela técnica, é considerada estereotipada, inumana, é divorciada do sentimento.

Com este enfoque, alteramos a própria postura de aprendizado e recorremos ao exemplo dos orientais: "absoluta paciência, absoluta tolerância e trabalho árduo, na apreensão técnica de algum conhecimento". Para eles, atã tãdo também para nós, a aprendizagem é sempre um processo de auto-conhecimento, que requer muita observação e auto-percepção.

É verdade que adotamos exercícios técnicos vocais ministrados diariamente, os mais variados possíveis, mas jamais fazemos da técnica, enquanto técnica, a guia primeira de nosso trabalho. Nosso objetivo é ampliar os recursos técnicos vocais do ator, a fim de ilimitar as possibilidades expressivas da voz. Tornar o ator disponível a qualquer expressão vocal, bem como sensível a qualquer estímulo. Enfim, ampliá-lo vocalmente de acordo com seu próprio potencial, a fim de buscar condições variáveis, amplas e ricas de possibilidades articulatórias. Depois de tudo isto, e assim fazendo, o ator tem condições de conquistar sua tão procurada LIBERDADE! Pode brincar com a técnica e não tornar-se escravo dela. Técnica não como prisão, mas como libertação.

Para falar do corpo precisamos falar do homem e falando do homem temos que relacioná-lo com o Cosmo, porque esse microcosmo é uma revelação do Uno, da essência, da energia primordial que constitui todas as coisas. Acreditamos, baseados na Física Quântica e na visão oriental de mundo, até onde a racionalidade pode alcançar que, desde o campo quântico, desde o nada-plenitude, tudo é energia, interação e movimento. Para além disso, como diz Humberto Mithen comentando o Tao Te King "...O Arqui-ser, a ultimíssima realidade, a essência substrato de todas as coisas é inexplicável. Nunca se atinge o Proton originário, somente os derivados."

Supomos que o existir é revelação do ser, através da interação das polaridades YIN x YANG, as energias "primordiais" que regem a dinâmica universal.

O homem na quotidiano, levado pelo comportamento social bem como pelos avanços tecnológicos se distanciou da sua essência, desintegrou a sua unidade natural tornando-se um desconhecido de si mesmo. Vive num mundo de efeitos, teleguiado pelo consumismo, enclausurado na sua persona e esculpado pelas tensões.

A nossa visão de teatro, partindo do quântico-taoísta, que considera a vida uma interação dinâmica de energia e que vê a unidade na diversidade, precisa restabelecer a unidade do homem-ator e reaproximá-lo o mais possível da sua pureza original, tornando-o igual a ele mesmo e equilibrado numa tonicidade ideal que o liberte física, intelectual e espiritualmente. Harmonizando-o consigo mesmo e com o cosmo.

Observamos que técnicas de relaxamento, inclusive a Yoga, não resultaram na harmonia e no tonus ideais para as necessidades nossas, e que técnicas de expressão corporal deram apenas resultados parciais e temporários quando não deformações para as condições desejadas. Então a partir de experimentação, observações e estudos, no decorrer de quase dez anos o diretor Antunes Filho e sua equipe, chegaram a uma técnica que se convencionou chamar de "DESEQUILÍBRIO".

Esta técnica de aparência simples é de uma inimaginável profundidade. A repetição da sua meia dúzia de passos leva à libertação da persona e das tensões; o auto-conhecimento e a reintegração do físico e espírito, uma abertura para a vida através da harmonia consigo mesmo e com o exterior. É a integração perfeita, ou quase perfeita, onde cada coisa se harmoniza com as outras coisas e leva à harmonia do todo.

Após o que poderíamos chamar de descondicionamento e que para identificação prática se convencionou chamar de "quebra", através do exercício nº 0, o ator é levado a quebrar a persona, a se liberar dos medos e inibições e dos condicionamentos do corpo. Se inicia então o exere

cício nº 1, um processo de autoconhecimento, auto controle e aprimoramento da sensibilidade, ou seja a busca da harmonia e do tonus. Este exercício se baseia no conhecimento e no domínio das energias YIN x YANG, energias que têm poderes absolutamente iguais em si.

Há um ponto de equilíbrio que é ideal para a natureza hominal. É quando funcionam harmonicamente os opostos YIN x YANG, nas variações de tonus, transcendendo para a unidade.

Essa interação e harmonia dos opostos traz o relaxamento, a liberação e o bem estar físico e espiritual, enfim o prazer. E como comenta J.C. Cooper no livro YIN x YANG, ao falar do wu-wei. "...é ação sem esforço, nada impede o fluxo natural, nada excede a necessidade. É a essência da atividade premeditada, é a resposta instintiva e intuitiva do momento presente e à situação imediata." Acrescentamos o que diz Humberto Rohdem comentando o Tao Te King. "... O Uno nunca distoa do verso no cosmo. Quando o homem "ego" (que entendemos também por YANG) pretende fazer mais do que o homem "eu" (YIN) permite, vem o desequilíbrio. O desequilíbrio é a infelicidade do homem. (Não confundir desequilíbrio aqui, com o exercício de "desequilíbrio" que busca justamente o contrário.) E prossegue Rohdem "... A vida é unidade, provém da unidade do YIN e do YANG. A felicidade, a realização vem do equilíbrio dessas duas forças.

Dessa situação ideal resulta um posicionamento perante a vida, alicerçado numa melhor visão de mundo, com humor, prazer, felicidade.

Vejamos o que nos diz Cooper a esse respeito "...Somente na alegria, no prazer, se pode despertar e complementar-se a si mesmo, até que se veja livre de qualquer lacuna; amadurecer e chegar ao "Divino". E diz mais "... uma pessoa sem senso humor sofre de uma deficiência, é toda deficiência é por definição a falta de plenitude e de equilíbrio.

Alcançado o objetivo proposto: uma condição satisfatória definida pelo desempenho do exercício, com o descondicionamento físico-mental, liberação das tensões, (tanto negativas YIN, como positivas YANG), com o domínio de si, total disponibilidade, humor e prazer, se passa para o exercício nº 2. Este está subdividido em 3, ou seja: 2, 2A e 2B.

O nº 2, que chamamos loucura, consiste basicamente em constituir tipos e formas com o corpo, as mais variadas para uma total liberação física-mental. O corpo e o espírito disponíveis pelo exercício nº 1, agora serão usados plenamente, sem barreiras. Será uma desinibição físico-psicológica, sem censuras.

O nº 2A é a criação de tipos, e que denominamos, sem menosprezar, de "teatro infantil". São tipos sem densidade, somente no YANG, portanto mais caricaturas que tipos.

O nº 2B é a criação de tipos mas já com densidade, com verdade, com a sustentação YIN. É uma introdução à Melopéia.

-11-

Finalmente, chegamos ao nº 3, que é a caracterização física da personagem, é o artístico em todos os seus detalhes, ou melhor é a obra de arte. É a Melopéia.

Como o desequilíbrio é um exercício, portanto ação, temos dificuldades em colocá-lo em termos literários, conservando-lhe a vida, a ação. Por isso o que damos aqui, deve ser considerado apenas como base, para que cada um desenvolva o seu próprio desequilíbrio. O desequilíbrio é um meio, não um fim. O importante é o posicionamento perante o exercício; a busca de auto-conhecimento, de liberação, de domínio, que é aferido pela sensibilidade. Portanto, pessoal e intransferível.

É condição fundamental para o ator: SE LIBERTAR DA TIRANIA DOS MÚSCULOS (TENSÕES) E DO INTELECTO.

EXERCÍCIO Nº 0 ou "QUEBRA"

A pessoa em pé, desequilibra e se deixa cair para frente, vivo - lentamente, até o limite em que lhe seja permitido evitar uma queda completa. Isso levará a um deslocamento também violento no espaço (uma corrida). Procura restabelecer a posição inicial observando sempre o comportamento natural do corpo e das leis da física.

EXERCÍCIO Nº 1

O ator não anda, é andado.

Totalmente desestruturado física e psicologicamente pelo exercício nº 0, caos, o ator inicia sua reconstrução.

Em pé, encontra o seu eixo. A partir daí, sutilmente, com um balanço para a frente e para trás, encontra o ponto de desequilíbrio (aguçamento da sensibilidade), ou seja, uma inclinação que o fará andar em busca do equilíbrio.

Encontrado o ponto de desequilíbrio, agora o ator será andado. Quer dizer, desequilibrando suavemente, ele vai se deslocar no espaço, alguns passos, procurando parar e restabelecer a posição do eixo inicial, o equilíbrio, sem o uso da força auto-motora, obedecendo apenas as leis naturais da física.

Se com uma leve inclinação para frente o ator se desloca naquela direção, para parar, ele vai usar uma contra-força, ou seja, um leve deslocamento do tronco para trás.

Se estiver com alguma tensão ou estiver muito relaxado, o que também é uma tensão, não haverá o deslocamento, não ser com muito esforço, o que contraria a natureza do exercício. Então terá que descobrir o ponto de tensão, que comumente está nas pernas, joelhos ou ombros, mas

também está em outros lugares, e eliminá-lo para as energias fluírem normalmente, proporcionando movimentos harmoniosos, trazendo liberação e grande prazer.

Estão, portanto, em jogo duas forças opostas, no sentido vertical e horizontal para frente e para trás.

A sensibilidade no uso dessas forças opostas levará a harmonia e unidade-complementaridade.

Acrescentamos agora a respiração.

A respiração é a vida, é energia condutora e afirmadora.

Inspirar no ponto inicial, eixo, e juntamente com o primeiro passo, que deve ter pouca abertura para facilitar o deslocamento, ao tocar o pé no chão, expirar de uma só vez. Inspirar novamente para subir o tronco. Inclinado pelo primeiro passo, dar o segundo passo e novamente pisando o solo expirar, só, que desta vez aos poucos e a cada vez que tocar um dos pés no chão, até esgotar a energia propulsora gerada pelo desequilíbrio.

Obedecendo ainda às leis naturais, os passos que no início eram menores e mais rápidos, ao ir se esgotando a energia se tornarão mais lentos e mais abertos, o que resulta numa sensação de prazer.

O corpo é a própria mensagem.

EXERCÍCIO Nº 02

O homem unificado, corpo-espírito. Em harmonia e total disponibilidade, adquiridas pelos exercícios anteriores, é o material e a condição para o exercício nº 02.

O ator conhece e domina a unidade, agora ele vai conhecer e exercitar cada parte dela separadamente, adquirindo domínio e desenvoltura em todos os seus movimentos. Ex.: mãos, ombros, braços, costas, pernas, pés, cotovelos, etc. Desta forma dispõe ele, agora, do material para compor tipos e formas com o seu corpo, com a maior liberdade, usando e movimentando as partes nas mais variadas combinações. É a pesquisa, a ampliação das possibilidades, a riqueza de criação com o seu corpo, por isso sem limitações e sem barreiras.

EXERCÍCIO Nº 02-A

Após o conhecimento e alargamento das possibilidades de criação pela experiência, na prática do exercício anterior. Tudo feito com a maior liberdade, o ator no exercício nº 02-A passa fazer o que se poderia chamar de caricatura, citamos como referência, sem menosprezar, os tipos

do corpo e a harmonia com o todo e com o ritmo, concentrará a expressão em cada parte escolhida. Ex.: expressão da mão, dos cotovelos, dos ombros das costas, etc.

EXERCÍCIO Nº 02-B

Com o encaminhamento do exercício anterior, agora o ator harmonizará e humanizará os tipos, dando-lhes a densidade e a fluência da vida, densidade que se manifesta como verdade, é a presença do YIN. A criação dos tipos aqui, já obedecem a uma seleção artística, na sua composição. É uma transição para melopéia.

EXERCÍCIO Nº 03

É o aperfeiçoamento do trabalho anterior, ou seja, o artístico nos seus mínimos detalhes. É a conclusão da obra de arte, com cores, movimentos, luzes, sombras, etc. É a MELOPÉIA..

Observamos que é absolutamente indispensável na prática de todos os exercícios o Humor e o Prazer.

Como em todo o exercício, a repetição é o caminho que leva à identificação do sujeito com o objeto ou objetivo. Quando se processa a unidade o sujeito terá dado um passo na sua auto-realização. Sujeito e técnica serão a mesma coisa, mas o sujeito terá se alterado, estará acrescentado de maior conhecimento.

Von Dinkheim comentando o Culto Japonês da Tranquilidade, diz:

"... o homem atinge a perfeição técnica através de longa prática, a fim de fazer no presente algo que não lhe custe esforço consciente."

Cada exercício tem a qualidade de ser capaz de elevar o nível da mente do homem, afim de habilitá-lo a saborear uma experiência mais alta. Deverá, antes, aumentar a própria eficiência do homem, que identificar o grau de perfeição com que desempenha o exercício. É esta a experiência verdadeira e a maneira pela qual o homem se torna eficaz a partir do seu ser essencial, não será devido ao fato de ele possuir certas capacidades, mas ao de ele libertar e cultivar a sua natureza pessoal.

Precisamos dizer que, a parte exercícios para casos específicos, as vezes necessários, pela sua natureza e filosofia adotamos e aconselhamos a prática do Tai Chi Chuan, e também da natação.

3.1 - Leitura Branca do Texto:

Colocamos esta observação como item, para que deixemos claro que não se deve inflexionar o texto ao lê-lo.

A leitura deve ser silenciosa e sem intenções. Assim, ela será uma leitura de conhecimento e não "poluirá" a mente do leitor.

A leitura inflexionada traz sérios prejuízos ao "possível comediante" (1), pois cristaliza falsos sentimentos, ou seja, sentimentos estereotipados, e não abre as possíveis novas visões conscientes que surjam com o desenvolvimento do trabalho. Um trabalho nunca é feito à primeira vista. O entusiasmo primeiro tolhe uma postura científica que deve ser adotada como regra geral no nosso trabalho. Para um bom desenvolvimento do trabalho é necessário que acreditemos firmemente no processo e, portanto, não queimemos etapas em busca de um resultado imediato. A leitura branca é o primeiro passo a ser tomado em relação ao texto.

O texto não pode ser decorado.

3.2 - Levantamento do Universo da Obra e do Autor:

Continuando o nosso processo científico de leitura do texto, torna-se absolutamente necessário o levantamento do universo da obra e do autor. Para melhor entendimento de um texto temos que saber tudo sobre o que o texto fala: época, sociedade, economia, pensamento, política, etc.

A postura e o caráter da personagem não são desvinculados da história. À toda ação corresponde um processo anterior e um futuro. Ao agirmos em cena, faz-se necessário um cercamento minucioso de cada ação e reação das personagens. Este levantamento também nos auxiliará na descoberta dos objetivos, tanto da personagem quanto no objetivo da obra e do autor.

Esta é uma pesquisa intelectual que vai colaborar na gênese da personagem e na construção de armadilhas mentais coerentes, para que você torne todo o processo da sua personagem orgânico. Um processo orgânico é um processo vivido pelo seu organismo, que pertença concretamente a você. A personagem não está fora de você. É você em outras condições.

3.3. Cronograma e Fluxograma Provisórios:

Entendemos por cronograma, a fixação gráfica dos acontecimentos físicos e "espirituais" que se passam na peça.

Fazendo uma analogia com uma determinada peça segue-se o seguinte exemplo: "Acordo cedo, vou a escola e depois ao trabalho"- este seria um levantamento dos acontecimentos. Uma vez aprofundados teríamos: "Acordo cedo, tomo café com minha mãe, saio atrasada, encontro uma amiga..." e assim sucessivamente.

Já no fluxograma, analisaremos o fluxo que sedá e como se dá em cada acontecimento de uma determinada peça, ou seja, como um fato leva a outro.

A preocupação dentro do fluxograma sedá quanto ao movimento interior de cada personagem (que no caso corresponde ao respectivo ator).

Seguindo , com o mesmo exemplo acima, temos: " Acordo cedo, tomo café com minha mãe, saio atrasada, encontro com uma amiga..."

Quando acordo, sou uma pessoa; depois de ter tomado café com minha mãe, continuo de "certa forma" a mesma pessoa, só que modificada devido a inter-relação que tive com ela. Mesmo que esta modificação devido a inter-relação tenha sido mínima e conscientemente não seja nítida.

Este processo analítico, quanto às modificações da personagem, serão mais aprofundadas no estudo da gênese.

Ao fluxograma , cabe o papel de levantar as intenções, impulsos que se dão nos acontecimentos e em que fluxo se manifestam; observando de maneira superficial as modificações que se dão na personagem, em cada intervalo de movimentos.

Fluxograma é pois, um levantamento do movimento interior, portanto, a dinâmica interna da personagem.

O fluxograma é sempre revisado e alterado a cada estudo da personagem.

3.4. OBJECTIVOS:

- DO AUTOR:

Para que possamos começar a trabalhar com os objetivos e os super-objetivos da personagem, é necessário estabelecermos o objetivo do autor (da peça), que é sempre consciente. Este deva estar muito claro em nossa mente, pois foi ele que fez com que a peça fosse escrita.

"- Dostoievski foi impelido a escrever Os irmãos Karamazov pela preocupação que lhe ocupou a vida inteira: A procura de Deus. Tolstoi passou a existência lutando pelo aperfeiçoamento de si mesmo. Anton Tchekhov combate a trivialidade da vida burguesa e esse foi o leitmotiv da maior parte de sua produção literária." (Stanislavsky, C; "A Preparação do Ator, cap. XV)

Esta citação ilustra alguns objetivos de autores consagrados, ao escreverem suas obras; objetivos estes que nunca poderiam ficar obscuros ao se desenvolver um determinado trabalho, sobre os mesmos.

- DA(S) PERSONAGEM(S):

Este trabalho, em sua primeira fase, é puramente intelectual. Toda personagem tem um super-objetivo, cada passo de uma personagem tem seu objetivo que é direcionado para o super-objetivo.

Cada cena tem um objetivo. A personagem quando entra em cena tem seu objetivo, e encontra um objetivo contrário ou à favor (da outra personagem) para dificultar ou facilitar seu objetivo.

Por ex.: Um rio tem como seu super-objetivo desaguar no mar. Durante seu percurso, quilometro por quilometro, ele encontrará barreiras (que seriam os antagonistas) que dificultarão o seu trajeto, como também encontrará afluentes para aumentar seu volume de água ajudando-o a combater as barreiras, e num crescente atingir o mar (super-objetivo).

Nesta fase que nos valemos do intelecto, tem-se uma linha de ação direta para com o super-objetivo. O ator não fantasia na análise.

A escolha do super-objetivo é o ponto mais importante para o ator. O super-objetivo tem que ser significativo, organico; podemos dizer vital. Mesmo nesta fase intelectual, deveremos escolher o super-objetivo de forma a concretizar a ação da personagem; mesmo que mais tarde tenha que substituí-lo por outro mais significativo. A escolha do super-objetivo nunca deve ser feita de maneira arbitrária.

Os objetivos são conscientes e sub-conscientes. Por ex.: Eu trabalho os meus objetivos conscientes para alcançar um super-objetivo que é ser Presidente da Escola de Samba Unidos do Jocardepaguê. Hajo conscientemente em função deste super-objetivo. Preocupo-me com o bem-estar dos membros da escola; dedico uma atenção especial à comunidade; executo benfeitorias, e com isto vou conquistando a simpatia e confiança de todos; ou seja, na verdade o meu objetivo sub-consciente é vir a ser, um dia, o Presidente da República.

COMO TRABALHAR OS OBJETIVOS DE FORMA ORGÂNICA OU QUÂNTICA?

Esta é uma segunda fase que irá ocorrer no ensaio de situação. Após termos elaborado tudo intelectualmente; sabermos os super-objetivos da personagem e da relação com os objetivos das outras personagens, deveremos tomar uma nova postura. Deixaremos o intelecto de lado, e começaremos a movimentar-nos em direção ao super-objetivo de acordo com o nosso organismo. A linha reta (direta) de ação torná-se curva, tortuosa, ou seja, estaremos duvidando sempre dos objetivos da personagem e das outras também. Esta atitude nos ajudará a, primeiro, a não tornarmos nossa personagem "Heróica", segundo, estaremos aferindo a "chave-fechadura" (este termo é utilizado por nós, quando se faz necessário checarmos elementos de nossa personagem (chave) com os elementos das outras personagens (fechadura); e de como estas diferenças irão se dar).

Lembramos também que à personagem é permitido a fantasia e concluímos que esta é a melhor forma de esquecermos a programação e estarmos abertos para o inesperado, agindo organicamente num fluxo normal de vida. Tentaremos exemplificar esta passagem:

Sou o herdeiro direto de uma indústria de armamentos e almejo o cargo de diretor desta indústria, que no momento está sendo ocupado por meu padastro, uma imposição de minha mãe. A única forma de isso se realizar é meu padastro morrer; estou impulsionado a matá-lo.

Se a peça começar indicando o meu desejo de matar o meu padastro, indicação esta demonstrada pelo meu comportamento, estarei utilizando estereótipos. Por tanto tenho que estar direcionado para o super-objetivo, mas trabalhando com as causas que irão levar-me ao assassinato. Devo deixar a sensibilidade indicar o caminho, utilizar de mecanismos de defesa da personagem; duvidar dos impulsos provocados pelos objetivos; aliar-me com os meus "afuentes", resistir às "barreiras". Só assim, de uma forma quântica, num constante movimento, poderei agir num fluxo de vida e no momento certo, cometer o assassinato.

Como passo seguinte, voltamos para o fluxuograma para refazê-lo ou reforçá-lo com base nos objetivos (constituindo um possível 2º fluxuograma).

3.5. GÊNESE

a) Apoiada no fluxograma, e cronograma:

A gênese é a formação dos seres desde a sua origem, ou seja, é um levantamento completo da história pregressa da personagem (ou o outro) e suas relações. A gênese deve conter elementos pertinentes aos que a personagem irá precisar.

A gênese não é feita de maneira arbitrária, ela é feita a partir de fatos significativos que compostos de sentimentos, sensações, servirão para a personagem concretizar suas ações de forma orgânica. A gênese é fruto de uma necessidade que a personagem tem de atuar e resolver seus problemas de forma concreta. A gênese tem um movimento perpétuo com o fluxograma.

A constituição da gênese é feita mediante um levantamento das possíveis diferenças entre a personagem e suas inter-relações, assim como, entre a personagem e o ator. Por exemplo: Procuro investigar porque minha personagem faria isto ou aquilo e o que levou-a a fazer (personagem e suas inter-relações). Começo a me comparar no sentido de saber se eu faria a mesma coisa e porque. Em que condições preciso me colocar para poder realizar as ações (diferenças entre personagem e ator).

Este princípio de relações instituídas a partir das diferenças, será visto e direcionado pelo que chamamos de "Nº 3" ou "a mente" ou "O investigador". O "Nº 3" nada mais é do que um mediador entre a personagem e o ator. O "Nº 3" tem como função provocar um certo distanciamento entre ator/personagem, de forma consciente. Esta postura é absolutamente científica, possibilitando ao ator uma visão mais crítica de si mesmo. De maneira esquemática, teríamos:

A T O R (1)

P E R S O N A G E M (2)

"Nº 3" ou
I N V E S T I G A D O R

Na verdade, o ator lida com a constituição das diferenças, cuja relação será regida pelo "Nº 3". Para eu poder me constituir, saber meus limites e conseqüentemente, me superar, eu preciso saber o máximo possível do outro (personagem) e constituir uma comparação, admitindo uma realidade que não é a minha.

Jung diz, na "Criação da Consciência", de Edward F. Edinger:
"... A consciência nasce de algum modo da experiência dos opostos... Sempre que se vivencia o conflito entre atitudes contrárias ou quando um desejo ou

existe a possibilidade de criar um novo aumento da consciência..."

Apresentaremos, abaixo, algumas denominações utilizadas por nós, para um maior entendimento à respeito do encaminhamento que se faz na formação da genese, bem como, uma maior lucidez que o ator deve possuir em sua atuação:

- A) CONSCIÊNCIA: Sua base é o conhecimento da experiência vivida. A consciência enquanto classificador de fatos concretos, perfazendo a memória.
- B) INTELECTO: Entendemos por intelecto toda a parte racional, analítica, calculista que ocupa uma porcentagem pequena dentro da mente em relação ao "espírito", que seria entendido como a parte intuitiva, o registro dos sonhos, desprovido de raciocínio, ocupando uma maior porcentagem dentro da mente. Portanto, o intelecto é considerado como uma pequena parte do espírito. Para nós, o ator trabalha com o "espírito", apesar de o intelecto ser fundamental para lhe auxiliar quanto à programações; armadilhas mentais para atingir a emoção; assim como, auxiliar em projetos, análises, etc...
- C) FANTASIA: Entendemos por fantasia, todas as idéias, aspirações, que não são possíveis de serem realizadas de maneira concreta, uma vez, que não se relacionam com as condições reais.
- D) IMAGINAÇÃO: Entendemos por imaginação todas as idéias, aspirações que são possíveis de serem realizadas de maneira concreta.
- E) FANTASIA DO INTELECTO: Entendemos por fantasia do intelecto como uma forma de rompimento com a realidade coletiva, resultando em uma nova realidade particular, alheia à realidade externa e distorcida, do ponto de vista perceptivo. Poderíamos dizer (de maneira geral e rudimentar) que a fantasia do intelecto seria análoga à condição de um tipo de esquizofrênico que por exemplo, passaria a considerar uma cadeira como sendo um cachorro, rompendo, desta forma, com a realidade exterior e coletiva e adquirindo uma percepção distorcida da realidade, levando à uma alienação.
- F) IMAGINAÇÃO DO INTELECTO: Entendemos, que neste caso, não haveria um rompimento com a raiz da realidade, contudo, a pessoa desenvolveria novas idéias à respeito da mesma, mas sem resultar em alienação. Poderíamos dizer (de maneira geral e rudimentar) que a imaginação do intelecto seria análoga à situação de um tipo de neurótico que por exemplo, passaria a pensar que uma cadeira seria um cachorro, contudo, ele teria consciência de que tal idéia ou pensamento não seria a realidade coletiva ou exterior, seria pois, uma idéia nova à respeito de um aspecto da realidade, sem com isso, haver

G) IMAGINAÇÃO DA CONSCIÊNCIA: Partimos do exemplo em que o ator, no decorrer do estudo de sua personagem, a partir de uma série de deduções, chegou à uma determinada conclusão, que por exemplo, seria a seguinte: sua personagem "fala com seus passarinhos". Isto foi descoberto através de um processo dedutivo entre as coisas concretas, entre as relações que a personagem estabelece e entre os fatores que determinam seu caráter.

Isto só foi possível ser feito porque não se pensou no estudo da personagem de maneira arbitrária, nem tão pouco independente de qualquer fato concreto.

H) FANTASIA DA CONSCIÊNCIA: Tomando o mesmo exemplo, vimos que através da imaginação da consciência, foi possível detectar, mediante uma série de fatos concretos, que a personagem "fala com seus passarinhos".

Uma vez feito isto, determina-se O QUE a personagem fala com seus passarinhos. Para isso, será utilizada a fantasia da consciência. De maneira consciente, investigar-se-á sobre os sonhos, devaneios, e sobre o espírito da personagem.

Estas denominações foram feitas para que o ator tenha uma determinada noção quanto ao trabalho baseado na fantasia ou na imaginação, pois o ator nunca deve estudar e elaborar sua gênese pensando apenas em si próprio desvinculado do contexto estabelecido, mas sim, percebendo e estabelecendo todas as relações possíveis. Por exemplo: Não devo pensar e visualizar minha casa, sua cor, sua decoração, sem que isto seja necessário para uma melhor concretização das ações da personagem.

Deve-se construir a gênese com base nas próprias experiência de vida, desde beber água, até a amar alguém, pois desta forma, serão encaminhadas respostas às suas necessidades, sendo, portanto, a gênese um estudo da personagem embasado em experiências pessoais, assumindo um caráter pessoal e intransferível. Por exemplo: Sou uma pessoa que, particularmente, odeio barba. Numa determinada peça, faço um papel de filha de um homem que tem barba. Minha personagem tem um ótimo relacionamento com seu pai e além disso haverá uma cena carinhosa com ele. Como fazer ^{esta cena} de modo orgânico, não falso, não estereotipado e podendo trabalhar com a "sensibilidade da emoção" ?

Uma vez que barba me causa uma sensação ruim, vou procurar levantar aspectos positivos neste pai para compensar o aspecto negativo (a barba). Estes aspectos positivos podem ser desde a maneira carinhosa como o pai fala, até seu físico que me agrada, relacionando-os, de alguma forma, às experiências minhas vividas e torná-las orgânicas na personagem, estabelecendo um jogo de relações.

Partindo do aspecto lúdico do ator, dizemos que ele não trabalha com sua emoção cotidiana, mas sim com a "sensibilidade desta emoção". Poderíamos comparar a sensibilidade da emoção ao vapor de feijões cozinhando (por exemplo) e a verdadeira emoção (a emoção cotidiana) aos feijões.

Uma vez constituído o "Nº3", passo a observar os meus sentimentos, suas intensidades e aprendo a jogar com eles quando se manifestam na personagem. Portanto, se eu precisar gritar de angústia numa cena, recorrerrei a experiências minhas de vida, para dar organicidade à este grito, contudo, não estarei gritando 100% como estaria na vida, mas sim uns 60%, criando desta forma um distanciamento entre o que é natural e passo a constituir um natural selecionado (realismo). Na verdade, eu estarei "fingindo" que grito de angústia, estabelecendo um jogo comigo mesma, com meu(s) antagonista(s) e com o público.

Já dissemos que o caráter da personagem é determinado pelas contradições ou diferenças que são regidas e analisadas pelo "Nº3". Para podermos discutir mais a respeito das diferenças, necessitamos esclarecer o que chamamos de "CHAVE-FECHADURA". Esta, nada mais é, do que um paralelo constituído entre o caráter da minha personagem e o caráter das outras personagens. Este paralelo é constituído em forma de CHAVE (características da minha personagem) e FECHADURA (características da(s) outra(s) personagem(s) que interage com a minha personagem).

Durante a elaboração da gênese será realizado um trabalho, num primeiro estágio, à respeito de SIGNIFICADO/SIGNIFICANTE. Para nós, este trabalho é baseado num processo de análise das palavras do texto, que a minha personagem irá utilizar, numa procura de sair do entendimento da palavra como mero significado e ir de encontro ao seu universo, ou seja, a sua essência, o próprio objeto. O caminho percorrido é do significado ao significante, em busca da essência da palavra, que geralmente é esquecida ou enfraquecida. Por exemplo: A palavra "porta" deverá ser explorada ao máximo até atingir-se sua essência, ou seja, a própria porta. Começaríamos, então, a trabalhar com seu significante, procuraríamos pronunciar esta palavra como se fosse a primeira vez, analisando todas as sensações ocorridas. Passaríamos a fazer uma série de perguntas do tipo: porta? Para que serve? Abre, fecha, separa lugares, ambientes, Se estiver aberta, o que me lembra? etc... Este trabalho com Significado e significante será realizado num segundo estágio, mais detalhadamente, no ensaio de situação.

Também na gênese, serão estudados os possíveis mecanismos de defesa que a personagem poderá vir a ter. Não se trata de um estudo profundo sobre mecanismos de defesa, pois isso, caberia à Psicologia ou à Psiquiatria. De maneira geral, entendemos que os mecanismos de defesa

te aos seus conflitos. Os mecanismos de defesa surgem frente à ameaça de desestruturação da pessoa. Os mecanismos de defesa serão encontrados no próprio texto. Num primeiro momento seriam, então, levantados os possíveis mecanismos de defesa utilizados pela personagem, que serão desenvolvidos no decorrer do trabalho. Voltaremos a falar sobre este assunto, no ensaio de situação.

Lembramos que todo este estudo da gênese é feito pelo "Nº3", que observa e mantém um posicionamento crítico entre ator e personagem. Através de um estudo sobre as diferenças, podemos, aos poucos, perceber que vão surgindo tendências quanto ao caráter da personagem. Estas tendências nos levam a uma série de possíveis atuações, ou seja, cada tendência leva a uma maneira diferente de atuação quanto ao caráter da personagem. Por exemplo: Sou uma professora. Estou com minha gênese pré-concebida, com base em fatos concretos do texto. Levanto, agora, as possíveis tendências que minha personagem(professora) poderá ter: meiga, brava, arrogante, doce, etc... Haverá aos poucos uma certa seleção, que me levará a escolher uma determinada tendência, feito isso, surgirá um ramo de possibilidades quanto as formas deste tipo agir, em outras palavras, a professora meiga teria uma atitude psicológica diferente da atitude da professora arrogante.

Uma vez apontados e explicados os encaminhamentos para o estudo da gênese, cabe lembrar que este estudo é feito de maneira intelectual em sua maior parte, ou seja, eu utilizo o intelecto, para encaminhar uma programação lógica, que mais tarde será esquecida ou abandonada, para atingir a organicidade. Para transportar do intelecto para o orgânico, tenho que ter o sentimento, a sensação, a fé, pois é preciso visualizar a gênese com sentimento. Como conseguir isso? Aqui, podemos voltar a falar da imaginação, pois é exatamente através dela que, intelectualmente (ajuda da pela imaginação) eu estabeleço armadilhas que irão me ajudar a realizar de forma orgânica, concreta e com sentimento, as ações que minha personagem tiver. (consideramos ações tanto físicas quanto mentais). Por um processo analítico, que é feito pelo intelecto, poderei atuar de forma concreta e humana, uma vez que não existe personagem, o que existe é sempre você em novas condições. A gênese, nada mais é do que condições que você se predispõe: a colocar para poder alcançar a experiência vivida da personagem e transformá-la em energia.

b) Gênese da gênese:

É o estudo que se faz sobre a personagem antes do seu nascimento. É o estudo pré-natal. Tomemos como exemplo a história de Édipo. No estudo de seu personagem faz-se necessário saber mais sobre o que aconteceu antes de seu nascimento. Antes dele nascer, seu destino

gênese, no sentido de levantar características, condições , e o maior número possível de dados que possam auxiliar e fortificar a concretização da personagem de maneira orgânica.

3.6. Ensaio de Situação:

- Da constituição do terceiro:

A) BRANCO:

O branco no ensaio de situação é uma postura que deve ser adotada pelo ator. É a postura do não gesto, da não expressão facial, da não inflexão vocal, que geralmente são adotadas de maneira estática, e pré-concebida.

Podemos comparar esta postura à uma folha de papel em branco, onde poderão ser feitos os mais belos e criativos desenhos. É necessário que a folha esteja limpa (em branco): uma possível mancha (gestos, expressões pré-concebidas etc...) poderia tirar a nitidez de um futuro desenho.

O ator (futuro comediante) deverá começar os ensaios como esta folha branca, não devendo carregar características pessoais, para que possa vir à descobris livremente sua personagem. Por exemplo: A atriz Maria, tem a característica de andar com o tronco projetado para frente. A personagem que irá fazer, Glória, é uma aristocrata elegante, portanto, não deverá ter o tronco projetado para frente. Maria, no branco, estará livre para descobrir a corectenástica corporal da personagem Glória. O branco possibilitará também que Maria não caia em "formas prontas", pré-concebidas da personagem. Um clichê, estereótipo de aristocrata é o de andar com o nariz empinado. Se Maria se apoiar neste clichê, para constituir sua personagem, irá perder a oportunidade de criar livremente, uma nova maneira de fazer a personagem aristocrática Glória, de maneira pessoal e própria. Uma aristocrata, não tem necessariamente, nariz empinado; isto é uma fórmula. Somos contra fórmulas, pois estas, são sempre estáticas. Cada ator deve ter seu processo individual de criação, deve alcançar a liberdade criativa.

No branco, o ator deve estar com o texto na mão, para que possa verificar, em cena, as proposições do texto.

A postura do não gesto, da não inflexão vocal, da não expressão facial, será a base para a constituição do terceiro ou investigador. O investigador ou terceiro é uma nomenclatura adotada por nós, para definir a postura científica que o ator deverá ter tanto no ensaio de situação quanto na própria vida. O nome terceiro, surgiu da famosa dualidade ator/personagem. A dualidade é o caos, pois leva o ator a não distinguir quando é personagem e quando é ele próprio, eventualmente. O terceiro é a nossa proposta de tríade, será ele o diferenciador, o esclarecedor, a consciência que irá possibilitar a distinção entre um (ator) e outro (personagem). O terceiro será constituído sobre as di-

ferências deste o daquele.

O outro nome que designa a mesma postura aponta-nos um outro aspecto da mesma, investigador; uma vez que deverá ter o ator consciência dos porquês de cada movimento ou fala feita no palco. Deverá o ator estar atento a todas as relações apresentadas, e investigar todas as posições tomadas, tanto por ele, quanto pelos seus colegas, durante o ensaio.

Para melhor explicar esta relação entre a personagem em ensaio de situação, formulamos a imagem da chave e fechadura. Você/personagem, seria a chave e a personagem com quem você se relacionaria, seria a fechadura. O ensaio de situação servirá para uma aferição de sua personagem com as demais. Deve ficar claro, que a chave terá sempre o mesmo desenho (perfil) para qualquer pessoa que o fizer, uma vez, que as características serão sempre, de certa forma, objetivadas pelo texto. O que irá variar, conforme a pessoa que fizer, será o material utilizado para fazer a chave (poderá ser de cobre, latão, verde, azul, etc...), serão pois os toques criativos, pessoais, as probabilidades de se fazer uma determinada personagem.

A relação chave-fechadura está estritamente ligada ao investigador, uma vez que este, irá verificar os "encaixes" da peça. Por exemplo: Na peça Chica da Silva, existe uma cena onde a mesma é seguida por um padre, que foi pago por João Fernandes para ensiná-la sobre cultura europeia: latim, Camões, et c...

O investigador aferindo a chave-fechadura desta cena, fará as seguintes perguntas (por exemplo): Eu sou branco, porque tenho que andar atrás de uma negra? Por que ela me trata assim? Como posso tratá-la sem que perca a dignidade? Estas e outras perguntas irão surgir das relações das personagens no ensaio.

Qualquer gesto ou palavra, por mínimos que sejam, devem ser conscientes e ter uma postura científica. Além disso, o humor deverá estar sempre presente, o humor pelo jogo, que será a base do terceiro (investigador), pois esta consciência não deve ser uma cruz para o ator, mas sim puro prazer de jogar, atingindo sua liberdade criativa e humana.

B) SIGNIFICADO/SIGNIFICANTE

Os termos significado e significante, diferem do sentido usual que lhes é dado em outras áreas como a Semântica, Linguística e outras.

Adotamos ambos os termos e lhes demos uma interpretação mais pertinente ao nosso campo de estudo, o teatro, a fim de sugerir que o ator liberte-se dos estereótipos feitos em cima do significado, ou seja, as palavras propriamente ditas.

A advertência que fazemos ao ator é que seu trabalho deverá ser feito muito mais em cima do significante, que é entendido por nós como a "Alma" do objeto, sua essência, seu universo de relações para chegar a síntese, que em última instância, seriam as próprias palavras, os significados.

As palavras (significados) são apenas o reflexo de um continente muito maior que denominamos significante. (Por isso dizer que, para o ator, as palavras "brotam").

Se uma das pilastras de nosso método é a preocupação com o processo, assim como, com as complexidades das causas que resultaram num determinado efeito, é lógico que o ator deverá se ocupar muito mais do significante e muito menos do significado, embora parta dele para chegar ao significante.

O significado é apenas a referencia de todo um continente chamado significante. Quando o ator é investigador e se encontra na primeira fase de seu trabalho- apreensão intelectual da realidade- a palavra é causa (significante) mas, quando o ator se encontra numa fase posterior de seu trabalho, a do artista, a do poeta, a do criador, a palavra é efeito (significado).

Uma das características do significado é que ele alimenta a ansiedade do ator, porque este quer repetir o mesmo efeito do espetáculo anterior a cada dia.

O trabalho com o significante, no entanto, visa a eliminar a ansiedade, mesmo porque o ator investe no seu processo. Ou seja, no levantamento das causas, objetivos, geneses, fluxo-cronogramas e a sua respectiva passagem para o organico, elimina-lhe a preocupação de "como me lembrarei do que fiz ontem", de repetir o efeito do espetáculo anterior, ao contrário, se ele tiver a preocupação muito mais de processar-se (utilização do significante) do que de fazer (utilização do significado), o resultado acontecerá e acontecerá novo a cada dia.

Tirar o ator do próprio eixo, da própria verticalidade e remô-
tê-lo para a fuga de si mesmo ou horizontalidade, é matéria para o significado.

No significante o ator procura o seu Eu. Interioriza os problemas ao nível do "espírito". Aqui o ator dinamita as palavras, visualiza as ações para tornar o conhecimento orgânico.

Há várias maneiras de buscarmos o significante de uma palavra. O ponto de partida é mergulhar no sentido da palavra e dissecá-la tanto, mas tanto, a fim de esgotá-la de compreensão. Chamamos então atitude, de "estado de boabeira", ou seja, adotaríamos um comportamento similar ao da criança, que busca a compreensão das palavras através do próprio objeto. Por exemplo: Digamos que teríamos que dissecar a palavra ÁGUA; procuraríamos então a sua compreensão, explorando-a ao máximo até atingir o significante, ou seja, a própria água. Fariamos as perguntas- O que é água? Por que ela é assim? Quais suas qualidades? etc...

Salientamos que a maneira de se fazer isso é individual, portanto pessoal e cada pessoa tem uma maneira de fazê-lo, mas de forma geral, tem-se por objetivo atingir a essência da palavra que com o passar do tempo vai enfraquecendo dentro dos atores, fazendo com que eles permaneçam apenas no significado, no nosso exemplo, a palavra AGUA.

Uma outra forma, consiste em visualizar as imagens do que se está lendo, estabelecer uma imagem mental do conceito escrito e manter com ela uma relação Afetiva/emocional.

Ex: A Aia, da peça Medéia de Eurípedes, aparece no prólogo lamentando-se através das seguintes palavras: "Desejaria que ainda ondulassem ao vento no monte Pélion os pinheiros que deram aos mastros e os remos, e onde o negro folcão fazia o ninho..." (Estes seriam os significados, os signs)

Visualizo estas imagens todas e estabeleço com elas um sentimento, uma emoção, ou seja: "que revolta, que ódio por ver estes pinheiros cortados, uma vez que seus troncos irão fazer os remos e os mastros da maldita nau Argo, que levou para Cólquida estes malditos Argonautas, este maldito Jasão, causador desta desgraça.

Podemos também abarcar o significante, procurando em nossas vidas uma situação semelhante àquela determinada por aquele significado e estabelecer a transferência da emoção decorrente. Ex: A personagem Maria diz ao personagem Pedro: "Não posso aguentar tamanha Humilhação".

A atriz que faz Maria, recorre à própria vida e lembra uma situação humilhante por que passou, procurando lembrar o que sentiu, o que falou, mecanismos de defesa que usou, o que fez, etc... Imprimir a personagem suas próprias sensações.

Fica esclarecido desta forma, o quanto combatemos a decoração, memorização do texto, bem como as inflexões, por que estas estão presas ao significado. Quando me aprofundo no significante, o conteúdo torna-se meu, orgânico, intrínseco, emocional, não preciso decorar nada, porque nunca esquecerei o que entrou sensivelmente em mim. "Só guardo o que aprendo emocionalmente".

Dentro da programação ator/ensaio, é na gênese que ele fará o aprofundamento dos significantes, partindo dos significados.

Porém, este estudo, em seu 1º estágio é apenas intelectual. Posteriormente, no ensaio de situação, o ator emprestará seu organismo, motivado sensivelmente, para aferição prática concreta, destes dois elementos, é o que chamamos 2º estágio do significante e significado.

C) PROBABILIDADES:

Nós vemos as probabilidades do ponto de vista da física quântica, quando analisa as partículas sub-atômicas em constante movimento com suas imprevisíveis interações. (Por exemplo, uma tela de televisão fora do ar). Todas as interações feitas na física quântica são encaradas como probabilidades, nada é estático, pré-estabelecido e imutável. Tudo é movimento. Assim também é para o ator.

Geralmente, os atores apoiam-se em estereótipos, o que resultará sempre ^{em} tipos estáticos, com ausência de vida e portanto ausência de movimento. Com a postura do "Nº3", o ator terá liberdade de arriscar probabilidades de gestos, posturas, vozes etc... de sua futura personagem, sempre de maneira científica e consciente.

Um ator necessita ampliar seu repertório, pois como poderá ele trabalhar com as probabilidades, se seu repertório é restrito? Durante os ensaios, o ator nunca deveria vir com sua personagem pré-concebida e imutável. Deve-se trabalhar com as probabilidades de se fazer uma personagem, para alcançar um resultado novo de interpretação. Por exemplo: Se vou fazer um velho, procuro estudar todas as possíveis características dele: gestos, andar, voz, respiração etc, assim como características psicológicas possíveis, posteriormente arriscar todas as probabilidades de se fazer este velho, segundo minha liberdade criativa, embasada no movimento. (sempre de maneira consciente)

Picasso deixou um exemplo de um trabalho que fez com as probabilidades, quando desenvolveu vários croquis até chegar a um resultado final ao retratar o bombardeio de Guernica. Por isso, é fundamental lembrar-mo-nos que as "dez mil" probabilidades de criarmos algo artístico deve ser consciente e bem embasada, devendo o ator deixar de lado a censura, que reprime qualquer tentativa de um trabalho ativo, e devendo também o ator sempre buscar o lado lúdico da arte, o prazer de se colocar em novas condições, ao jogo teatral. Enfim, buscando compreender e tornar mais clara e feliz a existência humana, o movimento cósmico.

D) RESPIRAÇÃO

Até agora, salientamos que o ator deve buscar sempre uma interpretação orgânica, viva. Quando falamos em vida, nos remetemos obrigatoriamente ao AR, à respiração humana.

Acreditamos que o ator alimenta-se pela respiração, sendo esta a base de toda interpretação. A respiração possui um sistema complexo e detalhado, mas para nós o que mais interessa são seus mecanismos básicos: a inspiração (entrada de ar) e a expiração (saída de ar). Na vida, não pensamos em respirar, e no entanto, nunca deixamos de fazê-lo, uma vez que a respiração é involuntária (independe de nossa vontade).

O ator, ao interpretar, utiliza-se da "respiração intelectual". Chamamos de respiração intelectual aquela que é elaborada "intelectualmente" (no sentido de preparada, estudada) para conseguir obter fôlego para terminar uma determinada fala.

Na verdade, a respiração é que vai determinar as falas de forma legítima.

O diafragma (o mais importante músculo da respiração) tem um lugar fundamental na atuação. Ele será a base de toda emoção, tendo nele seu novo ponto de apoio. Para que a respiração legítima se dê, resultando numa expressão verdadeira, é fundamental que o ator tenha as vias expressivas relaxadas e flexíveis ao máximo, ou seja, todo corpo. Porém, consideramos como vias expressivas básicas o rosto, o pescoço e os ombros, denominando-os de triângulo da expressão. Será, pois, através do triângulo da expressão que a emoção, gerada e sediada no diafragma, poderá fluir espontaneamente. Desta forma, podemos dizer que: O ATOR NÃO FALA, É FALADO.

A respiração, enquanto expressão, relaciona-se diretamente com a sinceridade do ator, ou seja, parte do seu mais profundo EU e se transforma em verdade para o espectador. A respiração é energia e comunicação.

O ator estereotipado, ao expressar-se não busca a sinceridade e a consequente verdade, busca sim, seu "arquivo de expressões". Tomemos como exemplo, um sorriso: O ator estereotipado irá recorrer aos seus mais variados sorrisos encontrados em seu arquivo, reproduzindo, desta forma, modelos sempre iguais. Já o ator não estereotipado, ou seja, o ator orgânico, irá percorrer o caminho da respiração, legitimando seu sorriso, que a cada atuação será novo e verdadeiro.

Através da respiração legítima, o ator assumirá um caráter empático, ou seja, um caráter de troca e identificação, tanto com o ator que contracenava com ele quanto com a platéia. O ator empático torna-se dono de tudo o que se relaciona com ele em cena.

Já o ator simpático, relaciona-se de forma agradável com as coisas, mas nunca de forma verdadeira. O ator simpático é aquele que o público gosta e o ator empático é aquele que o público encontra identificação e verdade.

Falamos anteriormente, que os mecanismos básicos da respiração são : a inspiração e a expiração. Podemos dizer que a inspiração tem como características : o recolhimento, a introspecção, a reflexão (a força YIN do Tao), podendo ser considerada como o estímulo para a expressão. Já a expiração têm como características: a expansão, a comunicação, a ação (a força YANG do Tao) sendo considerada como a resposta da expressão.

Desde os primórdios, que se tem notícias, o homem observou e procurou entender a natureza e se situar no mundo. Inicialmente instigado pelo instinto de defesa, de preservação, depois pela ânsia de progresso, pelo espírito exploratório, para ampliar seus conhecimentos e melhorar a sua vida.

Sentiu e classificou os seus fenômenos e movimentos, procurou entendê-los e explicá-los, nominando-os e, relacionando-os. Assim surgiram as divindades, a mitologia, as seitas, os rituais, a astrologia, a astronomia, a metafísica, a física, etc.

Há aproximadamente 600 anos antes de Cristo, Lao Tse escrevia o Tao Te King, uma síntese essência do Taoísmo.

"Os deuses normalmente tidos como força exterior, apartados das coisas criadas, para os Taoístas são antes vistos como a força criativa da própria natureza da qual o homem é parte. Portanto, o Universo - UNO = a energia primordial, (para a Física moderna o campo quântico) e VERSO = a pluralidade de manifestações dessa energia são tidos como um todo. Do Uno surge o Verso, que do Uno, Mas para que surja o verso, o existir, manifestação do Uno, um contínuo movimento se processa. A dinâmica cósmica. Daí ser o Universo energia em constante movimento de interação e desintegração, em contração e expansão. Como a física quântica: a própria matéria, nada mais é do que energia em movimento.

"De Newton a Einstein o universo parecia uma grande máquina, hoje percebe-se ser um grande pensamento..." Humberto Rohden, Filosofia da Arte.

Nos indica o Taoísmo que a vida é a resultante da interação de duas grandes forças, em que se divide a energia primordial na direção do existir - YIN e o YANG. O YIN receptivo, a essência, a inércia, o orgânico; e o YANG, o criativo, o dinâmico. O passivo YIN e o ativo YANG são aspectos polarizados da mesma e única força, portanto inseparáveis e complementares, contidas uma na outra, ou seja, em constante interação e alternatividade. "... mantidas em proporção uma com a outra através da energia dispendida..." Cooper.

Pela complementaridade os opostos YIN e YANG deixam de ser uma dualidade absoluta, se bem que como diz Cooper "...aqui a oposição será uma tensão, mas no sentido do equilíbrio e não do antagonismo. A interação YIN e YANG é responsável pelo mundo fenomenológico."

Para o Taoísmo a vida é fundamentada num contínuo movimento cíclico. A vida dá lugar a morte, a morte dá origem à vida, a for

ça se transforma em fraqueza e esta em força, o YIN em YANG, e vice-versa.

Entre o YIN, terra, receptivo e o YANG, céu, o criativo, está o homem numa posição central de equilíbrio, é aí que se identifica o humano e o divino. Segundo Cooper comentando o YIN E YANG : "... da sua posição central o homem é capaz de compreender e conciliar o YIN e o YANG. Se oscila entre os dois polos ele se vê afastado do centro, maior o desequilíbrio. Perdido o seu equilíbrio a dualidade cai para os extremos e então os opostos tornam-se antagônicos e destrutivos ao invés de colaboradores e construtivos. ... Nada pode durar muito tempo se estiver fora do equilíbrio e harmonia, uma vez que sucumbirá primeiramente ao atrito e à frustração e depois à violência..."

Prossegue Cooper: "... Toda a dualidade e polaridade requer um terceiro mediador que está num plano acima dos opostos e age como catalisador, levando a um estado de equilíbrio os extremos. Se não houvesse relações não haveria trocas e tudo seria estático ; onde existe dualidade o Terceiro Mediador é necessário para salvar as duas forças da tensão eterna." Eis o ator.

Portanto, o homem, tanto na inércia YIN, como na ação YANG, sem equilíbrio uma com a outra, gera tensão e dissocia-o, quebrando a integridade.

O homem é pleno quando em equilíbrio.

O YIN sem YANG é monotonia.

YANG sem YIN é o caos.

A vida é contínuo movimento, e é também contínua mudança. Entendemos que o equilíbrio se dá no próprio movimento. Nunca se pode ir além do que o outro lado permite. Para toda densidade YIN deve corresponder uma intensidade YANG, dentro de uma alternância e vice-versa. Mas as duas estão sempre presentes.

O conhecimento, o domínio e o uso dessa variação e da alternância é condição indispensável. Saber quando prepondera uma ou outra em tonicidades corretas.

Por exemplo: voce recebe um estímulo, o receptivo YIN prevalece e voce vai para o relaxamento, para o orgânico, para a reflexão, aí elabora a ação correspondente e, a partir da decisão e ação prevalece o YANG.

Deduzimos que o organismo quando na sua condição original sem interferências (medos, personas) age equilibradamente, mas as distorções através do intelecto alteram esse equilíbrio e tiram o homem da sua condição ideal, levando-o a agir dissociadamente do seu verdadeiro "eu".

Sabendo que o YIN é a essência e que o YANG é a ação, a

criação; que há uma interação, uma alternância e uma proporcionalidade entre ambas; que o homem é um intermediário; que está no centro ; que pode interferir na relação dos opostos; podemos buscar um estado ideal, o equilíbrio em todos os nossos atos.

Finalizando, entendemos que além do conhecimento e do entendimento, é necessário um treinamento, um desenvolvimento da sensibilidade, auto-conhecimento e auto-domínio. Remetemos pois ao exercício do DESEQUILÍBRIO e à prática do Tai-Chi-Chuan.

F) MECANISMOS DE DEFESA :

Já mencionamos este assunto, anteriormente, quando falamos da gênese. Procuraremos agora, esclarecer mecanismo de defesa, mais do ponto de vista do ensaio de situação, porém, é pertinente procurarmos esboçar melhor o que entende-se por mecanismo de defesa, de maneira um pouco mais detalhada do que foi mencionada anteriormente.

Sabemos que o Homem, dentro de sua complexa estrutura psicológica, faz uso dos mecanismos de defesa à todo instante em sua vida cotidiana. Os mecanismos de defesa manifestam-se de várias maneiras ¹ só através de uma auto-análise profunda ² é possível detectá-los totalmente. Para nós, no trabalho teatral, é interessante atentar aos mecanismos de defesa das personagens, para torná-las mais "humanas" e próximas da vida.

Assim como o Homem defende-se naturalmente de algum perigo que lhe ameaça, por exemplo: uma pessoa que ao cozinhar sem querer queima sua mão, o primeiro comportamento instintivo é o de recuar a mão frente ao perigo e dor de queimá-la, portanto adquirindo um instintivo auto-preservativo de seu corpo. O mesmo se dá com os mecanismos de defesa que frente ³ algum perigo de frustração psicológica, dor, desprazer, ou seja, tudo que lhe ameaça quanto à sua integridade psíquica é transformado inconscientemente ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ em mecanismo de defesa e correspondendo à um determinado comportamento consciente, ação ou manifesto.

Os mecanismos de defesa, são, portanto manifestados como atos reflexos, por serem inconscientes. Existem mecanismos de defesa em vários graus, conforme o grau do conflito estabelecido.

Ao se ensaiar uma peça, serão encontrados os mecanismos de defesa no próprio texto. O ator deverá então, detectá-los, estudá-los, para descobrir a melhor forma de manifestá-los em cena. O estudo e análise dos mecanismos de defesa deverá ser feito basicamente na gênese e o ensaio de situação servirá como um campo de estudo para poder aferir los. Por exemplo: Em uma determinada peça, minha personagem é apaixonada pelo namorado de sua irmã, contudo ela não pode manifestar este amor, de forma alguma. Há uma cena em que as duas irmãs conversam sobre este homem. O homem se chama Pedro e sua namorada é Leticia, irmã de Helena (também apaixonada por ele).

Leticia, desconfia que Helena ama Pedro, mas não tem certeza. Há a cena da conversa das duas. Helena irá, por exemplo, ficar repentinamente com sono, dor de cabeça, levantar e pegar um copo d'água tentando fugir do perigo que lhe ameaça psicologicamente, o que poderá lhe causar desprazer - por exemplo - uma briga "feia" com sua irmã, que

O texto, fornecerá todas as cenas e diálogos existentes, caberá ao ator detectar, pois, os mecanismos de defesa, e tentar expressá-los da melhor maneira possível. Por exemplo- como a personagem Helena pegará o copo d'água? Ela andarão rápido ou de forma lenta? Ela poderá ser irônica talvez? Serão estudadas e testadas todas as probabilidades com o auxílio do "Nº3", constituindo as diferenças da personagem e do ator, e auxiliando o ator a enriquecer e tornar criativo as expressões dos mecanismos de defesa existentes na personagem.

G - PERCEPÇÃO

Do ponto de vista psicanalítico, R.H. Forgas, em seu livro: "PERCEPÇÃO, O PROCESSO BÁSICO DO DESENVOLVIMENTO COGNITIVO", nos diz que "a percepção será definida como um processo de extrair informação. O processo perceptivo se insere no contexto da necessidade geral que o homem tem de se adaptar ao seu ambiente, para enfrentar com eficiência as exigências da vida".

Porém, para o ^{nosso} processo de ator, é-nos conveniente adotar a posição taoísta, que fundamenta a percepção, de forma mais abrangente, ela não é só um processo de captação da realidade, mas um Estado de Ser: "Assim como a "queda" para a separação e a autocoscência são o fruto da Árvore do Conhecimento; a viagem de retorno através da percepção, conduz à Unidade, ao Absoluto, fruto da Árvore da Vida. Primeiramente é necessário, observar os pensamentos, ações e reações da "mente irrequieta" do ego e sua eterna operação de forças conflitantes, seus múltiplos "eus"; contudo, no momento em que são percebidos, irreprimidos e aceitos, obtém-se um INSIGHT de seu verdadeiro significado - ou da ausência deste significado - e o observador e a coisa observada deixam de ter existências separadas e opostas" (1).

É demais como as fantasias do nosso intelecto são fortes. Nossos medos e inseguranças recorrem a elas por temor à realidade. Não sabemos bem o que temos, talvez tenhamos nós mesmos, ou o lado desconhecido de nós. Quando menos nos damos conta, já estamos escravos das nossas fantasias.

Estas imagens fantasiosas que fazemos da vida, embotam to talmente o ator, impedindo que sua percepção se manifeste. Ele vai "congelado" pré cena, pré-concebido, pré-idealizado com estímulos e respostas, não conseguindo desta forma, nem perceber o novo, o inesperado, que as outras relações propõem, ^{e tão precioso} ~~em~~ reagir vivamente a elas.

(1) YIN E YANG - A HARMONIA TAOISTA DOS OPOSTOS
J. C. COOPER

"A percepção é um estado impessoal, desprovido de expectativa por aquilo que vai acontecer e não contaminado por aquilo que já passou; permite-se no momento presente que ele se desenvolva plenamente, e toda a atenção é dada à coisa tal como ela é" (2).

A recíproca do estado de congelamento, da anti-percepção na vida, é absolutamente verdadeira. Visualiza-se uma cena, ou um encontro na mente, e se vai pré-concebido ^oprá ~~ela~~, deixando de viver realmente o que a coisa desconhecida e vivamente nos propõe. Ainda que a situação seja frustrante ou mal, é preferível ir desnudado ^{as}prás coisas reais, do que embuído das falsas fantasias ^{as}prás coisas irreais.

A percepção visa o chamado "agora-já" do ator. Não tem na da preparado antes, congelado e nível de estímulo-resposta. Tem-se, isto sim, alguns pontos teóricos levantados sobre a gênese, os objetivos, o fluxo-cronograma etc..., mas na hora vai-se com o frescor das ações e reações do momento, como é a vida. "A percepção é experiência direta, não se trata de pensar "a respeito" de uma coisa, ou de dar a ela um nome, relegando-a assim a um 2º plano. O elemento subjetivo e o objetivo encontram-se ambos, no mundo dualístico, relativo. A percepção completa os transcende" (3).

A loucura é exatamente esta, o ator tem que fazer tudo que é possível ^oprá "esquecer" toda a programação, o levantamento intelectual feito em cima da personagem, e procurar só o agora-já, e este tudo que é possível é absolutamente pessoal e intransferível, cada ator tem seu método de esquecer as coisas que o racional captou, senti-las organicamente, partir pro pacto espontâneo com a vida, deixar que as coisas aconteçam naturalmente e entregar-se à verdadeira natureza oculta atrás da fachada da manifestação. Portanto, só abrimos caminho para entrar a percepção, quando trabalhamos à nível do espírito. Diz "A Harmonia Tabista dos Opostos" de Cooper que, "a razão é necessária e válida em sua própria esfera, mas não é capaz de possuir uma suficiência absoluta, não pode responder a todas as ne-

(2) Idem.

(3) Idem.

cessidades humanas e precisa, por conseguinte, ser transcendida depois que um certo estágio foi alcançado através da força da percepção imediata".

Em assim fazendo, estamos "defendendo" a chamada sobrevivência do ator em cena, que deve ser tão fundamental quanto a sobrevivência do homem na vida. Em busca da auto-preservação fazemos qualquer coisa. Assim é o ator, no palco deve também jogar com todo o seu potencial da própria vida e da própria morte.

No Ocidente, Wordsworth, assim se refere à percepção: "a sábia passividade e o frutífero equilíbrio, em que a alma enxerga o ângulo das coisas". Fazemos questão de salientar Ocidente, porque o Oriente não só convive harmoniosamente com aquilo que sabemos percepção como, foram os herdeiros desta idéia assim concebida para nós do Ocidente, que, bem ao contrário, avaliamos, teorizamos, deduzimos, especulamos, inferimos, pré-concebemos, concluímos e classificamos as coisas muito rapidamente, privando-nos de desfrutá-las com pureza, leveza e despreocupação.

Creemos que estar o ator sensibilizado para a percepção do outro, das coisas, e de si mesmo, significa encontrar o "vazio", o Nada, o Nada que é Tudo de acordo com os conceitos taoístas. "O Nada está além do pensamento conceitual e só pode ser concebido passando-se pelos vários estágios de verdades fenomenológicas e relativas, para depois transcendê-las. O Nada não é niilismo, ao contrário, expressa a Realidade Última, que está além da dualidade e que, não obstante, é imanente a todas as coisas". Da mesma forma o vazio, não é sinônimo de não-existência. "O vazio do Universo é capaz de conter todas as coisas". Para o taoísmo, o vazio é aquilo de onde tudo nasce e para onde tudo retorna; é o Pleroma, algo antes pleno do que "vazio" na acepção corrente do termo; é o Potencial, a realização última." (4).

3.7. EXERCÍCIO DE NATURALISMO:

"Naturalismo" aqui não se refere ao movimento estético, mas ao nome que o Centro de Pesquisa Teatral adotou para um processo prático do método, utilizado no desenvolvimento dos atores (Processo este que é muito bem aproveitado pelos atores que ora praticam e ora assistem)

O trabalho foi dividido em duas fases: Naturalismo e Realismo, fazendo com que o ator busque um embasamento firme e claro no trabalho artístico para chegar ao prazer do jogo teatral.

A primeira fase do Naturalismo serve para o ator eliminar os estereótipos e demonstrar a vida em seu estado mais puro, os acontecimentos que ocorrem em nosso cotidiano.

O Naturalismo não é arte, mas para se chegar à arte necessitamos o Naturalismo, nossa sobrevivência, relações pessoais e coletivas. É imitar a vida tal qual ela é; viver plenamente uma situação da vida proposta. É o ator partindo de si mesmo (sensações, sentimentos, emoções) para outras condições, que não são suas.

A prática de uma situação imaginária do cotidiano, sem nenhuma preocupação artística, é simplesmente a realidade, o mundo como é, natural.

Platão ajuda-nos a entender o mundo natural (real), quando diz em seus diálogos sobre o:

- 1º - Mundo das idéias e das formas.
- 2º - Mundo dos objetos matemáticos.
- 3º - Mundo dos objetos visíveis.
- 4º - Mundo dos reflexos.

O que está presente, visível, o natural é o passo inicial do ator para chegar ao realismo.

Realismo é a seleção que o homem faz do natural.

O ator começa a mexer na criação artística de qualquer situação real que esteja imitando. Já não é mais uma imitação do cotidiano, mas um trabalho mimético, ou seja, uma seleção e relação coerente do dia a dia na existência humana.

Colocaremos algumas palavras de Aristoteles, presentes em sua POÉTICA, as quais poderão reforçar o entedimento do trabalho mimético.

a) A tragédia é a imitação de ações de caráter elevado. Estas se efetuam, não por narrativa, mas por atores, os quais purificam esses sentimentos.

b) O imitar é congênito ao homem. "O homem é o mais imitador e por imitação, apreende as primeiras noções" (p. 71)

dado no capítulo seguinte.

Gostaríamos, agora, de resumir o desenvolvimento ^{prático} do exercício "Naturalismo": Dois atores ou mais escolhem uma situação simples do cotidiano. Feita a opção, eles tem uma semana para elaborar, descobrir se a situação proposta pode ocorrer na vida e responder todas as dúvidas da situação, das personagens individualmente e interrelacionadas.

Por exemplo, duas amigas se reencontram após muito tempo de separação. Uma delas está com problemas. A cena é elaborada a partir de questões como as que se seguem: Onde vão se encontrar? Há quanto tempo estão separadas? Qual é o nível de amizade? Qual é o problema da amiga? Como vão solucionar o problema? Enfim, há uma infinidade de perguntas e respostas implicadas na situação.

A realização da cena é entregue aos atores. Eles montam o cenário e não há um texto pré-concebido, sendo a atuação movida pelas necessidades da situação. Não há também no Naturalismo a preocupação de interpretar. O objetivo é colocar o ator no estado de observador dele mesmo e da personagem. Realizado o exercício, outros atores, que estavam assistindo, fazem a crítica do mesmo.

Até aqui, o ator constituiu seu trabalho, acerca de levantamentos, abordagens, relações intelectuais; aplicação das mesmas à seu organismo, colocando-se em experimentação concreta na vida e no palco. Conheceu o Universo do chamado "outro", diferenciou-o do seu; Programou; Objetivou e Experimentou. Pois bem, agora enfrenta ele o desafio da expressão, da expressão que lhe permite ser ou não um verdadeiro artista.

Não apenas um analista de dados e situações, ou um vivenciador destas análises, mas um Criador, um Poeta, um Inovador, realmente um Artista. Para que isto aconteça, é necessário a Melopéia. O que é isto ?

Para falarmos de Melopéia, não podemos deixar de lado as idéias de Platão e Aristóteles sobre os artistas e o que seja imitação. De uma vez que Aristóteles foi um dos presursores da Melopéia, por sua Mímésis Aristotélica.

Platão criticava os artistas, porque achava-os meros imitadores da realidade, achava que eles usavam a mímésis ou imitação apenas para reproduzir a vida, tal qual é, e não propunham nada novo. Para ele, os artistas não propunham um conhecimento superior, com a utilização do pensamento como faziam os filósofos, mas, sim, iludiam o povo, não tendo nenhuma utilidade:

" O filósofo é o verdadeiro amante do conhecimento, é impellido pela sua própria índole a buscar constantemente o ser, e não se detém na multiplicidade das coisas, que é mera aparência, como fazem os artistas, mas vai sempre adiante, sem fraquejar nem renunciar ao seu amor, até que alcance a conhecer a verdadeira natureza de cada essência ?" (1).

Platão dividia assim as 4 etapas do conhecimento:

- a) MUNDO DIVINO (conhecimento absoluto). Formas ou idéias.
- b) OBJETOS MATEMÁTICOS (abstrações, pensamentos). Pensamento.
- c) OBJETOS VISÍVEIS (opinião).
- d) IMAGENS COMO SOMBRAS (reflexos na água). Subterrâneo.

E colocava os artistas na 3a. categoria, como meros reprodutores da realidade quanto os artesãos:

"É na República, no começo do Livro X, que Platão, pela boca de Sócrates, lança o mais violento ataque contra os poetas, contra Homero, o maior de todos e o mais representativo, "na qualidade de principal mestre e guia precípua da magnífica descendência dos poetas trágicos". Muito embora nutra por Homero uma secreta admiração, Platão apresenta contra estes poetas os seguintes argumentos:

"Em relação às realidades supremas, às Ideias eternas, a imitação poética está afastada 3 graus do real; a matéria dos poemas são as aparências de um mundo de aparências".

"O poeta faz simulacros com simulacros, assim afastado do vero a enorme distância". Vivo, pois, no erro e não tem utilidade alguma".

Além disso, Platão era um idealista do Estado, eram fortes seus ideais democráticos com relação ao bem-estar e à bem-aventurança da Hélade, por isso para ele, úteis para o Estado eram os filósofos que pensavam, e portanto, indispensáveis à formação de um Estado Ideal. Enquanto que o artista, com sua simples imitação, não tinha a mesma utilidade:

"A prova está em que Homero ou qualquer outro poeta, não possui competência nos assuntos mais importantes como a arte bélica, a tática militar, a administração do Estado, a educação. Mesmo como guia da vida privada, ele não se alça do terceiro grau ao segundo, nem sequer, iguala um Pitágoras. Estes rapsodos errantes não contavam, em vida, nem seguidores nem discípulos".

Mais decisivo é ainda os olhos de Sócrates-Platão, o argumento moral (Rep., X, 605 c):

"O poeta imitativo instala uma constituição má na própria alma de cada um de nós, pela sua complacência para com tudo o que nesta há de insensato. Revela e alimenta este elemento inferior de nossa alma e, corroborando-o, arruína o elemento capaz de raciocinar". Tende a reproduzir, e não a curar, a restaurar o que em nós há de enfermo e caído; a traduzir o temperamento instável, bizarro, que efetivamente melhor se presta à imitação".

Platão não só criticava os poetas, mas outras formas de arte, como a música, a dança, a epopéia e a tragédia, que, segundo o fi

lôsofo, parecem perigosas tanto em seu fim como em seus meios:

"A poesia, como aliás a eloquência, mas com alguns atrativos a mais, como a música e a dança, empenha-se apenas em agradar a um público numeroso. É uma lisonja que não cuida de dizer alguma coisa" donde possa redundar aperfeiçoamento naqueles que a escutam e que só tem em mira o prazer que desperta no espectador". Este prazer, que constitui o que há de mais claro na emoção teatral, não é na tragédia e na epopéia senão um dobrar-nos sobre nós mesmos, pouco próprio para nos inspirar dignidade e autodomínio, que são as qualidades essenciais dos que escrevem as tragédias e as representam, fazendo repercutir tudo isto no espectador: "Quando alguém nutre em si a compaixão pelas penas dos outros, não contém facilmente a força dessa compaixão nas próprias". E ainda: "Falamos dos prazeres do amor, da ira, de tudo o que na alma há de estados de desejo, como de pesar ou de alegria; não é verdade que a imitação poética dá, em nós, realidade a semelhantes sentimentos? Ela os torna senhores, quando precisaria dominá-los para nos tornar melhores e mais felizes, em vez de nos tornar piores e mais infelizes!" (2).

Pois bem, mais adiante, no século IV, vem Aristóteles, que em cima dos argumentos do mestre Platão, dá um passo a mais e resgata o valor do artista, dizendo que, realmente, o artista que imita por imitar, não é o ideal, mas ^{o que} imita num nível superior e propõe algo inovador. - Mimésis Aristotélica, este sim é grandioso. É deuto que o Estado precisa. "Aristóteles não compartilha do ascetismo místico e utópico de Platão, põe de lado a concepção metafísica da Academia e sua concepção de uma arte moralizadora" (3).

Interessa-nos pois, a mimésis de Aristóteles, para desenvolvermos a nossa Melopéia. Se, para este, como dissemos, mimésis quer dizer imitação de uma ação ao nível mais elevado, imitação a um nível superior, ou seja, a imitação não é a coisa, está além da coisa. Não interessa o natural, a história, os fatos em si, mas o que está além disso tudo. "Aristóteles define a Arte como "uma disposição suscetível de cria-

(2) "DIÁLOGOS" - "A REPÚBLICA" - Platão

(3) "ARTE POÉTICA" - Aristóteles.

ção acompanhada de razão verdadeira". Não a confunde com a ação moral interna, cujo fim está no querer da pessoa; a Arte tem seu fim numa obra exterior ao artista, pela qual este realiza sua Vontade. Mas sua concepção intelectual da Arte torna-as antes favorável ao senso moral. A arte imitativa escolhe, procurando reproduzir o geral e o necessário; sob as aparências exteriores, ela descobre a essência interna e ideal das coisas "tais quais são ou parece serem ou tais quais devem ser"; ela completa assim a natureza que muitas vezes não conclui sua obra" (4).

Portanto a Melopéia, é o que leva o artista a imitar nente estágio superior do que falamos. É o que leva o artista a realizar a mimésis no sentido Aristotélico.

Etimologicamente Melopéia quer dizer, sucessão rítmica de sons musicais. Estratégia sinfônica que dá ao trabalho do artista seu caráter poético, nobre, divino. Quanto mais rica for esta estratégia, evidentemente mais artista o divino ele será.

O artista fará Melopéia, quando, utilizando os mais ricos e expressivos recursos de métricas, gestos, marcações, cores, vestuários, ritmos, palavras, cenários, luzes, maquiagem etc... enfim, tudo aquilo que sua arte requerer, conseguir expressar as ações humanas do devenir, do vir-a-ser, como possibilidades de um futuro possível.

Como exemplo de artes miméticas e consequentemente passíveis do uso da Melopéia, Aristóteles fala da poesia, da música, e da tragédia:

"A poesia é uma imitação pela voz e distingue-se assim das artes plásticas que imitam pela forma e pela cor. Esta definição, permite a Aristóteles estabelecer diferentes formas poéticas, desde a dança que imita apenas pelo ritmo, até a poesia lírica, a tragédia e a comédia, que imitam pelo ritmo, pela linguagem e pela Melopéia. As formas intermediárias são as imitações em prosa (mimos, diálogos socráticos), as elegias, a poesia épica, a música vocal" (5)

Para o mestre, qualquer poesia é superior a qualquer conto, porque a poesia é mais minética, está procurando novas relações, novos conhecimentos e o conto se limita apenas a narrar. "A poesia é mais filosófica e mais verdadeira que a história, pois exprime o universal, ao passo que a história exprime o particular" (6).

"A tragédia, pela imitação dos caracteres e das paixões, valendo-se do concurso da música, do conto, da dança e do espetáculo, pretende provocar um prazer que lhe é próprio, incutindo no ânimo do espectador o temor e a compaixão. Aristóteles investiga as condições em que este resultado é mais seguramente obtido; como técnico, estuda a feitura das obras que melhor asseguram esse prazer" (7).

A tragédia é exemplar. Objetiva o futuro condicional SERIA e nunca o passado FOI, eis o que a torna minética no sentido aristotélico. Ela busca na mitologia, o comportamento exemplar dos deuses e heróis. Pois bem, recorre ao mito (passado) e no presente, com o pensamento ^{do artista} renova e propõe um novo conhecimento para o futuro, SERIA.

Partindo disto, em nossa relação com o ator, dizemos que para este se tornar poeta, é necessário, proposta, elaboração, projeto que vislumbre o SERIA. Não copia nunca a realidade, tal qual é, mas sim, propõe um novo conhecimento. E desta forma estará fazendo a chamada MELOPÉIA.

Se não houver a postura de jogo, conforme já explicitamos, o ator estará reprimindo suas possibilidades artísticas, privando-se de sentir prazer, "o prazer de jogar", e consequentemente limitado em sua MELOPÉIA, porque é exatamente esta postura de hábil jogador que o impede de ficar "tomado e cego", abrindo-lhe espaço para "manipular" muito bem seu "títere" (o personagem, ou outro). Além disso, é só neste nível elevado.

(2) Idem.

(4) Idem.

de pensamento que o ator pode afastar-se positivamente da platéia mantendo a visão plena e ampla do conjunto, da unidade, . Enxerga tudo, e domina tudo, a platéia, o outro, o ambiente e a si mesmo.

A Melopóia pode ser conseguida em muitos aspectos. Quanto ao ator, é importante se conseguir a Melopóia na fala de uma vez ser este um dos fortes elementos para sua comunicação. Bem como, podemos conseguir a Melopóia através do corpo, conforme explicitado no item Preparo Corporal, Desequilíbrio, exercício nº 3. A tentativa de se conseguir a Melopóia da fala inicia-se através do processo de silabação que tem 3 objetivos:

a) quebrar a tirania da palavra. Liberar o ator da escravidão da palavra, a fim de dar vazão ao sentimento. Para isto, brincar com os módulos, a fim de desconfigurar o mecanismo que temos com as palavras, a ponto de fazê-las perder o sentido. Assim, desvinculamo-nos do objeto, para com o tempo, restaurarmos o verdadeiro sentido das palavras;

b) proporcionar o espaço necessário entre uma sílaba e outra, a fim de poder dar margem para o ator elaborar-se artisticamente;

c) eliminar a ansiedade.

A palavra é um forte elemento, através do qual se pode fazer Melopóia. Quando nos posicionamos mecanicamente, pernosticamente, idealisticamente, naturalisticamente com a fala, fugimos do belo, fugimos da Melopóia, que é a síntese do absolutamente humano com o absolutamente elevado esteticamente.

Cabe-nos aqui apresentar a utilização, bem como a diferenciação que fazemos entre os termos Sinceridade e Verdade, em nosso método e estabelecer suas relações com a chamada Melopóia.

Chamamos Sinceridade a tudo aquilo que está no nosso VIM, ou seja, à tudo o que é igual a nós, originalmente. É o que realmente sentimos. É quando falamos, por exemplo, sem nos importarmos com o efeito que vamos produzir em terceiros. Prevalença o individual.

Na Verdade, o objetivo não está em expressarmos o que realmente sentimos, original e integralmente, mas, em expressarmos o que sentimos de uma forma mais conveniente a terceiros. Abrimos mão de nós, por uma série de razões, em função dos outros. Por-

tanto, na Verdade, a Sinceridade aparece parcial ou disfarçadamente, prevalecendo sempre o coletivo, o interesse social.

Podemos comparar Verdade e Sinceridade nos seguintes planos. A Sinceridade estaria no naturalismo, ou seja, na imitação mais perfeita possível da vida real, tal como ela é, e a Verdade estaria na imitação da vida num plano superior, da mimésis aristotélica, portanto com alguma proposição nova à humanidade.

A Melopéia entra exatamente aí, quando eu transformo a minha Sinceridade naturalista em Verdade mimética. Exemplo: Um pipoqueiro. Se eu reproduzi-lo no palco, imitando-o tal qual ele é na vida, estou fazendo naturalismo, portanto, valendo-me da Sinceridade. Não estou absolutamente fazendo mimésis, nem Melopéia, portanto nem Arte.

Se eu imitar mimeticamente este pipoqueiro no palco, propondo, como ele poderia ser num futuro ideal, com algum conhecimento, novo, inédito; por exemplo, apresento uma relação do estouro das pipocas com a dança dos átomos no cosmos, estou me utilizando da Verdade e consequentemente, fazendo mimésis, Melopéia, realmente arte.

Enfim, quanto mais o ator tiver abrangência de possibilidades técnicas; utilizar a respiração, da forma como entendemos; compreender a relação de suas forças Yin/Yang; desenvolver cada vez mais a "mente" ou o "número 3", que entendemos A Grande Consciência do Ator; valer-se da percepção; tanto mais ele terá condições de fazer MELOPÉIA, de ser portanto um Verdadeiro Artista, Divino, um Poeta !

ATOR QUÂNTICO:

a) POR/TIRA:

Depois de todos estes esclarecimentos até aqui, podemos entender que o ator quântico é aquele que trabalha através das energias, aquele que entende que tudo é interconexão. Ele é interconector, assim como na Física quântica um átomo interage com outro, num sistema simbiótico harmônico. O ator quântico é aquele que se ~~proxima~~ programa para o sistema.

Movimento, fluxo e mudança são aspectos essenciais para o ator quântico, assim como paraos místicos ao longo dos séculos. "Na Grécia antiga, Heráclito ensinava que "tudo flui" e comparava o mundo a um fogo eternamente vivo. No México, o místico Yaqui D. Juan refere-se ao "mundo fugaz" e afirma que para ser um homem de conhecimento é necessário ser leve e fluido" (Tao da Física-F. Capra-pag. 146)

Movimento, fluxo e mudança, características do misticismo e probabilidades, incertezas, complementariedade, inter-relação, características da Física Quântica, são também características do ator quântico. Todo ato que este pratica em cena, tem como base estas características.

A vida sempre existiu através de inter-conexões de energia: UM É TODO; TODO É UM . " A teoria quântica força-nos a encarar o Universo não sob a forma de uma coleção de objetos físicos, mas, sob a forma de uma complexa teia de relações entre as diferentes partes de um todo unificado. Essa, entretanto, é a forma pela qual os místicos orientais expressaram sua experiência em palavras quase idênticas às utilizadas pelos físicos atômicos. Eis dois exemplos:

U objeto material torna-se (...) algo diverso naquilo que agora ~~vemos~~ vemos, não um objeto separado, ao fundo ou no meio ambiente, do restante da natureza, mas uma parte indivisível e até mesmo, de um modo sutil, uma expressão da unidade de tudo aquilo que vemos. As coisas recebem seu ser e sua natureza por dependência mútua e, em si mesmas, elas nada são." (Tao da Física-F. Capra- pag. 189)

O ator quântico afirma negando e nega afirmando, através das energias. Entende o positivo e o negativo de todas as cargas energéticas, de todo o núcleo.

Toda afirmação compreende um lado negativo, por isso, nunca se deve trabalhar só com um lado das coisas. Na vida não existe só um lado. Um lado é estereótipo. O que fascina nas interpretações verdadeiramente artísticas é a ilimitação das vibrações do ator, é o improvável de todas as coisas.

Chamamos a interpretação do ator quântico de POR/TIRA, que nada mais é do que trabalhar com o movimento, os fluxos, a complementariedade, as incertezas, as probabilidades, as energias e vibrações da vida.

Um exemplo disso, sedá na pintura, com o famoso sorriso da Mona Lisa, que fascina por "ser um não sorriso". Já no campo teatral poderíamos aproximar uma expressão artística POR/TIRA a de Kazu Ohno, não se restringindo à ela.

A expressão por/tira é uma meta, é uma probabilidade, portanto quando exemplificamos alguns tipos de expressões artísticas (Mona Lisa - artes plásticas e Kazu Ohno - artes cênicas) não pretendemos lançar modelos desta expressão, o que seria extremamente contraditório dentro do que propomos, mas pretendemos sim, tornar mais próximo de nós o vislumbre de uma NOVA EXPRESSÃO.

b) COMEDIANTE/ATOR DE COMÉDIA DE COSTUMES

Para melhor compreensão do método, utilizamos "nossa" distinção a respeito de Comediante e Ator de Comédia de Costumes. E quando falamos de comediante, não nos referimos ao cômico.

Valorizamos o comediante pelo seu trabalho consciente e bem embasado nas causas e porquês de cada situação proposta à ele, para que com esse embasamento o comediante possa mostrar as múltiplas manifestações da vida, como uma forma específica de arte. Lubbock, na "Estrutura do Romance", de Edwin Muir dá um exemplo para se chegar à isso, como a estrada (comediante) deve serpentear morro acima todo tempo e quanto mais difícil for o caminho, melhor será para o comediante, uma vez que esta dificuldade se tornará uma fonte adicional de prazer estético.

Entendemos que a estrada que o comediante percorre é desconhecida e cheia de curvas. É o comediante trabalhando com o movimento cósmico, ou seja, com as probabilidades, o indefinido, o improvável. Através disto, o comediante encontra prazer em seu trabalho, pois busca o novo, o surpreendente, novos signos e novas expressões.

O ator de comédia de costumes se limita a mostrar os efeitos da vida, no seu dia-a-dia; para isto ele baseia-se no superficial e no fantasioso, portanto trabalhando com o congelado, o estático, o estereotipado.

O palco não é para o ator mostrar seu talento, mas mostra novas propostas de vida, para que o Homem possa compreender o movimento da vida no seu dia-a-dia.

Através de uma nova concepção filosófica do mundo, do universo, procuramos auxiliar o ator (comediante) a perceber o mundo de maneira mais completa.

O comediante está sempre no fugaz, no indefinido, do que no ilusório processo de viver que geralmente se tem, de que as coisas são estáticas e sem movimento.

Edwin Muir, diz (pag.54) "... que o momento da visão estética nos eleva do fluxo, ou como consideramos, do movimento único da vida, a vida como ela é, e fazemos uma cena na qual o olho é atraído em mil direções, ao mesmo tempo não tendo nada a retê-lo num centro determinado, a paisagem que se abre diante de nós, completa e única, passou por uma imaginação, desprende-se de sua irrelevância e forma um compacto com seu próprio significado."

É o comediante num profundo conhecimento de seu corpo e espírito, sendo estas uma coisa só. O repertório do comediante é seu pró-

prio organismo, sendo que sua versatildade é a base de sua natureza de trabalho. Ele é criador, seus músculos estão à seu serviço, da mesma forma que seu intelecto, tendo como função a programação e a arquitetura de tudo aquilo que o comediante irá necessitar.

A inteligência é absolutamente fundamental ao comediante, o que lhe proporcionará a possibilidade de jogar com as probabilidades da personagem. O comediante é aquele que ultrapassa seu limite físico, ou seja, ele com 20 anos de idade, poderá atuar como se tivesse 60, pois ele passa a ser pleno com seu corpo.

Muir, nos diz (pag.56), à respeito da perpétua modificação da vida, com "Guerra e Paz" de Tolstói: "... No romance dramático, o universal está por trás do particular é a Terra, ou se alguém quiser, o Cosmos; é um palco. Em Guerra e Paz, o universal por trás do particular é a própria mudança; é um processo: nascer, crescer, morrer, e de novo, nascer. Não pode ser chamado apenas de particular ou apenas universal, são ambos, pois é a vida humana. Em Guerra e Paz, então, a vida humana não é colocada contra a fatalidade, ou a sociedade, mas contra a vida em perpétua modificação."

Por isso, não vemos o drama contido dentro de si mesmo e construído em suas próprias consequências; vemos a vida em toda complexidade, em suas variações e acidentes e invenções; designamos o caminho de um processo externo e universal.

A visão do ator de comédia de costumes, para nós, não é voluntária para o que comentamos acima, seu trabalho se torna limitado, pois não há liberdade além de uma programação lógica, racional e mecânica, apesar de suas personagens estarem reais. Não há liberdade criativa. Apesar do ator de comédia de costumes fazer uma excelente caracterização de suas personagens (na melhor das hipóteses), ele não vê a vida além dela, ela se torna inanimada, congelada e fechada. Não há liberdade para escolher, refletir sobre as ações que estão prestes a serem executadas. O ator de comédia de costumes torna-se escravo de suas personagens. Poderá haver uma progressão lógica e intelectual, porém não se torna livre, não possui movimento cósmico que o comediante possui em sua busca incansável de um conhecimento pleno do universo.

c) INTERCONECTOR (Vide letra a } POR/TIRA)

d) DIONÍSIOUS/SHIVA/CÓSMICO :

Quando vemos o mundo com a visão dos orientais, deparamo-nos , a primeira vista, com uma estrutura místico-filosófica que nos ensina que o Uno, a energia primordial, vem do Teo , indefinível; e o Verso, a manifestação da vida, vem do Uno ; e tudo retorna à unidade. Deduzimos daí, dois princípios básicos, também aceitos pela Física Moderna:

1º) A UNIDADE DE TODAS AS COISAS E DE TODOS OS EVENTOS;

2º) A VISÃO DINÂMICA DO MUNDO.

Mundo é portanto, unidade, movimento, fluxo-mudança. Assim também entende a Física sub-atômica, quando admite um "campo quântico unificado" como unidade primordial, que pela dinâmica interação e dissociação de partículas constitui a pluralidade da existência. As propriedades das partículas sub-atômicas só podem ser compreendidas num contexto dinâmico, ou seja, em termos de movimento, interação e transformação; sendo os objetos, processos, e as formas, padrões dinâmicos.

É a eterna dança cósmica , onde a coisa não pode ser se parada da sua atividade , e onde movimento e ritmo são propriedades essenciais.

Shiva, o tecelão oriental da imensa "teia" cósmica , é a mais clara e inteligente expressão desse conceito. É o espírito cósmico, atuando como espírito humano , ou o humano atuando como espírito cósmico.

"... Através de sua dança, Shiva sustenta os múltiplos fenômenos do mundo, unificando todas as coisas , ao emergi-las em seu ritmo e ao torná-las participante da dança."

O dançarino e a dança são inseparáveis. A força criativa do cosmos não pode ser dissociada da criação. A dança de Shiva é, em termos mais simples, a unidade cósmica e a movimentação, interação e dissociação das partículas.

Ilustra Humberto Rohden em A Filosofia da Arte: O jogo cósmico é um bailado, um brinquedo, é "LILA". Não é esta a impressão que temos em face a natureza? Ela não parece tornar nada sério; está sempre brincando, sempre de festa, sempre leviana e sorridente; produz milhares e miríades de lindas flores, e no dia seguinte, joga tudo no chão e faz brotar outras maravilhas.

... O Sol só manifesta sua força em forma de leveza . Lança imensos sistemas planetários pelas vias inexploradas do Cosmos, mas penetra por uma vidraça, sem a quebrar, acaricia as pétalas de uma flor sem a lesar...

Até aqui, o ator constituía seu trabalho, acôrca de levantamentos, abordagens, relações intelectuais; aplicação das mesmas à seu organismo colocando-se em experimentação concreta na vida e no palco. Conheceu o Universo do chamado "outro", diferenciou-o ~~em~~ do seu; Programou; Objetivou e Experimentou. Pois bem, agora enfrenta ele o desafio da expressão, da expressão que lhe permite ser ou não um verdadeiro artista.

Não apenas um analista de dados e situações, ou um vivenciador destas análises, mas: um Criador, um Poeta, um Inovador, realmente um Artista. Chamamos Inovador, a partir do momento em que para nós, interessa-nos os conceitos de Platão sobre arte:

"Arte é uma forma de pensamento para chegar ao conhecimento. Tem avanço, advir. Precede algo novo. O dever do artista é imitar o ideal da vida e não a vida. Só assim atinge o Belo".

E para Platão, o mais alto grau de conhecimento e portanto o mais alto grau de realização artística é o Divino. É assim que Platão divide as 4 etapas do conhecimento:

- 1) MUNDO DIVINO (conhecimento absoluto). Formas ou idéias.
- 2) OBJETOS MATEMÁTICOS (abstrações, pensamentos). Pensamento.
- 3) OBJETOS VISÍVEIS (opinião).
- 4) IMAGENS COMO SOMBRAS (reflexos na água). Subterrâneo.

Chamamos em nosso método, este nível de plena realização artística, o Reino Divino, de MELOPÉIA.

Para discorrermos sobre Melopéia, é importante partirmos, de sua análise etimológica. MELOPÉIA quer dizer etimologicamente, sucessão rítmica de sons musicais. Estratégia sinfônica que dá ao trabalho do artista seu caráter poético, nobre, divino. Quanto mais rica for esta estratégia, evidentemente mais artista e divino ele será.

Para entendermos melhor sobre MELOPÉIA, precisamos recorrer a Aristóteles que em sua MEMÉSIS se refere à imitação de uma ação

ao nível mais elevado, imitação a um nível superior, ou seja, a imitação não é a coisa, está além da coisa. Não interessa o natural, a história, os fatos em si, mas o que está além disso tudo. "Aristóteles define a Arte como "uma disposição susceptível de criação acompanhada de razão verdadeira". Não a confundo com a ação moral interna, cujo fim está no querer da pessoa; a Arte tem seu fim numa obra exterior ao artista, pela qual ele realiza sua Vontade. Mas sua concepção intelectual da Arte torna-as antes favorável ao senso moral. A arte imitativa escolhe, procurando reproduzir o geral e o necessário; sob as aparências exteriores, ela descobre a essência interna e ideal das coisas "tais quais são ou parece serem ou tais quais devem ser; ela completa assim a natureza que muitas vezes não conclui sua obra". (1).

Portanto a MELOPÉIA, é o que leva o artista a imitar neste estágio superior do que falamos. O artista fará MELOPÉIA, quando utilizando os mais ricos e expressivos recursos de métricas, gestos, marcações, cores, vestuários, ritmos, palavras, cenários, luzes, maquiagens, etc... enfim, tudo aquilo que sua arte requerer, conseguir expressar as ações humanas do devenir, do vir a ser, como possibilidades de um futuro possível.

Como exemplo de artes miméticas e consequentemente passíveis do uso da MELOPÉIA, Aristóteles fala da poesia, da música, e da tragédia:

"A poesia é uma imitação pela voz e distingue-se assim das artes plásticas que imitam pela forma e pela cor. Esta definição, permite a Aristóteles estabelecer diferentes formas poéticas, desde a dança que imita apenas pelo ritmo, até a poesia lírica, a tragédia e a comédia, que imitam pelo ritmo, pela linguagem e pela melopéia. As formas intermediárias são as imitações em prosa (mimos, diálogos socráticos), as elegias, a poesia épica, a música vocal" . (2).

(1) "ARTE POÉTICA" - Aristóteles.

(2) Idem.

Para o mestre, qualquer poesia é superior a qualquer conto, porque a poesia é mais mimética, está procurando novas relações, novos conhecimentos e o conto se limita apenas a narrar. "A poesia é mais filosófica e mais verdadeira que a história, pois exprime o universal, ao passo que a história exprime o particular" (3).

"A tragédia, pela imitação dos caracteres e das paixões, valendo-se do concurso da música, do conto, da dança e do espetáculo, pretende provocar um prazer que lhe é próprio, incutindo no ânimo do espectador o temor e a compaixão. Aristóteles investiga as condições em que este resultado é mais seguramente obtido; como técnico, estuda a feitura das obras que melhor asseguram esse prazer" (4).

A tragédia é exemplar. Objetiva o futuro condicional SERIA e nunca o passado FOI, eis o que a torna mimética no sentido aristotélico. Ela busca na mitologia, o comportamento exemplar dos deuses e heróis. Pois bem, recorre ao mito (passado) e no presente, com o pensamento ^{do artista} renova e propõe um novo conhecimento para o futuro, SERIA.

Partindo disto, em nossa relação com o ator, dizemos que para este se tornar poeta, é necessário, proposta, elaboração, projeto que vislumbre o SERIA. Não copia nunca a realidade, tal qual é, mas sim, propõe um novo conhecimento. E desta forma estará fazendo a chamada MELOPÉIA.

Se não houver a postura de jogo, conforme já explicitamos, o ator estará reprimindo suas possibilidades artísticas, privando-se de sentir prazer, "o prazer de jogar", e consequentemente limitado em sua MELOPÉIA, porque é exatamente esta postura de hábil jogador que o impede de ficar "tomado e cego", abrindo-lhe espaço para "manipular" muito bem seu "títere" (o personagem, ou outro). Além disso, é só neste nível elevado

(3) Idem.

(4) Idem.

de pensamento que o ator pode afastar-se positivamente da platéia mantendo a visão plena e ampla do conjunto, da unidade. Enxerga tudo, e domina tudo, a platéia, o outro, o ambiente e a si mesmo.

A MELOPÉIA pode ser conseguida em muitos aspectos. Quanto ao ator, é importante se conseguir a MELOPÉIA na fala de uma vez, ser este um dos ~~maiores~~ fortes elementos para sua comunicação. A tentativa de se conseguir a MELOPÉIA da fala inicia-se através do processo de silabação que tem 3 objetivos:

1) quebrar a tirania da palavra. Liberar o ator da escravidão da palavra, a fim de dar vazão ao sentimento. Para isto, brincar com os módulos, a fim de descondicionar o mecanismo que temos com as palavras, a ponto de fazê-las perder o sentido. Assim, desvinculamo-nos do objeto, para com o tempo restaurarmos o verdadeiro sentido das palavras;

2) proporcionar o espaço necessário entre uma sílaba e outra, a fim de poder dar margem para o ator elaborar-se artisticamente;

3) eliminar a ansiedade.

A palavra é um forte elemento, através do qual se pode fazer MELOPÉIA. Quando nos posicionamos mecanicamente, pernos ticamente, idealisticamente, naturalisticamente com a fala, fugimos do belo, fugimos da MELOPÉIA, que é a síntese do absolutamente humano com o absolutamente elevado esteticamente.

Cabe-nos aqui apresentar a utilização, bem como a diferenciação que fazemos entre os termos Sinceridade e Verdade, em nosso método e estabelecer suas relações com a chamada MELOPÉIA.

Chamamos Sinceridade a tudo aquilo que está no nosso Yin, ou seja, à tudo o que é igual a nós, originalmente. É o que realmente sentimos. É quando falamos, por exemplo, sem nos importarmos com o efeito que vamos produzir em terceiros. Prevalece o individual.

Na Verdade, o objetivo não está em expressarmos o que realmente sentimos, original e integralmente, mas, em expressarmos o que sentimos de uma forma mais conveniente a terceiros. Abrimos mão de nós, por uma série de razões, em função

dos outros,. Portanto, na Verdade, a Sinceridade aparece parcial ou disfarçadamente, prevalecendo sempre o coletivo, o interesse social.

Podemos comparar Verdade e Sinceridade nos seguintes planos. A Sinceridade estaria no naturalismo, ou seja, na imitação mais perfeita possível da vida real, tal como ela é, e a Verdade estaria na imitação da vida num plano superior, da mimésis aristotélica, portanto com alguma proposição nova à humanidade.

A MELOPÉIA entra exatamente aí, quando eu transformo a minha Sinceridade naturalista em verdade minotica. Exemplo: Um pipoqueiro. Se eu reproduzi-lo no palco, imitando-o tal qual ele é na vida, estou fazendo naturalismo, portanto valendo-me da Sinceridade. Não estou absolutamente fazendo mimésis, nem MELOPÉIA, portanto nem Arte.

Se eu imitar minoticamente este pipoqueiro no palco, propondo, como ele poderia ser num futuro ideal, com algum conhecimento, novo, inédito; por exemplo, apresentando uma relação do estouro das pipocas com a dança dos átomos no cosmos, estou me utilizando da Verdade e consequentemente, fazendo mimésis, MELOPÉIA, realmente arte.

Enfim, quanto mais o ator tiver abrangência de possibilidades técnicas; utilizar a respiração, da forma como entendemos; compreender a relação de suas forças Yin/Yang; desenvolver cada vez mais a "mente" ou o "número 3", que entendemos A Grande Consciência do ator; valer-se da percepção; tanto mais ele terá condições de fazer MELOPÉIA, de ser portanto um Verdadeiro Artista, Divino, um Poeta !