

# ANTUNES FILHO: O ENCENADOR E O ATOR

## ANTUNES FILHO: THE DIRECTOR AND THE ACTOR

*Silvia Fernandes*

Universidade de São Paulo – USP

**Resumo:** O texto de caráter historiográfico comenta a trajetória do encenador Antunes Filho a partir da estreia de *Macunaíma*, em 1978, até a montagem de *A Pedra do Reino*, em 2019. A encenação da rapsódia de Mário de Andrade define a guinada experimental de um dos maiores diretores brasileiros e a formação do Grupo Macunaíma, modelo de trabalho que anuncia princípios de construção espetacular e dramaturgical consagrados, uma década mais tarde, nos processos colaborativos do teatro de grupo. Durante o percurso do diretor, a formalização cênica é feita com base em atuação coral e a tragédia é um dos focos dominantes, alternando-se a traços distintivos da cultura brasileira, com as matrizes historicizadas convivendo com a essencialidade e a abstração.

**Palavras-chave:** Antunes Filho, encenação brasileira contemporânea, Centro de Pesquisa Teatral (CPT).

**Abstract:** The historiographical text comments on the trajectory of director Antunes Filho from the premiere of *Macunaíma*, in 1978, until the production of *A Pedra do Reino*, in 2019. The staging of Mário de Andrade's rhapsody defines the experimental turn of one of the greatest Brazilian directors and the formation of the Macunaíma Group. The collective announces principles of spectacular and dramaturgical construction updated, a decade later, in the collaborative processes of group theater. During the director's career, the scenic formalization is based on choral performance and tragedy is one of the dominant focuses, alternating with features of Brazilian culture coexisting with essentiality and abstraction.

**Keywords:** Antunes Filho; Contemporary Brazilian Staging; Center for Theatrical Research.

*Recebido em: 03/03/2024*

*Aceito em: 28/04/2024*

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

A estreia de *Macunaíma* em 1978 é um marco do teatro brasileiro não apenas pela renovação da linguagem cênica, mas por definir a formação de um dos mais importantes coletivos teatrais do país, na época o Pau Brasil e a seguir o Grupo Macunaíma, graças ao imenso sucesso nacional e internacional do espetáculo.

Além de ser a origem de um coletivo dessa importância, o trabalho define a guinada experimental de um dos maiores encenadores brasileiros. Antunes Filho abandona uma carreira consagrada de direções no teatro empresarial para aventurar-se corajosamente na pesquisa, na organização de um grupo e na prospecção de um método de criação para o ator brasileiro. O encenador sintetiza linhas de força atuantes na cena brasileira por longo período, aliando a eficiência técnica e a direção moderna, trazida do TBC, às criações coletivas de forte presença na cena brasileira nos anos 1970. O resgate da tradição se completa com a escolha da “rapsódia” de Mário de Andrade, uma das realizações mais significativas do movimento modernista de 1922. Fiel à proposta do escritor, que pretendia atacar as “desvirtudes nacionais” pelo recurso ao exagero e à ênfase nos defeitos do homem brasileiro, Antunes incorpora algumas das sugestões estéticas da antropofagia para materializar o percurso cênico do herói sem caráter. Além do mais, o texto é adaptado a partir de improvisações dos atores e anuncia princípios de construção espetacular e dramaturgica consagrados, uma década mais tarde, nos processos colaborativos do chamado teatro de grupo. Ainda que seja, de início, uma pesquisa pontual realizada exclusivamente para a criação do espetáculo, acaba lançando as bases de um novo modo de formação do ator brasileiro, que ganha foros de metodologia no Centro de Pesquisa Teatral, o famoso CPT.

No entanto, é o resgate das “raízes da brasilidade” que explica, em parte, o sucesso do espetáculo nos vários festivais internacionais de que participou e nas muitas turnês pela Europa, os Estados Unidos e a América Latina. É o traço dominante do estudo de autoria de David George, um de nossos mais respeitados brasilianistas, que associa a montagem à tradição do *Manifesto antropófago* e a considera “uma celebração de magia e ritual, de dança e música nativa, de libertação dos instintos e, em geral, da imaginação coletiva brasileira” (GEORGE, 1985, p. 71-72).

A síntese da autenticidade pátria sugerida no excerto define, em certo sentido, o canal de recepção internacional do espetáculo, que prioriza a alegoria de resistência ao

subdesenvolvimento, ressaltando especialmente o uso de materiais simples na criação do teatro e a resistência à destruição cultural pela via de devoração e transformação das influências do outro.

Leitura semelhante também aparece nos comentários de alguns críticos brasileiros, como Yan Michalski, que destaca a contribuição do espetáculo “para o nosso autoconhecimento enquanto nação e cultura”, ressaltando o papel do protagonista, o ator Carlos Augusto Carvalho, nesse traçado de brasilidade (MICHALSKI, 1978, p. 5). É interessante retomar o argumento do crítico, especialmente quando observa que as “claves expressivas” de nosso teatro raramente são encontradas na dramaturgia, mas podem explicitar-se no ator brasileiro, em que nota características recorrentes. O Macunaíma de Cacá Carvalho lhe parece um exemplo perfeito de reunião de traços do que considera a marca registrada desse comediante: “um tipo de malícia, de picardia, de deslumbramento diante da vida, de misticismo lúdico, de capacidade de falar com o corpo, de traçar com ele desenhos aparentemente desengonçados, mas que exigem um peculiar controle das alternâncias entre tensão e relaxamento muscular” (MICHALSKI, 1979, p. 10).

De fato, pode-se considerar os atores a principal fonte da teatralidade de *Macunaíma*. A depuração de gesto e movimento, a limpeza corporal dos maneirismos interpretativos, o poder de sugerir espaços e tempos com o potencial do gesto e do movimento, a capacidade de projetar lugares e situações na contracena com elementos concretos são procedimentos de atuação que resultam na mais depurada teatralidade. E, sem dúvida, o despojamento da cena e a economia de recursos constituíam o primeiro impacto para o espectador, que acompanhava a metamorfose do palco italiano a partir de poucos elementos, como os longos panos estendidos para criar o séquito dourado de Vei, a Sol, ou o jornal utilizado como matéria básica de criação: “a folha de jornal é alimento, é banho, é copa de árvore, é máscara, é presente, é casa, é roupa, é corpo de boiúna, é cidade, é cobertor, é ilha, é monstro, é peixe; e, num determinado momento, é até mesmo folha de jornal”, observa Yan Michalski em crítica do espetáculo (MICHALSKI, 1979, p. 10).

### **A coralidade de *Macunaíma***

A essencialização do teatro a partir do ator acontecia não apenas na via dos corpos nus, usados como matéria teatral de projeção de tempos e espaços, mas no

desdobramento do elenco em várias personagens. Apenas Macunaíma, Maanape e Jiguê eram desempenhadas pelos mesmos atores, enquanto as demais eram feitas na base de revezamento, explicitando o processo de improvisações que fundamentara a adaptação do romance e a construção do espetáculo. E que aparecia na formalização cênica como atuação coral, funcionando como indício do processo coletivo de composição. Recurso comum no teatro contemporâneo, a coralidade de *Macunaíma* expunha-se em grupos compactos que realizavam no palco coreografias semelhantes a blocos de escolas de samba, em deslocamento rítmico para configurar as mais diversas situações da narrativa andradina. Solução plástica fundamental na peça, como em outros trabalhos de Antunes, os coros estáticos ou em movimento compunham situações cênicas inesquecíveis, como as estátuas humanas do palácio de Venceslau Pietro Pietra, feitas por atrizes nuas cobertas de talco deslizando lentamente na boca de cena, ou sambando na passagem do carnaval carioca.

A lentidão minimalista das figuras em movimento levou o crítico Sábato Magaldi a remeter a cena de Antunes “à extraordinária plasticidade de um Bob Wilson.” Mas o crítico fazia a ressalva de que o criador de *The life and time of Joseph Stalin* tendia a um “formalismo estetizante”, enquanto o diretor brasileiro se mostrava a serviço de uma “indiscutível racionalidade” (MAGALDI, 1978, p. 21).

De fato, era inegável que o espetáculo recuperava e reatualizava elementos da mitologia indígena e do folclore brasileiro pelo filtro de procedimentos em voga no pós-modernismo teatral, cujo maior representante mundial era o artista americano. Em 1974, ele apresentara no Brasil o espetáculo impactante a que Magaldi se referia, mostrando ao país o chamado “teatro de imagens”. Na plateia de *A vida e a época de David Clark* (o título original fora proibido pela censura militar), Antunes manifestava entusiasmo incontido, que explicaria mais tarde como fruto do trabalho de lentidão temporal que Wilson experimentara desde as primeiras experiências na Bird Hoffman Foundation, investindo na alteração da percepção do espectador: “... ele paralisa o tempo e obriga você a entrar. Depois eu vi que quem faz isso muito bem, e que me deixa louco, porque a minha alma e o meu olho migram, é o Kazuo Ohno”, diria o diretor duas décadas mais tarde (SÁ; PAIVA, 2000, p. 7).

De fato, o tratamento temporal de *Macunaíma* acompanha a multiplicidade de espaços que se expandem e contraem segundo as necessidades da encenação, em

tratamento épico coerente com o romance modernista. Além do mais, os recursos cinematográficos de cortes, fusões, *travellings* e superposições permitiam a exploração do palco italiano de modo inédito, propiciando cenas notáveis como a mencionada pelo crítico Antonio Mercado:

Quando o encenador quer expressar a ‘invasão da consciência’ indígena do herói pelo *modus vivendi* e pelos valores da cidade grande, encontra uma solução perfeita no rompimento dos limites entre palco e plateia, que até então vinham sendo rigorosamente mantidos. Resultado: todos nós, espectadores, somos subitamente ‘invadidos’ em nosso espaço próprio, envolvidos, ‘desestruturados’ por um tipo de jogo que não podemos controlar e que nos apanha sempre desprevenidos. (...). Cria-se, assim, uma ‘metáfora vivenciada’ desse momento do itinerário do herói...’.  
(MERCADO, 2008, p. 23)

Acompanhando a experiência espacial, o tempo de *Macunaíma* também não era uno. A justaposição de diversas temporalidades, característica do romance, se refazia em cena na convivência do tempo da realidade e do tempo mítico, do homem urbano e do indígena. Esse hibridismo espaço-temporal relacionava-se a um dos núcleos temáticos da adaptação do romance de Mário de Andrade. Para o encenador e seus parceiros, a releitura da rapsódia tinha como eixo a noção de herói trágico, cuja falha é não ser fiel à sua natureza e ao seu espaço de origem, optando pela aculturação na metrópole em detrimento do céu indígena a que pode aspirar. Se “tivesse se casado com a filha de Vei, a Sol, jamais teria envelhecido e se transformaria em mito glorioso”, observa Antunes por ocasião da estreia.<sup>78</sup>

A menção à tragédia indica um dos focos dominantes do trabalho de Antunes durante toda a carreira. Pois, ainda que *Macunaíma* seja uma tentativa inegável de revelar traços distintivos da cultura brasileira, também é evidente que as formas historicizadas convivem com um desejo de universalidade que conduz à abstração. Talvez por isso a maioria de seus espetáculos passe a impressão de coreografias metafísicas tramadas por

---

<sup>78</sup> Antunes Filho in Jairo Arco e Flexa, “Cada vez mais vivo”, *Veja*, São Paulo, 27 set. 1978, p. 135. No programa do espetáculo, a assistente de direção, Isa Kopelman, complementa a leitura do diretor, ao ressaltar que o trabalho convergiu para a discussão de *Macunaíma* como uma tragédia brasileira. “Nossa identidade ou nossa falta de identidade – nenhum caráter – advém da história de nossa colonização. (...) *Macunaíma* carrega consigo uma desgraçada civilização, a civilização dos trópicos que não resiste, que sucumbe porque é tecnologicamente mais fraca; ele vem de uma civilização que não comporta nem tem acesso à máquina dinheiro”. Isa Kopelman, programa do espetáculo *Macunaíma*, 1978.

blocos corais em que um intérprete às vezes se destaca como corifeu, desenhando uma trajetória solitária no palco, como acontece com o Macunaíma de Cacá Carvalho, e mais tarde se repetiria com o Macbeth de Luís Melo, o Matraga de Raul Cortez, o Quaderna e o Policarpo Quaresma de Lee Thalor.

Mariângela Alves de Lima detecta a tendência do diretor em montagens anteriores, como *Vereda da Salvação*, texto de Jorge Andrade estreado em 1964, e *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, em que trabalha elementos que se afirmariam na fase experimental da carreira, como a ideia de um teatro “inconsútil”, que de certo modo anuncia o projeto posterior de “encenação metafísica”, reforçando a busca de “alguma coisa espiritual” que, na época, o artista ainda não sabia definir (LIMA, 1999, s. p.). Mas que orienta suas encenações a partir de temas que se poderiam chamar de essencialistas, prospectados na intenção de descobrir veios subterrâneos escondidos sob a superfície de contextos específicos.

O resultado da proposta é que Antunes substitui as individualidades em conflito, características do dramático, por figuras arquetípicas travestidas nas personagens singulares da obra literária em que se baseiam. Talvez por isso, desde o princípio a proposta que define o diretor, de traçar um painel “tanto do ser humano quanto da realidade brasileira”, acabe privilegiando identidades essenciais presentes em algumas matrizes culturais do país, escolhidas, não por acaso, a partir de mitos fundadores e não de características históricas ou contextuais específicas. (LIMA, 1992, p. 19) Assim é que Macunaíma, Policarpo Quaresma, Quaderna ou Antonio das Mortes são apresentados como figuras depuradas dos traços de brasilidade que as caracterizavam nas obras originais, para atingirem em cena um estatuto quase arquetípico. Esse traço permite à crítica Mariângela Alves de Lima reconhecer no diretor um “projeto artístico idealista, sempre à procura do arquétipo ou da essência”. Justifica a opinião referindo-se ao constante processo de redução a que é submetido o repertório de base, dramático ou romanesco, sempre depurado de aspectos contingentes. “É uma postura que aproxima o CPT das tendências antropológicas e *minimal*”, observa a ensaísta, associando o diretor a criadores como Peter Brook, Eugênio Barba e Andrei Serban (LIMA, 1992, p. 19). E, pode-se acrescentar, também permite associá-lo à primeira fase de Grotowski, especialmente na redução radical dos elementos expressivos e na busca da atuação minimalista. Ainda que Antunes recuse a associação com o teatro do artista polonês, é evidente que a “via

negativa” é utilizada por ambos em contextos distintos, na tentativa de liberar o ator de máscaras e vícios do *métier*. Nesse sentido, a encenação de *Macunaíma* não é apenas uma pesquisa de linguagem cênica, mas o início de uma pedagogia do ator, primeiro passo de um longo processo de eliminação de estereótipos, erradicação de bloqueios e liberação de convenções viciadas de atuação, experimentada com base em grandes narrativas nacionais e mundiais. De fato, a convivência entre Guimarães Rosa e Shakespeare, Lima Barreto e Sófocles, revela a inquietação com o humano que atravessa as diferentes fontes eleitas por Antunes como veios de prospecção do teatro.

Mas é importante observar que, além de ser resultado de uma investigação de muitos anos, a encenação de *Macunaíma* funciona como motor de definição de estratégias futuras, atuando como fator decisivo para a alteração radical do modo de produção do teatro. É apenas a partir dessa mudança produtiva que é possível considerar a pesquisa teórico-prática sobre a metodologia do ator, principal núcleo da renovação conduzida por aquele que se tornaria o maior encenador-pedagogo do país. Nesse sentido, é sintomático que o espetáculo resulte de um curso destinado ao estudo da obra de Mário de Andrade, proposto pelo diretor à Comissão Estadual de Teatro e à Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, com a promessa de uma futura montagem. Dos muitos participantes do curso, a maioria composta por jovens artistas inexperientes, são selecionados quinze atores para iniciar o processo que prepara “o surgimento da mais marcante contribuição do teatro à cultura nacional dos últimos tempos”, e dá início a um longo percurso de formação do ator e de proposição de “uma nova teoria e uma nova prática teatral”, que Antunes passa a desenvolver sistematicamente no Centro de Pesquisa Teatral, o CPT<sup>79</sup>.

Em relação à linguagem cênica, a essencialidade de expressão de tema e forma, figurada por forte componente imagético, em certo sentido aproximava *Macunaíma* de

---

<sup>79</sup> O crítico Yan Michalski amplia a discussão ao comparar a subvenção recebida por *Macunaíma* àquelas do Serviço Nacional de Teatro, SNT, que distribuía verbas para o teatro na época. “A Secretaria de Cultura de São Paulo apostou num projeto, garantiu sua viabilidade econômica, e com isso tornou possível o surgimento da mais marcante contribuição do teatro à cultura nacional dos últimos tempos. O bem intencionado Serviço Nacional de Teatro tem por norma não apostar em nenhum projeto, mas distribuir o bolo disponível entre uma infinidade deles, cada um acabando por ser apenas parcialmente ajudado, mas nunca verdadeiramente viabilizado. Não parece exagerado concluir que com esta política o SNT, apesar das enormes somas que dispense, não conseguiu criar condições decisivas para o surgimento de nenhum espetáculo importante nos últimos anos; e que, se a Secretaria de Cultura de São Paulo não tivesse bancado, *Macunaíma* provavelmente não teria existido, pois a viabilização de projetos fundamentais como este não se enquadra nas normas burocráticas do SNT. Vale a pena aproveitar *Macunaíma* para repensar o assunto. Yan Michalski, “*Macunaíma*: um teatro com muito caráter”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1978, p. 5.



experiências de encenadores brasileiros dos anos 1980, como Gerald Thomas, por exemplo. No entanto, além da nítida diferença de propostas que separa o teatro de Antunes da cena de Thomas, percebe-se que, no caso do primeiro, as imagens são dramatizadas e se organizam a partir de uma narrativa. As bem-sucedidas ligações de cena, feitas sem interrupção, produzem um encadeamento de sentido que evita o fragmento tão característico daquele tipo de cena pós-moderna, que Antunes evita quando declara sua aversão ao formalismo. Nesse sentido, pode-se afirmar que a escritura cênica do diretor sempre obedece aos princípios da fábula, projetando uma progressão narrativa que visa, em última instância, ao desenlace. Ao contrário das incursões cinéticas e plásticas que definiram a encenação de Thomas, Antunes parte de uma investigação dos textos e de seus significados, e a solução formal nunca precede a discussão do sentido.

Para reforçar essa impressão é interessante recorrer à crítica de Macksen Luiz sobre *Macunaíma*, que destaca a capacidade de Antunes de compor a saga do herói, de Mário de Andrade, do nascimento à morte, sem perder uma única passagem. “É possível acompanhar a evolução do espetáculo com o livro no colo, registrando os diálogos e se surpreendendo com a realidade cênica de acontecimentos que encontra em sua trajetória” (LUIZ, 1978, p. 10).

De fato, a narrativa teatral de Antunes tinha a preocupação evidente de garantir a clareza da rapsódia e a organicidade das passagens de uma cena a outra, como se um episódio realmente gestasse o seguinte e o fluxo ficcional fosse favorecido por longas “tomadas” sem rupturas. “Há uma emergência ininterrupta de cenas que são aparentemente criadas no espaço e no tempo de um único espetáculo”, avalia Mariângela Alves de Lima, apontando a convivência da extrema liberdade inventiva do ator com a manutenção de certos recursos funcionais do teatro, que asseguram a coerência narrativa. “Há um texto para ser veiculado claramente e há também um conjunto de traços para caracterizar simplesmente cada nova personagem” (LIMA, 1978, p. 14).

Ainda que seja fiel à narrativa de Mário de Andrade, e trabalhe com mitos indígenas e traços do folclore nacional, é evidente que a intenção de Antunes é descobrir as formas mais propícias de expressar as correntes subterrâneas da cultura brasileira presentes na arte e na vida social. A personagem criada no romance modernista é ideal para essa prospecção, especialmente por seu caráter mutante e adaptável aos espaços por onde passa. Em cada uma das estações de sua jornada, que mais tarde Antunes compararia ao



processo de individuação, Macunaíma é aquele que “não tem memória. Ele vai em frente. (...) Sem querer, através do Macunaíma, eu cheguei aos mitos brasileiros, depois Nelson Rodrigues, isso tudo foi me levando para os arquétipos, para um tipo de literatura de análise das religiões, Mircea Eliade. Depois veio Jung” (SÁ; PAIVA, 2000, p. 7).

Para construir esse teatro Antunes precisava de novos atores. Daí a urgência de organização do CPT, não para formar intérpretes, mas para preparar comediantes, termo com que Antunes se refere a um homem de teatro capaz de atuar, pensar e conceber a cena, além de assumir um compromisso de ordem ética com o parceiro de criação e o espectador. Ainda que não prescindia da preparação técnica, do estudo da dramaturgia e da teoria do teatro, é importante salientar que a proposta mobiliza áreas de conhecimento não restritas ao teatro, como a filosofia, a história, a antropologia, a física e a biologia. Uma extensa bibliografia serve de base à formação dos atores do CPT, definida a partir de núcleos de interesse que abrangem teorias do inconsciente coletivo e arquétipos de Jung, o taoísmo, o zen-budismo, a nova física, especialmente a teoria geral da relatividade de Einstein, a teoria quântica de Niels Bohr e o princípio da incerteza de Heisenberg. A partir dessa base foram desenvolvidas técnicas de preparação do ator que se tornaram famosas, como o desequilíbrio e a bolha, primeiros resultados de um método cujo objetivo maior é integrar todos os elementos da criação teatral<sup>80</sup>.

## A essencialização de Nelson

A partir de *Macunaíma*, Antunes cria uma sequência de espetáculos antológicos que, mais que singularidades de uma trajetória, definem a concepção daquilo que o diretor chamaria de “teatro metafísico”. Trata-se de uma via de prospecção das origens brasileiras

---

<sup>80</sup> O pesquisador Sebastião Milaré acompanhou o trabalho de Antunes Filho desde o início e sistematizou o método do encenador no livro *Hierofania. O teatro segundo Antunes Filho* (São Paulo, Edições SESC SP, 2010), estudo imprescindível para o conhecimento das diversas etapas do processo criativo de Antunes a partir de *Macunaíma* e para a definição da pedagogia do encenador. Os núcleos de dramaturgia, cenografia e iluminação, que se formaram posteriormente, foram decorrência natural desse objetivo primeiro. A importância do Centro pode ser medida pela opinião do crítico Antonio Gonçalves Filho, para quem “o CPT representa hoje, no Brasil, o que a Bauhaus representou para a Europa nos anos 20 e 30, uma escola de experimentação estética que caminha para a síntese, a precisão e a forma pura”. Antonio Gonçalves Filho, “Psicologia de Jung convive com a física”, *O Estado de S. Paulo*, 27 maio 1995, p. D5.

por meio de arquétipos coletivos, que acaba levando o CPT à obra de Nelson Rodrigues. As peças do dramaturgo carioca funcionam como uma das etapas da caminhada rumo ao Brasil mediada por teorias de C. G. Jung e Mircea Eliade.

Estreado em 1981, *Nelson Rodrigues, o Eterno Retorno* é um dos resultados dessa investigação. O espetáculo reunia quatro peças de Nelson, *A Falecida*, *Os sete gatinhos*, *Toda nudez será castigada* e *Álbum de família*, depuradas do excesso característico graças ao filtro dos conceitos de Jung e Eliade. Intuindo a condição humana mais essencial sob a capa jornalística “da vida como ela é”, Antunes neutralizava a linguagem carioca de superfície e evitava a localização precisa das personagens, percebendo na exacerbação das peças um mecanismo eficaz de ataque ao realismo. A própria seleção dos textos visava a enfatizar as relações humanas no interior da família nuclear, deixando pouco espaço ao cotidiano característico de determinados estratos sociais, ainda que alguns permanecessem em determinadas soluções de *Os sete gatinhos*. Em estudo sobre a montagem, Sábado Magaldi comenta que a “proposta artística de *O eterno retorno* não escondia a intenção polêmica de depurar Nelson do que Antunes chama de ‘carioquês” (MAGALDI, 1987, p. 166).

O depuramento e o movimento introspectivo que presidiam a leitura cênica das peças do dramaturgo, com ênfase nos pesadelos do subconsciente, no irracionalismo e na obsessão pela morte, sem dúvida foram responsáveis pela tonalidade expressionista do espetáculo, próxima da visão arquetípica que tanto interessava ao diretor. De fato, o desvio da narrativa realista submergia a composição em forte caráter simbólico, resultante dessa busca de essencialidade mítica que filtrava os traumas familiares, os incestos e as traições. Na verdade, a proposta revestia o mundo patriarcal projetado nas obras, anacrônico e repressivo, com formas depuradas e sombrias, acentuadas pelo movimento conjunto do elenco que se movia de modo quase hierático, preparando a explosão final de sexualidade e morte.

A guinada nas interpretações correntes da obra de Nelson Rodrigues se completaria em *Paraíso Zona Norte*, de 1989, encontro definitivo entre o universo do dramaturgo e o do Grupo Macunaíma. Não por acaso, a elaboração teórica que cercou a encenação era nitidamente a-histórica, baseando-se em suportes emprestados da antropologia e da teoria de Jung, na tentativa de religar o ser social à condição humana primitiva, em relação direta

com a cosmogonia<sup>81</sup>. Recuperado pela via dos estudos de Mircea Eliade, o conceito de eterno retorno filtrava as narrativas de *A Falecida* e *Os sete gatinhos* para ressaltar aquilo que se prestava à interpretação *in illo tempore*. A opção pelo tempo circular do mito e pelo eterno recomeço invertia o profundo pessimismo de Nelson Rodrigues e seu olhar desencantando para a vida, responsável por levar a maioria das personagens a um desfecho próximo de um conflito trágico cerrado. Ao contrário, a opção de Antunes pelo sentido mítico priorizava a fé na condição humana em detrimento do naufrágio das vidas particulares, transformando o espetáculo em uma discussão de valores essenciais. Na leitura cênica do diretor, os desejos individuais e as premências instintivas das figuras rodrigueanas ganhavam um sentido que não tinham no original dramático.

No processo de síntese cênica, a paixão incestuosa, a atração pela morte e o sexo culpado vinham filtrados por conceitos como a polaridade yin/yang do taoísmo, ou pelo princípio de incerteza da física quântica. Vinculados ao trabalho dos atores, esses princípios resultaram em técnicas alternativas de treinamento, que propiciavam situações inéditas de consciência corporal e agiam como meios de dissolução do gesto realista. A resolução cênica dessas propostas aparecia em atuações despojadas, distanciadas no movimento lento e hierático do elenco, que atuava límpidas coreografias em lugar de se entregar ao destempero das paixões naturalistas das personagens, harmonizando-se às concepções filosóficas que as sustentavam. Os atores exibiam as emoções com indicações extremamente econômicas, em ritmo preciso, de modo que o choro, a paixão e o medo pareciam dançados, e acabavam indicando uma gênese humana comum em lugar de personificarem o desregramento das criaturas atormentadas de Nelson. A verdade é que a cena de Antunes inscrevia as personagens rodrigueanas em uma ordem que as precedia, as suplantava e as mantinha presas a uma espécie de destino cênico, como nas melhores realizações do teatro simbolista.

Também característicos do traçado simbolista eram os gestos formalizados dos atores, em caminhadas longitudinais interrompidas por súbitas curvas que compunham um rigoroso desenho de marcações. A emissão vocal, semelhante a uma cantilena, favorecia a abstração dos diálogos, com as palavras funcionando mais como símbolos que como modo direto de comunicação entre as personagens. O pai de *Os sete gatinhos*, por

---

<sup>81</sup> Mariângela Alves de Lima faz essa observação em ensaio inédito sobre o teatro de Antunes Filho, sem título e sem paginação, datado de 1º de abril de 1994.

exemplo, composto por Luís Melo, remetia a uma figura mais idealizada que aquela definida no texto e podia ser lido como referência ao autoritarismo das relações familiares ou políticas. Apenas Geni, interpretada por Marlene Fortuna, desorganizava um pouco o conjunto, introduzindo um ritmo frenético que destoava da ordem dominante<sup>82</sup>.

Contribuía para essa impressão abstrata a estrutura de ferro e vidro projetada pelo cenógrafo J. C. Serroni, parceiro constante do diretor, que transformava o palco italiano em uma espécie de aquário transparente em que se desenrolava a vida íntima e pública das personagens, que as paredes translúcidas desvendavam e ocultavam, auxiliadas pela luz de corte longitudinal. O elenco formava um todo orgânico com o espaço e projetava uma cena móvel, quase uma dramaturgia de movimentos balizada à esquerda por uma coluna de neon e ao centro por um alçapão que facultava entradas e saídas.

No trabalho seguinte, *Nova Velha História* (1991), baseado na fábula de Chapeuzinho Vermelho, os caminhos da personagem também são determinados por plano mítico que o diretor associa ao inconsciente coletivo e interpreta como via de iniciação da protagonista. No espetáculo, a trajetória iniciática, nuclear no projeto do encenador, ganha correspondente nas travessias do elenco pelo palco, que principiam nos rompimentos laterais e se desenrolam em cruzamentos diagonais e transversais, ou nos recívidos movimentos circulares de curvas abertas, que já aconteciam em *Macunaíma* e agora se repetem, em clara alusão à busca de transcendência que anima as personagens e seus criadores.

A mesma busca reaparecia em *A hora e vez de Augusto Matraga*, espetáculo criado em 1986 com base em um dos contos de *Sagarana*, de João Guimarães Rosa. Antunes centra a leitura da obra na ambivalência do jogo de palavras sertão/Ser Tao, que associa o universo regionalista do autor às leituras taoístas do mundo. Para o encenador, cada fase da jornada do herói funciona como símbolo do abandono do mundo físico em direção a regiões metafísicas, que a proposta do Ser Tao sugere. Assim, os campos das gerais, com seus boiadeiros e roceiros característicos, diluem-se em um painel amplo o suficiente para sugerir um movimento além da circunscrição geográfica, em direção a outra realidade. “São paisagens que refletem a batalha íntima de Matraga na busca da consciência de si

---

<sup>82</sup> Mariângela Alves de Lima credits o fato à energia sexual incontida da personagem, que funcionava como elemento de desorganização cênica e dramática. No entanto, ressalva que não se pode dizer que o mecanismo indique a rebelião de uma consciência, mas sim a estranheza de uma marginalidade que ameaça o universo familiar. Op. cit., 1994.

mesmo”, observa Sebastião Milaré, acrescentando que as três etapas do percurso ganham correspondência na situação cênica da personagem. (MILARÉ, 2010). No início, aprisionado no mundo do crime e das aparências, egocêntrico e despótico, Matraga cumpre seu destino a partir da queda, da solidão e da contemplação que lhe permitem a ascese. “A primeira fase é sombria, conturbada, demoníaca, determinada pelas paixões humanas; a terceira é luminosa, transcendente, determinada pelo espírito”, nota o crítico, salientando que Antunes vê na luta entre Matraga (Raul Cortez) e o cangaceiro Joãozinho Bem-Bem (interpretado por Luís Melo, que estreava no grupo) não o confronto entre dois homens, mas o embate de forças cósmicas (MILARÉ, 2010)<sup>83</sup>. Daí a minimização das circunstâncias contextuais específicas do conto e o notável parentesco das atuações com o teatro oriental, especialmente com o butô de Kazuo Ono e as encenações de Tadashi Suzuki, que Antunes assume como referências estéticas e filosóficas.

Referências semelhantes são visíveis em *Trono de Sangue/ Macbeth*, estreado em 1992, que aproxima William Shakespeare do universo artístico de Akira Kurosawa. Tanto nesse espetáculo quanto em *Romeu e Julieta* (1984), a tragicidade e o lirismo das peças de Shakespeare são privilegiados em detrimento de qualquer desejo de reconstituição de época ou fidelidade histórica. A síntese de motivos sobressai em ambas as encenações, mas a priorização dos canais simbólicos é mais evidente na enunciação cênica de *Macbeth*. Movimentando-se em marcações coreográficas próximas do butô, e em caminhadas de lentidão minimalista, Luís Melo cria um Macbeth apavorante, enquanto Samantha Monteiro compõe sua *Lady* como uma gueixa, potencializando a maldade no gesto delicado e escorregadio rente às laterais do palco.

---

<sup>83</sup> Sebastião Milaré descreve os dois finais do espetáculo, concluindo que na segunda solução Antunes conseguiu que as personagens se tornassem entidades, arquétipos. “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”. Milaré, 2010, p. 40.

## Fanatismo religioso e realismo crítico em *Vereda da Salvação*

Ao encenar *Vereda da Salvação*, em 1993, Antunes interrompe a vertente a-histórica de essencialização e redução arquetípica que vinha explorando há vários anos. Substitui a prospecção metafísica pelo texto realista do dramaturgo paulista Jorge Andrade, que retrata uma comunidade rural dizimada em rebelião mística. A peça é um retrato fiel e atual do atraso da sociedade brasileira e da incapacidade de solucionar as causas do fanatismo religioso, enraizadas, nesse caso, no isolamento da comunidade miserável de Catulé. A referência imediata a massacres ocorridos na época, de indígenas, de meninos de rua na Candelária, de favelados em Vigário Geral, no Rio de Janeiro, e de detentos no presídio do Carandiru, em São Paulo, faz da montagem uma resposta cênica contundente à repressão policial e à política desenvolvimentista e neoliberal do governo do presidente Fernando Collor de Mello, que renunciaria pouco depois, pressionado pelo *impeachment* que a sociedade civil exigia. Sem dúvida, o espetáculo era uma guinada em direção ao realismo crítico e ao desvendamento de uma “realidade violenta mascarada sob a retórica de integração ao primeiro mundo” (LIMA, 1998, p. 31).

No início da peça, o impressionante cenário de J.C. Serroni alinhava os camponeses assassinados em caixões no fundo do palco, formando uma parede de mortos que lembrava a aterradora imagem do massacre de Vigário Geral. “Aquilo é caixão de morto. O que estava no meio da rua agora está de pé. Então, eu acho que chegou o momento de discutir novamente essa realidade que eu vivo no dia a dia”, declara Antunes em entrevista por ocasião da estreia (SÁ, 1993, p. 5).

A mesma ênfase na realidade social do país já aparecera na encenação de *Xica da Silva*, texto do dramaturgo Luís Alberto de Abreu apresentado no final da década anterior, que retomava um dos motivos de *Macunaíma* para discutir a relação entre colonizador e colonizado, desta vez tematizando a espoliação dos escravizados brasileiros. Xica, a protagonista insatisfeita com a situação subalterna, vale-se da sexualidade exuberante para se tornar, por um breve período, a mulher mais poderosa da colônia. Mas a exploração dos padrões leva ao desmoronamento do fugaz reinado da escravizada, que se assemelha a uma “rainha de carnaval” (MILARÉ, 2010, p. 127).

É nesse espetáculo, estreado em 1988, que o cenógrafo J.C. Serroni inicia sua parceria com Antunes e o CPT, participando ao mesmo tempo da orientação do núcleo de

cenografia e da concepção espacial dos trabalhos. A composição cenográfica acompanha o método de criação da cena, com exposição dos mecanismos construtivos e indicação simbólica e simplificada de elementos. Os objetos e os figurinos têm relação com o século XVIII das explorações de ouro das Gerais, época em que viveu a personagem, mas foram concebidos a partir de técnicas alegóricas de escola de samba, que correspondiam ao conceito de carnavalização pesquisado nos estudos de Mikhail Bakhtin<sup>84</sup>. Apesar disso, o espaço cênico continua a sofrer o costumeiro processo de depuração para transformar-se em lugar indefinido, com cortinas de plástico translúcidas indicando a corte ilusória e passageira da protagonista.

Em 1995, o diretor retoma a investigação de temas míticos com a encenação da epopeia *Gilgamesh*. O mergulho na condição humana e a reflexão sobre a morte pela via das narrativas ancestrais, questões que mobilizam seu teatro desde o princípio, voltam a apresentar-se nos cinco episódios da trajetória do herói sumério que confronta os limites da condição humana. O próprio Antunes encarrega-se da adaptação dos doze cantos da narrativa para melhor projetar no palco o percurso do protagonista, transformando algumas passagens do original em rubricas precisas de ação, visíveis na escritura espetacular rigorosa como uma partitura. Os cantos da epopeia entram em cena em praticáveis deslizantes, espécies de caixas de vidro em que os atores inscrevem, com seus corpos, a iconografia do mito.

A temporalidade do espetáculo, dilatada em três planos, é acionada no início por um impressionante giro de monges dervixes, que instauram um ritual capaz de diluir o tempo cotidiano para franquear o retorno à origem mítica prospectada por Antunes, que adverte: “eu conheço o sagrado. O palco para mim é o pico da montanha, a cúpula da catedral. Essa sensação de ligação cósmica eu tenho desde moleque” (GONÇALVES FILHO, 1995, p. D4).

*Drácula e outros vampiros* (1996) é o espetáculo seguinte do CPT, que não foi bem recebido por público e crítica. Em artigo sobre a peça, Mariângela Alves de Lima observa que, pela primeira vez em um trabalho de Antunes, o estilo funciona como maneirismo. Os mesmos recursos usados em outras montagens, como os agrupamentos coletivos e os deslocamentos em linhas paralelas, agora aparentam preencher o tempo vazio da

---

<sup>84</sup> A base de estudo do conceito de carnavalização era o livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, de M. Bakhtin. Sebastião Milaré, *Hierofania. O teatro segundo Antunes Filho*, São Paulo: Edições SESC, 2010, p. 125-126.



narrativa. E completa: “a única contribuição original a essa antiga narrativa é a analogia entre o vampirismo e a ambição autoritária em dominar massas humanas. (...) contrariando sua vocação de explorador de ambiguidades, Antunes Filho realiza uma fábula ilustrativa e a encerra com uma lição de moral” (LIMA, 1996, p. D7).

A montagem acontece em um momento de crise no CPT, desencadeado pela saída de dois colaboradores fundamentais do encenador. Depois de doze anos de trabalho conjunto, e logo após a montagem de *Drácula*, J.C. Serroni deixa a equipe para abrir seu Espaço Cenográfico, um núcleo dedicado exclusivamente à investigação de questões ligadas ao espaço cênico. O principal ator do grupo e interlocutor privilegiado de Antunes na pesquisa do método, Luís Melo, desliga-se no final da temporada de *Gilgamesh* para participar de novelas de televisão. Anos mais tarde, Melo criaria, em Curitiba, o Ateliê de Criação Teatral, desenvolvendo um trabalho de pesquisa e formação de atores semelhante, em vários aspectos, ao do CPT.

### **Ensaio de performatividade**

É na crise que Antunes decide iniciar o projeto mais radical do centro de pesquisa que dirige. Inconformado com a situação que atravessa inicia a investigação do que chama de “falso naturalismo”. Para isso, propõe uma criação centrada exclusivamente no ator, que deve se encarregar da dramaturgia, da atuação e da direção de cenas breves, quase ensaios de performatividade que chama de “*Prêt-à-porter*”. A primeira edição acontece em 1998 e, sem dúvida, é um experimento que marca não apenas o trabalho de Antunes, mas se dissemina entre os coletivos atuantes na década de 1990. Trata-se de um princípio de criação ligado à performance, em que o “ator criador” funciona como cabeça do projeto estético, responsabilizando-se não apenas pela atuação, mas pela concepção geral do trabalho. A radicalidade está no modo de conceber a “nova teatralidade”, com a dramaturgia, a encenação e a atuação sendo criadas ao mesmo tempo, pela via dos improvisos dos atores. Nesse momento, Antunes não se define mais como diretor, mas como coordenador, e inicia pesquisas de campo em que os atores se deslocam pela cidade para colher dados para seu trabalho.

Na verdade, a concepção do “falso naturalismo” tem pouco a ver com as fontes históricas do movimento, como as teorias de Zola e a encenação de André Antoine, por

exemplo. Ainda que, em certo sentido, o ponto de partida possa ser encontrado em alguns pressupostos do método de Stanislavski, que Antunes nunca deixou de revisitar. Mas o que interessa, agora, é o despojamento do ator de todos os códigos e cacoetes de interpretação, para atingir a neutralidade de um quase ponto zero interpretativo, iniciando um processo de desconstrução dos mecanismos da representação que terá vida longa no teatro brasileiro, e caminhará por várias vias. “A busca e o encontro de uma nova forma de subjetivação, uma nova objetividade, a valorização do real, do vivido, o retorno de uma preocupação social voltava à tona, depois de alguns anos de abandono dessa perspectiva pelo movimento chamado pós-moderno”, observa Ricardo Muniz Fernandes em texto sobre as cinco primeiras edições de *Prêt-à-porter*<sup>85</sup>.

O mecanismo privilegiado de desconstrução da representação é o que o encenador chama de “gênese”. O processo de criação da história da personagem, que Stanislavski utilizara para levantar os subtextos e a linha lógica de ação, são expostos no início da apresentação da cena, em primeira pessoa, pelo próprio ator que se encarrega de interpretá-la. A passagem de uma instância a outra se faz sem alarde, de modo que ator e personagem, épico e dramático, realidade e ficção apresentam-se ao espectador de modo indissociável, obrigando a recepção a oscilar de um polo a outro, sem se estabilizar em nenhum deles. O resultado é a dúvida constante sobre o estatuto do que se passa nesse vaivém entre performance e teatralidade, que resulta em um movimento inacabado, distendido entre ensaio e quase cena, que se recusa à espetacularização. Não há separação entre palco e plateia, a luz é precária, os figurinos não existem, a trilha sonora é composta pelo ator e apresentada em equipamentos portáteis, e a dramaturgia tem a estrutura frágil dos relatos do cotidiano em que se inspira.

A dramaturga Marici Salomão, que coordenou o Círculo de Dramaturgia do CPT entre 2000 e 2003, analisa com argúcia os textos cênicos apoiados em “não-ditos” e tramados por movimentos e exposição física dos atores, com uso sintético de palavras. Ao

---

<sup>85</sup> Ricardo Muniz Fernandes afirma: “A série *Prêt-à-porter* surgiu de uma crise no Centro de Pesquisa Teatral do Sesc de São Paulo, o CPT. Logo após a temporada de *Drácula e outros vampiros* e de sua turnê internacional, ficou evidente para Antunes Filho que todas as maneiras de criação que estavam sendo utilizadas até então naquele centro de pesquisa precisavam ser revistas. Sua crítica, naquele momento, atingiu desde a forma de interpretação utilizada pelos atores, a organização criativa da cenografia e figurinos até o esquema de produção empregado”. Posfácio *devoir*, in Ricardo Muniz Fernandes (org), *Prêt-à-porter 12345*, São Paulo: SESC São Paulo, 2004, p. 176-180.

comentar *Leque de Inverno (Prêt-à-porter 2, 1999)*, cena criada por Emerson Danesi e Sílvia Lourenço, Marici se surpreende ao receber o roteiro sucinto que a registrava.

Passos, movimentos de cabeça, pausas – tanto dramáticas quanto cômicas –, ir e vir dos personagens de um pequeno cômodo a outro, olhares cúmplices e/ou agressivos... Toda exposição física fazia parte da dramaturgia, impulsionava o conflito da cena. Quando recebi o texto escrito – poucas três páginas e meia de diálogos curtos – não pude acreditar que toda a cena estivesse contida ali. Realmente, as rubricas pessoais de cada ator não estavam registradas: caso contrário, o texto duplicaria de tamanho. As rubricas, em *Prêt-à-porter*, podem ser consideradas tão importantes quanto os diálogos distendidos nos vinte minutos da peça. (SALOMÃO, 2004, p. 153)

Especialmente nas primeiras edições de *Prêt-à-porter*, a atuação é interiorizada, sutil, quase neutra no recolhimento subjetivo, levada ao grau mínimo com o máximo de exposição do ator, que se despoja a ponto de não se distinguir claramente seus limites e os da personagem. É uma cena de depuração, de teatralidade minimalista, rarefeita e precária. A recusa à ostentação histriônica e à retórica artificial é um gesto radical de desteatralização.

É interessante observar como essa teatralidade da presença e da contenção, feita sobre o modo menor do silêncio e do murmúrio, que “está aquém e além da histeria”, é uma recusa ao produto teatral de mercado e uma resposta à espetacularização crescente da cultura no país, um dos traços mais característicos do governo Fernando Collor de Mello, em que as edições *Prêt-à-porter* tiveram início. Como nota Roberto Schwarz em palestra no período, ainda que quase não exista no país cultura fora do mercado é possível reagir à cultura muito mercantilizada (SCHWARZ, 1998). Sem dúvida, é o que faz o CPT com *Prêt-à-porter*.

## Fragmentos trágicos

Os ensaios de *Prêt-à-porter* são contemporâneos das três tragédias gregas que Antunes Filho encena a partir de 1999, quando estreia *Fragmentos troianos*. A tentativa é reatar o fio temático da última fase de encenações, que explorava a “sinergia do mal”, como informa Sebastião Milaré (MILARÉ, 2010, p. 355). A retomada inclui cenas que reportam a campos de concentração nazistas, associados à destruição de Tróia que a

tragédia de Eurípedes focaliza (o espetáculo é uma adaptação de *As Troianas*). Na montagem, o lamento das mulheres escravizadas é cercado de arames farpados e ladeado por pilhas de sapatos, referência visual inequívoca ao genocídio.

Para Antunes, o resultado da encenação ainda não é a tragédia pretendida, o que só acontece no espetáculo seguinte, *Medéia*, também de Eurípedes, apresentado em duas versões, de 2001 e 2002. No palco, a história de paixão, abandono e assassinato dos filhos é associada ao arquétipo feminino dos ciclos de fertilização, geração e morte, e se transforma em furiosa insurreição de Gaia-Medéia, que sacrifica os filhos e instaura o caos. A leitura de Antunes é esclarecida no palco por símbolos de clareza meridiana, que incluem os quatro elementos dispostos em cena pelo cenógrafo Hideki Matsuka, servindo de testemunho da destruição. (PEREIRA, 2006)

Em oposição à simplicidade de *Prêt-à-porter*, nas tragédias as atuações têm impositação acentuada e pautam-se por plano melódico que orienta todas as falas. A proposta do encenador é pesquisar a tonalidade trágica por meio da técnica da ressonância, que desenvolve em intensos treinamentos para estimular a projeção vocal pela região posterior. A resultante cênica é uma fala clara, mas declamada, formalizada, complementada por movimento e gestualidade próximos do expressionismo. Na segunda versão do espetáculo, a redução do elenco e a contenção da expressão gestual simplifica o estilo, mas mantém alguns achados anteriores, como a rigorosa marcação do coro e o recurso aos bonecos, que já apareciam em *Fragmentos troianos*, semelhantes aos do teatro do artista polonês Tadeusz Kantor, outra referência do diretor.

A encenação de *Antígona* de Sófocles (2005), adaptada pelo próprio Antunes, completa o ciclo trágico que se apoia na técnica rigorosa e na musicalidade das falas, e também na cenografia de J.C. Serroni, que retorna ao CPT para criar um espaço “entre templo e cemitério”, como sugere Sérgio Sálvia Coelho em análise do espetáculo. Ao comentá-lo, o crítico ressalta o domínio do elenco na gramática difícil do texto trágico, mas nota a “guturalidade” vocal, que causa estranhamento desde a Hécuba de Gabriela Flores em *Fragmentos troianos*, e agora se aproxima perigosamente do estereótipo.

Na busca pelo arquétipo, aprofundando o simples conflito entre indivíduos, os jovens atores acabam pondo o foco só na própria performance, saindo pela tangente da técnica. É visível como Rodrigo Fregnan espera a deixa mantendo uma postura estereotipada, e como Carlos Morelli, um Baco melancolicamente apolíneo, chega ao burocrático quando deveria remeter

ao irreverente Tadeusz Kantor. Amarrada em tanta técnica, Juliana Galdino [Antígona] consegue momentos de sinceridade comovente, mas não tem quem lhe devolva a bola – já que a Ismênia de Arieta Corrêa foi concebida como uma cópia suavizada da irmã. Com um texto bastante resumido, já que o conflito foi posto em segundo plano, a teatralidade se garante no fim, quando o coro seminu dança com caveiras, em uma alegoria marcante da dinâmica eros/tânatos. Mas não era justamente esses efeitos de impacto o que o ‘método de Antunes’ queria evitar? (COELHO, 2005, p. 5)

Um ano depois de *Antígona*, estreia no SESC-Anchieta *A Pedra do Reino*. É um espetáculo muito próximo da linguagem e da estrutura de *Macunaíma*, que o encenador adapta a partir de duas obras de Ariano Suassuna, *A Pedra do Reino* e *o Rei Degolado*, um romance e uma quase biografia do autor. A primeira tentativa de encenação aconteceu duas décadas antes da montagem de 2006, em período imediatamente posterior ao da encenação da rapsódia de Mário de Andrade, de que Antunes recupera os coros carnavalescos, o narrador-protagonista e o caráter solar ausente do ciclo trágico.

O encenador vê na personagem visionária de Quaderna a possibilidade de resgate da epopeia da brasilidade e comenta o núcleo da história coletiva que narra no palco. “É uma fábula, uma saga. (...) É uma coisa histórica ferrada que tem na minha cabeça a respeito do Ariano Suassuna e dessas personagens nordestinas. Talvez alguma coisa de homérico, de dantesco, que é um traço, um mistério e uma neblina” (ANTUNES FILHO, 2006, p. 97).

O traçado memorialista prevalece na via do depoimento de Quaderna, réu de um processo político do qual se defende com argumentos lançados como um desafio repentista. O humor, a esperteza, as reviravoltas da fabulação descomedida na prestação de contas sobrepõem-se aos episódios que testemunha no decorrer do próprio inquérito.

A centralização no protagonista é favorecida pela atuação primorosa de Lee Thalor, que alcança a grandeza de antecessores como Cacá Carvalho em *Macunaíma* e Luís Melo no Joaquim de *Vereda da Salvação*. Os movimentos elegantes, quase dançados na rapidez e na agilidade de menino, a fala velocíssima, sem que se perca palavra, tonalidade ou intenção do texto, o humor ingênuo lembrando cantadores nordestinos e a capacidade de emprestar a extrema juventude à maturidade profética do herói são traços que fazem de Thalor um representante à altura do centro de formação de atores que o acolheu.

Ainda que *A Pedra do Reino* traga de volta o Antunes da primeira fase, é no retorno a Nelson Rodrigues que o diretor inicia outro processo de reinvenção, na retomada do movimento peculiar em sua trajetória experimental, de rever cenicamente as propostas anteriores. Agora é a dramaturgia de *A Falecida* (2009) que dá margem a uma encenação feita de planos justapostos, tomadas gerais e ritmo veloz (“vapt-vupt” completa o título da peça), com destaque para o painel social de fundo – mesas de bar em que as personagens bebem, conversam e jogam – projetado como um contexto repetitivo e quase paralisado. Simultâneas a esse panorama de ações cotidianas, as cenas da trama se desenrolam iluminadas por luz geral quase branca e acompanhadas por conversação constante que cria um ruído difuso completado por trilha musical de samba, ininterrupta, ambas parecendo competir com os diálogos do dramaturgo. Da impressão de caos e simultaneidade, de poluição sonora e visual, destacam-se as falas estilizadas dos atores, que o crítico Kil Abreu interpreta como experiência social traduzida como superficialidade e repetição:

(...) o fundo é uma ordem social com referências de classe bem determinadas, que permanece invariável mesmo que vivamos a aparência de vidas em movimento mutante e dinâmico. Se levamos em conta o momento histórico brasileiro atual isto não é pouco, é uma intuição certa e o fundamental da montagem. (ABREU, 2009)

Visto da perspectiva do crítico, o espetáculo de Antunes sinaliza o abandono do projeto essencialista e a entrada em um campo de confronto mais objetivo da forma do teatro com o meio social brasileiro que a provoca. No entanto, a continuidade das criações do diretor revela a oscilação constante entre esses polos, que se associam e se alternam até sua morte, em 2019. Pouco antes, em setembro de 2018, Antunes Filho estreara *Eu estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse*, texto do dramaturgo francês Jean-Luc Lagarce. Em certo sentido, trata-se de *um fechamento, em chave íntima, do percurso singular do diretor na cena brasileira contemporânea*.

## Referências

ABREU, Kil. Antunes irmão de Lagarce. **Cena Aberta**, 12 out. 2019. <https://cenaaberta.com.br/2019/10/12/106/>. Acesso em: 14 abr. 2022.

ABREU, Kil. *A Falecida Vapt-Vupt* mostra um *Antunes Filho* mais solar. **Jornal de Teatro**, n. 8, 2009. <https://pt.scribd.com/document/18219955/Jornal-de-Teatro-Edicao-nr-8>. Acesso em: 13 maio 2021.

ANTUNES FILHO, José. Dossiê *Pedra do Reino*. **Sala Preta**, n. 6, 2006, p. 97-126.

ARCO E FLEXA, Jairo. “Cada vez mais vivo”. **Veja**, São Paulo, 27 set. 1978, p. 135.

COELHO, Sérgio Sálvia. 2005

FERNANDES, Ricardo Muniz (org.). **Prêt-à-porter 12345**. São Paulo: SESC, 2004.

GEORGE, David. **Teatro e antropofagia**. São Paulo: Global, 1985.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Psicologia de Jung convive com a física. **O Estado de S. Paulo**, 27 maio 1995, p. D5.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Antunes Filho procura a imortalidade. **O Estado de S. Paulo**, 27 maio 1995, p. D4.

LIMA, Mariângela Alves de. Antunes Filho. In LUISI, Emídio. **O palco de Antunes**. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 1999, sem página.

LIMA, Mariângela Alves de. Tendências atuais do teatro. **Revista USP**, n. 14, junho, julho, agosto 1992, p. 19.

LIMA, Mariângela Alves de. Raízes profundas do herói de nossa gente. **O Estado de S. Paulo**, 4 out 1978, p. 14.

LIMA, Mariângela Alves de. Antunes Filho. Texto inédito sobre o teatro de Antunes Filho, sem paginação, datado de 1º de abril de 1994.

LIMA, Mariângela Alves de. O teatro paulista. **Sete Palcos** n. 3, setembro 1998.

LIMA, Mariângela Alves de. Peça de Antunes Filho dá lição de moral. **O Estado de S. Paulo**, 4 de outubro de 1996, p. D7.

LUIZ, Macksen. O teatro brasileiro está vivo e morando em São Paulo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 set. 1978, p. 10.

MAGALDI, Sábado. Como se fosse um bom sonho, os personagens do livro viram gente. E dão uma festa incrível no palco. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 29 set. 1978, p. 21.

MAGALDI, Sábado. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MERCADO, Antonio. *Macunaíma* e a escritura cênica. **Folha de S. Paulo – Folhetim**, n. 27, 2008, p. 23.

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024



MICHALSKI, Yan. Macunaíma: um teatro com muito caráter. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 out. 1978, Caderno B, p. 5.

MICHALSKI, Yan. *Macunaíma*: um espetáculo revolucionário. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 out. 1979, Caderno B, p. 10.

MICHALSKI, Yan. *Macunaíma*: um teatro com muito caráter. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 out. 1978, Caderno B, p. 5.

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

PEREIRA, Daniel Martins Alves. **Medéia nas malhas do tempo**. Londrina: Eduel, 2006.

SÁ, Nelson; PAIVA, Marcelo Rubens. O teatro apolíneo de Antunes Filho. **Folha de S. Paulo – Caderno Mais**, 6 de fev. 2000, p. 7.

SÁ, Nelson de. Antunes Filho faz a tragédia do Brasil. **Folha de S. Paulo**, 2 dez. 1993, p. 5-1.

SÁ, Nelson de. Prêt-à-porter é a essência cênica. **Folha de S. Paulo**, 25 de abril de 1998, p. 4-3.

SALOMÃO, Marici. Para além da representação. In FERNANDES, Ricardo Muniz (org). **Prêt-à-porter 12345**. São Paulo: SESC, 2004, p. 153.

SCHWARZ, Roberto. Um seminário de Marx. **Novos Estudos Cebrap**, n. 50. São Paulo, março, 1998, p. 99-114.