

Antunes Filho

poeta da cena

FOTOS EMIDIO LUISI • TEXTO SEBASTIÃO MILARÉ



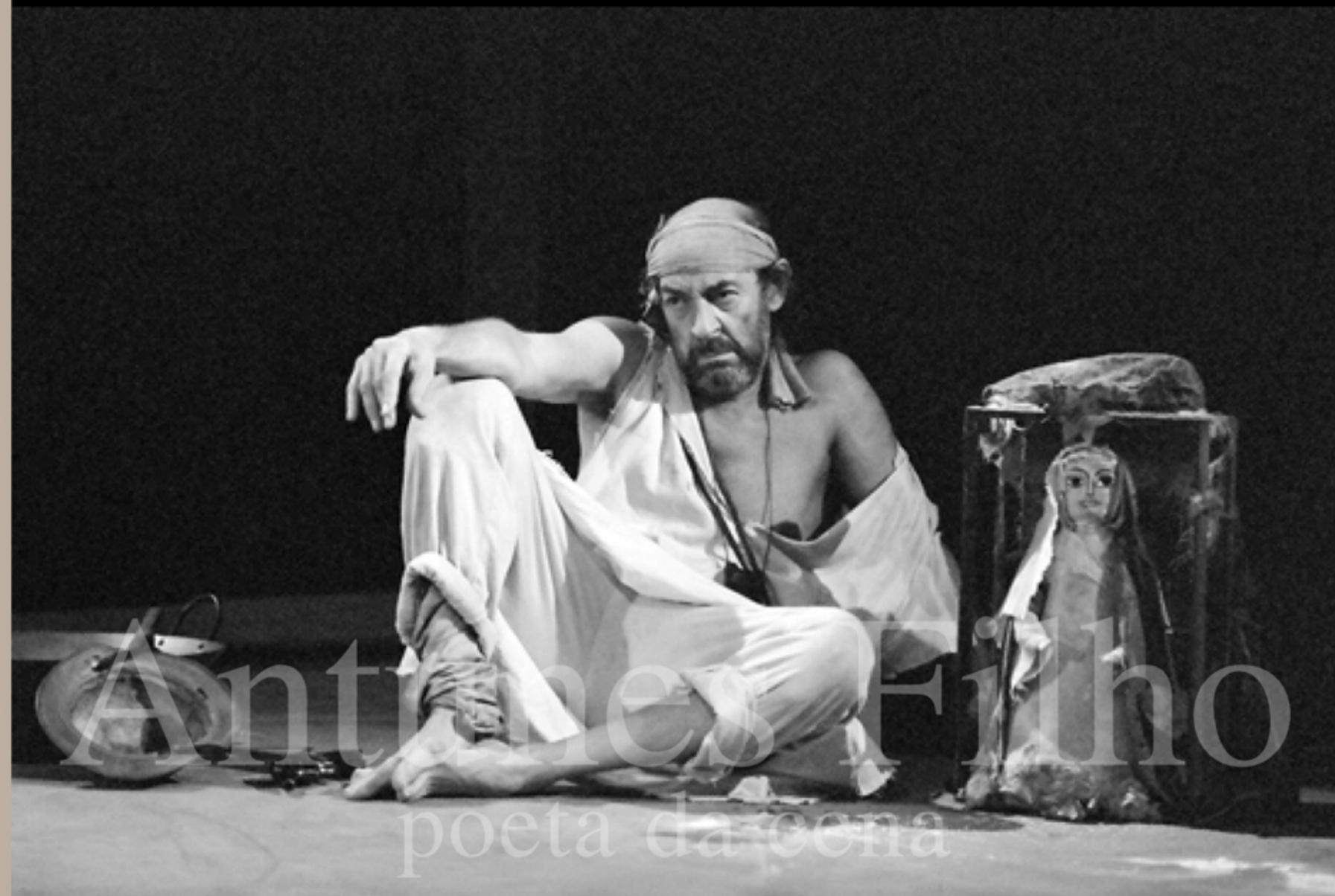
Sumário

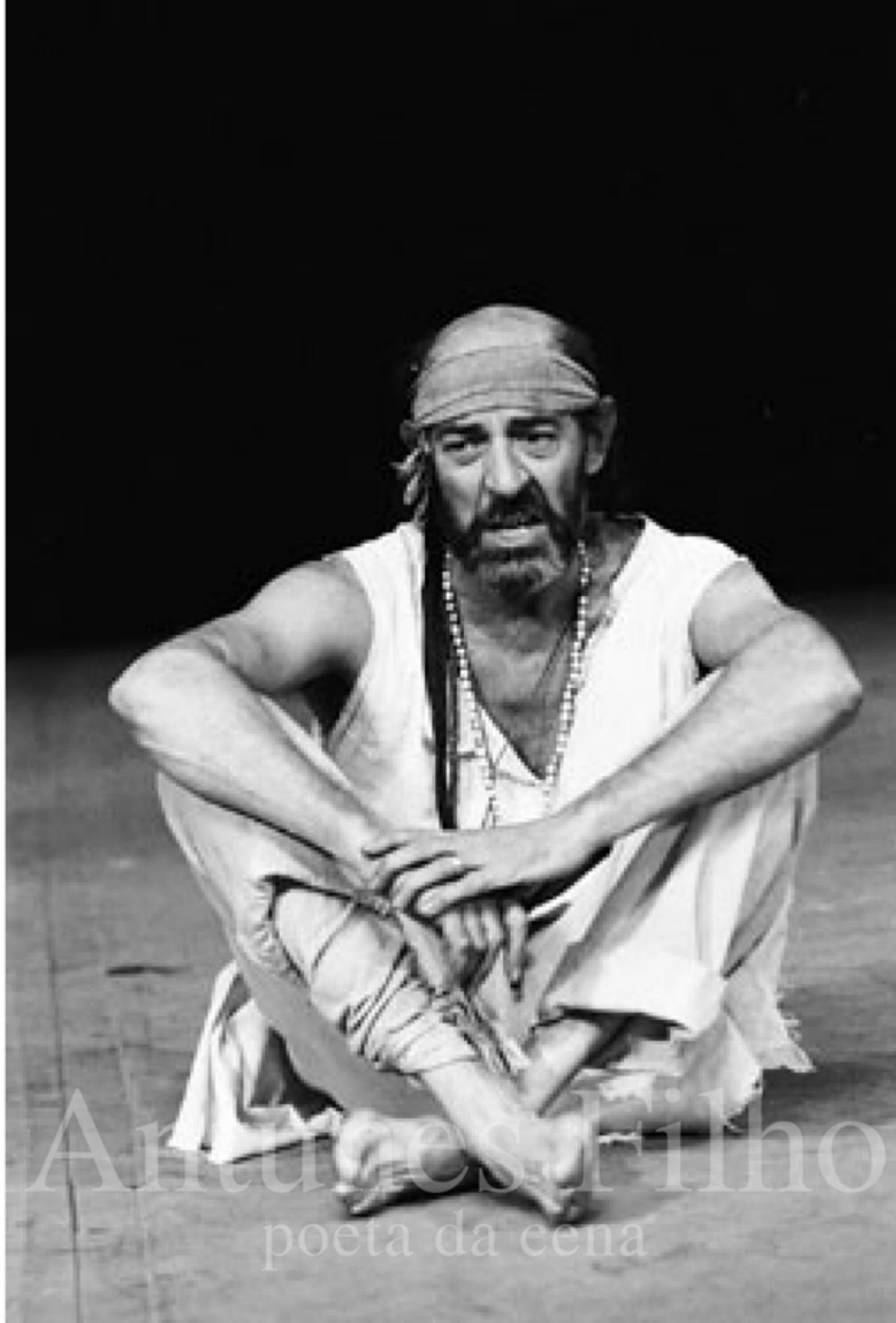
PREFÁCIO: ANTUNES, O HOMEM COM QUALIDADES, POR ANTONIO GONÇALVES FILHO	13
ENSAIOS FOTOGRÁFICOS, POR EMÍDIO LUISI	
ANTUNES: RETRATOS	20
MACUNAÍMA	28
NELSON RODRIGUES, O ETERNO RETORNO	42
ROMEU E JULIETA	56
A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA	62
XICA DA SILVA	72
PARAÍSO ZONA NORTE	78
NOVA VELHA ESTÓRIA	86
TRONO DE SANGUE	94
VEREDA DA SALVAÇÃO	106
GILGAMESH	110
DRÁCULA E OUTROS VAMPIROS	116
FRAGMENTOS TROIANOS	120
MEDEIA	124
O CANTO DO GREGÓRIO	130
ANTÍGONA	136
FOI CARMEM...	144
A PEDRA DO REINO	150
SENHORA DOS AFOGADOS	162
A FALECIDA VAPT-VUPT	174
POLICARPO QUARESMA	188
LAMARTINE BABO	202
PRÊT-À-PORTER	210
BASTIDORES	236
ENSAIO: POETA DA CENA, POR SEBASTIÃO MILARÉ	260
CRONOLOGIA - ANTUNES FILHO	370
FOTOS - LEGENDAS	375

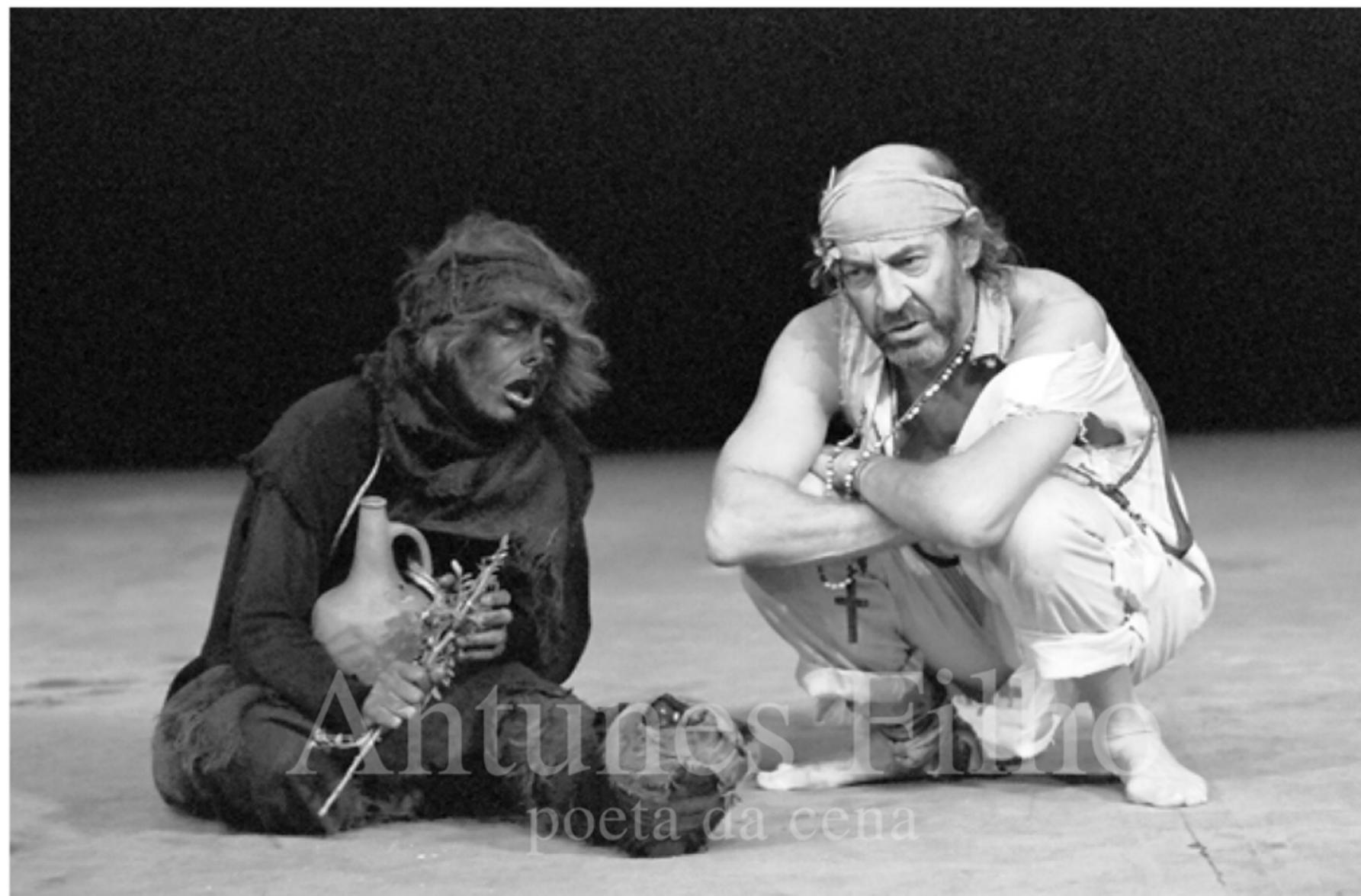
1986

A hora e a vez de Augusto Matraga

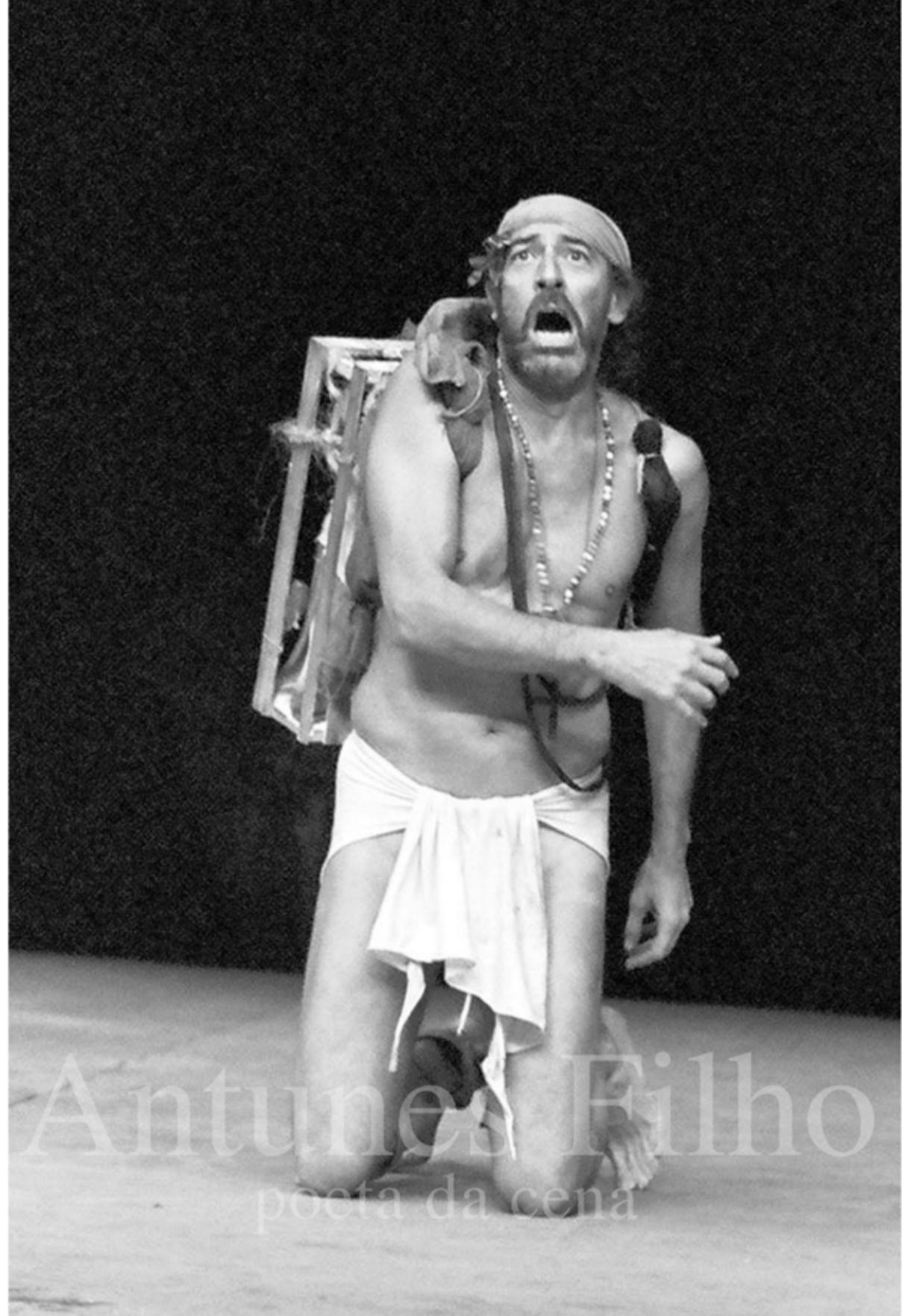
É da questão ética que trata o conto de Guimarães Rosa. Mas, no plano da criação artística, a obra ilumina o momento em que o encenador encontra modos de dispensar recursos “ilustrativos” na construção do discurso poético, para de fato “espiritualizar” a cena.











Poeta da cena

SEBASTIÃO MILARÉ

PRIMEIROS TEMPOS

Infância e adolescência ele passou no bairro da Bela Vista, o Bixiga, na região central de São Paulo, onde nasceu a 12 de dezembro de 1929. José Alves Antunes Filho é o nome de batismo. Zequinha foi o apelido do moleque. Chamou-se José Alves ao estreiar como ator de curtíssima carreira. Antunes Filho é o nome com que se consagrou no teatro brasileiro e depois no mundo todo, firmando-se entre os principais diretores contemporâneos, grande poeta da cena.

Confessa que foi menino desobediente. *Era moleque de rua mesmo*, diz ele. *Bravo, mas não forte: apanhava muito e vivia apanhando porque desobedecia sempre*. Jogava futebol com a molecada nas ruas e terrenos baldios. Amava cinema. Às vezes tomava bonde e ia a bairros distantes para ver filmes. Também gostava de circo. A mãe, apaixonada por teatro, fez dele seu acompanhante nas frequentes idas às salas

de espetáculos. Teve então a possibilidade de ver grandes figuras dos anos 1930 e 40, como Mesquitinha, Dulcina de Moraes, Procópio, Jayme Costa, Alda Garrido, Vicente Celestino, Beatriz Costa. Assim, junto à paixão pelo futebol e pelo cinema, ainda criança sentia crescer outra, que mais tarde o dominaria completamente: o teatro.

São Paulo, no imediato pós-guerra, era cidade provinciana, de certo modo pacata, que permitia aos adolescentes circularem por toda parte sem grandes riscos. E Zequinha circulava muito. Tinha curiosidade por tudo e se metia em todos os cantos, não raro envolvendo-se em encrencas com a molecada parceira. Seu pai, comerciante português muito rigoroso na educação dos filhos, o obrigava a ir à missa todos os domingos, na igreja de São Francisco. Como não havia catecismo nem reza que acalmasse o garoto e fosse capaz de man-

tê-lo sob controle, o pai decidiu arrumar-lhe emprego. Mas também no emprego o pequeno rebelde não sossegava. Passou do comércio ao serviço público, sendo admitido no Cadastro Imobiliário da Prefeitura, na função de contínuo. Foi lá que conheceu Osmar Rodrigues Cruz, a pessoa que o conduziria ao palco.

Estudante de Economia, Osmar cada vez menos se interessava pelos números e mais pela arte dramática. Fundara dois anos antes, em 1945, um grupo amador no Centro Acadêmico Horácio Berlinck, a que deu o nome de Teatro Escola. Na repartição pública, Zequinha e Osmar muitas vezes esqueciam o trabalho e ficavam trocando ideias, falando de teatro e cinema.

Em 1947 o Teatro Escola apresentou no Teatro Municipal de São Paulo *Os espectros*, de Ibsen, e Osmar convidou Zequinha para ver o espetáculo. Ele foi, e a partir daí não deu mais trégua ao outro. Quis entrar para o grupo. Entrou. Fazia de tudo lá dentro, e sempre com muito entusiasmo. Fala-

va pelos cotovelos, metia-se em todos os assuntos e sempre reivindicava papel na próxima montagem. Ano seguinte, Osmar decidiu encenar a comédia *Adeus, mocidade...*, de Sandro Camásio e Nino Oxilia, e deu-lhe um papel.

Foi assim que Zequinha chegou ao palco: como ator. Estreou no dia 4 de setembro de 1948, fazendo o papel de Ernesto em *Adeus, mocidade...*, sob direção de Osmar Rodrigues Cruz, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Há controvérsias quanto ao desempenho do estreante. Osmar garantia: ele até que se saiu bem. Mas o próprio não viu a coisa por esse prisma. Diz ter se sentido “tão à vontade”, que esqueceu o texto, deu-lhe um tremendo *branco*. Apavorou-se. Talvez Osmar tenha sido condescendente, mas sem dúvida há exagero da parte de Zequinha, ou melhor, de José Alves, que foi o nome artístico então usado, numa clara demonstração de que o Zequinha já não existia mais. Agora o moleque tinha meta, e

não era a Faculdade de Direito, como gostaria seu pai, mas o teatro.

A crescente paixão por arte dramática não o isolava em meio à sua geração, pelo contrário: conectava-o à legião de jovens da classe média paulistana, que naquela época se via atraída pelo tablado.

O movimento renovador no teatro brasileiro foi iniciado nos anos 20, no Rio de Janeiro, por Renato Vianna; deu-lhe sequência o Teatro do Estudante nos anos 30, depois foi impulsionado por Os Comediantes nos anos 40. Esse movimento ecoava em São Paulo no Grupo Experimental de Teatro, dirigido por Alfredo Mesquita, assim como no Grupo Universitário de Teatro, criado por Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado na Universidade de São Paulo - USP, e no Grupo de Artistas Amadores, de Madalena Nicol e Paulo Autran. Ecoava, certamente, em outros grupos, como no Teatro Escola de Osmar Rodrigues Cruz, mas aqueles três, cujos líderes eram figuras da elite paulista, têm

especial importância porque foi para lhes dar uma sede e possibilidade de produção contínua que o empresário Franco Zampari fundou o TBC - Teatro Brasileiro de Comédia, em 1948. Nesse mesmo ano e no mesmo prédio da Rua Major Diogo, na Bela Vista, Alfredo Mesquita fundou a Escola de Arte Dramática.

Esses projetos, que davam alento ao teatro em São Paulo, surgiam logo em seguida à estreia de José Alves como ator e indicavam novas perspectivas aos que sonhavam com a carreira artística. Na mesma época, chegou a São Paulo a histórica montagem de *Hamlet*, pelo Teatro do Estudante do Brasil, que consagrou o ator Sérgio Cardoso. Amadores de São Paulo foram convidados a fazer figurações no espetáculo. E José Alves foi um dos escolhidos, participando das apresentações paulistas dessa obra histórica.

Graças à alta qualidade da programação feita pelos grupos amadores nele sediados, o TBC tornou-se ponto de encontro da elite paulistana. Percebendo a potencialida-

de comercial do empreendimento, Franco Zampari o profissionalizou, no ano seguinte ao da fundação, e contratou encenadores europeus de primeira linha, quase todos italianos – Luciano Salce, Adolfo Celi, Flaminio Bollini Cerri, Ruggero Jacobbi – e também o aqui já célebre polonês Ziembinski. A ideia do empresário era constituir um repertório moderno e de alto nível tanto literário quanto cênico. O TBC inovava também em termos de organização da companhia, por se estruturar à imagem de empresa industrial. Embora o ambicioso projeto viesse mais tarde a se mostrar insustentável, teve o mérito histórico de consolidar a modernização do teatro brasileiro.

Aquele tempo foi rico em atos que levavam à transformação cultural do país, o que atingia todas as áreas expressivas e propiciava a chegada e a circulação de novas ideias, de novos gostos literários e artísticos, novas tendências. E José Alves estava sintonizado com esse movimento, com essas tendências todas.

Mais uma vez quis ser ator. Corria o ano de 1950 quando o grupo de teatro fundado na Escola Politécnica, também dirigido por Osmar Rodrigues Cruz, abriu testes aos interessados em atuar na montagem de *Nossa cidade*, de Thornton Wilder. José Alves apresentou-se e não foi aprovado pela comissão encarregada da seleção dos candidatos.

Esse fato viraria anedota entre os envolvidos, que o relembram entre risadas, pois Antunes acusava Osmar de boicotá-lo no teste. Mas o fato serviu-lhe de pretexto para se afastar do Teatro Escola e criar um grupo com Reynaldo Jardim, Nelson Coelho e Aycilma Caldas. Encerrou as atividades mal iniciadas de ator e assumiu a função de encenador.

Discretamente, o grupo ensaiou a peça *A janela*, escrita por Reynaldo Jardim, e a apresentou de surpresa aos amigos. Não existem informações sobre a obra senão o depoimento de gente que a viu, como Coelho Neto, irmão de Nelson Coelho, que afirma ter sido o espetáculo *toda uma in-*

venção. De qualquer modo, foi a sua largada definitiva na função em que se consagraria entre os melhores do mundo. Junto à carreira de ator, ele deixava para trás o nome artístico José Alves e assumia o de Antunes Filho.

Começou ali o belo caminho do artista.

O grupo não foi adiante, mas Antunes Filho saiu fortalecido da primeira experiência como encenador. Já não tinha qualquer dúvida quanto ao que pretendia fazer pelo resto da vida e passou a ler muito, a se preparar como fosse possível, a tentar criar novo grupo, a buscar meios que o levassem para dentro do ambiente teatral. A energia que antes desperdiçava nas ruas, com a molecada, passou a ser canalizada para esse objetivo. O que não abdicava, até por ser do seu temperamento sagitariano, era da rebeldia, da extrema curiosidade por tudo e de uma irresistível tendência a criar novos horizontes através da transformação das coisas.

A recente fundação de grandes museus em São Paulo – o Museu de Arte de São

Paulo - MASP por Assis Chateaubriand e o Museu de Arte Moderna - MAM por Cicillo Matarazzo –, além de trazer para o prédio dos Diários Associados, na Rua 7 de Abril, onde foram instalados, obras de Goya, Velásquez, Rembrandt, Picasso, Cézanne, Monet e outros mestres, propiciava a criação de ciclos de palestras e debates, estimulando a reflexão aos interessados, aprimorando-lhes o conhecimento sobre a arte moderna e os novos meios de expressão.

Antunes ama artes plásticas, especialmente a pintura. Museus e exposições de arte são espaços que, desde aquela época, visita com prazer e grande interesse. E, além da pintura de artistas geniais, o MAM abrigava a Cinemateca Brasileira, mais uma razão para se tornar um dos seus lugares preferidos.

Fanático pela “7ª arte”, ali viu quase tudo do cinema mudo, do expressionismo alemão, do cinema soviético, obras que raramente entravam em cartaz no circuito comercial da cidade. Um filme que o deslumbrou foi *A paixão de Joana D’Arc*, de

Carl T. Dreyer, com memorável interpretação de Mlle. Falconetti e magnífica fotografia de Rudolph Maté. A obra o marcou profundamente. Através dela constatou as possibilidades artísticas do cinema e, é claro, do teatro. Talvez tenha sido esta a mais importante influência então recebida, ao lado das leituras de Sartre.

Outra influência de fundamental importância, que assimilaria nos anos seguintes, foi a do pintor e gravador catalão Joan Ponç. Nas suas idas aos museus, tanto para ver arte quanto para ouvir palestras, Antunes conheceu o artista que, encantado com a inteligência e curiosidade do rapaz, de certo modo o adotou como discípulo. Iam juntos às exposições, e Ponç lhe esclarecia aspectos técnicos da pintura, o porquê dessa cor, o sentido do traço, a importância de volumes e transparências, as diferenças entre escolas. Seus ensinamentos caíam em solo fértil, gerando ideias estéticas e conceitos artísticos que Antunes viria a aplicar de modo brilhante no teatro.

A Cinemateca instalou no MAM o Centro de Estudos Cinematográficos, e Antunes foi um dos primeiros a se inscrever. Ali ampliou o círculo de amigos que como ele queriam seguir carreira artística e encontrou espaço para a fundação do seu segundo grupo, o Teatro da Juventude, em 1951. Alguns nomes do grupo fariam carreira no teatro, no cinema e na televisão, como Manuel Carlos, Fabio Sabag, Egydio Eccio, mas era sua a incontestável liderança, conforme evidenciam as notícias então publicadas em colunas teatrais.

O Teatro da Juventude funcionou como ariete, abrindo brechas para que ele, aos poucos, fosse se instalando no teatro profissional. Coisa que não era fácil para o jovem encenador brasileiro, pois a área estava dominada pelos italianos e pelo polonês Ziembinski. Por outro lado, como era grande o interesse pelo teatro em São Paulo e pequeno o número de companhias profissionais, os críticos iam ver espetáculos amadores e, não raro, os comentavam

em suas colunas. Desse modo, e em função do seu trabalho com o Teatro da Juventude, Antunes Filho começou a ser apontado como uma das grandes promessas que surgiam no panorama.

Ao contrário do teatro, no qual a atuação do TBC impunha rigoroso profissionalismo, a recém inaugurada televisão constituía ramo de atividade incipiente, ainda de certo modo amadora. Meio expressivo a ser assimilado e desenvolvido. Ao receber convite para fazer teleteatros na TV Tupi, a única emissora então existente no país, Osmar Rodrigues Cruz confessou-se incapaz de manter um programa semanal, já que os espetáculos eram ao vivo pois não existia o videoteipe, e propôs que também Antunes fosse contratado para dividir com ele a tarefa, alternando entre um e outro as apresentações do *Teleteatro das Segundas-Feiras*. A programação teve início no dia 5 de novembro de 1951, com a peça *O imbecil*, de Pirandello, dirigida por Osmar Rodrigues Cruz. Na segunda-feira seguinte,

dia 12, Antunes estreou na televisão dirigindo *O urso*, de Tchécov, com o Teatro da Juventude.

Mesmo apresentando um teleteatro a cada quinze dias, ele continuava fazendo espetáculos amadores com o grupo. A televisão nesse caso tinha a virtude de subsidiar suas experiências, já que lhe dava dinheiro suficiente para, de algum modo e ainda que precariamente, “viver da arte”. Mas era o teatro o seu destino e o seu desafio.

Em 1952 dirigiu a peça *Os outros*, de Gaetano Gherardi, com o Teatro da Juventude. O trabalho integrou a programação que a Sociedade Paulista de Teatro realizava no Teatro Municipal de São Paulo e foi visto por importantes críticos, como Décio de Almeida Prado, Clovis Garcia e Ruggero Jaccobi – este, brilhante intelectual italiano, alternava a função de encenador no TBC com a de crítico, defendendo obstinada e sinceramente os jovens diretores brasileiros, que conhecia através do movimento amador –, e todos falaram da po-

tencialidade artística de Antunes, apesar de o considerarem ainda imaturo e com poucos recursos para dar unidade estilística ao espetáculo.

A surpresa do nosso jovem encenador, no dia da estreia de *Os outros*, foi a visita que lhe fez no camarim Décio de Almeida Prado. Havia pouco tempo Décio deixara a lida de diretor para exercer a função de crítico teatral, no jornal *O Estado de S. Paulo*, e logo conquistou o respeito tanto dos leitores quanto da classe artística. A crítica foi o meio que escolheu para contribuir na batalha pela atualização estética do teatro brasileiro. Permanecia ligado ao TBC, porque ali se dava a desejada atualização. A visita que nesse dia fez a Antunes tinha a ver com isso: queria saber se o jovem diretor gostaria de ir para o TBC como assistente de direção. Ora, como não? Esse era um desejo seu, e ele afirma até hoje: *Fui ao tbc para aprender*. Estavam lá os mestres que necessitava.

Foi para o Teatro Brasileiro de Comédia como assistente de direção dos europeus e

com eles aprendeu não apenas os recursos básicos de uma encenação, mas também que existem diferentes modos ou métodos para se levantar um espetáculo. Tinha grande admiração por Flaminio Bollini, que dava liberdade ao ator para criar, mas também admirava Ziembinski, que determinava até o lugar e a maneira como o ator devia pôr a mão no espaldar da cadeira ou a inflexão com que deveria pronunciar esta ou aquela frase. Não só com esses grandes diretores ele convivia no TBC, também com atores e atrizes que eram as principais figuras da primeira geração do nosso teatro moderno, como Cacilda Becker, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Nydia Licia. Nos bastidores do TBC encontrou respostas a muitas das suas dúvidas de diretor em início de carreira, e o estágio, de modo geral, lhe forneceu coordenadas para o desenvolvimento do seu trabalho.

Ao entrar para o TBC Antunes já estava com um espetáculo semiprofissional em cartaz no Teatro de Alumínio – a peça infantil *O Chapeuzinho Vermelho*.

O Teatro de Alumínio, instalado por Nicette Bruno na Praça da Bandeira, tinha estrutura de metal desmontável, podendo ser transportado a outros lugares – coisa que nunca aconteceu. A jovem atriz veio do Rio de Janeiro e se radicou em São Paulo porque ficou entusiasmada com a ideia desse teatro desmontável e, buscando espaço para instalar o projeto, o obteve da Prefeitura da capital paulista. O administrador da companhia, Abelardo Figueiredo, circulava entre os amadores, via seus espetáculos e tornou-se amigo de Antunes Filho. Admirava o jovem diretor e o convidou a montar a peça infantil, com o Teatro da Juventude, e fazer temporada no Alumínio, assegurando-lhe a direção de um espetáculo para público adulto a ser levado depois com a Companhia Nicette Bruno.

Assim a coisa se fez e, enquanto o espetáculo infantil cumpria temporada com êxito no Alumínio, a Cia. Nicette Bruno iniciava os ensaios de *Week-End*, de Noel Coward, sob direção de Antunes Filho. Foi aí que,

por um desses golpes contrários da sorte, Nicette perdeu o teatro em função de dívidas. Em face das dificuldades econômicas, a companhia viajou por um bom tempo pelo interior do Estado com o repertório. Nesse ínterim, Antunes foi para o TBC e aquela montagem teve que ser adiada.

Ao voltar da excursão, buscando meios para reabrir sua casa de espetáculos, Nicette alugou uma loja na Rua Vitória, cujo proprietário era Oswald de Andrade, e com a ajuda da família fez adaptações no imóvel. Ali instalou o TINB – Teatro Íntimo Nicette Bruno, espaço que se abria para debates, sessões de cinema de arte, performances. Foi ali que, no dia 2 de outubro de 1953, Antunes Filho estreou profissionalmente dirigindo *Week-End*, tendo no elenco Nicette Bruno, Eleonor Bruno, Paulo Goulart, Kleber Macedo, Elíseo de Albuquerque, Suzana Morel, Guilherme Corrêa, Elisabeth Henreid e Ruy Affonso.

Sucesso absoluto, de público e de crítica. Esta, a “especializada”, como dizia Dercy

Gonçalves, fazia alguma objeção ao fato de os atores não representarem o original inglês como ingleses. O assunto mereceu duas resenhas de Cavalheiro Lima, no *Diário da Noite*, discordando dos colegas e falando de “um estilo brasileiro de direção”. Toda a sua argumentação girava em torno da necessidade de se criar um “estilo” apropriado ao ator e ao público brasileiro, em lugar de os intérpretes forçarem a barra, como era comum, na imitação de britânicos ou cidadãos de outras nacionalidades, caindo no mais pobre estereótipo, sem entender humanamente os personagens.

A questão era de extrema importância, porque o teatro brasileiro moderno estava começando e ainda ecoava nos palcos o sotaque lusitano, que os atores tinham sido obrigados a usar até pouco tempo antes, numa sobrevida teimosa do obsoleto teatro luso-brasileiro.

Por outro lado, no TBC, com a atuação dos italianos e do polonês, a estética era fatalmente “europeia” e os intérpretes aspiravam

a parecer mais europeus do que brasileiros. Embora isso não lhes passasse pela consciência, era o triunfo do neocolonialismo.

Assim, quando falava em *um estilo brasileiro de direção*, Cavalheiro Lima abria debate de imensa importância cultural, mas que de fato jamais foi plenamente estabelecido. Antunes Filho, no entanto, demonstraria mais tarde ter, sim, essa consciência. Realizaria pesquisas metódicas em busca de técnicas que fossem pertinentes à cultura brasileira, que, em vez de servirem ao ator como “camisas de força”, o ajudassem a expressar artisticamente a humanidade brasileira e, também, a entender o Outro.

A despeito desses “poréns”, *Week-End* foi um êxito, inclusive do ponto de vista da bilheteria, que competia com a do TBC, então o parâmetro máximo. Mas isso não teve utilidade prática para a carreira de Antunes. Demoraria ainda cinco anos para realizar sua segunda direção profissional. Voltou à assistência de direção no TBC e ali completou um ano e meio na função. Isto,

sim, lhe trazia benefícios, pois estava aprendendo com os melhores mestres possíveis naquele contexto.

Surgiam novas companhias encabeçadas pelas principais figuras do TBC, que convidavam europeus para dirigi-las – isto quando o diretor europeu não era sócio, caso da companhia formada por Tônia Carrero, Paulo Autran e Adolfo Celi. Ou iam buscá-lo na Europa, como fez Maria Della Costa, ao inaugurar seu teatro, em 1956: trouxe da Itália o maravilhoso Gianni Ratto, que se tornaria brasileiro “da gema” pelo resto da vida. O fato é que o jovem encenador brasileiro, naquele momento, era preterido. Não acreditavam nele.

Sem alternativa, Antunes ia ficando na televisão. Mas não só na linha dos teleteatros, também como apresentador de musicais e de um programa de arte, inventado por ele mesmo, que consistia em levar o artista e sua obra frente às câmeras. Alfredo Volpi, por exemplo, ia pessoalmente, enquanto caminhões levavam seus quadros para o

estúdio, sem maiores cuidados nem seguro. Nisso atuavam, certamente, resquícios do Zequinha, o contestador impenitente. O nome Antunes Filho, por conta disso tudo, vinculava-se mais à televisão do que ao teatro.

Sob a presidência de Juscelino Kubitschek, a partir de 1956, tomou impulso no Brasil o binômio nacionalismo/desenvolvimento. E isso se refletia na arte, levantando discussões importantes sobre o papel do artista naquele momento histórico.

Os Planos de Meta de JK interiorizavam questões que ao longo dos séculos passaram pelo litoral, sendo a mais importante meta a construção de Brasília. Ao levar para o Planalto Central o grande projeto de seu governo, Juscelino Kubitschek deixava perplexo o mundo todo. Internamente, Brasília incentivava a autoestima nacionalista nas áreas de criação artística. Por outro lado, tanto a construção da Nova Capital quanto o acelerado desenvolvimento do parque industrial paulista propiciavam

a eclosão de um problema social latente havia muito tempo: as migrações internas. A necessidade de mão de obra na indústria e na construção civil provoca volumoso deslocamento do campo para a cidade, fazendo crescerem as convulsões nos meios operários, trazendo à luz, ao mesmo tempo, os problemas fundiários, típicos de países dominados por latifúndios.

A arte passa a refletir esses antagonismos. Surge o Cinema Novo, saga inspirada no neorealismo italiano e realizada dentro de concepções marxistas à brasileira, ou seja, com fortes tonalidades positivistas. Ao mesmo tempo, a música popular volta-se para certo individualismo fundamental, para o virtuosismo, resolvendo-se em escola que viria a exercer influência no mundo todo, a Bossa Nova. As artes plásticas são abaladas pelo manifesto neoconcretista, que prega mais intuição e menos raciocínio na criação artística. E os jovens encenadores são beneficiados pela afirmação nacionalista das artes.

Em fins de 1957, Antunes Filho associa-se a Felipe Carone, Armando Bogus, Nelson Duarte, Maria Dilnah, Nagib Elchmer e Luiz Eugênio Barcelos para a criação do Pequeno Teatro de Comédia. E inicia sua segunda direção profissional com *O diário de Anne Frank (The diary of Anne Frank)*, de Goodrich e Hackett.

No início de 1958, antes da estreia de *O diário de Anne Frank*, o Teatro de Arena realizou um espetáculo emblemático, verdadeiro divisor de águas: a peça de Gianfrancesco Guarnieri *Eles não usam black-tie*, com direção de José Renato. O espetáculo provocou uma reviravolta ao colocar em cena o protagonista até então ausente do palco brasileiro – o operário – e o tema jamais cogitado: a greve.

O inesperado sucesso de *Eles não usam black-tie* demonstrava que a plateia queria o teatro sintonizado com o momento histórico. Fato que, por si só, referendava os novos encenadores, colocando-os em vantagem em relação aos estrangeiros. E assim,

nesse mesmo ano, surgem outros diretores que, como Antunes Filho, contribuiriam para revolucionar a cena brasileira nos anos 1960: José Celso Martinez Corrêa, Augusto Boal, Flávio Rangel e Ademar Guerra, que iniciava a carreira como assistente de Antunes Filho no Pequeno Teatro de Comédia.

O denominador comum era o realismo de certo modo inspirado nos processos do TBC, mas fatalmente informado pelo cinema norte-americano. Antunes Filho distinguia-se por seus métodos centrados no trabalho do ator, mola motora do seu teatro que já se evidencia na montagem de *O diário de Anne Frank*, com o elenco encabeçado por Dália Palma.

Desde essa época Antunes exige dos atores absoluta consciência do espaço em que atuam, não apenas o espaço físico, mas o da trama da peça. Não bastava decorar o texto, tinha que entendê-lo, buscar seus significados ocultos. Dizer o texto com vigor e dispensar sentimentalismos, era obrigatório, conforme testemunho de Raul Cortez, que

participou do espetáculo fazendo um papel pequeno. Na movimentação cênica, em alguns momentos procurava se distanciar do realismo, em atitudes que lembravam propostas de Brecht para o teatro épico. Mas era fruto da intuição, a partir de muitas leituras, da atenta observação ao trabalho dos encenadores europeus no TBC e também das próprias experiências anteriores.

A alta qualidade do espetáculo, que lhe valeu o prêmio de Melhor Diretor do Ano, da APCT – Associação Paulista de Críticos Teatrais, o autorizava a defender publicamente suas ideias de teatro. Colocava-as em uma entrevista como profissão de fé: Todos nós devemos partir da máxima simplicidade, sem os cacoetes, sem os grandes lances operísticos, os gestos “sarahbernhardescos”. Partir do nada, da mínima verdade, da mínima coisa. Tornar a palavra funcional, despojada de todo e qualquer efeito barato ou melodramático (Folha da Manhã, SP, 11/05/1958). Essa visão aos poucos constituiu seu principal objetivo e o le-

vou por fim a pesquisar e sistematizar um método para o ator. Porém, isso bem mais tarde, porque naquele momento ainda estava tateando.

O êxito do espetáculo fortaleceu o Pequeno Teatro de Comédia, que partiu para a segunda montagem, com o texto de Abílio Pereira de Almeida, *Alô...* 36-5499. O autor era desprezado pela crítica, que só encontrava vulgaridade e superficialidade no desenvolvimento dos seus temas. Por outro lado, já dominada pelo clima pré-revolucionário em que vivia o país, a intelectualidade desprezava Abílio menos por razões artísticas e mais por questões ideológico-partidárias: era um escritor de elite, burguês, amigo de Franco Zampari, único dramaturgo brasileiro a ser montado (e o foi por várias vezes) pelo TBC, o “templo da burguesia paulistana”.

De qualquer maneira, a montagem de *Alô...* 36-5499 recebeu elogios da crítica e não teve motivos para se queixar da bilheteria. A despeito disso, para alguns supos-

tos esquerdistas barulhentos, a ligação do nome de Antunes Filho ao de Abílio Pereira de Almeida não era ocasional. Talvez porque a investigação da realidade social efetivada por Antunes não se subordinava à discussão política nos termos pretendidos pelos ideólogos de plantão, ele passava a gozar do mesmo conceito no qual tinham o autor: era um burguês, um reacionário. Isso o levou a desabafar em uma entrevista:

Esse meu amor pelo teatro será burguês? Amar o texto, compreender e transmitir a ideia do poeta será um ato burguês? Procurar transmitir as virtudes e os vícios de nossa gente, as suas aspirações e frustrações, procurar conhecer nossa gente, será mesmo um ato burguês? Lutar para colocar o homem brasileiro no palco, lutar por um teatro simples, sem mistificações, sem grandes lances operísticos, será mesmo um ato burguês? Se ao tentar fazer tudo isso, e

se conseguir, ainda me chamarem de diretor burguês, então, que posso fazer? Serei esse dito diretor burguês. (Entrevista a J. J. de Barros Bella, Folha da Manhã, SP, 26/05/1958) [Cit.]

O teatro brasileiro estava descobrindo Stanislavski e Eugênio Kusnet exercitava o método diariamente no Teatro de Arena. Mas Antunes, embora às vezes utilizasse preceitos do método, criava seu próprio sistema. Enquanto os outros pensavam na forma, ele investigava os fundamentos. Estava aprendendo, então qualquer texto era bom, desde que possibilitasse o exercício e a investigação do realismo. Mas uma investigação que se dava através do ator, não subserviente às usuais ideologias político-partidárias. Exercitava-se na prática, na criação do espetáculo, mesmo que trabalhando em cima de peças típicas do “teatro burguês”, segundo o critério da esquerda.

Rememorando esse período, em um documentário para televisão, Antunes ignora

as questões políticas e afirma que na época o seu desafio era encenar obras já adaptadas com sucesso pelo cinema e tentar fazê-las melhor no palco.

Primeiro investiu sobre o texto de William Inge, *Picnic*, e, embora o trabalho tenha sido bem recebido pelo público, o resultado não lhe agradou: parecia inferior ao obtido por Joshua Logan. O segundo possibilitou alcançar plenamente o “realismo cinematográfico” proposto e resultou em espetáculo de agilidade cênica nunca antes vista em palcos brasileiros: *Plantão 21 (Detective Story)*, de Sidney Kingsley. Isto ele não falou, mas dessa vez deve ter se sentido mais bem posicionado do que William Wyler, que dirigiu a mesma obra no cinema.

A crítica foi unânime nos elogios a *Plantão 21*, e muitas vezes o crítico não ocultava o espanto frente à “máquina dramática” que vira funcionando. No cenário com vários planos, que reproduzia uma delegacia de polícia, cerca de trinta atores executavam movimentos febris e, às vezes, explo-

dia a violência. Era o total domínio da escola realista.

Crítico atento, Décio de Almeida Prado observou surpreso a participação de atores completamente desconhecidos, muitos deles arrebanhados na televisão e outros estreantes. Afirma Décio em sua crítica, publicada em *O Estado de S. Paulo* e depois incluída no livro *Teatro em progresso*:

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

Junto a esses “desconhecidos”, todavia, atuavam nomes já reconhecidos do teatro

e da televisão, como Jardel Filho e Laura Cardoso. A peça marcou época e lhe valeu uma viagem à Itália, prêmio concedido pelo governo italiano. Ficou na Europa vários meses, entre 1959 e 1960. Grande parte do tempo passou em museus, demonstrando horas na contemplação de obras dos gênios. Quanto a teatro, na Itália estagiou com Strehler, na França conheceu as produções de Villar e de Planchon e também o Berliner Ensemble, que apresentava várias obras do repertório em Paris. O contato direto com a obra de Bertolt Brecht o marcou profundamente.

A permanência na Europa deu a Antunes Filho instrumentos teóricos para novo movimento estético. Fascinado pela obra e pelas teorias de Brecht, partiu para a pesquisa do teatro épico com a montagem de *As feiticeiras de Salem (The crucible)*, de Arthur Miller.

Foi essa a primeira encenação brasileira realizada à luz de teorias brechtianas. De um lado, mostrava o resultado dos estu-

dos de Antunes sobre o teatro dialético de Brecht e de Piscator; e de outro lado rompia com os padrões realistas, que tinham absoluto domínio na cena brasileira, abrindo perspectivas, independentemente do que na sequência seria entendido por “teatro épico”.

Na sua busca de instrumentos que ampliassem a dinâmica da linguagem, a criação de *As feiticeiras de Salem* marca um momento decisivo. Começou aí a caminhada no terreno eminentemente dialético, que determinaria todo seu sistema criativo. Tirava certos valores da esfera intuitiva para redimensioná-los no plano da criação cênica. Isso em estreita relação com a arte do ator. Segundo o testemunho de vários intérpretes que com ele trabalharam nessa época, Antunes já os aturdiava com exercícios e pesquisas. O ator se via perdido. Mas, aos poucos, ia descobrindo o personagem através do próprio corpo e das próprias emoções. Antunes conduzia os atores à virtualidade do conflito. Caminhava e os fa-

zia caminhar para dentro das contradições dos personagens.

Se com *As feiticeiras de Salem* realizou um ensaio épico, na montagem seguinte, *Sem entrada e sem mais nada*, de Roberto Freire, exercitou-se na lida com o realismo social que contaminava a dramaturgia brasileira. A peça implica o olhar sobre essa sociedade que começa a se render à sedução do consumo – olhar lançado a partir dos usos e costumes da comunidade que vive em cortiço, cercada de problemas e carências. Apesar da grande estrutura cenográfica, assinada por Maria Bonomi, do elenco com nomes de primeira linha, como Eva Vilma, Mauro Mendonça, Maria Célia Camargo, Elias Gleyzer, e dos elogios da crítica, o espetáculo não apresentava nenhum dado novo na evolução do encenador. Era um momento de reflexão.

Sem entrada e sem mais nada marcou o encerramento do Pequeno Teatro de Comédia. Desfeita a sociedade, Antunes voltava a depender de convites de produtores.

A época, no entanto, era menos inóspita do que antes de 1958: os encenadores brasileiros eram, naquele momento, os vitoriosos. Em lugar dos italianos, os diretores-estrelas chamam-se agora Antunes Filho, Augusto Boal, Zé Celso, Flávio Rangel, Ademar Guerra, José Renato. A ascensão dos encenadores brasileiros marcou o declínio do TBC. Percebendo as alterações no ambiente cultural, Franco Zampari optou pela linha “nacionalista”. Entregou a direção artística da casa a Flávio Rangel, que encenou *O Pagador de promessas*, de Dias Gomes, abrindo a “fase brasileira” do TBC. Fase que envolvia não apenas autores, mas também diretores da terra. Isso possibilitou a Flávio Rangel, após o encerramento do Pequeno Teatro de Comédia, convidar Antunes Filho para dirigir no TBC a peça *Yerma*, de Federico García Lorca.

Um conjunto de fatores positivos possibilitou a Antunes dar formidável guinada com a encenação de *Yerma*. Entre esses fatores figurava, seguramente, certa dose

de orgulho por retornar ao templo da renovação cênica, onde foi assistente de direção, como um dos mais respeitados diretores brasileiros. Outro fator de ordem íntima terá certamente contribuído: casar-se com a artista plástica Maria Bonomi e ela estava grávida – circunstância relevante quando se lida com *Yerma*, que é o drama da maternidade. Havia também a boa qualidade da produção que, apesar das crises, o TBC mantinha, e o elenco com figuras de primeira linha, entre elas Cleyde Yáconis e Raul Cortez. Mas, além de tudo, havia García Lorca em magnífica tradução de Cecília Meirelles.

Antunes entrou profundamente no espírito da peça, realizando um trabalho cênico que, pode-se dizer, o tornou parceiro de García Lorca. Narrou o drama de *Yerma* com eloquência dramática, chegando a uma “atmosfera surrealista”, se não a uma criação surrealista, e ao mesmo tempo popular, clara, direta, sem exteriorizações simbólicas ou herméticas, suave e ao mesmo

tempo borbulhante, como o regato onde as lavadeiras comentam a vida alheia.

Antunes trabalha suas descobertas empíricas de maneira notável, reciclando tudo e não abandonando nada. Os preceitos de Brecht, de Piscator, de Stanislavski, as experiências de Villar e de Planchon, as novas tendências do teatro europeu, tudo foi devorado antropofagicamente por ele e transformado em uma coisa nova. E essa “coisa nova” adquiriu expressão plena em *Yerma*.

Novo passo para dentro da poética cênica ele executaria dois anos depois, também no TBC, com *Vereda da salvação*.

Após três meses do golpe militar de 1964, quando o Brasil vivia um dos maiores tranSES da sua história, uma revolucionária montagem da peça *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, dirigida por Antunes Filho, subiu à cena no TBC.

Comentários sobre o trabalho afirmam que nem a “direita” nem a “esquerda” gostaram da peça. De fato, os protestos da direita acham-se registrados em jornais, até em

seções de *Cartas de Leitores*. O que é fácil de entender, já que o ponto mais combatido nas “reformas de base” do presidente deposto João Goulart, fator decisivo na deflagração do golpe militar, dizia respeito à reforma agrária. E a peça de Jorge Andrade, inspirada em episódio verídico, discorria exatamente sobre a miséria a que foram lançados enormes contingentes de lavradores brasileiros. Dado o rigor sociológico que apoiou a criação poética de Jorge Andrade, a obra constituía denúncia contra o latifúndio. Logo: peça comunista, no entendimento da “direita”.

Quanto à “esquerda”, as restrições eram, sem dúvida, de natureza teatral. Até porque, sendo a “direita” representada pela *plateia burguesa*, a esquerda certamente encontrava-se no palco, ou no seio da “classe” teatral e nas suas adjacências.

Na superfície as restrições se prendiam ao “estilo”: acreditava-se que o espetáculo “engajado” devia reverberar, através de palavras de ordem ou dos raciocínios de

praxe, diretamente contra o capitalismo e seus subprodutos, o regime militar e o governo. Mas, no fundo, para tantos distúrbios, como para vaias ouvidas na estreia, existiam razões que se referiam aos métodos de trabalho de Antunes Filho. Anotou Sábato Magaldi no prefácio à obra, quando da sua publicação pela Editora Brasiliense, que *nos meios teatrais, mais do que a reserva ao texto, vigorou franco repúdio ao método de ensaios, que adotava exercícios para perda de autoestima, inaceitáveis aos olhos de muitos atores. Argumentava-se que se desse resultado tanta loucura na busca de meios interpretativos, tudo o que apelasse para os sistemas tradicionais ou comuns de trabalho teria a marca inevitável do academismo ou da inépcia. E era necessário defender a arte do desempenho das aberrações de qualquer natureza.*

Tendo já esboçado a estrutura de um sistema, Antunes procurava dinamizar os procedimentos criativos. O ator foi desafiado,

então, a pesquisar fisicamente a realidade em que viviam os lavradores de que fala o texto. Os cinquenta exercícios que ele criou foram exaustivamente ministrados ao elenco por Stênio Garcia. Entre os exercícios, alguns tomavam bichos e vermes como exemplos, e através deles o ator pesquisava os limites da perda de autoestima e da carência de autoestima. Se alguns dos maiores nomes do teatro brasileiro (como Raul Cortez, Stênio Garcia, Cleyde Yáconis, Lélia Abramo) aceitaram viver tal experiência, um número muito maior repudiou a direção. Logo, o processo em andamento no TBC assumiu, aos olhos de muitos, jeito de coisa maligna.

Mas, para Antunes Filho, significou o início da longa estrada que o conduziria a criações hoje admiradas e aplaudidas em todo o mundo. Até então levava o ator a deslindar suas potencialidades, mas, de repente, começou a mexer na estrutura da arte interpretativa. Terminou a fase formalista e avançou por terras ignotas da arte

dramática, indagando sobre a natureza do teatro através do ator.

Não só o trabalho propondo a perda da autoestima provocou repúdio no meio, também a linguagem inovadora do espetáculo causava arrepios. Antunes destruiu, na encenação, muitos códigos teatrais que, embora obsoletos, estavam em plena vigência entre nós. Um deles era o que obrigava o ator a representar de pé, ou sentado, nunca rolando pelo chão. E na *Vereda* o chão foi largamente usado. Derrubado esse preconceito, o ator passou a ser dono do palco, senhor absoluto dos movimentos, podendo executá-los em todas as linhas, usando todas as possibilidades geométricas do espaço.

A experiência com a nova linguagem continuou em 1965, quando Antunes dirigiu *A falecida*, de Nelson Rodrigues, na Escola de Arte Dramática. Os métodos foram aprimorados e ampliados, solicitando a participação ativa dos atores na própria criação do espetáculo, desde a concepção.

Na *Vereda da salvação* os cenários neutralizaram o impacto da nova linguagem, mas em *A falecida* Antunes dispensou não só cenários como rotunda ou qualquer coisa que delimitasse o espaço cênico. Desnudou o palco, usou toda a caixa do teatro. E demonstrou que é o ator o dono da ilusão teatral, usando apenas o corpo e a voz. Completava, assim, o pronunciamento revolucionário iniciado com *Vereda da salvação*.

Se os resultados estéticos obtidos já começavam a influenciar o meio teatral, o mesmo não se pode dizer de seus métodos. Nem o corpo docente da Escola de Arte Dramática os aprovou, já que não aprovou o resultado obtido. Críticas agora mais sussurradas do que proclamadas, pois Antunes era um vitorioso, graças à montagem de *A megera domada* (*The taming of the shrew*), de Shakespeare, que dirigiu nesse mesmo ano de 1965.

Se *A falecida* foi quase uma decorrência da *Vereda*, sendo a atitude estética que completava a anterior, o mesmo se pode dizer de

A megera domada em relação a *Yerma*. Dá-se, na comédia de Shakespeare, invasão do território poético semelhante à que ocorreu com o drama de Lorca. Valorizando as características cômicas (*clown, commedia dell'arte*) de que *A megera domada* é rica, Antunes fez sua leitura da sociedade inglesa e, por extensão, do homem moderno. Para ele, Catarina, a megera domada, *pertence ao início da emancipação social da mulher*, e Petruquio *sente inconscientemente que a época é diferente, não mais determinada pelos laços de família, mas por uma precisa noção de dinheiro*. De maneira que Petruquio *representa o indivíduo que se afirma, na nova época renascentista, pela capacidade de criar o seu meio social, através do mercantilismo, do antifeudalismo*, conforme falou Antunes em uma entrevista (*O Estado de S. Paulo*, 22/09/1965).

Entendendo os personagens de Shakespeare como protótipos do homem moderno, faz a leitura usando conhecimentos sobre a vida social, acumulados ao longo dos

séculos e abarcando a rebeldia do jovem desses tempos de grandes transformações. A inclusão de um objeto emblemático da art pop – a Coca-Cola – levava a outras atitudes típicas da rebeldia dos anos 1960, como um jogo de *rugby* com frango assado, além do coro dos criados cantando músicas dos Beatles.

A crítica elogiou e o público mostrou-se fascinado pelo espetáculo, que reunia intérpretes, como Armando Bogus, Eva Vilma, Regina Duarte, Carminha Brandão, em ótimas performances. Mas, apesar de inovador, não radicalizava a linguagem como *Vereda e A falecida*, e isso apaziguou o meio teatral em relação a Antunes. Não completamente, na verdade. O clima sempre tenso ensejaria uma reviravolta na carreira do diretor ao estrear sua nova montagem: *Júlio César*, de Shakespeare.

O grande fracasso do teatro paulista nos anos 1960 provavelmente tenha sido *Júlio César*. E as razões são múltiplas: o reduzido tempo de ensaios (um mês); as disputas in-

ternas entre as principais figuras do elenco; o Teatro Municipal de São Paulo, onde se deu a estreia, inadequado para esse tipo de espetáculo... e, sobretudo, a imprudência de Antunes Filho que, sentindo-se invencível, aceitou o convite de Ruth Escobar para a aventura.

Foi um dos primeiros superespetáculos montados por Ruth Escobar, viabilizado pelo patrocínio do governo do Estado da Guanabara – o que se explica por ser Carlos Lacerda, então governador daquele Estado, o tradutor da obra. Ora, o teatro estava em guerra contra o regime militar e os maiores sucessos eram espetáculos “engajados”. Carlos Lacerda tornara-se o inimigo nº1 do povo do teatro por ter proibido no Rio de Janeiro a encenação de peça de Dias Gomes, *O berço do herói*. O quadro se agravava pelo destaque dado nos cartazes ao nome do tradutor, aparecendo como se sua grandeza competisse com a de Shakespeare. Essas circunstâncias pareciam afrontosas. Por seu lado, Ruth Escobar era controversa, suscitava boatos, que jamais foram comprovados, mas atraíam a hostilidade de setores da categoria.

Se a postura ideológica pesava na aceitação dos espetáculos de Antunes Filho, seus inimigos viam-se frente a um “prato-cheio”. Como o espetáculo deixava muito a desejar, fornecia as armas de que os antagonistas necessitavam.

É de se crer que nunca, desde a rumorosa Semana de Arte Moderna de 1922, uma estreia no Teatro Municipal de São Paulo foi alvo de tanta hostilidade. Eram risadas, apupos, gritos que desciam das galerias e se juntavam aos da plateia. Isso apesar dos grandes nomes do elenco, como Jardel Filho, Raul Cortez, Sadi Cabral, Juca de Oliveira, Glória Menezes. A crítica foi impiedosa, e um dos principais periódicos de São Paulo, à época, comentou o fracasso em matéria de página inteira, sob título geral de “O Assassinato de Júlio César”.

Derrotado, sentindo-se castigado pelo orgulho, Antunes Filho precisava readquirir o

prestígio. As experimentações dramáticas perderam todo o espaço: imprescindível jogar na certeza. Nada melhor do que voltar à escola que dominava como ninguém, ao Realismo.

Um ano depois do ruidoso fracasso de *Júlio César*; ele voltou à cena com *Black-Out (Wait Until Dark)*, de Frederick Knott, e a glória tornou a lhe sorrir.

O espetáculo arrastou multidões ao teatro, obteve louvores da crítica e permaneceu por mais de um ano em cartaz. Dessa vez, nenhuma tentativa de avanço estético, mas um realismo poético extremamente bem elaborado e com bela interpretação de Eva Wilma, como a jovem senhora que ficou cega em um acidente e tem a casa invadida por bandidos. A atriz fez longas pesquisas em instituição para cegos, com eles convivendo e buscando não imitá-los, mas reproduzir em seu próprio corpo o que neles observava.

Nessa época, repercutia por aqui a ideia do “novo teatro”, procedente de Paris,

onde Grotowski apresentara o seu *O príncipe constante*. Artaud teria sido o profeta desse novo teatro. Mal compreendido, Artaud passou à categoria de um deus cujas divinas palavras mais ocultavam do que revelavam as propostas desse “novo teatro”. Os palcos passaram a receber espetáculos “sensoriais”, herméticos, geralmente dispensando a palavra.

O “abstrato” juntava-se ao político, onde a palavra é cultivada em forma de *slogan* ou veículo de protesto. Isto, somado aos efeitos corrosivos da censura, enfraquecia a arte do ator, que, por não saber como lidar com a coisa, se valia apenas da intuição e da “garra”. A situação empobrecia e punha em risco as conquistas cênicas acumuladas desde o início da modernização teatral brasileira. Contra esse estado de coisas Antunes se levantou na encenação seguinte: *A cozinha (The Kitchen)*, de Arnold Wesker.

No processo de montagem de *A cozinha*, ensaiou a retomada dos métodos polêmicos. Nomeando Stênio Garcia “codire-

tor”, encarregou-o de realizar com o elenco uma série de exercícios, como fizera em *Vereda da salvação*. O que propunha, no entanto, não era buscar a nova linguagem, mas recuperar o intérprete dramático. O elenco, integrado por jovens e no qual se destacava Juca de Oliveira, trabalhou na contramão dos modismos teatrais, indo fundo nos personagens através da pesquisa, do estudo e dos exercícios. Nada ficava ao sabor do improvisado. O resultado foi um vibrante espetáculo de ator.

1968, ano da montagem de *A cozinha*, foi terrível para o Brasil. A repressão culminou com o Ato Institucional nº 5, em dezembro, suspendendo o estado de direito e legalizando as arbitrariedades do regime militar. Para o teatro parecia sentença de morte.

Antunes Filho decidiu se afastar do palco e cuidar da produção do único filme longametragem que dirigiu: *Compasso de espera*. Escreveu ele mesmo o argumento e o roteiro, com base em estudos sobre a questão racial no Brasil. O que de fato pretendia, con-

forme declarou em um debate, era expor, através do negro, interpretado por Zózimo Bubul, *uma geração ferida, a minha geração, que falou muito e nada fez*.

Na verdade o tema principal de *Compasso de espera* é a alienação, a fuga do indivíduo às suas responsabilidades sociais e à participação efetiva no seu momento histórico. E esse mesmo tema está no alicerce da montagem que, dois anos depois, marcou sua volta ao palco: *Peer Gynt*, de Ibsen.

Com *Peer Gynt* Antunes não só voltava ao teatro, como à pesquisa dos meios criativos. Assim, a peça de Ibsen forma trilogia com *Vereda da salvação* e *A falecida*, compondo a raiz do sistema que desenvolveria mais tarde. Mas, ao contrário do que acontecera anos antes, quando seus métodos de trabalho eram combatidos, gerando controvérsias que muitas vezes derivaram para a calúnia, agora eles são enaltecidos e passam a ser objeto de reportagens. Stênio Garcia encabeçava o elenco formado por jovens e ótimos atores, que se entregaram

totalmente às pesquisas de meios propostas por Antunes. Aplaudido pela crítica, o espetáculo foi êxito de bilheteria, mas não propiciou a Antunes o mergulho definitivo na sua pesquisa.

Ele tentava criar condições de continuidade ao trabalho, tanto que fundou uma companhia, a Antunes Filho Produções Artísticas, para montar *Peer Gynt*. Mas, para que a companhia sobrevivesse nesse sistema, era necessário pensar no êxito comercial antes do êxito artístico. Além disso, em função da censura, que podia proibir uma peça montada sobre texto por ela já aprovado, a experimentação levava a riscos ainda maiores. Mesmo assim, ele tenta desenvolver um trabalho crítico em face da situação do país.

A alienação permanece como tema subsidiário nas duas montagens que se seguem: *Corpo a corpo* e *Em família*, ambas de Oduvaldo Vianna Filho. O monólogo *Corpo a corpo*, interpretado por Juca de Oliveira, fala do homem brasileiro que tenta se “co-

locar bem” na vida. Para isso, passa sobre todos os valores morais, sobre sentimentos, dispensando a solidariedade para com as pessoas próximas, e vai assim mergulhando em solidão profunda. Já *Em família* mostra como um casal idoso, interpretado por Paulo Autran e Carmen Silva, passa a ser inconveniente para a família. Os filhos empurram de um lado para outro os velhinhos, não hesitando sequer em separá-los.

Montagens elogiadas, mas que não renderam o suficiente para permitir novo risco. Antunes viu-se obrigado a recorrer a um texto “policial”, *O estranho caso de Mr. Morgan (Sleuth)*, de Anthony Shaffer, que fez sucesso, mas não reverteu o quadro econômico. Depois disso, fecha a companhia e volta a depender de convites de produtores.

Dedicou, então, mais tempo à televisão, integrando com Antônio Abujamra, Ademar Guerra e outros o grupo de diretores do programa *Teatro 2*, da TV Cultura. Era um projeto que lhe dava grande liberdade de

atuação, permitindo a prospecção de linguagem. Face à impossibilidade de continuar as pesquisas no teatro, voltou seu lado de investigador estético para a televisão. E realizou obras de grande beleza, como a adaptação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, com brilhante interpretação de Lilian Lemmertz. Vasculhou a dramaturgia moderna brasileira e foi encontrar Roberto Gomes, lá nas primeiras décadas do século xx. Dele, trouxe à tela primorosa versão de *A casa fechada*. O seu trabalho no *Teatro 2*, realizado pela metade dos anos 1970 e que resultou em dezesseis teleteatros, teve retrospectiva apresentada pela TV Cultura de São Paulo em 2007, ou seja, trinta anos depois, e impressionou pelo vigor das narrativas e imaginação artística do diretor, que foge aos lugares-comuns, às mesmices da televisão, para descortinar através dos atores e dos recursos televisivos mundos de intensa humanidade.

No teatro continuava a atuar, mas como forma de resistência, na tentativa de preser-

var os avanços já obtidos pelo ator brasileiro, tanto no que respeita aos meios interpretativos quanto à conquista de linguagens contemporâneas. Assumia um teatro francamente comercial, mas procurava dar o melhor tanto ao elenco, dele exigindo seriedade no trabalho, quanto ao público. A convite de Carlos Imperial dirigiu *Check-up*, de Paulo Pontes, comédia de costumes, em tom de crítica política, que não lhe exigiu mais do que a notável capacidade artesanal.

Seguiram-se encontros com dois dos seus autores favoritos: Nelson Rodrigues e Federico García Lorca. Do poeta andaluz, dirigiu para Maria Della Costa *Bodas de sangue*, que propôs como “espetáculo de resistência”. Dessa vez, resistência não apenas por preservar as conquistas técnicas e expressivas dos intérpretes, também pela crítica elaborada metaforicamente através da presença de crianças: durante toda a ação as crianças circulam pela cena. Simbolizam o renascer, a continuação, a permanência do homem, seu triunfo sobre o

arbítrio e a opressão que pesavam sobre a sociedade brasileira.

Também em *Bonitinha, mas ordinária* mandava mensagens de esperança. Confessava em uma entrevista ter a proposta de otimismo perante a cultura brasileira. *Creio que podemos sair da fossa e, com solidez de pensamento, superar as dificuldades que estamos enfrentando* (*Journal da Tarde*, SP, 29/02/1974).

O mote do otimismo é o final da peça, quando Edgar e Ritinha, depois de terem descido aos infernos, estão prontos para começar nova vida. No momento em que Edgar queima o cheque, numa prova de que realmente não se vendeu, não se corrompeu, nasce o Sol, para encanto do casal. “Eu não sabia que o Sol era assim!”, exclama Edgar. Ele e Ritinha, que finalmente deixa o prostíbulo para ser de um homem só, de mãos dadas caminham pela praia iluminados de esperança. Essa é a esperança que Antunes pretende ressaltar no espetáculo, metáfora da travessia da sociedade brasileira naquele

momento histórico. Na elaboração do espetáculo Antunes não vai além da leitura correta, direção de atores firme e rigorosa; não avança rumo a novos códigos como já havia feito em uma e faria em outras montagens da obra rodriguiana. Mas Nelson Rodrigues viu e aprovou inteiramente a sua versão de *Bonitinha, mas ordinária*.

Em 1974, quando a inviabilidade artística chegava ao fundo do poço, o Festival Internacional de Teatro, organizado por Ruth Escobar, trouxe a São Paulo exemplares da vanguarda teatral, o teatro mais avançado que se fazia “lá fora”. A grande expectativa ficava por conta do nome pouco conhecido por aqui, mas já polêmico pelo trabalho desenvolvido nos meses anteriores com atores locais, e que levaria um espetáculo com doze horas de duração: Robert Wilson. Para Antunes, ver *The Life and Times of Joseph Stalin*, de Bob Wilson, foi uma revelação das infinitas possibilidades do teatro. O espetáculo, considerado por ele divisor de águas, reacendeu-lhe o desejo

de mergulhar nas essencialidades dramáticas, retomar táticas que permitam chegar à natureza do teatro. Mas o tempo era ainda de resistência.

Ano seguinte, fez nova tentativa empresarial: criou uma companhia que deveria ser mantida por cotas de associados e destinada a viajar pelo país. O projeto não foi além da primeira montagem: *Ricardo III*, de Shakespeare.

Nesse período, fez também uma bela direção de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, a convite de Eva Wilma e de Lilian Lemmertz, com ambas mais Lélia Abramo e Maria Yuma no elenco.

Sentindo que a ditadura militar começava a entrar em declínio, em 1976 Antunes preparou seu lance definitivo: a criação de um curso do qual resultaria a montagem de *Macunaíma* e a instituição do CPT - Centro de Pesquisa Teatral.

Conseguiu que a Comissão Estadual de Teatro, da Secretaria de Estado da Cultura, promovesse e o Sindicato dos Atores

apoiasse um curso para ator, cujo tema seria a obra de Mário de Andrade. Terminado o curso, o trabalho já estava encaminhado para uma montagem.

Contando com jovens atores, muitos deles estreados, mas todos fascinados pelo processo de trabalho, conseguiu manter o projeto mesmo sem dinheiro. Ensaizando *Macunaíma* diariamente, dez horas ou mais por dia, ele fazia teleteatros como forma de sobrevivência e aceitou o convite de Raul Cortez e Tônia Carrero para dirigi-los em *Quem tem medo de Virginia Wolf*. Realizou bela versão da peça de Albee e, embora nos limites do convencional, deu brilho e humor ao drama. A montagem serviu-lhe como digna despedida do teatro comercial.

Depois da estreia da obra que o projetaria internacionalmente, deixou a televisão e não mais aceitou dirigir fora do grupo então criado, o Grupo de Arte Pau-Brasil, que depois passou a ser Grupo de Teatro Macunaíma.

A trajetória de Antunes, até aqui, se fez aparentemente por saltos. Desde o início,

quando saía da adolescência, buscou criar o seu espaço dentro do teatro. E conseguiu-o aos poucos, de início. Mas com vigor, estudo e intuição criou projetos estéticos e passou a ter um espaço que lhe possibilitou avançar. Surpreendeu muitas vezes com espetáculos transgressores. Isso não acontecia “aos saltos”, mas pelo olhar

sistemático sobre o trabalho de criação dos atores, que o levava à construção de um método próprio. Foi um processo que já se anunciava no início da sua carreira, continuou se desenvolvendo, encontrando soluções e gerando questões, até resultar em espetáculo raro, uma das obras-primas do teatro no século xx: *Macunaíma*.

MACUNAÍMA

Curso para atores ministrado por Antunes e subsidiado pela Comissão Estadual de Teatro teria sido pretexto para a adaptação e montagem da rapsódia literária de Mário de Andrade, *Macunaíma*.

Todavia, em 15 de setembro de 1978, quando a plateia viu maravilhada, no velho Theatro São Pedro, no bairro da Barra Funda, o herói da nossa gente subir aos céus completamente estropeado, saindo dos restos da maloca que ruína minada pelas

saúvas, para brilhar no Cruzeiro do Sul, ela estava presenciando um momento histórico do teatro brasileiro. Não exatamente pelo tema ou pela história narrada, mas pelo modo como se desenvolveu o tema no tablado e pela maneira como a história foi narrada, através dos atores e de poucos recursos cênicos.

Se o curso foi *pretexto* para a montagem, em face do resultado pode-se falar de milagre ou pensar no famoso “deu sorte”. Mas,

ao olhar retrospectivamente, não cabe dúvida de que aquela estética era o resultado do processo criativo de extraordinária vitalidade, passível de ser rastreado na obra anterior de Antunes Filho e que se aprofundaria a partir daí.

O processo de montagem começou, realmente, pela didática aplicada ao curso, que prosseguiria, como suporte e meio de preparar atores, durante todo o tempo que o grupo ocupou o Theatro São Pedro, até 1982. Se de um lado os procedimentos implicavam o “tatear” do diretor em busca de meios e modos para a adaptação da obra, por outro, cumpria fielmente a missão de dar o impulso formativo a atores que, terminado o período do curso, se afastaram (ou foram afastados) do projeto de montagem. Logo, o curso não foi mero pretexto: ele existiu, realizou-se, cumpriu o propósito para o qual foi gerado. E de quebra – aí vem o lucro – transformou-se no início de criação de um espetáculo histórico e de um projeto que se consubstanciaria mais

tarde com o nome de CPT – Centro de Pesquisa Teatral.

A montagem, por ter se processado a partir de curso para atores iniciantes, obedeceu a outras lógicas que não aquelas rotineiras nos palcos e nas coxias de então. Os integrantes do elenco estavam, ao mesmo tempo, adquirindo técnicas de atuação e trabalhando na adaptação da obra. Processo extremamente rico e renovador, até no sentido da organização do grupo, que, para viabilizar o projeto levado com tão poucos recursos financeiros, optou pelo sistema de cooperativa teatral, cuja prática se iniciava no Brasil.

Na criação do espetáculo, Antunes retomou os procedimentos inaugurados com *Peer Gynt*, quando através de *workshops* os atores recriaram o texto de Ibsen. Dessa vez, não recriavam e sim adaptavam para a cena a rapsódia de Mário de Andrade.

Por orientação do diretor o elenco se dividia em grupos. Cada grupo estudava um trecho do livro e depois o transformava

