

SEBASTIÃO MILARÉ

# As estações poéticas de Antunes Filho



As paisagens percorridas se transformam em paisagens interiores, até consubstanciarem o sítio cósmico onde atuam “seres metafísicos”. Essa metamorfose ocorre gradativamente, de um para outro espetáculo, ao longo dos anos 80, no espaço cênico ocupado pelo Grupo de Teatro Macunaíma, sob a direção de Antunes Filho. Paisagens desvendadas pelas sendas, trilhas, veredas onde transitam personagens que, aos poucos, se despojam de psicologismos e assumem a condição mítica. O homem como pensamento; a ação humana como ato espiritual. O *ser* e o *não-ser* elaborados num universo de signos e símbolos onde o que é não é, ou, quando muito, não passa de uma possibilidade, vislumbre do que está além da percepção do *real*, da realidade objetiva, das noções materialistas de mundo.

Nessa linguagem, gerada pela dialética preservação/renovação, o sentido de “percurso”, “trajetória” ou “caminhada” é permanente.

Em *Macunaíma* (1978), adaptação da rapsódia de Mário de Andrade, o “herói sem nenhum caráter” e seus irmãos viajam pelas florestas às voltas com a Boiúna, o Tatu Marambá, a Mãe do Mato, o Curupira, as entidades do imaginário indígena; desembocando em São Paulo, onde o elemento mítico dominador é a *máquina*. Fiel às propostas modernistas de Mário de Andrade, que objetivou atacar “as desvirtudes nacionais, acumulando e exagerando os defeitos que reconhecia sofrendo, no brasileiro” (M. Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma*), Antunes usou antropofagicamente todas as sugestões estéticas (ou influências - “sou um porto aberto” dizia ele) possíveis para materializar em cena a caminhada exemplar do “herói da nossa gente”. Criou o universo mítico com o mínimo de recurso. Panos e jornais manipulados pelos atores sugeriam matas, taperas, rios, ilhas, cidades. Movimentos coletivos - geralmente os atores reunidos em grupo compacto que se

desloca em ritmos alternados - sugeriam lugares e situações comunitárias. Sempre o jogo teatral, o “faz-de-conta”, o símbolo e a metáfora.

O sentido de “percurso” culmina com a *Nova Velha Estória* (1991), baseada na fábula do Chapeuzinho Vermelho. Neste caso, os caminhos do personagem estão predeterminados graficamente: linhas retas no chão do palco, indo de uma à outra lateral. Ao despedir da filha, que leva a cesta de quitutes à Vovó, a Mãe é enfática na recomendação do “caminho reto”. Por mais que se predetermine o caminho do homem, no entanto, o imponderável atua e altera rotas. A menina, cedendo ao fascínio do desconhecido, obedecendo aos impulsos do instinto, entra por desvios. E são esses desvios que levam ao plano mítico, ao território do Inconsciente Coletivo.

Do confronto entre a encenação de *Macunaíma* e a da *Nova Velha Estória* sobressai o processo de síntese, que abarca toda a estrutura do espetáculo e vai decantando os elementos narrativos de acordo com as premissas que orientam e determinam a criação.

A riqueza de detalhes e a livre interferência da imaginação sem freios na elaboração de *Macunaíma* sofrem rigorosos expurgos, até que a narrativa se restrinja às idéias nucleares, às essências. A figura de “percurso”, ou de “caminho” - que é uma constante, quase um eixo em torno do qual se agitam as formulações estéticas -, vai se tornando cada vez mais nítida.

Os movimentos são executados a partir dos rompimentos laterais.

Em nenhuma peça, que me lembre, os personagens entram pelo fundo. Exceto no caso de *Paraíso Zona Norte*, onde é usada uma porta nos fundos, mas os atores são vistos através das paredes de vidro entrando pelas laterais. Com movimentos da esquerda para a direita, e vice-versa, acentua-se a

**Do confronto  
entre a  
encenação  
de  
Macunaíma  
e a da Nova  
Velha  
História  
sobressai o  
processo de  
síntese**



Agência Folhas/Paulo Cerciani

**SEBASTIÃO MILARÉ** é crítico de teatro e autor de *Dimensão Utópica: o Teatro Segundo Antunes Filho* (Editora Perspectiva - no prelo).



idéia de "percurso". O esquema é alternado com movimentos circulares, descrevendo curvas abertas, abrangendo todo o palco. Esses movimentos aparecem em *Macunaima* e em *Augusto Matraga* representando caminhadas por estradas, campos, ruas - ou seja, o homem na paisagem.

O esquema permanente adquire novos significados em *Augusto Matraga* (1986), baseado na obra de Guimarães Rosa. Já não se trata de percurso simplesmente descritivo de paisagens, mas revelador do homem. O sentido da paisagem é ambíguo - Antunes colocou em seus comentários, na época, a ambivalência *sertão/ser Tao*, indicando o pensamento que presidiu a criação. São paisagens que refletem a batalha íntima de Matraga na busca da consciência de si mesmo. A busca é narrada em três fases: antes da queda, quando aprisionado no "mundo das formas" (nos termos taoístas), egocêntrico e despótico, Matraga caminha provocando terror; depois da queda, mudando o ângulo da narrativa, Matraga é visto parado, contemplando e buscando novo conhecimento do mundo que vem até ele; por fim, Matraga - antes criminoso, agora santo - parte pelo mundo ao encontro do seu destino. Nesta terceira fase descortina-se uma visão poética dos sertões, com bois e boiadeiros, barcos e barqueiros, campo em época de semeadura onde uma roceira grávida dá à luz: símbolos sobrepostos da fertilidade e do movimento cósmico incessante - o nascimento, a morte, o renascimento. Cada fase constitui um avanço para dentro do universo simbólico, abandonando o mundo físico e invadindo regiões metafísicas. A primeira fase é sombria, conturbada, demoníaca, determinada pelas paixões humanas; a terceira é luminosa, transcendente, determinada pelo espírito.

O final de *Augusto Matraga* teve duas versões. A primeira mostrava a luta de Matraga contra Joãozinho Bem Bem (força do Bem versus força do Mal) em meio a um rebanho de gado. Os atores, de espinha dobrada, braços soltos, executavam movimentos uniformes e compassados, lembrando uma manada no curral. Os lutadores tinham os "bois" por escudos. A cena continha grande carga simbólica - o povo como gado e em seu meio a disputa de forças antagônicas -, mas simbologia um tanto óbvia, trazendo a narrativa de volta à terra, aos valores materiais. A segunda versão eliminou o rebanho. A luta é travada no escuro, ao redor de um círculo de luz. O combate ganha novos significados. No final da luta, em que não há vencedor nem vencido, os antagonistas (que na verdade se complementam) surgem no círculo de luz para morrer. Renascerão nesse círculo de luz, que também abre o espetáculo.

Ao dispensar os símbolos descritivos, Antunes obteve maior rendimento dramático,





tornou mais fascinante a linguagem, dotando-a de novo poder expressivo. Abstraindo as circunstâncias anedóticas chegou à síntese, à essência do que buscava representar: o embate de forças cósmicas e não a contenda entre dois homens. Com o novo final, alcançou a transcendência das figuras de Matraga e de Bem Bem. Já não se trata de “personagens”, no sentido convencional, mas de entidades, de arquétipos.

A alteração do final de *Augusto Matraga* não deve ser creditada apenas à habilidade do diretor em criar efeitos: foi um passo importante na sua busca de linguagem direcionada ao que ele chama “encenação metafísica”. Abriu a possibilidade para um passo ainda maior nesse sentido, talvez o passo definitivo, que foi a encenação de *Paraíso Zona Norte* (1990), reunindo *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues.

Novamente o desenho cênico descreve caminhos no sentido longitudinal. Mas a caixa é ocupada por uma estrutura de ferro e vidro, cujas paredes antes desvendam do que ocultam, antes unem do que separam as ocorrências interiores e exteriores. A esquerda, uma coluna de *neon* (a simbologia do centro, de que fala Eliade? a árvore da vida?) rompe o espaço, vinda do subsolo e sumindo nos urdimentos. Ao lado, um alçapão com escada (entrada dos infernos? o inconsciente da humanidade, reino dos arquétipos?), pelo qual figuras entram e saem (afundam e emergem). As caminhadas longitudinais encontram sempre obstáculos e se resolvem em curvas, em movimentos circulares. É conservado o esquema como um desenho que, embora meticuloso e extremamente elaborado, nasce de traços nervosos, prenhes de significados. Já não descreve “paisagens”: materializa visões do inconsciente.

A inclusão de cenários no trabalho do Grupo de Teatro Macunaíma fora a novidade de *Xica da Silva* (1988), um espetáculo menor, que marcou a transição entre *Matraga* e *Paraíso*. Anteriormente a cenografia se solucionava no movimento dos atores, em alguns elementos cênicos e na iluminação. Em *Paraíso Zona Norte* o cenário, J. C. Serroni não só cria um ambiente atemporal, como desvincula a ação do plano realista, ou, por outra, usando elementos realistas, os transcende e propicia a atmosfera de imponderabilidade, o espaço onde evoluem as entidades dramáticas, os elementos míticos. Uma cenografia que não é *décor* ou moldura: é parte orgânica da linguagem.

A encenação de *Paraíso Zona Norte* evidencia também o aprofundamento do encenador na obra de Nelson Rodrigues. Já em *Nelson Rodrigues o Eterno Retorno* (1980), que reunia *Toda Nudez Será Castigada*, *A Falecida*, *Os Sete Gatinhos* e *Álbum de Família*) (reduzido o espe-



Agência Folha/Fabio M. Salles

táculo, em 1984, sob título *Nelson 2 Rodrigues*, manteve apenas *Toda Nudez Será Castigada* e *Álbum de Família*), buscou uma interpretação à luz das teorias de C.G. Jung e dos estudos de Mircea Eliade ressaltando o conteúdo mítico da obra rodriguiana. A encenação resultou substancial avanço em termos de colocação cênica dessa obra que, até então, flutuou entre o expressionismo e o naturalismo, sempre vinculada à idéia de “comédia de costumes”. Com *O Eterno Retorno* Antunes desvenda o universo mítico sem, contudo, invadi-lo. Permanece na fronteira. Evoluem figuras do subconsciente trazendo à cena as fantasias, os delírios, os pesadelos, os medos, as angústias que povoam a obra rodriguiana. Falta um passo para materializar cenicamente o universo mítico.

Esse passo, no entanto, não implicava reelaborações intelectuais ou articulações sobre o material disponível: implicava um novo método para o ator que o habilitasse a romper a esfera dos procedimentos criativos convencionais. As linhas gerais desse método estavam, de há muito, colocadas por Antunes. A partir de 1982, quando o Sesc encampou a idéia do Grupo e assumiu a criação e a instalação do CPT (Centro de Pesquisa Teatral) no Centro Social Vila Nova, foi possível a Antunes estabelecer grupos de estudos permanentes e laboratórios nos quais experimen-

CENAS DE A FALECIDA,  
EM MONTAGEM DE  
ANTUNES



tou e sistematizou novos meios interpretativos. Uma extensa bibliografia, abrangendo vários setores do conhecimento humano, apóia os estudos ali desenvolvidos; mas os subsídios concretos para a elaboração de conceitos que se transformam em técnicas do ator procedem das teorias do “Inconsciente Coletivo” e dos “Arquétipos”, de Jung; do taoísmo, do zen-budismo, de outras correntes filosóficas orientais; desembocando na Nova Física (em sua abordagem filosófica), notadamente a “Teoria Geral da Relatividade” de Einstein, a “Teoria Quântica” de Niels Bohr, o “Princípio da Incerteza” de Heisenberg. Através desses novos conhecimentos foram desenvolvidas técnicas de preparação do ator (o “desequilíbrio”, a “bolha”).

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*. Foram feitas profundas incisões nas peças de Nelson Rodrigues, dispensando elementos anedóticos, cenas explicativas, subtemas; de cada cena aproveitou-se o essencial. E esse processo de eliminação seletiva tornou nítidos os arquétipos. Assim, instrumentalizado pelos novos meios, solidamente amparado pelas teorias estudadas e direcionadas à criação cênica, o Grupo sai da antecâmara do Inconsciente Coletivo e o invade. O espaço cênico abandona a abordagem lírica da temática do Inconsciente que caracterizou *O Eterno Retorno* e abriga um novo tipo de relações poéticas, gerando o universo arquetípico, indo ao fundo do irracionalismo das expressões humanas, fazendo aflorar toda uma simbologia entretecida de opostos, materializada a partir da ação cíclica *yin/yang*. Isso não ocorre apenas na área dos conceitos: passa-se na ação cênica, na linguagem do ator fundida à da cenografia, da iluminação, dos figurinos, do som, cada qual funcionando como parte de um organismo.

A figura de “caminhos” e a noção de “percurso” presentes na linguagem antuniana reproduziram no palco as várias “estações poéticas” do encenador. Cada “estação” contém os elementos de transgressão e de auto-superação do artista no exercício dialético de preservação/renovação.

A *originalidade*, cavalo de batalha de quase todo artista, não é o propósito fundamental, é uma decorrência. O espetáculo de Antunes não busca a originalidade pela originalidade: representa um esforço de avanço no campo do conhecimento para, através do conhecimento, chegar a novas formas. Ao contrário de outros mestres do teatro contemporâneo, que buscaram renovar através da destruição do “velho” (Grotowski, Robert Wilson), a postura de Antunes foi e continua sendo *conservadora*. Parte do suposto de que para revolucionar a cultura e possibilitar rompimentos ver-

dadeiros é preciso criar novos códigos a partir dos antigos (não destruí-los; transformá-los) e ir às raízes dos símbolos, resgatando seus significados e revitalizando-os em novas linguagens. Posiciona-se na célula cultural que é o teatro e por conhecer profundamente seus códigos linguísticos, e por dominar uma linguagem básica (o realismo), vai isolando os elementos constitutivos dessa linguagem para revolucioná-la desde o núcleo.

Nessa relação dialética - o que conserva e o que transforma - radicaliza em ambos os sentidos. Buscou em Diderot o conceito do “distanciamento” inerente à arte do comediante e encaminhou seu método para dentro da natureza desse “distanciamento”. Chama-o “distanciamento ideológico”, que é diferente do “distanciamento crítico” de Brecht. Enquanto este tem o propósito político de induzir o espectador a pensar criticamente as situações colocadas em cena, o “distanciamento ideológico” visa incrementar a ilusão teatral para melhor envolver o espectador. O ator deve se distanciar do personagem - depois de conhecê-lo profundamente - para melhor manobrar o jogo cênico a serviço da ilusão. Para melhor jogar, o ator precisa dominar todos os aspectos da encenação e especializar-se no jogo da comparsaria, sem jamais “sair do organismo”. Antunes, com isso, resgata, atualiza e aprimora uma tradição do teatro brasileiro, um tipo de interpretação que caracterizou nossos atores do passado, a que ele chama “distanciamento fisiológico”.

Na base da preparação do ator comparecem elementos do método de Stanislávski para dar referência naturalista à criação. Nos estudos comparecem os conceitos brechtianos. Aí a preservação. Mas tudo é renovado: o naturalismo sofre transgressões de várias ordens e a realidade objetiva serve apenas de plataforma para o voo à outra realidade: a metafísica. Interferem, então, o *yin* e o *yang*, possibilitando uma nova maneira de se *estar* e de evoluir em cena: os atores às vezes parecem flutuar. Os conceitos de Brecht oferecem paradigmas do “distanciamento crítico” que melhor induzem ao seu oposto, o “distanciamento ideológico”.

As várias “estações poéticas” de Antunes marcaram o percurso do Grupo de Teatro Macunaíma nos anos 80, criando novas situações dentro do teatro brasileiro e desenvolvendo uma linguagem que revoluciona as antigas leis do teatro com avançadas teorias do conhecimento. Uma linguagem que escapa às definições por ser nova e por estar em permanente transformação, mas que representa uma conquista da arte, não apenas para o teatro brasileiro, mas para o teatro contemporâneo como um todo.