



## Quaderna

Ilka Marinho de Andrade Zanotto

Disse Antunes Filho, quando da gestação da saga de Quaderna: “Se eu acertar, as pessoas vão sair do teatro com o Brasil galopando no coração”. Foi exatamente o que aconteceu quando da estréia de *A Pedra do Reino* – teatralização levada a cabo pelo diretor que ousou resumir em duas horas de palco iluminado o roman-fleuve de Ariano Suassuna.

Foram mais de vinte anos de espera. Em 1984, Antunes pensou pela primeira vez em encená-lo na perspectiva de formar no CPT um teatro de repertório com peças que mergulhassem no Brasil profundo, tal como já fizera com *Macunaíma*. Desse, disse um crítico mexicano, “Macunaíma abre e fecha, inicia e esgota um caminho para o teatro latino americano”, ecoando as palavras de Manuel Bandeira, que dizia, em 1928, que o livro de Mário de Andrade “esgotava o Brasil literalizável”. Estranho destino o dessa saga popular de esgotar parâmetros e de estourar limites, marcado pelo excesso desde que nasceu. Mário de Andrade ficaria bem sarapantado e nada contrariado se pudesse gozar o sucesso avassalador de seu herói sem nenhum caráter através da Europa, França e Bahia, desde que Antunes resolveu resgatar das estantes a rapsódia em 1978, numa versão inicial de doze horas de espetáculo. Platéias do mundo

eletrizaram-se, encheram-se de júbilo e aplaudiram delirantes a arte do espetáculo e as artimanhas do protagonista. A prodigalidade furiosa das imagens no palco, a criatividade inesgotável dos envolvidos na façanha e, sobretudo, a tremenda carga de lirismo, misto de sensualidade primitiva e de pathos universal, exauriam também nos espectadores as reservas de inteligência e de sensibilidade.

Mário era consciente de ter tentado uma definição do caráter nacional, baralhando geografias, superpondo mitos e lendas, pastichando magistralmente fauna, flora, homens, deuses, estrelas, máquinas e monstros. Pela inserção do herói na Paulicéia já desvairada, conseguiu exponenciar suas características emergentes. É Macunaíma que vai definir pela ação turbilhonante a essência da cidade-máquina que girava já então em torno do dinheiro.

Nas mãos de Antunes, Macunaíma transformou-se em milagre teatral que cumpria a função de jogo aberto com a platéia. Participar do imaginário recriado em cena a cada noite, decifrar-lhe os símbolos, interpretar seus sinais, traduzir-lhe os sons, absorver-lhe as luzes e as cores, deixar-se enlear nas imagens sucessivas era experimentar o maravilhoso. À época escreveu: “Fosse Mário de Andrade vivo e diretor de

---

Ilka Marinho de Andrade Zanotto é crítica de teatro e pesquisadora.

teatro elegeria com certeza Cacá de Carvalho, em 1978, e Marcos de Oliveira, em 1984, como retratos escarrados do herói de nossa gente. No campo vasto do céu, sua estrela de escritor deve tremelicar mais sarapantada toda vez que o ator bota a boca no mundo cantando na fala impura e vivendo no gesto audaz seus feitos e malfeitos”.

Antunes não brotara do nada. Dele eram já marcantes os espetáculos pré-CPT, marcos de qualidade, exigência, precisão, trabalho inexcusável com atores e inteligência profunda dos textos, qualidades hauridas no contato com os diretores italianos do TBC. De Arthur Miller (*Feiticeiras de Salém*) a Wesker (*A Cozinha*), de Garcia Lorca (*Yerma e Bodas de Sangue*), Ibsen (*Peer Gynt*), ao primeiro Nelson Rodrigues (*Bonitinha mas Ordinária*), e à hora do lobo de *Corpo a Corpo* de Vianinha, para citar apenas alguns pontos culminantes dessa fase, cenas antológicas fixaram-se para sempre nas retinas de quem as assistiu.

Das montagens tradicionais – já com a capacidade de ampliar significados, à semelhança do Picasso clássico das fases rosa e azul – Antunes passou à radicalidade do experimentalismo dos anos 60 em *Veredas da Salvação* de Jorge Andrade. Laboratórios sui-generis, nos altos do TBC, eram protagonizados, entre outros, por Raul Cortez e Aracy Balabanian, rastejando por terra e emitindo sons guturais. Havia já, portanto, da parte do diretor uma busca pelo não-estereotipado na interpretação dos atores, a par de uma inquietação profunda sobre o fazer teatral, que o contato, anos mais tarde, com Bob Wilson só veio acirrar. Naquela noite de Abril de 1974, as doze horas mágicas e ininterruptas do espetáculo do diretor norte americano que hipnotizaram o Teatro Municipal e revolucionaram a linguagem teatral, também colocaram em cheque a crítica especializada “já que os instrumentos tradicionais da crítica não funcionaram para aferir a experiência”, no dizer de Sábato Magaldi.

Antunes, que se debatia no afã de criar um núcleo de pesquisa, conseguiu finalmente

que o seu CPT se abrigasse no Sesc, para honra e glória de São Paulo. Registro a reunião em casa de Amália Zeitel, colega e aluna da ECA, quando Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado contribuíram para equacionar o problema. Como resultado, houve a fulguração de *Macunaíma*. Sucederam-se, em 1981, *O Eterno Retorno I e II*, quando Antunes soube, juntamente com sua equipe privilegiada, mergulhar de cabeça nesse vulcão que é o universo de Nelson Rodrigues e dele extrair a alma e exorcizar os demônios, capturando-lhe o espírito apocalíptico no espaço mágico da cena.

Escrevi, à época: “Antunes Filho é o mais perfeito demiurgo do moderno teatro brasileiro. Tem o dom de ordenar o caos de universos tão complexos e abissais como os de Mário de Andrade e de Nelson Rodrigues, segundo os cânones da mais pura beleza e da clareza mais absoluta. Dom que o torna um clássico no seu mister de artesão de espetáculos totalmente abertos à modernidade, em função de uma intuição nunca menos que genial... Sua incrível capacidade de pedagogo – no sentido platônico do termo – fez com que Antunes conduzisse a passagem do Grupo de Teatro Macunaíma das trevas à luz na descoberta da realidade mais profunda que se insinua nas entrelinhas dos especialíssimos diálogos do autor. O resultado é de irresistível fascinação aliando-se o prazer estético usufruído pela platéia ao prazer lúdico evidenciado no palco. Se a genialidade de Nelson Rodrigues é incontestável, dificilmente sua obra terá equivalência cênica tão adequada quanto a montagem do Grupo Macunaíma. Com *Nelson Rodrigues, o Eterno Retorno*, está aberta a trilha infinita para a releitura da saga rodrigueana”.

No espetáculo seguinte, um Shakespeare, de Abril de 1984, Antunes buscou em *Romeu e Julieta* o substrato comum que catalisa de imediato a adesão dos corações e mentes de tantos e tão diversos espectadores através dos séculos: a força vital de uma juventude imorredoura dentro de nós, com tudo o que ela carrega de ânsia de liberdade e de amor infinito. Essa é a

alma que informa a trama, cuja essencialidade foi traduzida magnificamente na encenação. Para isso Antunes submeteu texto, atores, marcações, cenários, figurinos, luzes à depuração mais absoluta. Do palco às claras, onde o jogo do ator era a peça principal, irradiava-se alician-te uma energia contínua de altíssima carga vol-taica. A sensação mais forte era a de um rodo-pio vertiginoso acentuada pela ciranda de coros que traçavam no solo círculos encantatórios e faziam oscilar a gangorra do poder. Ora era o branco florido da figuras botticellescas a instau-rar o domínio do amor e da liberdade, ora eram os bordados e veludos imponentes ou o preto fantasmagórico das procissões goyescas a impor o império de uma ordem sufocante. Com o pal-co inteiramente nu, despido até mesmo da rou-pagem das luzes cambiantes que banhavam de magia *Macunaíma* e *Nelson Rodrigues*, o diretor reduziu ousadamente o teatro à sua essência pri-meira: a presença viva do ator no palco, mag-netizadora, coadjuvada pela música dos Beatles, personagem omnipresente, a demarcar o terri-tório comum a que aludimos acima, povoado pela sensação inebriante de poder ousar tudo. Se os Beatles, nos anos 60, traduziram nas le-tras e melodias de suas baladas a esperança renascida de uma Humanidade que via amplia-rem-se os horizontes com a ida à Lua e a recon-quista da imaginação, Romeu e Julieta, em to-das as décadas encarnam essa necessidade de romper o sufoco e extravasar a potencialidade de amor e de liberdade infinitos que trazemos dentro do peito.

Cito-me: “Easy riders renascentistas, Romeu e Julieta desafiam convenções e provo-cam a ira estabelecida em norma, pelo simples fato de estarem apaixonados. Essa paixão desencadeadora de tragédia tem que ser trans-crita no palco com a força de sua existência real ampliada pela magia do “faz-de-conta” que lhe confere a ressonância mítica. É por aí que ela engole todos os participantes da experiência tea-tral no vórtice de uma mesma catarse liberadora: a identidade entre a ficção do palco e a consciência atávica dos espectadores. Antunes

Filho é o feiticeiro que realiza essa adequa-ção perfeita entre o mito e realidade e entre palco e platéia. Seus aprendizes extrapolam a função de intérpretes tradicionais para dar cor-po à alquimia que preenche o vazio da cena com símbolos concretos a serem decodificados pe-la imaginação”.

Em Maio de 1986, Antunes Filho voltou à carga com Guimarães Rosa. *Matraga* rein-ventou a cena brasileira na medida em que transformou o placo em lugar de questiona-mento da arte que se fazia até então, ao mesmo tempo em que buscava o sentido do mundo. Projeto ambiciosíssimo, batalha encarniçada da qual saímos todos vencedores, do mesmo modo que a escrita de Guimarães Rosa ampliou o campo da linguagem tradicional, no desespero de encontrar equivalência fraseológica para os grandes sertões e as veredas infinitas das gerais e dos viventes. Igualmente angustiado na tentati-va de equacionar o caos do humano viver, Antu-nes aprofundou até a raiz a pesquisa ético/esté-tica, iniciada em 1978 com *Macunaíma*; o resultado equivaleu à consagração do original roseano transposto em termos cênicos. Para quem duvidava da possibilidade de aprisionar este universo sobre as quatro tábuas de um pal-co nu, a resposta estava lá, no Sesc-Anchieta, todas as noites, com feição de milagre. “Em arte, a liberdade é quase sempre mais difícil do que a utilização das receitas” – e apesar do uso dessa liberdade ter conduzido muitas vezes à pseudo-arte. (como bem diz o mestre Antonio Cândi-do), os verdadeiros criadores sempre souberam revolucionar e fecundar a seara, deitando raízes que irrompem em tempos e lugares predestina-dos, como na relação Rosa-Antunes.

O escritor mineiro gostava de citar Pries-ley, para quem “os tempos do Tempo não se escreve com maiúscula”. Contou então mil es-tórias concretas de vidas miúdas e tremendas, ziguezagueando barrocamente do cômico ao trágico, incrustando o metafísico na realidade de cada dia, subvertendo-a mediante o espírito. Para capturar nossa alma – “o sertão dentro da gente” – e compreender o “porquê” e o destino,

descreveu os viventes que erram pelo vale do Rio das Velhas, pelos campos gerais de Urucuaia, desde as pradarias de Goiás até a vereda-do-Frango D'água ou a Barranca dos Urubus (onde é jogado Augusto Matraga agonizante), de cambulhada com as boiadas que atravessam os rios buscando a Serra dos Gerais. Essa imensidão de propostas catalisou-se através da força de espetáculo teatral único, verdadeira fusão do agora e do sempre, do local e do universal.

Reconhecia-se no espetáculo um Antunes Filho nos deslocamentos dos grupos, na interpretação que brota dos atores como fonte e vida de gestos, palavras, sons inarticulados, expressões, berros d'alma, no despojamento seco e profundo que não escamoteia um só momento a luta essencial do homem entre o bem e o mal. Nesse último ponto, Antunes Filho ia além de tudo o que já fizera espicaçado pela cosmovisão de Guimarães Rosa que o diretor soube condensar esplendidamente em sua adaptação do conto "A Hora e a Vez de Augusto Matraga", ponto de partida do espetáculo. A ousadia de propor em duas horas de ficção cênica as questões fundamentais da existência! A maravilha de propô-las mediante constante curso e recurso inventivo, da mesma forma que Guimarães Rosa lançava mão do "repalavrimento" para dar conta da tarefa que se impôs.

Servindo-se apenas dos corpos dos atores, recriava boiadas, aboios, tropas, silvos de balas perdidas e cheiros acres de cores ocre; evocava rios, grotões, florestas, vilas, veredas, fazia baixar o espírito no mundo e sentir a presença de Deus e do diabo. Força tremenda emanava dos atores, quer dos grupos encarnando entidades coletivas, animais, quer dos solistas, enfeixando o geral no particular. Raul Cortez, na atuação síntese de uma carreira extraordinária, comovia pela entrega total ao personagem de Augusto Matraga, Dante caboclo a cruzar céu e inferno na procura de sua "hora e vez", dando um passo além na pesquisa formal e na execução angustiada do ideal joyceano, que é também o de Antunes, de "revelar o mito sob a espécie de nossos tempos".

Não bastassem essas realizações maravilhosas e enigmáticas, para usar palavras recorrentes nos solilóquios de Quaderna, Antunes tinha como sonho nem tão secreto a teatralização dos livros de Suassuna, já então considerados obras-primas de nossa literatura. Da lavra teatral, São Paulo assistira e premiara *O Casamento Suspeitoso*, *O Santo e a Porca*, *A Pena e a Lei* – que o autor considerava "a mais próxima do que sou e penso", *O Auto da Compadecida*. Lembro-me da emoção que senti em Genebra ao ver anunciado na fachada de um teatro, em estandarte colossal, *Le Testament du Chien*. Voltava de festivais internacionais nos quais pontificavam Tadeus Kantor com *La Classe Morte*, Grotovski com *O Príncipe Constante*, Peter Brook com *Carmen*, Shakespeare/Ingmar Bergman com *Rei Lear*, Peter Stein/ Becket com *Godot*, Lucca Ronconi/ Ibsen com *Pato Selvagem*, Strehler/ Goldoni com *Arlequim*, *Servidor de Dois Amos*, Chéreau/ Molière com *Tartufo*. Cruzara muros para assistir em Berlim Oriental a um "Turandot" ascético no templo brechtiano do Berliner Ensemble. Travara conhecimento com Svoboda e Vlacav Havel, ambos reféns da defenestração da Primavera de Praga. Vira o "Teatro Campesino" na St.Clemenz Church de Nova York, Richard Foreman em seu *Ontological-Historical Theatre nas Docas de Manhattan*, Ariadne Mnouchkine e as pedras basilares "1789 e 1793" levadas durante oito horas seguidas numa tarde de sábado na Cartoucherie de Vincennes...

Mas nada se comparou à emoção de ler naquele cartaz o nome de Ariano Suassuna, comprovação da universalidade de seus autos. Era o Brasil profundo que escancarava ao mundo sua arte e sua magia.

Foi por isso que, passando por Recife, em julho de 1984, consegui ser recebida por Suassuna em sua casa, no bairro da Casa Amarela, por obra e milagre de Ivone e José Carlos Cavalcante Borges, amigos comuns. As paredes caiadas de branco, o chão de tábuas lavadas, a mesma marquesa "Béranger" de jacarandá, gêmea daquelas presentes há quase dois séculos nos solares de nossa família em Sobral e Forta-

leza e há oitenta anos nas casas de São Paulo, a simplicidade altaneira das casas e dos donos delas, a revelação sobre serem os Cavalcanti de Albuquerque (seriam os Suaranas que chegaram ao sertão em 1745?) imbricados na história dos Suassunas, sendo Thomaz Marinho de Albuquerque Andrade, meu pai, descendente direto de Jerônimo de Albuquerque.

Com o livro estante de madeira pirogravado por Ariano contendo sonetos de sua lavra – magníficos – nas mãos e o sangue nordestino a bater-me nas têmporas, tive a revelação de que, como Quaderna, o passado da história remota do primeiro donatário da Capitania de Pernambuco, Duarte Coelho e de sua Brites de Albuquerque era uma brasa acesa na minha imaginação, povoando de miragens aquele século XVI que vira nascer Olinda, os primeiros engenhos de açúcar, e, principalmente o amor-paixão entre Jerônimo, irmão caçula de Brites e a filha do cacique Arco-Verde, num desenlace que empalidece a saga de Pocahontas, não fosse Jerônimo considerado o Adão pernambucano com dezenas de rebentos.

Lembro-me pouco de minha gestão pró-Antunes, sei que voltei a São Paulo com dois exemplares do *Dez Sonetos com Mote-Alheio*, um para o diretor. Houve interrupção de alguns anos, durante os quais Autor e Diretor trocaram cartas e acertaram ponteiros. Finalmente, por mãos de Romero Andrade Lima chega-me uma carta na qual Suassuna concordava com o espetáculo de Antunes fosse como fosse feito. Era Agosto de 1988. Os contatos iniciais haviam sido interrompidos por um malentendido entre autor e diretor. Suassuna percebera a discrepância entre o Quaderna personagem de *A Pedra do Reino* e aquele da *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão* que seria, no seu entender, um alter-ego. Era-lhe insuportável assistir no palco ao drama de sua família, remexendo na chaga sempre aberta do assassinato de seu pai João Suassuna. Por falta de comunicação, Antunes enveredara pela história pessoal narrada na segunda obra e deu-se o curto-circuito. Antunes diz que, à época, Suassuna tam-

bém estava preocupado com o “play-writing” ausente nas adaptações “em progresso” do diretor, sendo Suassuna o autor consagrado que era de peças extraordinárias como “O Auto da Compadecida” que já ganhara mundo.

Posteriormente vieram dois filhos de Suassuna, esguios ambos e altos, ela loiríssima, assistir ao espetáculo já pronto, mas não estreado, com Marcos de Oliveira como Quaderna, para dar o “nihil obstat” que de fato deram. Novo curto-circuito por razões burocráticas: Antunes tinha um prazo para instaurar no Sesc o seu “Teatro de Repertório”, projeto que não pode ser implementado em tempo.

Passam-se duas décadas. E finalmente, no palco do Anchieta o milagre acontece quando a *Pedra do Reino* – teatro – coloca-se à altura dos livros e como síntese estupenda de toda a cosmogonia suassunica.

Permitam-me citar o artigo que escrevi para o Catálogo da Bienal de São Paulo de 1989, apresentando a obra de Romero de Andrade Lima, sobrinho de Suassuna, para melhor contextualizar a importância ímpar que a teatralização atual de *A Pedra do Reino* possui no âmbito da cultura nacional: “Um sinal grandioso apareceu no céu: uma mulher vestida com o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa de duas estrelas... Um grande dragão, cor de fogo, com sete cabeças e dez chifres, e sobre as cabeças, sete diademas; sua cauda arastava um terço das estrelas do céu, lançando-as para a terra” (“Livro do Apocalipse de São João”). Somente no contexto mágico e hiperbólico das narrativas apocalípticas podemos tentar decifrar a arte maravilhosa desses pernambucanos iluminados que integram o Movimento Armorial: a dança insólita, energética, alucinante, de *O Reino do Meio Dia* de Antonio Nóbrega, a música, “áspera, arcaica, acerada como gumes de faca-de-ponta” de Madureira, os bonecos, cenários, figurinos, pinturas, gravuras e esculturas brilhantes como “os esmaltes puros dos estandartes das cavalcadas”, festivos, nítidos, metálicos e coloridos como “toques de clarim” de Romero de Andrade Lima, para ci-



tarmos apenas três artistas que mais recentemente têm premiado São Paulo com seu trabalho. A inspirá-los os poemas e sonetos de Ariano Suassuna que quintessencializam o universo amplo e profundo do Movimento Armorial por ele iniciado no Recife no começo da década de 70. Ao codificar uma arte, com herança medieval, já em processo no seio dos artistas criadores nordestinos, Suassuna assentou as bases teóricas de um movimento de extrema importância na cultura brasileira do século XX. Ao identificar os traços principais das diversas expressões da arte armorial – pintura, escultura, cerâmica, tapeçaria, gravura, teatro, cinema, dança, música, arquitetura e literatura, Suassuna não as veste em camisa de força, mas apenas codifica manifestações já existentes, algumas, apontando para outras como o arquitetura, possíveis buscas das nossas raízes mais autênticas, cobrando-lhes cor, vibração, ousadia, exaltação dionisíaca “assim como o Povo, dionisíaco, nos espetáculos populares públicos, se veste de Reis e cria a festa, a dança, a sagração”.

Mil palavras não definiriam os símbolos, as miragens, as sugestões, não esgotariam o manancial de emoções, alumbramentos, memórias atávicas, não cancelariam a certeza de que o Brasil real é maior do que o país globalizado que vemos.

Quando da encenação de *Romeu e Julieta*, lamentamos como críticos viciados em literatura os cortes radicais nos diálogos do original shakespeariano. Entendíamos serem necessários à economia da ação e à intenção do diretor de expor somente o essencial e de ir direto ao nó do texto. Antunes, a meu juízo, ficara devendo, talvez, uma tradução integral encomendada a algum de nossos poetas que estivesse imbuído do espírito de suas encenações. Verdade é que monólogos extensos, diálogos descritivos construídos na base dos jogos de palavras com duplo sentido e muitas cenas paralelas poderia ser

cortadas sem prejuízo do todo. Havia, porém, certas passagens poéticas nos solilóquios de Romeu e Julieta que não poderiam ter sido omitidas sob pena de empobrecimento das personagens principais. Foram essas palavras que, através dos tempos, fixaram a imagem dos amantes de Verona.

Já *A Pedra do Reino* – teatro – consegue a síntese mais absoluta de um universo em ebulição. E essa proeza se dá, fundamentalmente pelo poder das palavras que o protagonista emite em fluxo contínuo, “evocando, com sua prosa ora épica, ora picaresca – porções iguais da visão mais transcendente e das realidades mais péso-no-chão”, no dizer acertado de Bráulio Tavares.

Bastam duas cenas – do livro e da peça – para dar testemunho da grandeza do todo: a do Folheto XI e *A Pedra do Reino*, intitulado *A aventura de Rosa e de La Condessa*, quando Quaderna menino descreve com derramamento lírico inexcelsível, seu estado de exaltação no encontro com Rosa em noite de lua prateada e a da auto-coroação dele sobre a Pedra-Castelo-Fortaleza – com coroa de flandres, cetro e manto – que Lee Thalor – o rapsodo intérprete extraordinário transforma em testamento definitivo do que é ser homem vivente no mundo da Onça Caetana, aquele que pela Arte consegue exaltar a realidade que o circunda:

Eu, ao montar no meu cavalo Pedra-Lispe, ao colocar na minha pobre cabeça a minha pobre coroa de flandre de palhaço e de rei – eu galopo também pelas estradas e descaminhos desse meu reino e Castelo da Raça Brasileira, e oponho, assim, às misérias, feiúras e tristezas da vida real, o galope livre do sonho e da desventura, sentindo-me ir como um Dom Sebastião, talvez grotesco, mas indomável, ao encontro de Deus, de meu Povo, e da sagrada Morte Caetana – ao encontro da morte que me imortalizará.