

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

LUCIMARA DE ANDRADE

**PELO VIÉS DA TEATRALIZAÇÃO: A *PEDRA DO REINO* POR
ANTUNES FILHO**

BELO HORIZONTE

2017

LUCIMARA DE ANDRADE

**PELO VIÉS DA TEATRALIZAÇÃO: A *PEDRA DO REINO* POR
ANTUNES FILHO**

Tese apresentada ao Pós-Lit – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof^a. Dr^a. Leda Maria Martins

BELO HORIZONTE
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
2017

Andrade, Lucimara de.

A636p.Ya-p Pelo viés da teatralização [manuscrito] : *A Pedra do Reino* por Antunes Filho / Lucimara de Andrade – 2017.

248 f., enc., il., fots (color)

Orientadora: Leda Maria Martins.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura

Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 161-180.

Anexos: f. 181-237.

1. Suassuna, Ariano, 1927- – Romance d'A Pedra do Reino – Crítica e interpretação – Teses. 2. Suassuna, Ariano, 1927- – História d'O Rei Degolado nas cantigas do sertão – Crítica e interpretação – Teses. 3. Antunes Filho, José Alves, 1929- – Pedra do reino – Crítica e interpretação – Teses. 4. Adaptações para o teatro – Teses. 5. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 6. Teatro e literatura – Teses. 7. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. I. Martins, Leda Maria. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.241

Tese de doutorado submetida à banca examinadora como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

TITULARES:

Profa. Dra. Leda Maria Martins - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti - PPGAC/UNIRIO

Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior - PROMEL/UFSJ

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli - EBA/UFMG

SUPLENTES:

Profa. Dra. Tailze Melo Ferreira - PUCMINAS

Profa. Dra. Elen de Medeiros - FALE/UFMG

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a Antunes Filho, poeta de cena, por ter confiado a mim material tão valioso e pelo carinho e respeito que sempre teve para com meu trabalho e minha pessoa.

A meus pais, Maria Nasaré (*in memoriam*) e João Francisco (*in memoriam*), fontes de luz para enfrentar o desafio.

AGRADECIMENTOS

A minha querida orientadora Leda Maria Martins por tudo: pela amizade, pelo carinho, pela orientação cuidadosa e atenta, pelo apoio durante o período da doença e posterior falecimento de minha mãe, por me incentivar a ir adiante, por me ensinar a valorizar a escrita, por acreditar em meu potencial e pela infinita paciência e pelos puxões de orelha, o meu mais sincero obrigada.

A meu querido amigo Alberto Tibaji pela amizade e por ter insistido para que aquela menina que ele conheceu há muito tempo atrás, balconista de padaria, não desistisse de estudar. Agradeço pelos direcionamentos desde o início de minha vida acadêmica e também pelas contribuições feitas em meu trabalho durante o Exame de qualificação.

À Profa. Sara Rojo pelas valiosas contribuições nas discussões teóricas durante o Exame de Qualificação.

A meu querido amigo Rodrigo Audi, sem o qual eu não teria conseguido acesso aos bastidores do CPT e a Antunes Filho, agradeço pela amizade, carinho, confiança, respeito e apoio de sempre.

A Emerson Danesi, por sempre facilitar o meu acesso a Antunes, agradeço o carinho, a paciência e a disponibilidade para me atender e contribuir com minha pesquisa.

A Lee Taylor pela amizade, respeito e carinho para com minha pessoa e meu trabalho.

A Emidio Luisi por ceder para esta tese belíssimas fotografias do espetáculo *A Pedra do Reino* de Antunes Filho.

A Ilka Zanotto por abrir as portas de sua residência e me receber para uma prazerosa conversa, agradeço o carinho e o respeito.

A Sebastião Milaré (*in memoriam*) pela gentileza e pelas contribuições sobre a vida e a obra desse instigante encenador.

A Ariano Suassuna (*in memoriam*), Cavaleiro do Reino Encantado da Literatura do Brasil, pelo carinho e pela confiança.

A meus queridos Luka e Raíssa, pelo carinho e amizade, por me apoiarem e entenderem os meus consecutivos surtos.

À Doraci e a suas filhas Simone, Silene e Sinara, e suas respectivas famílias, agradeço por todo o carinho e por terem me acolhido em Belo Horizonte como se fosse membro da família.

A meus irmãos e sobrinhos pelo apoio, pelo amor incondicional e por entenderem o caminho que escolhi trilhar.

À minha querida amiga Girlene e a meu amigo Elton pelo companheirismo e carinho desde o Mestrado.

À minha querida “Amica” Márcia Pitança e a minha querida amiga Eliana por me fazerem lembrar que é preciso insistir e pelo carinho, apoio e torcida de sempre.

Às minhas amigas Terezinha, Ana Dias, Denise, Daniela, Tai, Rosanã e Marcela pelo carinho e pela torcida.

A todos os professores do PROMEL/UFSJ que me acompanham desde a graduação, em especial a Eliana Tolentino, Antônio Luiz Assunção, Magda Tolentino e Suely Quintana, registro aqui o meu agradecimento pelas contribuições e incentivo.

Aos professores e colegas do Pós-Lit pelas contribuições e discussões ao longo do curso das disciplinas.

A todos aqueles que torcem pelas minhas conquistas.

À CAPES, pela bolsa de pesquisa, que viabilizou a minha dedicação ao desenvolvimento e escrita da tese.

Capítulo XV

*Os bons realizadores da antiguidade eram
sutis*

Maravilhosos, misteriosos e despertados

*Eram profundos e não podiam ser
compreendidos*

*E justamente por não poderem ser
compreendidos*

É preciso esforçar-se para ilustrá-los

*Receosos como quem atravessa um rio no
inverno*

Cautelosos como quem teme seus vizinhos

Reservados como o hóspede

Solúveis como o gelo fundente

Genuínos como a madeira bruta

Vazios como os vales

Entorpecidos como as águas turvas

*O turvo, através da quietude, torna-se
gradualmente límpido*

*O quieto, através do movimento, torna-se
gradualmente criativo*

*Aquele que resguarda este Caminho não
desejo de se enaltecer*

*E justamente por não se enaltecer, mesmo
envelhecido, pode voltar a criar*

*(Lao Tse - Tao Te Ching o livro do
caminho e da virtude)*

RESUMO

Esta tese tem por objetivo a investigação do processo de criação de Antunes Filho, em particular o espetáculo *A Pedra do Reino*, adaptação para o teatro dos romances de Ariano Suassuna *A Pedra do Reino* e *Rei Degolado*, visando refletir acerca de questões relativas à operação teatralizadora do encenador. Nessa perspectiva, buscamos delinear os procedimentos e meios que constituem a encenação das narrativas de ficção realizadas por Antunes ao longo de sua trajetória, sua interlocução com Ariano, a problematização da autoria, as referências dialógicas, os processos de composição cênica e a poética de Antunes, seus métodos de preparação para atores, suas noções de teatralização, *prêt-à-porter*, manifestação, fonemol, dentre outras. Na montagem de *A Pedra do Reino* (2006) destacamos o palco nu, os blocos de atores, a natureza multirreferencial da montagem, a cocriação autoral, a dinâmica coreográfica, a linguagem musical, as citações e rasuras, além de outras convenções e inovações cênicas de Antunes.

Palavras-chave: Antunes Filho; *A Pedra do Reino*; Ariano Suassuna; teatralização; crítica genética; poética cênica de Antunes; autoria; adaptação cênica.

ABSTRACT

The present research investigates Antunes Filho's creative process, in particular the play *A Pedra do Reino*, theater adaptation of Ariano Suassuna's novels *A Pedra do Reino* and *O Rei Degolado*, approaching reflections about issues related to director's theatrical operation context. In this perspective, we seek to delineate the procedures and means which constitute the staging of the fiction narratives, developed by Antunes throughout his trajectory, his interlocution with Ariano, the authorship concept problematization, the dialogical references, the processes of scenic composition and Antunes's scenic poetry, his preparation methods for actors, his notions of theaterizing, prêt-à-porter, manifestation, fonemol, among others. In theaterizing of *A Pedra do Reino* (2006) we highlight the bare stage, the actors' blocks, the multireferential aspect of the montage, the authorial co-creation, the choreographic dynamics, the musical language, the citations and erasures, besides other conventions and scenic innovations of Antunes.

Keywords: Antunes Filho; *A Pedra do Reino*; Ariano Suassuna; theaterizing; genetic criticism; Antunes's scenic poetry, authorship; scenic adaptation.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	1
INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO I - Antunes Filho: breve histórico e movimentos.....	10
1.1. Antunes Filho: AM-PM.....	11
1.1.1. Antunes Filho AM: os primórdios do artista.....	13
1.1.1.1. Antunes Filho e os teleteatros: um parêntese.....	15
1.1.1.2. Antunes Filho: primeiras encenações teatrais.....	19
1.1.2. Macunaíma: o meridiano.....	27
1.1.3. Antunes Filho PM: CPT - o devir.....	31
1.2. Da preparação de atores.....	37
1.3. Prêt-à-Porter.....	47
1.4. Antunes Filho e o ser <i>tao</i>	50
1.5. Antunes Filho e algumas de suas experiências com textos não dramáticos.....	53
1.5.1. Nova velha estória.....	53
1.5.2. Drácula e outros vampiros.....	54
1.5.3. Gilgamesh.....	56
1.5.4. Antunes Filho: interlocuções.....	58
CAPÍTULO II- Entre riscos e rabiscos.....	61
2.1. A querela entre encenador e dramaturgo.....	62
2.2 A ideia de texto definitivo.....	67
2.3. A problemática texto-representação.....	69
2.4. Teatralização.....	72
2.5. Teatralidade.....	75
2.6. Passagem do texto dramático para o cênico: questões de crítica genética.....	78
2.6.1. Documentos de processo: histórico e descrição	80
2.6.2. A rasura como testemunha e instância autoral.....	86
2.7. Intervenções de Ariano.....	88
2.7.1. Intervenções de caráter político.....	90
2.7.2. Intervenções de caráter referencial.....	94
2.8. Correspondências: memórias em diálogo.....	99
CAPÍTULO III- A Pedra do Reino: da construção cênica.....	103
3.1. As narrativas de Ariano Suassuna.....	104
3.1.1. O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.....	104
3.1.2. História d’O Rei Degolado nas caatingas do sertão: ao Sol da Onça Caetana.....	110
3.1.3. Conhecendo o personagem: um quengo entre o popular e o erudito.....	115
3.2. Análise do espetáculo.....	121
3.2.1. A Pedra do Reino: poética e procedimentos cênicos.....	122
3.2.2. A construção de Quaderna por Lee Taylor.....	132
3.2.3. A concepção do espetáculo por Antunes Filho: as motivações.....	140
3.2.4. A dinâmica do palco.....	143
3.2.5. O componente musical.....	146

À GUIA DE CONCLUSÃO.....	155
REFERÊNCIAS, FONTES E BIBLIOGRAFIA GERAL.....	161
ANEXOS.....	182

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Cartaz de <i>Adeus Mocidade</i>	14
Figura 2 - Defasagem ator-personagem.....	41
Figura 3 - Página da segunda versão do terceiro ato do resumo borrão.....	81
Figura 4 - Página do primeiro ato da segunda versão.....	82
Figura 5 - Página do primeiro bloco da terceira versão.....	84
Figura 6 - Capa do original enviado para Ariano Suassuna.....	85
Figura 7 - Rasura do verso da capa da datiloscopia <i>Quaderna, ou A Pedra do Reino</i>	89
Figura 8 - Rasura do verso da página 20 da datiloscopia <i>Quaderna, ou A Pedra do Reino</i>	91
Figura 9 - Rasura do verso da página 28 da datiloscopia <i>Quaderna, ou A Pedra do Reino</i>	92
Figura 10 - Rasura do verso da página 9 da datiloscopia <i>Quaderna, ou A Pedra do Reino</i>	95
Figura 11 - Rasura da página 10 da datiloscopia <i>Quaderna, ou A Pedra do Reino</i>	96
Figura 12 - Joãozinho Suarana.....	114
Figura 13 - Brasão de Quaderna.....	118
Figura 14- Tropa de soldados.....	125
Figura 15 - Farda soldados brasileiros na Primeira Guerra Mundial.....	126
Figura 16 - Tropel João Pessoa.....	129
Figura 17 - Coroação de Quaderna.....	130
Figura 18- Quaderna 1.....	132
Figura 19 - Quaderna 2.....	137
Figura 20 - Lee Taylor em figurino do início do processo da encenação de 2006.....	139
Figura 21 - Quaderna 3.....	144
Figura 22 - Populares.....	145
Figura 23 - Cantiga de la Condessa.....	147
Figura 24 - Quaderna regente.....	148
Figura 25 - Povo de Princesa.....	149
Figura 26 - Rasura de Ariano.....	150
Figura 27 - Desfecho do espetáculo.....	151
Figura 28 - Mestres (Fotógrafo: Emidio Luisi).....	154

INTRODUÇÃO

Será que a arte da direção descaracteriza o texto dramático, do qual pretende dar conta, por intermédio dos recursos próprios da representação? Trata-se provavelmente de uma discussão ociosa. Em todo caso, é tão antiga quanto o teatro!

(Jean-Jacques Roubine)

Esta tese tem por objetivo a investigação do processo de criação de Antunes Filho, em particular o espetáculo *A Pedra do Reino*, adaptação para o teatro dos romances de Ariano Suassuna *A Pedra do Reino* e *Rei Degolado*, refletindo acerca de questões relativas à operação teatralizadora do encenador.

Antunes Filho considerado pela crítica e por diversos artistas um dos principais nomes do cenário teatral pertence à primeira geração de encenadores brasileiros. Sua longa trajetória ligada à renovação estética e à formação de atores está marcada pela criação de uma dramaturgia e de um processo de criação autorais.

Segundo Mariangela Alves de Lima (1999), no final dos anos quarenta, quando o jovem Antunes começou a rodear o teatro, a figura do diretor era ainda recém-chegada. No caso de São Paulo, de acordo com a autora, a encenação disciplinada pela batuta do diretor iniciara-se com a formação do Teatro Brasileiro de Comédia, quando diretores europeus começaram a exercitar, no Brasil, um fazer teatral que se ordenava por compor uma unidade significativa.

Antunes Filho ingressou em 1952 no Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, como assistente de direção. Lá teve a oportunidade de observar o trabalho de Ziembinski, Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi e Flaminio Bollini, diretores estrangeiros contratados para especializar a equipe da companhia paulista.

Desde 1982, Antunes está à frente do Centro de Pesquisas Teatrais - CPT, integrado ao SESC, unidade Consolação, localizado na Rua Dr. Vila Nova, nº 245, Bairro Vila Buarque, na cidade de São Paulo, onde se dedica ao aperfeiçoamento de um método de interpretação para atores, criado por ele, que engloba estudos diversos como a psicologia junguiana, o budismo tibetano, os princípios da filosofia de Politzer, o *Tao da Física* de Fritjof Capra, além de outros tantos.

Na década de 1980 Antunes pretendia adaptar para os palcos o *Romance d'A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna, porém a teatralização só foi possível em 2006 devido a um

impasse ocorrido entre o escritor do romance e o encenador. O primeiro contato que tive com o fato se deu através da leitura da entrevista de Ariano que consta no livro, publicado em 1994, *O Teatro em Pernambuco: trocando a máscara*. Nela Ariano explica, em partes, os termos em que o impasse aconteceu. Vejamos alguns trechos.

Aí, ele se valeu de Sábato. Foi falar com Sábato e Sábato me mandou uma carta dizendo que... Porque aí, ele disse: “- Eu reivindico a autoria do espetáculo”. Aí, eu disse: “Você me desculpe, mas eu não conheço essa qualidade de gente, não. Eu conheço autor de teatro, o sujeito que escreve a peça, o encenador, que encena, e os atores, que representam. **Autor de espetáculo eu não conheço, não.** Isso é uma novidade que você está criando porque, mudando pro[sic] campo da música, eu conheço o compositor, que compõe, conheço o regente, que rege a orquestra, que é o encenador, e conheço os músicos, que tocam. Esse negócio de autoria do espetáculo você está introduzindo aí. Então, se você quer ser autor de espetáculo, você passa a ser autor de teatro, você vá escrever sua peça”.

[...]

Se ele¹ quiser primeiro, estabelecer um texto que eu aprove, segundo, que os meninos², que vão ver o espetáculo como eu iria ver, e vão me dizer o que é que eles acharam, concordarem. [...] Se ele quiser, por aí eu abro um caminho.

[...]

Então, eu mandei dizer que, com aquele texto sendo o definitivo, e tendo em vista a opinião dos filhos, então eu permitia. E permiti. Agora, se ele vai encenar ou não, agora é com ele. (SUASSUNA, 1994, p. 145-146, grifo nosso)

O fato de Ariano Suassuna questionar a ideia de “autor de espetáculo” torna-se algo interessante a ser problematizado. No nosso caso, a questão da atribuição da autoria não surgiria apenas no trabalho de transposição do sistema literário para o teatral. Ela surge também no próprio fazer teatral que é uma arte coletiva por excelência. O texto literário é constituído essencialmente pela palavra. Já no teatro o texto alcança dimensões que se multiplicam através do corpo do ator, do projeto do cenógrafo, do figurinista, do iluminador e do diretor ou encenador sendo, portanto, parte de uma diversidade de elementos que constituem a cena.

Segundo Walter Lima Torres Neto (2009), de 1903 até os anos 1950, estabeleceu-se muito fortemente na prática teatral ocidental uma tendência na direção teatral que foi basicamente textocêntrica, ou seja, o diretor se comportava como uma espécie de porta-voz do autor do texto dramático. Ainda segundo o autor, de 1950 em diante, até por volta de 1980, se

¹ Ariano refere-se a Antunes Filho.

² Ariano refere-se a seus filhos.

afirmava o primado do diretor. Todavia o texto “ainda estava circulando entre a periferia e o centro da criação cênica.” (TORRES NETO, 2009, p. 45) No caso do Brasil, da década de 1980 para a de 1990

houve um adensamento em torno da figura do coordenador do espetáculo teatral bastante notório, e inclusive verificado na própria imprensa especializada. Sinalizava-se o dissolvimento dos grupos de “criação coletiva” e afirmava-se a preponderância dos “espetáculos de diretores”. (TORRES NETO, 2009, p. 45)

De acordo com Antônio Araújo, o encenador não é um mero organizador material do caos criativo, nem um aproveitador ou expropriador de contribuições artísticas alheias, ele é antes um “organizador de experiências”. E conseqüentemente, “a direção teatral encontra o seu discurso não na afirmação isolada de sua individualidade, mas no embate com o outro.” (ARAÚJO, 2008, p. 2) Nesse sentido, podemos pensar o encenador Antunes Filho não apenas como a figura responsável por reunir a coletividade da encenação, mas sim como um criador de uma concepção.

Dentre os motivos que instigaram o desenvolvimento dessa tese, destacamos a possibilidade de contribuir para os estudos teóricos que promovem a investigação do processo de criação de Antunes Filho, em particular do espetáculo *A Pedra do Reino*, buscando problematizar e refletir sobre questões relativas à operação teatralizadora das narrativas de ficção de Ariano Suassuna: *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* e *História d’O Rei Degolado nas caatingas do sertão: ao Sol da Onça Caetana*. Nesse sentido, delinearemos os procedimentos que constituem tal operação, bem como a investigação da interlocução de ideias entre os dois. Também pretendemos discutir as noções de teatralização e de teatralidade, além de refletir sobre a questão autoral no âmbito dos estudos sobre adaptações.

Mas antes disso, é preciso voltar a 2007. Ano em que eu ainda era uma aluna do curso de graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei. Foi naquela época que conheci o trabalho de Antunes Filho através da encenação de *A Pedra do Reino*. E foi também quando iniciei o período de estabelecimento de contato com o Centro de Pesquisa Teatral (CPT) para solicitar material de pesquisa. À época consegui uma cópia (em DVD) da gravação da peça e uma cópia do texto da adaptação da versão³ de estreia com 25 páginas. E

³ Nesta tese optamos por utilizar o termo “versão” por entendermos que ele sinaliza uma variante de um projeto anterior. No contexto dos documentos de processo, geralmente, a ideia de versão designa um aspecto progressivo.

foi com esse material que desenvolvi juntamente com meu orientador, Prof. Alberto Tibaji, o projeto de iniciação científica *Leituras de Quaderna: discussões acerca de um personagem pícaro na contemporaneidade*.

Diferentemente dos dois primeiros materiais cedidos, que foram conseguidos depois de um longo período de solicitação, a vasta documentação para o doutorado foi conseguida de forma um tanto quanto inesperada. Em 2013, no final do primeiro semestre, entrei em contato com o CPT para agendar uma entrevista com Antunes para o mês de agosto. Marcada a entrevista, viajo para São Paulo e ao chegar nas dependências do CPT, sou levada até Antunes. Após encontrá-lo, eis que o encenador me surpreende com a seguinte pergunta. “Que entrevista?” “Não, hoje não posso.” Eu respondi aquele “tudo bem”, meio embaraçada e tentei reverter a situação perguntando se ele podia ainda naquela semana. Eis que ele me pega pelo braço e diz: “Vem aqui.” Nisso ele me entrega três pastas cujo conteúdo eram várias versões impressas⁴ que constituíam todo o histórico de processo de adaptação das narrativas de Ariano Suassuna, além de materiais de apoio de pesquisa dos atores, alguns deles redigidos por eles próprios. Nessa documentação incluía-se a carta de Ariano de 1985, autorizando a adaptação, sob “determinadas condições” seguida de uma cópia da adaptação com interferências manuscritas de Ariano. Assim, sendo, eis que o encenador, ao invés de me dar respostas prontas, me confiou a matéria bruta e deixou para que eu fosse lapidando, até encontrar ali as respostas para meus questionamentos. Além disso, o valioso material que tenho em mãos é exclusivo. Ele nunca foi cedido para outro pesquisador. O que torna esse trabalho inédito.

Os três capítulos da tese encontram-se praticamente subdivididos de forma temática: encenador, processo e espetáculo. O primeiro capítulo, intitulado “Antunes Filho: breve histórico e movimentos” versa sobre a trajetória do encenador: o início de sua carreira, sua passagem pelo Teatro Brasileiro de Comédia, sua experiência com os teleteatros, a encenação de *Macunaíma* (o divisor de águas) e seu trabalho desenvolvido no CPT – Centro de Pesquisa Teatral. Importante esclarecer que há poucas fontes bibliográficas sobre Antunes e um dos motivos é a dificuldade de acesso tanto a sua pessoa quanto a seu processo de criação. Dentre as fontes bibliográficas sobre a vida e a obra do encenador destacam-se os livros *Antunes Filho e a dimensão utópica* e *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho*, ambas do crítico

⁴ Interessante notar que as datiloscópias possuem fontes e espaçamentos diferentes o que denuncia que o documento foi digitado em máquinas diferentes por pessoas distintas. É um procedimento comum na trajetória de Antunes elencar um grupo de atores para ficarem responsáveis pelo processo de adaptação textual.

teatral, e amigo pessoal de Antunes, Sebastião Milaré. Tais obras reúnem uma consistente gama de informações sobre a trajetória do encenador, por isso elas foram referências principais de consulta para a elaboração do primeiro capítulo. Outra fonte importante para o desenvolvimento desse capítulo é a dissertação de mestrado de Lee Taylor de Moura Paula - ator que interpretou o personagem Quaderna na teatralização de *A Pedra do Reino* de 2006 - intitulada *Manifestação do ator: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)*.

Dentre outras referências utilizadas no primeiro capítulo e que contribuíram para a pesquisa destaque: o artigo “Antunes Filho nos teleteatros da Tv Cultura... e outros relatos”⁵ que trouxe informações valiosas para a escrita do subtítulo sobre o trabalho de Antunes com os teleteatros, a edição especial da revista *Dionysos* sobre o TBC, o livro *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito* de David George, *O Dicionário do Teatro Brasileiro*, além de textos de autores como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Alberto Guzik, Maria Helena Werneck e José da Costa, dentre outros.

O segundo, “Entre riscos e rabiscos”, traz uma abordagem voltada, em sua maior parte, para a crítica genética, pois nele examinamos parte dos documentos de processo cedidos por Antunes Filho para a pesquisa. Entre alguns conceitos operadores destacamos a rasura, que entendemos como uma espécie de testemunha do processo de criação bem como uma marca da instância autoral, e as cartas tomadas como preciosos documentos do arquivo do processo. Além da abordagem genética, também nos debruçamos sobre as ideias de teatralidade e teatralização, baseadas nas ideias de Edalcio Mostaço e Patrice Pavis, bem como uma reflexão sobre o gênero teatral e a problemática texto-representação. Destaco como parte fundamental desse capítulo a reflexão sobre o conceito de teatralização de Antunes Filho, utilizado pela primeira vez para a montagem de *A Pedra do Reino*. É nesse capítulo que nos dedicamos à interlocução entre Ariano e Antunes, visto que foi, em grande parte, na matéria textual do processo de adaptação que se deu o impasse na década de 1980. Para tais análises, nos valemos de autores como Cecilia de Almeida Salles, Louis Hay, Jean-Louis Lebrave, Almuth Grésillon, Philippe Willemart, Pierre-Marc de Biasi, Philippe Artières e José Luis-Díaz para citar alguns nomes que contribuíram com as reflexões sobre crítica genética. No que concerne às reflexões do âmbito da crítica teatral destacamos autores como Patrice Pavis, Anne

⁵ BRANDÃO, Cristina. Antunes Filho nos teleteatros da Tv Cultura... e outros relatos. **Urdimento**, Florianópolis, n° 6, p. 102-114, nov. 2004. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2004/>>. Acesso em: 10 out. 2014.

Ubersfeld, Margot Berthold, Jean-Jacques Roubine, Jean-Pierre Ryngaert, Marvin Carlson e Marco De Marinis.

O terceiro capítulo é dedicado à encenação de 2006. Inicialmente são apresentados os dois romances nos quais a dramaturgia se baseou. Na sequência é realizado um estudo do espetáculo *A Pedra do Reino* em que são analisados a poética e os procedimentos cênicos utilizados na encenação. Mais adiante é apresentada uma leitura de Quaderna interpretado pelo ator Lee Taylor, dos objetos cênicos utilizados pelo ator, bem como da sua dinâmica no palco. Parte importante deste capítulo é a que discorre sobre a concepção do espetáculo por Antunes Filho e suas motivações para criá-lo. Dentre os livros que ofereceram suporte para a elaboração desse capítulo destaco *A análise dos espetáculos* de Patrice Pavis, *A linguagem da encenação teatral* de Jean-Jacques Roubine e *Para ler o teatro* de Anne Ubersfeld. Dentre as fontes que foram primordiais para a elaboração destaco as entrevistas com Lee Taylor e Antunes Filho, bem como a gravação em vídeo do espetáculo.

Além da pesquisa bibliográfica realizada para o desenvolvimento da tese e das pesquisas com as fontes primárias foi realizada uma pesquisa de campo. Infelizmente, Sebastião Milaré e Ariano Suassuna faleceram no ano de 2014 o que impossibilitou a gravação de entrevistas com ambos. No entanto, em 2013, fui ao encontro de Ariano e consegui a autorização para utilizar as cartas encontradas no material cedido por Antunes para o desenvolvimento dessa tese. Destaco a entrevista realizada com Antunes Filho no mês de maio do ano de 2016 e o depoimento cedido pelo ator Lee Taylor, gravado em 16 de fevereiro de 2009, como fundamentais para o esclarecimento de questões relativas à encenação de 2006.

Essa proposta de trabalho insere-se no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada visto que ela contempla conceitos teóricos pertinentes tanto ao campo literário quanto ao teatral. A opção pela linha de pesquisa Poéticas da Modernidade deve-se ao fato de a proposta contemplar a figura do encenador Antunes Filho e seu processo de criação artística, ou seja, sua poética. A investigação da trajetória do encenador Antunes Filho propiciou o rastreamento de procedimentos e peculiaridades que se tornaram traços marcantes de suas encenações. A partir da encenação de *Macunaíma*, com a criação do CPT- Centro de Pesquisa Teatral, vinculado ao SESC-SP, unidade Consolação, pautado pelo objetivo de instaurar um núcleo experimental voltado à busca de novas alternativas para a criação cênica, Antunes se tornou uma referência no que tange à formação de novos atores.

Por fim, aponto como uma das principais contribuições desta tese a promoção de estudos teóricos acerca da poética e da trajetória do encenador Antunes Filho, devido a sua importância para a história do teatro brasileiro e a carência de material bibliográfico a seu respeito. Dentre outros aportes destaco a reflexão sobre a questão autoral e a abordagem genética em processos de adaptação para o teatro, a promoção de estudos sobre o caráter criativo de Ariano Suassuna, o desenvolvimento de pesquisa sobre a metodologia de formação de atores no CPT e o favorecimento de discussões que buscam abarcar análises de espetáculos.

CAPÍTULO I

ANTUNES FILHO: BREVE HISTÓRICO E

MOVIMENTOS

1.1. Antunes Filho: AM - PM

A história de Antunes Filho se confunde com a história do moderno teatro paulista e, por extensão, brasileiro. Na avaliação de Yan Michalski⁶ Antunes

é uma das figuras exponenciais do teatro brasileiro de hoje, talvez a única a integrar o restrito grupo internacional de encenadores que vêm renovando, obstinada e inspiradamente, a cena mundial. Incorporando no seu trabalho influências tão contraditórias como Bob Wilson, Tadeusz Kantor, Kasuo Ono[sic], o expressionismo alemão, a psicanálise junguiana, a física moderna e, com crescente intensidade, a filosofia oriental, ele as funde numa escritura cênica de uma feroz coerência pessoal, com características ao mesmo tempo universais e brasileiras. Sua opção por trabalhar com atores jovens e inexperientes, lhe tem valido não poucas críticas [...]. Mas este é um ônus que ele assume pagar para poder trabalhar num âmbito de liberdade de criação de que nenhum outro diretor brasileiro dispõe.

Antes de discorrer sobre a trajetória e sobre a poética do encenador Antunes Filho, conhecido pelo seu rigor técnico e por renovar a cena teatral brasileira, faremos um breve passeio pela sua trajetória artística que se inicia no moderno teatro brasileiro e continua na atualidade.

É mister esclarecer que não temos a intenção de traçar uma biografia de Antunes. Interessa-nos a sua trajetória artística no que concerne a seu trabalho como encenador. Assim sendo, a reconstrução de sua trajetória é apenas uma tentativa de estabelecer certa cronologia pinçando aqui e ali momentos que nos farão entender seus movimentos, visto que nosso encenador é um artista em constante transformação.

Eu não faço as coisas de maneira a se tornarem definitivas, porque eu acredito na transitoriedade. Esse princípio é básico. Muitas vezes eu faço um espetáculo que não é aquele espetáculo, mas alguma coisa que estou preparando pra mais adiante, que eu também não sei ainda o que é. E as pessoas veem aquele espetáculo como um determinado ponto do processo, como se fosse uma coisa definitiva. Nem quando eu acho que eu consegui algumas coisas concretamente é uma coisa definitiva. Eu estou em trânsito. Sempre em trânsito.⁷

⁶ Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Biografia de Antunes Filho. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=699>. Acesso em: 13 jun. 2013.

⁷ CLARO, Amílcar M.; MILARÉ, Sebastião; TEIXEIRA, Raul; CARDOSO, Laura; CARVALHO, Cacá; CORTEZ, Raul; CORTEZ, Lígia; DANESI, Emerson; FORTUNA, Marlene; GALDINO, Juliana; GAM, Giulia; NAZÁRIO, Luiz; SER. **O teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: SESC São Paulo, 2002. 6 DVDs (315 min).

Segundo Sábato Magaldi (1996), se o marco da modernidade teatral brasileira pode ser datado com a estreia de *Vestido de noiva* no ano de 1943, talvez o marco da contemporaneidade caiba ser definido como o ano de 1978 pela encenação de *Macunaíma*. A contemporaneidade teatral brasileira estaria, desse modo, representada pelo início da fase do domínio dos encenadores-criadores, a partir da adaptação cênica de Antunes Filho, baseada na rapsódia de Mario de Andrade. Fase esta que coincide com o início do abrandamento da censura, que terminou por modificar os caminhos da dramaturgia desde o Golpe Civil-Militar de 1964.

Sábato Magaldi salienta, ainda, que o fim da ditadura criou, em se tratando do viés autoral, um inevitável vazio já que não mais se justificava a mobilização dos autores no combate ao arbítrio, assim, o recurso à metáfora já não correspondia, segundo o crítico teatral, às necessidades do momento. Tal explicação justificaria, de acordo com Sábato, certo declínio da dramaturgia na década de 1980, pois os autores, desmobilizados da atividade política, precisariam de um tempo razoável para se reabastecerem com novos materiais do interesse do público.

Diante de tal panorama um dos aspectos que se configurou como tendência do teatro brasileiro foi o processo de adaptação de textos não dramáticos para construção de espetáculos. Nessa perspectiva, assim como Sábato Magaldi considera o espetáculo teatral *Macunaíma* como um marco da contemporaneidade teatral brasileira, considero essa encenação como o meridiano que tange a trajetória de Antunes e instaura o reconhecimento de sua arte em nível internacional. Nessa tese, portanto, AM (*Ante Meridiem*) significará Anterior à *Macunaíma* e PM (*Post Meridiem*) significará Posterior à *Macunaíma*. Do mesmo modo, assim como *Macunaíma* foi eleito como o *Greenwich* para a descrição da trajetória de Antunes Filho, a montagem de *A Pedra do Reino* é aqui considerada como um segundo meridiano.

1.1.1. Antunes Filho AM: os primórdios do artista

José Alves Antunes Filho, mais conhecido como Antunes Filho, nasceu em 12 de dezembro de 1929, no Bairro da Bela Vista, o Bexiga, em São Paulo e pertence à primeira geração de encenadores brasileiros.

Antunes estudou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, mas abandonou o curso para estudar artes dramáticas. Segundo Mariangela Alves de Lima (1999), no final dos anos quarenta, quando o jovem Antunes começou a rodear o teatro, a figura do diretor era ainda recém-chegada. No caso de São Paulo, a figura do diretor começou com a formação do Teatro Brasileiro de Comédia, quando jovens diretores europeus começaram a exercitar um fazer teatral que se ordenava por compor uma unidade significativa.

Levado ao teatro pelas mãos de Osmar Rodrigues Cruz, quando trabalhava como *office-boy* na prefeitura, em 1948, Antunes iniciou sua carreira atuando no Centro Acadêmico Horácio Berlinck, como ator, com *Adeus mocidade*⁸. No mesmo ano de estreia Antunes apareceu novamente em cena fazendo figuração em *Hamlet*, montagem do Teatro do Estudante que consagrou Sérgio Cardoso. Em relato para o documentário *O teatro segundo Antunes Filho*, Antunes declara que fez uma peça com Osmar Rodrigues Cruz na qual ele esqueceu a sua fala e por isso entrou em pânico e saiu do palco. Na próxima peça que estaria sob a direção de Osmar, para a Escola Politécnica, Antunes pleiteou o papel de George Gibbs, mas a comissão que estava fazendo a seleção o reprovou o que o fez se sentir excluído. Como diretor, a estreia de Antunes se deu em 1951, com a direção de *O urso* de Tchécov, na extinta TV Tupi, na programação da série *Teleteatro das segundas-feiras*.

⁸ Na peça *Adeus mocidade*, Antunes interpreta o personagem Ernesto. No cartaz da peça (Figura 1), Antunes aparece como José Alves. Naquela época ele era mais conhecido por seus dois primeiros nomes, ou simplesmente por Zezinho.

O TEATRO UNIVERSITÁRIO
DO
CENTRO ACADÊMICO "HORÁCIO BERLINCK"

Apresenta o seu "TEATRO ESCOLA"

Direção geral e Artística: OSMAR RODRIGUES CRUZ

Conservatório Dramático e Musical de São Paulo

4 de Setembro de 1948 — Às 20,30 hrs.

PROGRAMA

Representação da comédia

"ADEUS, MOCIDADE"

3 atos de Sandro Camásio e Nino Oxilia — Trad. Oduvaldo Viana

Personagens por ordem de entrada:

MÁRIO	Francisco Muniz Ventura
DORINHA	Maria Inez Andrelino
DNA. ROSA	Maria Lourdes Prentes
LEONE	Dirceu M. Cintra
EMA	Suzi Guimarães
ERNESTO	José Alves
HELENA	Maria de Donato
LUIZA	Celeste Guarineli
ANTONIO	Edmir Bastos

Diretor de Cena: Fúlvio Consales = Assistente: Vicente Lasserra

Caracterização: Geraldo de Barros

FAÇA DO "TEATRO ESCOLA"
A SUA ESCOLA DE TEATRO

Móveis de cena gentilmente cedidos por

PASCHOAL BIANCO

TIP. ITAIM

Figura 1: Cartaz da segunda versão de *Adeus mocidade*, primeiro registro da presença de Antunes Filho em um palco. A primeira versão, de 13 de abril de 1946, contava com o seguinte elenco: Osmar Rodrigues Cruz como Mário, Esther Rizzo como Dorinha, Dulce Marinho como D. Rosa, Adonis Piragine como Leone, Neiza Iezzi como Ema, Ulisses Reis Machado como Ernesto, Irene Marinho como Helena, Maria Conceição Iezzi como D. Luiza e Renê Zmekhol como Antônio. Disponível em: <<http://institutoosmarrodriguescruz.blogspot.com.br/2012/05/mais-adeus-mocidade.html>>. Acesso em: 15 out. 2015.

1.1.1.1. Antunes Filhos e os teleteatros: um parêntese

A ideia de se ter um teleteatro no Canal 2 como uma produção regular foi defendida, inicialmente, como um projeto da atriz Nydia Licia, que escalou quatro diretores para começar as gravações: Fernando Faro, Antônio Abujamra, Cassiano Gabus Mendes e Antunes Filho. Segundo Cristina Brandão (2004), a intenção de se realizarem adaptações da dramaturgia para a TV estava fundamentada em uma orientação geral da TV Educativa, que considerava as adaptações um meio de levar ao conhecimento dos espectadores obras literárias consideradas culturalmente importantes por seu valor artístico. Assim, em junho de 1974, realizou-se a primeira experiência com o teleteatro: foi adaptada para a TV a peça *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, sonorizada por Carlos Castilho. A direção era de Antunes Filho, marcando sua volta à televisão interrompida em 1958.

De acordo com Brandão (2004), o Canal defendia a não padronização ou homogeneização de textos, desse modo, ao diretor caberia imprimir ao texto sua linha de direção e adaptação; uma liberdade que fazia com que todas as obras apresentassem uma autoria bastante pessoal, refletindo o estilo de cada um.

Você pode encontrar visões bastante diferentes. Se você pegar uma peça de Ademar Guerra, se você pegar uma peça de Antunes Filho ou do Kiko Jaess, se você pegar enfim todos os nossos diretores, o Emílio Fontana, você vai encontrar uma concepção [...] sem direcionar ninguém [...]. Toda nossa programação tem um objetivo cultural-educativo, então, dentro disso, evidentemente, uma das funções do teleteatro, além de proporcionar um entretenimento de nível, também é despertar o gosto pela leitura. (Depoimento de Palma Travassos, Arquivo Mutimeios, CCSP, 1977)⁹

Como podemos observar no depoimento de Palma Travassos, além da possibilidade que os diretores tinham de imprimir sua marca, a emissora também defendia uma programação de cunho cultural e educativo que tinha como uma das funções despertar o gosto dos telespectadores pela literatura. Em razão de suas características, a emissora estatal vinha conduzindo as adaptações por vias bastante originais legitimando-as como uma atividade necessária à divulgação cultural. O depoimento de Antônio Ghigonetto sobre os procedimentos de escolha das obras a serem trabalhadas na emissora vem corroborar a afirmativa anterior.

⁹ In: BRANDÃO, Cristina. Antunes Filho nos teleteatros da Tv Cultura... e outros relatos. **Urdimento**, Florianópolis, n° 6, p. 105, nov. 2004. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2004/>>. Acesso em: 10 out. 2014.

Geralmente o processo é esse, a gente tenta partir de um texto que a gente acha que terá alguma importância, que culturalmente também venha representar alguma coisa. Nós estamos tentando nos manter dentro dos textos brasileiros o que, de uma certa maneira, é uma colaboração no sentido de divulgar o autor brasileiro de teatro, de literatura. [...] Esse texto pode ser sugerido por nós, por um autor ou por um adaptador, pois pode ser inédito ou pode ser uma adaptação; pode ser trazido também por um diretor que nós convidamos para fazer teleteatro. (Depoimento de Antônio Ghigonetto, Arquivo Multimeios – CCSP, 1977)¹⁰

No entanto, se por um lado havia a liberdade para se desenvolver seu estilo pessoal, por outro havia um ponto que limitava bastante essa liberdade: o tempo curto. Antunes enfrentou esse entrave.

Cada semana era um que fazia um grande espetáculo. E eu iniciei com os brasileiros: Rubem Fonseca, Jorge Andrade, Roberto Gomes... Eu fazia o que podia do Brasil. Levantar o Brasil. E Nelson Rodrigues, evidentemente... Vianinha, tudo que era brasileiro eu fazia. Mensalmente eu fazia um brasileiro. Me interessava levar a dramaturgia do Brasil na época e nós tínhamos uma liberdade para fazer... Era incrível! Hoje em dia não daria mais pra fazer esse *Vestido de Noiva*, porque a coisa agora é muito comercial e na época, pra conseguir até o *Vestido de noiva* eu estourei o tempo. Eu teria uma semana e eu fiz em quinze dias, estourando o tempo. Foi uma calamidade, mas era permitido. Essas coisas, esses deslizes eram permitidos. Coisa que hoje em dia não é possível. A produção não deixa mais... Tanto é que me gozavam... Quando me chamavam na TV Cultura, na sala de produção, o produtor me dizia: “Não me venha com ideias!” é incrível! Hoje, a gente paga pras pessoas terem ideias e lá... Nós quatro: o Abujamra, o Cassiano e o Ademar, nós brincávamos muito com a expressão... Com o que seria a TV... Nós queríamos brincar, estudar o que era a TV. E foi nesse rol de coisas, nesse momento, que eu consegui fazer o *Vestido de noiva*, estourando o tempo, estourando a verba de produção... Nós contávamos com uma pessoa nos apoiando muito que era a Nídia Lícia[sic], que tomava conta do departamento de teleteatro. Então, ela nos dava muita força e foi possível realizar, fazer um pouquinho mais... (entrevista concedida à Cristina Brandão, São Paulo, 2 de setembro de 2002)¹¹

Antunes, curioso e inquieto como um moleque, critica a TV atual, a qual ele chama ironicamente de profissional, pois ela perdeu, segundo ele, o caráter amador, no seu sentido mais poético, e passou a submeter-se às pressões e exigências comerciais de faturamento e

¹⁰ In: BRANDÃO, Cristina. Antunes Filho nos teleteatros da Tv Cultura... e outros relatos. **Urdimento**, Florianópolis, n° 6, p. 103, nov. 2004. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2004/>>. Acesso em: 10 out. 2014.

¹¹ In: BRANDÃO, Cristina. Antunes Filho nos teleteatros da Tv Cultura... e outros relatos. **Urdimento**, Florianópolis, n° 6, p. 108-109, nov. 2004. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2004/>>. Acesso em: 10 out. 2014.

ibope. Importante destacar que Antunes buscava privilegiar os autores brasileiros em suas adaptações para TV. Tal proposta estava em diálogo com o objetivo educativo-cultural da emissora: levar ao conhecimento do público obras literárias consideradas culturalmente importantes.

De acordo com Cristina Brandão (2004), o pré-requisito de qualquer diretor e produtor de televisão é entender os princípios estéticos do veículo. Nas palavras da autora, os profissionais de televisão não contavam apenas com seus instintos quando codificavam mensagens para um grande público, a eles cabia adquirir conhecimentos e habilidades para selecionar e aplicar os elementos estéticos que ajudariam na tradução das ideias e mensagens do texto de origem. Antunes trabalhou como adaptador-roteirista em *Lua amarela*, conto da escritora Lygia Fagundes Telles. No trecho subsequente podemos perceber que Antunes já tinha adquirido conhecimento e habilidades que permitiram a ele desenvolver um *script* que sugeria o detalhamento da cena e os movimentos de câmera à maneira de um seguro diretor de televisão.

Sala mobiliada de maneira antiquada, convencional mas aconchegante com seus retratos de gente antiga pelas paredes. Velhos objetos, badulaques. A atmosfera é íntima, com os participantes de uma cálida e tranquila reunião familiar. **A câmera vai percorrendo lentamente as personagens que encaram a câmera** (na realidade encaram Laura) e sorriem, agradavelmente surpreendidos com sua presença ali: o avô está jogando uma partida de xadrez com o Namorado de Eduarda. Ambos se voltam, o Namorado assim curioso, o Avô, fazendo um gesto cordial com o cachimbo na mão, está acendendo o cachimbo. A Avó levanta ligeiramente a mão do teclado do piano (é ela quem está tocando) e faz um adeusinho na direção de Laura, sacudindo a cabeça, “ah! Querida, afinal você veio!...” parece dizer expressiva. (Trecho do script da telepeça *Lua amarela*, de Lygia Fagundes Telles, adaptação para a TV e direção de Antunes Filho, Dezembro de 1975. Arquivo Multimeios, CCSP, grifos de Cristina Brandão)¹²

A tarefa de adaptar envolve um campo complexo de questões no qual atuam o autor do texto de partida, o autor/adaptador, o veículo e os receptores. A experiência com os teleteatros permitiu a Antunes exercer a tarefa de diretor/adaptador. Nesse processo de transposição de obras para o veículo televisivo podemos destacar alguns momentos ou etapas. Num determinado momento era necessário pensar nos critérios que objetivaram a escolha dos textos para o repertório televisivo. Em outra etapa o diretor devia estar atento aos prazos e ao

¹² In: BRANDÃO, Cristina. Antunes Filho nos teleteatros da Tv Cultura... e outros relatos. **Urdimento**, Florianópolis, n° 6, p. 106, nov. 2004. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2004/>>. Acesso em: 10 out. 2014.

orçamento que a emissora dispunha para a produção das telepeças. Nesse ínterim o diretor usava de estratégias de produção de sentido para recriar o texto de partida visando à criação de uma nova obra que funcionasse bem no novo veículo – no caso o televisivo.

É importante destacar que Antunes produziu e dirigiu teleteatros e outros programas culturais para a TV Tupi além de ter dirigido mais de 150 textos dramáticos para diversos canais de televisão de São Paulo. Da grande série de teleteatros dirigidos e adaptados para a TV Cultura, Antunes Filho foi responsável pela direção de um vasto repertório¹³, a saber:

- Ano de 1974: *No vale do diabo* de John Millington Synge; *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues; *Chapetuba Futebol Clube* de Oduvaldo Vianna Filho; *O banquete* Lucia Benedetti.
- Ano de 1975: *A casa fechada* de Roberto Gomes; *Alô, alguém aí?* de William Saroyan; *A escada* de Jorge Andrade; *Um caso extraordinário* de Eugênio Heltai; *Somos todos do jardim de infância* de Domingos de Oliveira.
- Ano de 1976: *Lua amarela* de Lígia Fagundes Telles; *Demorado adeus* de Tennessee Williams; *O desembestado* de Ariovaldo Mattos; *Corpo a corpo* de Oduvaldo Vianna Filho, *Solness, o construtor* de Henrik Ibsen; *Que coisa mais estranha caiu no meu bolo perfeito* de Luiz Carlos Cardoso; *Cordiais saudações Mr. Kissinger* de Lenita Plonczynski; *A implosão* de Consuelo de Castro; *Tudo ou nada* de Benedito Corsi; *Relatório confidencial* de Deonísio da Silva; *Chapéu preto, noiva branca* de A.C.Carvalho; *Crime e castigo* de Fiódor Dostoiévski; *O olho* de J. Alvim; *Hoje sou um e amanhã outro* de Qorpo Santo.
- Ano de 1977: *Senhorita Julia* de August Strindberg; *Caso clínico* de José de Augusto; *Viva Olegário* de Luis Carlos Cardoso; *Reveillon* de Flavio Márcio.
- Ano de 1978: *Nau Catarineta* de Rubem Fonseca; *Strindberg - Duas estórias: A mais forte e Pariah* de August Strindberg; *Retratos de uma solteirona* de Tennessee Williams; *O torniquete* de Luigi Pirandello.

¹³ In: ANDRADE, Antonio; PERUZZO, Cicilia K.; REIMÃO, Sandra. Teatro 2 – Um teleteatro de experimentação, difusão e resistência. **Comunicação & Informação**, Goiânia, v. 12, nº 1, p. 79-90, jan/jun. 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/10871/7210>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

1.1.1.2. Antunes Filho: primeiras encenações teatrais

Entre os anos de 1950 e 1952, o jovem Antunes esteve à frente do Grupo Amador Teatro da Juventude. Nesse período, Décio de Almeida Prado foi assistir uma apresentação do teatro amador, num domingo de manhã e, logo após a apresentação, Décio convidou Antunes para ser assistente no TBC.

Antunes Filho ingressou no Teatro Brasileiro de Comédia - TBC como assistente de direção de Flaminio Bollini na montagem do espetáculo *Vá com Deus*¹⁴ de John Murray e Allen Boretz que estreou no final de outubro de 1952. A próxima peça em que trabalhou como assistente de direção no TBC, no ano de 1953, foi *Divórcio para três*¹⁵, de Victorien Sardou, sob direção de Ziembinski. Em depoimento para a edição especial da revista *Dionysos* sobre o TBC, Antunes esclarece que o encenador polonês Ziembinski

já vinha com a peça todinha inflexionada, dirigida, com as luzes já feitas. No primeiro ensaio ele já sabia tudo como é que é, e aí de você se não desse aquela inflexão! Tinha que dar direitinho. O gesto tinha de ser exatamente aquele que ele já sabia na casa dele. Os atores tinham, apenas, que tornar aquilo viável. A direção era pré-fabricada. (*DIONYSOS*, 1980, p. 144-145)

Segundo Alberto Guzik (1986), no ano de 1953, Antunes também foi assistente de direção de uma montagem de *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues, que seria dirigida por Ziembinski, mas que não foi encenada. Na peça que se segue, *Na terra como no céu*, do austríaco Fritz Hochwälder, dirigida por Luciano Salce, Antunes atua pela terceira vez como assistente de direção. No elenco de 28 atores consta apenas uma personagem feminina, Cândida, vivida pela atriz Ângela M. Almeida. A próxima atuação de Antunes como assistente, em 1953, viria com *Treze à mesa*, de Marc-Gilbert Sauvajon, sob a direção de Ruggero Jacobbi. Em depoimento, Antunes explicita:

o TBC era um teatro sofisticado. Então eles montavam Edgard da Rocha Miranda, que escrevia em inglês e se vertia, traduziam. [O que só vale para *Não sou eu...*] É uma coisa ridícula! Mas tentou-se fazer Nelson Rodrigues. O Ziembinski tentou, mas não conseguiu quebrar a barreira. É que eles não acreditavam na viabilidade econômica. Sabiam que estavam com a burguesia, e tinham medo dessa jogada. ...Tinham medo porque não foram criadas as condições que mais tarde o Arena criou. Se você falar que o autor

¹⁴ Alberto Guzik (1986) relatou que do numeroso elenco participaram Renato Consorte, Sérgio Cardoso, Jaime Barcellos, Carlos Vergueiro, Cleyde Yáconis, Célia Biar, Ziembinski, Ruy Affonso e Luís Calderaro, entre outros.

¹⁵ No elenco estavam Josef Guerreiro, Helena Barreto Leite, Ziembinski, Carlos Vergueiro, Cacilda Becker, Fredi Kleeman, Cleyde Yáconis, Maurício Barroso, Marina Freire, Célia Biar, Renato Consorte, Luiz Linhares, Benedito Corsi e Waldemar Wey.

brasileiro não era representado lá, eu digo também: o diretor brasileiro também não era apresentado lá. Não acreditavam. É próprio do período. (DIONYSOS, 1980, p. 144)

A estreia de Antunes, profissionalmente, foi em 1953, com a montagem de *Week-end*, de Noel Coward, encenada no Teatro Íntimo Nicette Bruno. No final da década de 1950, Antunes funda e dirige a companhia Pequeno Teatro de Comédia¹⁶, que estreia em 1958, o espetáculo *O diário de Anne Frank*, no Teatro Maria Della Costa. Com esse trabalho, Antunes Filho recebe o prêmio de melhor diretor pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) e pela Associação Carioca de Críticos Teatrais (ACCT). Também em 1958 estreia, *Alô...36-5499*, de Abílio Pereira de Almeida, no Teatro Cultura Artística com direção de Antunes e assistência de direção de Ademar Guerra, marcando o início de uma parceria. Esse espetáculo representava, naquele momento, o desejo de Antunes de trabalhar com um texto nacional. No ano de 1959, encena *Pic Nic*, de William Inge no Teatro Cultura Artística.

A virada da companhia, contudo, vem em 1959 com *Plantão 21*¹⁷, de Sidney Kingsley, com estreia no Teatro Maria Della Costa, ambientado numa delegacia de polícia, cuja exploração cênica de Antunes permitiu uma condução quase cinematográfica no desempenho dos 30 atores que se movimentavam de forma constante. Em 1960 Antunes recebe uma bolsa oferecida pelo governo italiano e faz uma viagem pela Europa para um estágio com Giorgio Strehler no Piccolo Teatro de Milão. Voltando ao Brasil, Antunes experimentou teorias de Brecht no espetáculo *As feitiças de Salem* de Arthur Miller, que estreou em 1960 no Teatro Maria Della Costa. A propósito da montagem Antunes declara:

encenar o mais discutido (se não o melhor) dos textos de Athur Miller representa para o Pequeno Teatro de Comédia o ponto de partida para uma nova fase de seu trabalho. Trata-se de uma tomada de posição nítida, no panorama do teatro brasileiro contemporâneo. Não renegamos absolutamente os espetáculos que produzimos até agora. *Anne Frank*, *Alô*, *Pic-nic*, *Plantão 21* e *Doce pássaro* foram peças que nos permitiram um

¹⁶ Companhia surgida no fim dos anos 1950 tendo Antunes Filho como diretor artístico e abrigando as primeiras direções de Ademar Guerra. O Pequeno Teatro de Comédia surge como alternativa aos modos de produção instaurados pelo Teatro Brasileiro de Comédia - TBC e pelo Teatro de Arena. É fundado por Felipe Carone, Armando Bógus, Néelson Duarte, Maria Dilnah, Nagib Elchmer, Luiz Eugênio Barcelos e Antunes Filho, o diretor artístico. A maior parte dos integrantes já havia conquistado sucesso com o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, sob a direção de Hermilo Borba Filho; e diversos deles já despontavam em atividades na televisão. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399352/pequeno-teatro-de-comedia>>. Acesso em: 5 out. 2015.

¹⁷ Nessa peça, Jardel Filho se destaca entre os atores do elenco. Tal espetáculo marca a estreia no palco de Laura Cardoso, na época já conhecida por seu trabalho na televisão.

amadurecimento na utilização da técnica teatral, bem como a formação de um elenco mais ou menos homogêneo. Com *As feitiças de Salem*, pretendemos proporcionar ao público que nos tem sempre prestigiado não só um divertimento de qualidade, mas também incorporar-nos ao esforço que vem realizando a sociedade brasileira em seu conjunto, no sentido de aprimoramento de suas instituições democráticas. Assumimos, pois, uma atitude crítica em relação a nossos problemas econômicos, sociais e políticos. Nossa participação no processo cultural do povo brasileiro será a de colaborar, com o nosso trabalho, para uma melhor compreensão de nossas condições sociais, a fim de nelas intervir conscientemente. (13/12/1960)¹⁸

Todavia, com *As feitiças de Salem*, Antunes não conseguiu atingir aquilo que almejava: o jogo do afastamento. Segundo Antunes, ele precisaria de muita imaginação para conseguir atingi-lo. A propósito da encenação, Décio de Almeida Prado declara:

não vamos discutir aqui tais ideias políticas, se estão certas ou erradas (na visão do encenador a problemática da peça teria relação casual com a crise estrutural da realidade brasileira e suas disparidades sociais) - mas que é que o nosso subdesenvolvimento tem de ver com o drama de Arthur Miller? Qual o nexó entre uma coisa, entre a situação econômica do Brasil atual e as agitações religiosas que ocorreram em Salém em fins do século dezoito? Para começar pelo princípio, em que sentido se pode dizer que a peça trata de “uma situação revolucionária”? No sentido marxista, de desigualdade econômica que conduz à luta de classe? Mas onde estão no drama de Miller, essa desigualdade e essa luta? [...] A questão, como se vê, tem importância teórica e prática, interessando não apenas ao presente espetáculo, mas à própria carreira do encenador. Se Antunes Filho decidir - sem se deixar levar pelas correntes do momento, pelo que os outros esperam dele - que sua vocação política não é menos exigente que a teatral, que não aceite mais dirigir peças com as quais não esteja inteiramente de acordo. Se as suas preocupações voltam irresistivelmente para o analfabetismo e o subdesenvolvimento brasileiro, escolha originais que tratem especificamente desses problemas. [...] Encenar uma peça - se não estamos enganados - é descobrir o que ela tem de próprio, de intransferível, não é contrapor sobre o texto uma teoria dramática tomada de empréstimo a outro autor, por mais admirável que seja, ainda que se chame Bertold Brecht.¹⁹

A crítica de Décio de Almeida Prado é claro exemplo de que Antunes não conseguiu alcançar o fim que vislumbrava. Para Antunes a opção pela encenação de *As feitiças de Salém* foi um exercício experimental para exercitar um novo tipo de concepção dramática baseado nas teorias de Brecht.

¹⁸ In: MAGALDI, Sábato. VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000. p. 357.

¹⁹ In: FARIA, João Roberto de. ARÊAS, Vilma. AGUIAR, Flávio. (Orgs.) **Décio de Almeida Prado: um homem de teatro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. p. 184.

As opções estéticas de Antunes, muitas vezes, fizeram com que ele fosse acusado de não ser engajado politicamente. Realmente, o partidarismo político nunca esteve em seu horizonte. Mesmo discordando da linha adotada pelo Arena, o último espetáculo encenado pelo Pequeno Teatro de Comédia, em 1961, é *Sem entrada, sem mais nada*, de Roberto Freire, fruto das pesquisas e discussões realizadas no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, sobre a vida proletária a partir de um enfoque marxista e tendo à frente do elenco a atriz Eva Wilma. A peça é montada no palco do Teatro Maria Della Costa - TMDC, onde Maria Bonomi²⁰, colaboradora da companhia desde a montagem anterior, elabora a cenografia de uma habitação coletiva distribuída em cinco planos. Porém, nem o fino acabamento do espetáculo e nem o elenco de primeira categoria conseguiram salvar a Companhia, que encerrou suas atividades a fim de evitar uma possível falência ocasionada por um novo fracasso de público.

No mês de março do ano de 1962 Antunes estreia como diretor com *Yerma* de Federico Garcia Lorca no TBC. A respeito da encenação de *Yerma* Décio de Almeida Prado, discorre:

através da ficção de uma companhia ambulante que se apresenta em uma aldeazinha[sic] espanhola, a exemplo do que fazia Garcia Lorca com *La barraca*, Antunes Filho não só impôs de início a convenção teatral, libertando-se do naturalismo, não se importando de trocar cenários à vista do público para assegurar a continuidade da representação, como acabou por fundir, aos poucos, os dois planos num só, uma vez que a própria aldeia, em sua totalidade, passa a ser, de certo ponto em diante, como que protagonista da peça. A concepção do espetáculo realiza assim, por outros meios, o objetivo essencial de Brecht: conservar intacta a eficiência do jogo teatral, mas não nos deixando esquecer, por outro lado, que se trata efetivamente de um jogo. (PRADO, 1964, p. 239)

No início de julho de 1964, *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, estreia depois de quatro meses de ensaio. Segundo Alberto Guzik (1986), enquanto a peça é preparada, muda o

²⁰ Maria Anna Olga Luisa Martinelli Bonomi é uma renomada artista plástica ítalo-brasileira. A artista plástica foi casada com Antunes Filho com quem teve um filho, Cássio Luiz Bonomi Antunes, que foi batizado por sua amiga próxima, a escritora Clarice Lispector. Sobre a importância da parceria artística entre Maria Bonomi e Antunes Filho, comenta o diretor Ademar Guerra: "Depois de *Doce pássaro*, Antunes Filho volta da Europa e dirige no Pequeno Teatro de Comédia *As feiticeiras de Salém*, de Arthur Miller, e *Sem entrada e sem mais nada*, de Roberto Freire. Nessa época, Maria Bonomi entra na vida do Antunes. Ela o faz mudar. Maria foi a ponte para Antunes dar seu grande salto qualitativo. A sua influência na carreira dele é muito grande. Eles se conheceram em *As feiticeiras de Salém* - ela fazia cenário e figurino. Ali Maria começa a ampliar a visão de Antunes. Ela percebe o gênio e o estimula a se abrir para as coisas que ele poderia entender e fazer. Sem Maria, não sei o que seria do Antunes. Ela o ajuda a queimar etapas, de uma forma positiva. O que me impressionou na Maria Bonomi, desde que a conheci, é que está sempre muitos anos à frente. Ela intui as coisas antes que aconteçam. Devia abrir uma tenda, dessas que leem o futuro, tamanha a sua capacidade de se antecipar aos fatos, às tendências... ". Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8447/maria-bonomi>> Acesso em: 25 fev. 2015.

regime político do país. Estoura o Golpe de Estado de 1964 que destituiu João Goulart da presidência e o poder passa a ser assumido por forças militares. De acordo com o pesquisador, havia curiosidade da classe teatral sobre a montagem de Antunes, pois o encenador preparou seu trabalho com laboratórios de interpretação que se tornaram lendários.

Para *Vereda da salvação*, Antunes Filho determinou jornadas diárias de doze horas de ensaio nas quais pela manhã eram laboratórios coordenados por Stênio Garcia, na época assistente de direção, e à tarde eram trabalhos sobre o texto com o próprio encenador. Segundo Sebastião Milaré (1994), Stênio Garcia relatou que a fase de preparação foi uma intensa busca de informações. O elenco debruçava-se sobre livros de sociologia e de história, pesquisavam em arquivos de jornais e revistas à procura de reportagens sobre assuntos regionais ligados à temática da peça, além de entrevistarem pesquisadores e antropólogos. Antonio Candido ministrava palestras aos atores que também contavam com as aulas de Jorge Andrade. Em depoimento, presente na obra *Antunes Filho e a dimensão utópica* (1994), Lélia Abramo relata que foram seis meses de intensos exercícios. Alguns atores recebiam bem a proposta, mas os que não a recebiam, como foi o caso de Dina Sfat, não continuaram.

Mas parte da expectativa que pairava sobre a estreia cabia ao temor de que a censura proibisse a peça. Era uma das primeiras entre muitas esperas que se seguiram nos sombrios anos que estavam por vir. O texto foi liberado pela censura e iniciou sua temporada. No entanto, como esclarece Guzik (1986), *Vereda da salvação*, a obra mais ambiciosa do teatro brasileiro na década de 1960, afundou num fracasso comercial arrastando consigo as últimas energias do TBC.

Sobre essa encenação Yan Michalski declarou:

embora possa parecer paradoxal, queremos crer que a primeira condição para a encenação de uma peça que tem por tema um desvario místico é uma absoluta lucidez por parte do diretor. Foi nesse sentido que Antunes Filho se perdeu e acabou prejudicando a montagem. Tivemos a impressão de que o diretor, em vez de estudar objetivamente o fenômeno dessa explosão mística, deixou-se levar por ela e, acrescentando um ângulo místico da interpretação ao próprio assunto do misticismo, desvirtuou em parte o sentido da obra. [...] Uma rubrica do início da peça diz: “Quando se abre o pano, Arturiana está parada à porta de seu casebre.” No espetáculo, quando se abre o pano, Arturiana está deitada na mata, esfregando-se no chão como um bicho. Esta incapacidade de ser simples, esta falta de economia de meios, este exagero tanto na interpretação quanto na marcação, prejudicaram infelizmente uma obra de inegável seriedade e que poderia ter atingido um nível excepcional. [...] Sente-se que os menores detalhes da interpretação, de caracterização, da maneira de usar a linguagem popular, da maneira de se movimentar etc.

foram longa e amorosamente trabalhados, assimilados e amadurecidos – ainda que nem sempre no sentido adequado.²¹

Segue um longo, porém curioso depoimento de Antunes sobre o processo de *Vereda da salvação*:

...em 63, isso muitos anos antes de todo o protesto internacional, do teatro servir de protesto, e protestar contra a própria forma de fazer teatro. Pela primeira vez no teatro brasileiro os atores se arrastavam no chão. Foi um escândalo, isso. Os atores cuspiam, se arrastavam... Eu parti da seguinte proposta: tudo o que é romântico não interessa; vamos fazer a realidade como se estivéssemos vendo alguém trabalhando, fazendo alguma coisa, como se você estivesse atrás de uma moita, assistindo. Essa foi a proposta: a direção, o espectador estariam atrás de uma moita, assistindo tudo aquilo. E foi com este enfoque que nós começamos a fazer a *Vereda*. A gente também contestava o Teatro de Arena, naquele momento, porque em tudo o que faziam eles abordavam a realidade brasileira, mas de uma maneira romântica. No fundo, no fundo, a lua sempre parecia um queijo de Minas, tinha alguma coisa doce, com muito charme, no Arena. Nós, então, estávamos contestando esse charme do Arena, que protestava, sim, mas nas relações havia sempre um perfume, para nós. Então, era antiperfume, a nossa encenação da *Vereda*. Era um protesto ao próprio Arena. [...] A crítica malhou; o artigo de fundo de todos os jornais era falando mal desse espetáculo. Nunca eu recebi tanta bordoadada, mas, ao mesmo tempo, as trinta e tantas pessoas por noite que assistiam esse espetáculo aplaudiam, de pé, uma meia hora depois de terminado o espetáculo. Foi um divisor de águas, realmente. E o que eu acho importante, em *Vereda da salvação*, é que tudo isso aconteceu muito antes do protesto internacional do teatro, antes da França e do Estados Unidos protestarem. Nós, aqui no Brasil - era uma coisa que vinha no ar -, começamos a contestar tudo o que tinha do nosso lado, a própria linguagem do teatro. Foi muito interessante esse aspecto. Acho que foi um espetáculo revolucionário, realmente. Hoje em dia eu vejo que esse foi o divisor de águas. Tem pouca gente que sabe disto, mas *Vereda da salvação* foi um divisor de águas, foi onde se fazia quase que um documentário²², procurava fazer da ficção um documentário, uma coisa que depois, mais tarde, todo mundo tentou, inclusive os próprios cineastas: fazer uma ficção documental. Então você vê os cineastas dez anos, sete anos depois fazendo isso, e mesmo pessoas de teatro fazendo isso. Mas tudo isso já estava em *Vereda da salvação*. (DIONYSOS, 1980, p. 141-142)

²¹ Yan Michalski, “Vereda da Salvação”. *Jornal do Brasil*. 29 jul. 1964. In: MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.p. 158.

²² A montagem dirigida por Antunes baseou-se em um intenso trabalho de preparação dos atores, com exercícios específicos e laboratórios que visam a uma recriação naturalista de um ambiente rural tomado pela histeria religiosa. Por se tratar de uma peça cujo ponto de partida é um fato real, ocorrido em abril de 1955, com intensa repressão policial e a morte de fanáticos religiosos da comunidade de Catulé, em Minas Gerais, a peça possui um caráter documental que Antunes buscou atingir através dos exercícios de interpretação desenvolvido com os atores.

Antunes reafirma sempre que tem preferência por trabalhar no limite. Na tênue linha que separa o genial do ridículo. Em 1964, com *Vereda da salvação*, Antunes começou a desenvolver com os atores laboratórios que trabalhavam o antigesto, o desarticulado, para buscar a expressão do homem não cidadão. Os ensaios consumiram meses de trabalho de Antunes Filho junto ao elenco. Interessado num novo realismo, o encenador elaborou uma série de exercícios que almejavam a expressão de um estado primitivo do homem, o contato com a terra e o comportamento não desenhado pelo condicionamento social.

Em depoimento para Sebastião Milaré, Raul Cortez esclarece:

nós fazíamos trabalhadores rurais, pessoas totalmente à margem da civilização e alheias a qualquer atitude da cidade. Pessoas que viviam no mato, passavam fome. A mão era instrumento de trabalho, o pé também; não tinham nenhuma forma educada. A voz servia para preencher os grandes vazios, então precisava de outra colocação. E tudo isso nós procuramos juntos. Foi procurado por todos os atores que imaginavam isso ou aquilo e queriam colocar. Os gestos também. Eram pessoas que não tinham os gestos coordenados com o que estavam falando. O gesto era uma coisa bruta, e às vezes até escondia o que estava sendo dito. Foi aí que apareceu o antigesto.²³

Esse método de trabalho calcado em laboratórios está aliado à grande pesquisa que o diretor vem empreendendo com os atores ao longo dos anos. Com *Vereda da salvação*, Antunes começou seu processo de decantação. Já havia aprendido bastante com seus vários mestres. Ali começava a primeira fase do artista enquanto pesquisador interessado nas mais variadas representações do homem.

No ano seguinte, 1965, Antunes, encena *A falecida*, de Nelson Rodrigues, como montagem curricular da Escola de Arte Dramática, no Teatro Leopoldo Fróes. Segundo depoimento de Alberto Guzik que fez parte do elenco, para o documentário *O teatro segundo Antunes Filho*, a peça era centrada no ator. O jogo dos atores funcionava como eixo condutor de toda narrativa e foi a partir do jogo que foi criada a marcação. De acordo com Guzik, o espetáculo denotava soluções do grupo e movimentação de blocos de atores que viriam a ser adotadas depois. Antunes compunha com o grupo a cenografia, algo que não era feito antes. Duas outras produções viriam no ano de 1965: *A grande chantagem*, de Clifford Odets, produção de Joe Kantor no Teatro Oficina e *A megera domada*, de William Shakespeare, produção do Teatro da Esquina, no Teatro Aliança Francesa.

²³ Depoimento de Raul Cortez. In: MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 149.

Para o ano de 1966, Antunes prepara a montagem de *Julio César*, de William Shakespeare, com produção de Ruth Escobar no Teatro Municipal de São Paulo e para o ano de 1967 *Black-out*, de Frederick Knott, com produção de John Herbert e do próprio Antunes Filho no Teatro Aliança Francesa. Eva Wilma declara em depoimento para o documentário *O teatro segundo Antunes Filho* que chegou a frequentar, a pedido de Antunes, como uma espécie de laboratório, a Fundação para o Livro do Cego no Brasil que era uma casa de reabilitação para que deficientes visuais pudessem viver de forma mais independente. No ano de 1968, Antunes encena *A cozinha*, de Arnold Wesker, também em parceria com John Herbert no Teatro Aliança Francesa.

A década de 1970 foi de intenso trabalho para Antunes Filho. Em 1971 dirige e produz *Peer Gynt*, de Henri Ibsen e *Corpo a corpo*, de Oduvaldo Vianna Filho, ambas com estreia no Teatro Itália. Antunes usa a peça *Peer Gynt* para criticar a alienação que tomava conta do comportamento do brasileiro e também para revelar sua utopia. Para Antunes interessava, naquele momento, refletir sobre a ganância, a guerra e a loucura humana. Mas, entre *Peer Gynt* e *Macunaíma*, Antunes abandonou sua pesquisa porque a “atmosfera”²⁴ não contribuía para o desenvolvimento de suas pesquisas. Segundo Sebastião Milaré, tal recesso não significou imobilismo, pois “Antunes aplicava com parcimônia elementos técnicos e formais descobertos anteriormente, porém não levava adiante a pesquisa. A situação do teatro sob o jugo de uma censura brutal e voluntariosa, [...] não propiciava espaço para a experimentação.” (MILARÉ, 2010, p. 44-45)

Na década de 1970 Antunes realiza, também, seu único longa-metragem: *Compasso de espera* (1969-1973). Considerado como um dos mais representativos filmes brasileiros sobre a condição do negro e responsável por lançar atores como Zózimo Bulbul, Stênio Garcia, Antonio Pitanga, Renée de Vielmond e Karin Rodrigues. A película sofreu censura porque, segundo Antunes, não era conveniente mostrar esse filme porque tocava em questões que tinham que permanecer intocáveis. Em plena ditadura militar, Antunes Filho expõe o racismo existente no Brasil através do protagonista, o poeta negro Jorge de Oliveira (Zózimo Bulbul). Jorge (Bulbul) é um homem negro de sucesso, intelectual, poeta e publicitário, um profissional respeitado que conseguiu estudar e ascender socialmente. De origem pobre, mas

²⁴ “... passamos por maus momentos, a começar com a censura [...]. De fato não foi somente a censura Houve uma soma de fatores, implicações político-econômicas... e também uma crise espiritual. Mas, nesse contexto, a censura pesa muito, faz fenecer o espírito criativo. A gente perde o referencial, não sente nada sob os pés. Então, é preciso ser um super-homem pra fazer alguma coisa. E minha posição nisso tudo foi de marasmo.” Antunes em entrevista concedida a Sebastião Milaré. Esse trecho consta como nota de rodapé em MILARÉ, Sebastião. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: Edições SESCSP, 2010. p. 45

apadrinhado por um homem branco o protagonista enfrenta uma situação dicotômica: ao mesmo em que se envolve com mulheres brancas e se integra ao ambiente das elites intelectuais, apanha na praia por causa de sua cor e é acusado por amigos e familiares de ser conformista. Não obstante, a própria elite na qual ele se insere o rejeita.

O filme dirigido por Antunes Filho, no ano de 1975 conquistou uma série de prêmios, entre eles o de melhor argumento no *Prêmio Governador do Estado de São Paulo* e o *Prêmio Adicional de Qualidade – INC*, melhor diretor no *Prêmio Air France*; e revelação de atriz para Renée de Vielmond da *Associação Paulista dos Críticos de Arte*.

Voltando ao âmbito teatral, no ano de 1972, mais duas outras peças sob sua produção e direção também no Teatro Itália: *Em família*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *O estranho caso de Mr. Morgan*, de Anthony Shaffer. Em 1973 estreia *Check-up*, de Paulo Pontes, produção de Carlos Imperial e *Bodas de sangue*, de Federico Garcia Lorca, produção de Sandro Poloni, ambas no Teatro Itália. No ano de 1974, *Bonitinha, mas ordinária*, de Nelson Rodrigues, com produção de Mirian Mehler e Perry Salles, estreia no Teatro Paiol e *Tome conta de Amèlie*, de George Feydeau, com produção de Sandro Poloni estreia no Teatro Maria Della Costa. No ano de 1975 Antunes estreia *Ricardo III*, de William Shakespeare, com produção do Thearte²⁵ no Teatro Municipal de São Paulo.

Em 1977, Antunes dirige *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, com produção de Eva Wilma no Teatro FAAP. No ano de 1978, Antunes encena duas outras produções: *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee, com produção de Raul Cortez, no Teatro Anchieta, e aquela que viria a ser a encenação que traria a sua consagração, *Macunaíma*, a rapsódia de Mario de Andrade, que merecerá aqui um aparte, dada a sua importância.

1.1.2. Macunaíma: o meridiano

No final da década de 1970, Antunes começou a pensar na ideia de criar um curso de formação de atores. Segundo Sebastião Milaré (2010), pesquisando meios de viabilizar a retomada de suas pesquisas estéticas, Antunes propõe a Amália Zeitel, à época presidente da Comissão Estadual de Teatro, órgão pertencente à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, a realização de um curso para atores tendo como temática a obra *Macunaíma*, de Mário

²⁵ “Antunes cria o Thearte, companhia que terminou com a mesma montagem da qual nasceu *Ricardo III*, de Shakespeare.” In: MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.p. 253.

de Andrade, como base para exercícios, não descartando a possibilidade de o desdobramento do curso culminar em uma montagem teatral. Segundo Amália Zeitel:

no ano de 1977, o Sindicato dos Atores propôs a organização de cursos de teatro para atores e diretores, a fim de mantê-los atualizados. Em outubro desse ano, o Antunes veio à Comissão e nos pediu uma verba de 500 mil cruzeiros, uma importância muito grande na época, para fazer um curso de formação de atores, centralizado no tema “Macunaíma”. Se tudo funcionasse bem, eventualmente, nasceria um espetáculo teatral. Antunes nos explicou que iria trabalhar, pelo menos três meses, com vinte atores. Dado o seu mérito como diretor, concedemos a verba que seria administrada pelo Sindicato dos Atores. Antunes iniciou o trabalho no Teatro São Pedro, que era sublocado naquela época pela Comissão de teatro. Eu comecei a acompanhar os ensaios a partir de dezembro/janeiro, e já estava montada uma estrutura da peça, de uma beleza extraordinária. Ao aproximar-se a fase de produção do espetáculo, a Secretaria dispôs novas verbas. O Estado, então, acabou se tornando o produtor do espetáculo, a única vez que isso aconteceria.²⁶

Em 1977, cerca de quarenta candidatos ao elenco de *Macunaíma* foram selecionados através de testes. O grupo selecionado era bastante heterogêneo: havia profissionais com alguma experiência, iniciantes, amadores e outros com nenhuma experiência dramática.

O processo de aprendizagem recorrendo à prática baseava-se em improvisações sobre temas extraídos da rapsódia de Mário de Andrade. Após três meses passados, já ao final do curso, Antunes conversou com os atores a respeito da montagem, mas sem garantias que a mesma vingaria. Ainda assim, o grupo trabalhou corajosamente em uma jornada nunca inferior a 12 horas. Na sequência, vieram para o grupo Murilo Alvarenga, para ficar responsável pela parte musical, e Naum Alves de Souza, que assumiu a direção de arte. Antunes propôs aos atores que se separassem em grupos e cada um ficava responsável por trabalhar uma parte do livro com vistas a propor improvisações que mais tarde seriam apresentadas a ele. Concomitantemente a essa prática, havia a formação teórica oferecida pelo curso que abarcou estudos envolvendo a Semana de Arte Moderna, o folclore brasileiro e a cultura indígena e africana, além de vasta bibliografia, com destaque para *Roteiro de Macunaíma*, de M. Cavalcanti Proença e *O selvagem*, do General Couto de Magalhães. Historiadores, sociólogos e literatos convidados faziam palestras. No que tange à prática, o grupo contou com aulas de *tai chi chuan*, voz, técnica corporal, além de desenvolverem trabalho musical com Murilo Alvarenga e laboratórios de criação cenográfica com Naum Alves de Souza.

²⁶ In: GEORGE, David. **Grupo Macunaíma**: carnavalização e mito. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. p. 19.

Sobre o seu trabalho com o grupo que se formou, Antunes relembra:

aquele pessoal sabia o instinto do que é arte. Hoje em dia as pessoas que vão fazer teatro não têm mais o instinto do que é arte, o significado interior do que é arte, o sentido espiritual da arte, da busca do conhecimento... Vivíamos naquele tempo o terror do Estado autoritário. Hoje em dia está tudo aberto, escancarado, mas as pessoas não se organizavam como se organizam na solidão. Havia muita solidão. A televisão não estava esse troço, o consumo não estava essa doideira que é hoje... no entanto, estávamos fechados politicamente. Então, quando eu via aqueles laboratórios... Um capítulo do *Macunaíma* era dado a diversas pessoas, para fazer. Ficavam grupos de três ou quatro bolando aquilo. E bolavam coisas extraordinárias! Então... tinha um jogo no fundo do olho, que era legal! Não se comia direito, não se dormia direito, mas iam lá e trabalhavam que nem loucos. Comiam lá umas batatas e couves que a Amália Zeitel trazia do sítio, de vez em quando umas laranjas... E as pessoas se contentavam com isso. Foi um momento heroico o desse pessoal, lá no Theatro São Pedro...²⁷

Face às dificuldades da empreitada - que exigia dedicação exclusiva dos atores, longo período de ensaios e estudos, rigor disciplinar e ainda a abdicação de remuneração, visto que não havia recurso financeiro para pagamento dos atores - a turma procedente do curso foi logo se reduzindo, o que acarretou a necessidade de admissão de novos atores mediante testes. No entanto, depois de um intenso trabalho em conjunto, o grupo de cerca de quarenta atores reduziu-se a um elenco de 20 pessoas.

Caso interessante que relata Milaré foi o de um ator que não se inscreveu nos testes e estava lá apenas para acompanhar uma amiga. Tal ator resolveu dar palpites sobre a cena de um dos concorrentes ao papel de Macunaíma e Antunes resolveu desafiá-lo para fazer o teste. Esse ator era Cacá Carvalho, o ator escolhido para interpretar Macunaíma na primeira fase. Cacá Carvalho, naquele momento, estava prestes a voltar para Belém do Pará, mas Antunes convenceu-o a permanecer em São Paulo.

De acordo com Sebastião Milaré (2010), alimentadas pelo conhecimento, fruto de pesquisa sobre a obra, as improvisações efetuadas pelos atores geravam cenas que eram selecionadas, desconstruídas ou eliminadas, quando era o caso. E nesse fazer e desfazer e refazer, eis que um rascunho da peça ficou pronto. Trabalhava-se sobre esse rascunho quando Jacques Thiériot passou a fazer parte da equipe para ajudar a dar forma dramática àquele excesso criativo. Mesmo com a eliminação de inúmeras cenas, como relata Milaré, às vésperas da estreia a encenação durava cerca de 7 horas. Novos cortes foram feitos e a peça

²⁷ Depoimento para o documentário *O teatro segundo Antunes Filho*, 2002. In: MILARÉ, Sebastião. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p. 47. Aqui podemos observar uma visão romântica do encenador quanto ao fazer teatro.

estreou então com quatro horas e meia de duração. Posteriormente, após novas suturas, a montagem terminou sintetizada em um espetáculo com duração de três horas.

Até a estreia, que se deu na noite de 15 de setembro de 1978 no Teatro São Pedro, em São Paulo, a prioridade era a organização do próprio grupo em termos de cooperativa. Assim foi lançado o Grupo de Teatro Pau-Brasil que, mais tarde, com a repercussão do espetáculo, passou a se chamar Grupo de Teatro Macunaíma. O espetáculo tornou-se, desde a sua estreia um fenômeno teatral brasileiro ganhando destaque internacional a partir do Festival de Teatro Latino-Americano de Joseph Papp, em Nova York, do qual participou no ano seguinte ao da estreia. *Macunaíma* teve uma das turnês mais longas na história do teatro brasileiro: do dia de sua estreia até o encerramento da turnê em Atenas, em 5 de julho de 1987, percorreu 96 cidades do Brasil e do exterior, num total de 876 apresentações

A montagem de Antunes Filho foi considerada um marco do teatro brasileiro. Abdicando do uso de cenário e parafernálias mirabolantes o espetáculo *Macunaíma* realizou-se através de elementos cênicos “pobres” como jornais velhos, num desfilar de belíssimas imagens construídas através da gestualidade dos corpos dos atores, valorizando assim a plasticidade do grotesco. O uso dos coros como recurso cênico tornar-se uma marca registrada nos trabalhos de Antunes e do Grupo Macunaíma, levando adiante o projeto de um teatro em que o ator e suas possibilidades técnicas, sensíveis e criativas estejam no centro de uma cena de forte expressividade auditiva e visual.

David George, em seu livro *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*, faz uma seleção da crítica internacional sobre o espetáculo, o que confirma o impacto que a peça causou também no exterior.

De Nova York, “Um trabalho que triunfa sobre a duração [...] e sobre a língua [...] para transmitir um raro empolgação teatral [...], uma viagem de aventura, alegria e desespero [...] como a de *Peer Gynt* [...]”; de Bonn, “eletizante reação do público, incondicionalmente entusiasmado.”; de Paris, “São belos, esses mágicos do palco. Cada noite, o público faz de *Macunaíma* um triunfo”; de Milão, “Um teatro extraordinariamente rico e solar, obtido com meios bastantes simples. A plateia aplaude freneticamente.”; de Caracas, “*Macunaíma* [...] foi a maior surpresa estética do certame artístico que fez de Caracas um cenário do mundo”; de Londres, “a mais estranha e exuberante atração que o teatro Lyric Hammersmithi já apresentou”; de Madri, “*Macunaíma* é, para o teatro, o que *Cem anos de Solidão* é para o romance”; de Guanajuato (México), “*Macunaíma* abre e fecha, inicia e esgota um caminho para o teatro latino-americano”; de Adelaide (Austrália), “Nada semelhante apareceu em nenhum festival desde a *Conférence des Oiseaux* de Peter Brook [...]” (GEORGE, 1990, p. 21-22).

Acerca desse impacto causado no exterior, Mariangela Alves Lima declara:

é no mínimo curioso que um herói tão brasileiro, índio, preto e branco, possa dialogar com as mais diversas nacionalidades [...]. O herói não faz apenas a trajetória de um país, mas a trajetória de uma civilização. A partir desse ponto é o teatro que se incumbe de traduzir para uma linguagem universal a universalidade do tema [...]. Não faz sucesso porque é **tão bom quanto** os outros espetáculos produzidos pelo mundo afora. E também não faz sucesso porque é **exótico**. É um trabalho que tem autonomia para comunicar-se porque põe em cena os sonhos, as experiências e o humor de espectadores das mais diferentes origens. (grifos da autora)²⁸

Dentre as críticas brasileiras destacamos a de Yan Michalski.

Bastaria um único espetáculo - *Macunaíma* - para conferir à temporada paulista [de 1978] o rótulo de excepcional: pela primeira vez em 11 anos (desde a estreia de *O rei da vela*) recebíamos um impacto difícil de ser avaliado de imediato, mas a respeito do qual se podia dizer logo na saída do teatro que se tratava de uma iniciativa destinada a figurar como um marco nos anais da cena brasileira.²⁹

Com *Macunaíma* é criado um novo modo de se fazer teatro que se opõe ao esquema de produção do teatro comercial. E nesta tentativa, Antunes funda suas próprias técnicas que serão descritas mais adiante quando trataremos da questão do método. A partir de 1982 o Grupo passa a receber o patrocínio do SESC-SP, unidade Consolação, fundando o Centro de Pesquisa Teatral - CPT.

1.1.3. Antunes Filho PM: CPT - o devir

O projeto de Antunes corria sério risco com as eleições para o governo do Estado de São Paulo em 1982, pois as verbas provenientes da Secretaria da Cultura não eram suficientes. Ademais, com a mudança de governo, o grupo podia ser retirado do Teatro São Pedro para dar lugar a outras prioridades da futura administração. Intelectuais e artistas, simpatizantes do Grupo Macunaíma, resolveram buscar alternativas para a continuidade do projeto de Antunes. E assim criou-se uma ponte que possibilitou ligar a proposta de Antunes à política que o SESC - Serviço Social do Comércio - pretendia adotar em favor do teatro. Para tanto, o SESC constituiu uma comissão para examinar a produção teatral no momento da

²⁸ Trecho extraído do texto “A fábula do peregrino”, do programa das peças do “Rodízio” de 1984, cujo repertório incluía as peças: *Romeu e Julieta*, *Macunaíma* e *Nelson 2 Rodrigues*. In: GEORGE, David. **Grupo Macunaíma: carnavalização e mito**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. p. 19

²⁹ In: MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 74.

redemocratização do país e avaliar o papel que a instituição poderia desempenhar no que tange as necessidades dos novos tempos.

Segundo relato de Milaré (2010), o documento que consubstanciava as conclusões do grupo de trabalho, assinado pelos integrantes da comissão, com data de 14 de março de 1982, iniciava examinando a produção teatral e suas dificuldades, dada a falta de recursos financeiros. O documento destacava os escassos patrocínios normalmente procedentes de órgãos governamentais que geralmente se destinavam à montagem de espetáculos, beneficiando apenas um número reduzido das peças colocadas em cartaz. A maioria dos produtores escolhia textos para elencos de no máximo quatro intérpretes e de autores consagrados, acreditando, dessa maneira, diminuir os riscos de fracasso; e por essa mesma razão, sempre que possível, incluíam no elenco um nome conhecido das telenovelas. Por outro lado, a comissão via nas cooperativas uma tendência mais plausível de produção teatral, com os lucros e prejuízos divididos entre os participantes. Assim, tornando viáveis as produções, as cooperativas possibilitariam aos jovens profissionais do palco a experimentação e o aprendizado no exercício de várias funções.

Na sequência Milaré destaca que o relatório descrevia a cena teatral da época que emergia de uma realidade sufocante, buscando reafirmar seu espaço. Diante de tal panorama o documento realçava a preferência por recursos econômicos e também por meios que apoiassem cultural e tecnicamente os profissionais. Segundo a transcrição do documento original por Milaré, o ponto mais importante do plano de ação do SESC era a criação do “Espaço para Discussão Teatral”, a ser implantado na unidade Consolação que seria um “centro formador de recursos humanos, irradiador e produtor de atividades culturais que tenham o teatro como conteúdo e forma de expressão.” (MILARÉ, 2010, p. 81) Para a isso, constava na proposta os seguintes objetivos³⁰:

1. Fazer com que o SESC passe a produzir espetáculos teatrais, comprometendo-se com produções de baixo custo financeiro e elevado nível cultural.
2. Estabelecer novas formas de ligação entre as Instituições e os artistas, estimulando e orientando a formação de cooperativas de atores para teatro.
3. Formar atores e técnicos para teatro.
4. Pesquisar textos e autores e inovar na concepção e na montagem dos espetáculos que produzir.

³⁰ Transcrição do documento original, p. 16. In: MILARÉ, Sebastião. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p. 81.

Tal proposta condizia - em especial os itens 3 e 4 - com o projeto desenvolvido por Antunes e o Grupo de Teatro Macunaíma no Teatro São Pedro. Assim, em 1982, face à afinidade de ideias e propósitos da proposta, instituiu-se o CPT - Centro de Pesquisa Teatral³¹, promovendo a continuidade tanto das pesquisas estéticas quanto das atividades no campo da formação de atores, técnicos e criadores cênicos através de oficinas de dramaturgia, cenografia, sonoplastia e figurinos. O CPT vem formando há mais de 30 anos jovens interessados em desenvolver suas habilidades no âmbito do fazer teatral.

Segundo Lee Taylor, em entrevistas concedidas para sua dissertação no início de 2014, Antunes afirmou que a maior contribuição em teatro de sua trajetória é a formação dos atores que passaram pelas pesquisas de seus espetáculos. Nessa perspectiva, para o encenador, do ponto de vista cultural, é mais importante seu trabalho como formador de atores do que qualquer espetáculo que ele tenha realizado. Tal declaração de Antunes nos faz pensar sobre o advento do encenador pedagogo.

Como nos esclarece Marcos Bulhões Martins “a pedagogia do teatro e a encenação, quando caminham juntas com o enfoque da pesquisa, são responsáveis pelo avanço do teatro como ato cultural e como linguagem artística.” (2002, p. 241) De acordo com o pesquisador, os principais avanços do teatro ocidental foram consequência de processos que uniram investigação artística e aprendizagem. O caráter pedagógico da atuação dos grandes renovadores da cena moderna, como Stanislavski e Meyerhold, é destacado por diversos autores contemporâneos, que reconhecem nas práticas e poéticas dos grandes mestres a procura de uma espécie diferente de teatro, no qual o elemento essencial seja a pedagogia.

No Brasil, na perspectiva de Martins (2002), grande parte da renovação da cena moderna deu-se através de iniciativas de artistas envolvidos com o ensino, a começar com o Teatro-Escola dirigido por Renato Viana. Como exemplo de pioneirismo, Marcos Bulhões Martins cita Paschoal Carlos Magno, criador do Teatro do Estudante do Brasil e das várias versões do Festival Nacional de Teatro do Estudante. Da década de 1950 em diante, segundo o pesquisador, destacam-se também as atuações de Eugenio Kusnet, Dulcina de Moraes, Maria Clara Machado, Alfredo Mesquita e Hermilo Borba Filho, que também buscaram, em suas trajetórias, a síntese entre os processos de treinamento do ator e a criação. Na sequência o autor destaca, como propostas representativas, o trabalho de Antunes com o Centro de Pesquisa Teatral; o trabalho organizado em Porto Alegre pelo grupo Ói Nós Aqui Traveiz; o

³¹ O CPT está localizado no sétimo andar do SESC, unidade Consolação, localizado na Rua Dr. Vila Nova, nº 245, Bairro Vila Buarque, São Paulo.

Lume, núcleo de pesquisa fundado por Luís Otávio Burnier em Campinas; os cursos de iniciação de Carlos Nereu, em Natal; o Teatro-Escola Piolin, de Luís Carlos Vasconcelos, na Paraíba; as montagens com iniciantes coordenadas por João das Neves, na Amazônia; o Teatro Vento Forte, de Ilo Krugli; e as experimentações com estudantes universitários efetivadas por diretores como Márcio Aurélio, dentre outros.

O interessante a respeito do projeto de Antunes talvez seja, justamente, o fato ele coadunar várias referências do passado e da atualidade em um processo de diálogo e de tradução, para o teatral, visando à criação do objeto artístico. Como incansável pesquisador, Antunes Filho, como homem de teatro que reflete sobre seu fazer teatral, nutriu-se de referências para além das artes cênicas.

Para Antunes Filho, em grande medida a realidade se transformou na “própria substância da obra”. Começou a investigação de meios para reproduzir cenicamente a realidade por intermédio de Stanislavsky[sic]. Depois Brecht lhe explicou que a cena é **uma realidade** e nela só cabem sínteses críticas, capazes de levar o espectador a ver de nova maneira a sua realidade. O marco de ambos os caminhos é a vida cotidiana, a noção que o ser humano tem de mundo a partir do que vê, dos seus sentidos e da sua razão.

Estimulado por Brecht, Antunes começa a explorar a própria cena como uma realidade. Evidentemente, realidade artística e, por isso, capaz de produzir conhecimento. Começa a elaborar essa realidade do ponto de vista zenbudista, imaginando o Universo em fluxo contínuo, onde passado, presente e futuro são abstrações destituídas de sentido. Não só movimento de **causa e efeito**, mas uma dinâmica alimentada por *yin* e *yang*, na qual a causa e o efeito têm conteúdos inacessíveis à percepção cotidiana dos nossos sentidos. Com o pensamento de Mircea Eliade, começa a perceber matrizes arcaicas que a psicologia de Jung ambienta no inconsciente coletivo. E o inconsciente coletivo produz uma pulsação constante no interior da realidade comum, objetiva e concreta, impregnando-a de **irracionalismos** que a psicologia freudiana não alcança (ou reduz a um estereótipo). Por fim, a nova física, particularmente a interpretação de Copenhague da teoria quântica, lhe oferece novos instrumentos para a compreensão dessa realidade como um sistema cósmico, só possível de se captar pelo pensamento ou pela linguagem não linear. (MILARÉ, 2010, p. 35, grifos do autor)

Ao explorar a própria cena como uma realidade, Antunes começa a se enveredar por entre inúmeras referências teóricas na tentativa de ampliar o pensamento artístico e estimular as discussões no CPT. Lee Taylor (2014) acrescenta que Antunes vem agregando, nos últimos tempos, outros pensadores para suas investigações tais como: Sigmund Freud, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Friedrich Nietzsche, Teodor Adorno, Arthur Schopenhauer, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Jean Bourriaud, Martin Heidegger, Zygmund Bauman, Baruch Espinoza, Jean Baudrillard, Walter Benjamin, Henri Bergson, entre outros.

Lee Taylor (2014) esclarece que tais referências e discussões, nas reuniões realizadas com o elenco, conduziram Antunes para a elaboração do conceito de “Manifestação”, conceito este que consiste na tradução mais recente da busca do encenador pela autonomia criativa dos atores. Taylor afirma que o conceito de “Manifestação” foi elaborado por Antunes a partir da leitura do livro *A experiência do Fora*, de Tatiana Salem Levy.

Segundo a autora, *A experiência do Fora* parece um título estranho a quem não conhece de antemão a obra de Maurice Blanchot, Michel Foucault e Gilles Deleuze. Já na apresentação do livro Tatiana Salem Levy esclarece o que ela está chamando de “experiência do Fora”³² e o que o termo “Fora” significa e para isso destaca a mudança ocorrida no início do século XX, quando autores como Mallarmé, Kafka e Proust anunciavam a ruptura com as premissas fundamentais de uma dada concepção de realismo literário. Nesse ínterim, segundo a autora, a preocupação realista de dar conta de detalhes fora substituída pela proposta de enfatizar o ato de criação e a realidade própria da narrativa. E para tanto, Blanchot criou o conceito de “Fora”, como sendo o poder da literatura de criar sua própria realidade. Assim sendo, o conceito de Fora em Blanchot está associado a uma concepção de imaginário. Segundo Levy a escritura é para Blanchot a própria experiência da realidade. “Nela, tudo se torna imagem, ou seja, tudo se desdobra em sua outra versão. Ao se exteriorizar, a palavra literária constitui o outro do mundo, que está tão colocado a este quanto o imaginário ao real.” (LEVY, 2003, p. 27)

A intenção de Antunes com o conceito de Manifestação, pautada na teoria do “Fora”, é a criação de uma “visão filosófica” da criação do ator que busca traduzir “uma experiência em que se adquira a potencialidade de revelar em cena certas criações singulares, que estejam descompromissadas da imitação da realidade cotidiana e essencialmente abertas a novas propostas cênicas”³³ e cuja premissa consiste no seguinte: “o ato de criação deve surgir a partir do “esvaziamento” do ator para posterior manifestação autônoma de uma imaginação criadora.”³⁴ Trazendo o “Fora” para o âmbito teatral, Antunes parece se apropriar do conceito

³² “A partir do conceito de Blanchot, Michel Foucault e Gilles Deleuze expandem a experiência do Fora para outros campos que não a literatura. Em ensaio intitulado “O pensamento do Fora”, Foucault analisa de que maneira o Fora da linguagem está associado à despersonalização do sujeito e ao consequente surgimento do que ele chama de o ser da linguagem.” In: LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 14.

³³ PAULA, Lee Taylor de Moura. **Manifestação do ator**: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.p. 104.

³⁴ Idem, p. 105.

de Blanchot para, por sua vez, refletir sobre o poder da linguagem ficcional de constituir realidades. Nesse sentido a manifestação está intimamente ligada ao poder criativo e não ao representativo.

A manifestação é o ato em devir, é essa entrada na magia desse plano de imanência selvagem e é impessoal [...], abandono o meu pessoal e entro no neutro, no impessoal. [...] Esse neutro tem palpitação, a palavra que eu escrevo agora ou a imagem que tenho agora tem palpitação, ela tem sensações. Ele me dá uma palavra não sei se derradeira, me dá uma imagem, não sei se também derradeira. [...] Eu tenho tudo aquilo, mas eu estou mergulhado nas águas do inédito.³⁵

Como ato em devir, a ideia de manifestação que Antunes propõe para seus atores, nutridos de várias leituras e investigações, é que eles iniciem seu processo de criação sem predeterminações. Pois, para Antunes, se já se tem uma criação pré-fabricada não se é possível estar atento às possibilidades que o exercício da criação proporciona. Muitas ideias e concepções podem surgir durante as discussões e improvisações das salas de ensaio. Nesse sentido é importante que o ator esteja aberto para a troca e para a experimentação.

É o exalável. Quando eu faço alguma coisa e as coisas se manifestem independente de qualquer... Eu tenho que ficar aberto para deixar eu me exalar. Os vapores. Os vapores... Então, se eu faço uma coisa, eu fico naquela coisa... Ela tem um objetivo, mas eu não estou amarrado ao objetivo a ferro e fogo como se fosse uma cruz. Então eu tenho que ter um objetivo, mas eu flutuo. Mas eu estou mais ou menos firme, mas eu estou flutuando por dentro. Essa flutuação por dentro ela exala alguma coisa pra você como espectador.³⁶

Às vezes não é simples apreender o que Antunes pretende com suas declarações. Sua forma de se expressar por metáforas ou por imagens faz com que nós tenhamos que interpretar sua elaboração. Mas buscando compreender a sua lógica é possível inferir que o encenador busca fundir referências, que nos parecem contraditórias, em uma lógica pessoal que, num primeiro olhar, pode até parecer um devaneio, mas se trata de uma elaboração que irá desencadear em um exercício e/ou técnica corporal. Como diretor-pedagogo, Antunes busca incentivar a busca pelo conhecimento para que os atores tenham base para refletir acerca de sua própria criação. E assim nutridos eles possam estar abertos às diversas

³⁵ Entrevista concedida por Antunes Filho. In: PAULA, Lee Taylor de Moura. **Manifestação do ator: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. p. 104-105.

³⁶ Entrevista concedida por Antunes Filho para essa tese em 12 de maio de 2016.

possibilidades que o ato da criação proporciona. E é nesse limiar que estaria a potência de vir a ser. Como sugere Giorgio Agamben, “aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível.” (2007, p. 30) Nesse sentido, quando Antunes afirma que o ato de criação deve surgir a partir do “esvaziamento” do ator, esse esvaziamento, significa, segundo ele, que o ator deve estar disponível para a experimentação. Pois é na experimentação que se vai constituindo a criação.

1.2. Da preparação de atores

Eu não quis criar um método por criar um método. Eu queria resolver o meu problema porque eu não acredito no teatro sem ator. Eu não queria continuar um designer. Fazer o design da cena com efeitos e fumacinha etc e tal. Eu precisaria então da palavra. Eu amo a palavra. E não se pode discutir a palavra se não tivesse alguma coisa conjugada com o corpo. E aí eu precisei estudar o corpo humano e a voz.

(Antunes Filho)

Antunes Filho já disse em entrevistas que não criou um método porque quis inovar ou porque quis criar um método. O método é consequência de uma série de inquietações que foram surgindo no desenrolar das pesquisas de seus espetáculos. Antunes sentiu a necessidade de constituir na prática uma série de exercícios, com os quais se poderia desenvolver ou configurar uma metodologia.

Antunes sempre frisou sobre a importância da busca por uma autoexpressão. Na perspectiva do encenador, o ator precisa ter autoconsciência para ser dono de seu processo criativo. Segundo ele, só se tem liberdade quando se tem autoexpressão e para conquistá-la é preciso ter consciência de si, trabalhar o corpo de forma a descondiçaná-lo de hábitos e manias e estudar muito para se nutrir de referências artísticas e intelectuais. Dentre as

referências para o tipo de atuação que Antunes almeja que seus atores alcancem, merecem destaque Carl Theodor Dreyer e Kazuo Ohno. Como pontua Antonio Gonçalves Filho:

em certo sentido, cinema e teatro andam juntos no palco de Antunes, o que talvez explique as infindáveis, mas necessárias, sessões dos clássicos a que submete seus atores do CPT. É interessante notar como esses mesmos atores [...] refletem os rostos expressionistas dos filmes de Dreyer. (2010, 15-16)
[...]

Antunes parece mais inclinado a ver no cinema a vocação ontológica que Bazin dizia ter o veículo para reproduzir o real, o que explica a adoção de filmes como *A paixão de Joana D'Arc*, de Dreyer, como modelo de suas aulas. (idem, p.16-17)

Segundo Lee Taylor (2014), o estudo realizado por Milaré que, desde 1971, acompanhava o trabalho desenvolvido por Antunes Filho, e resultou O livro *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho* e que contempla o período de pesquisas do CPT desde a sua inauguração, em 1982, até o ano de 2009, consiste na mais completa publicação a respeito das encenações e da formação do ator proposta pelo diretor. No entanto, o livro de Milaré não contempla as pesquisas dos últimos anos (período de 2010 a 2013). As pesquisas mais recentes estão documentadas na dissertação³⁷ de Lee Taylor. Dessa forma, esclareço que não me prenderei ao detalhamento do método, optando apenas por dissertar sobre algumas de suas peculiaridades.

Segundo Matteo Bonfitto (2011), existem poucos estudos e escritos práticos sobre o trabalho do ator contemporâneo. A bibliografia sobre procedimentos metodológicos e sobre o trabalho do ator brasileiro é ainda muito escassa, pois não se tem acesso ao trabalho realizado por diretores-pedagogos que investigam com profundidade as questões relacionadas à prática do ator. Nesse sentido, Bonfitto se refere não somente à possibilidade de acesso a uma bibliografia específica, mas também à investigação atual e recente realizada por pesquisadores-práticos. Como observa Bonfitto, muitos desses pesquisadores desenvolvem procedimentos metodológicos de trabalho para o ator, seja pela prática de treinamentos, pesquisa de linguagens específicas, realização de espetáculos ou por outras formas práticas de descoberta de soluções para os problemas do fazer teatral. Quando o registro documental de tais atividades não é realizado, perde-se a possibilidade de acesso à poética desenvolvida em cena, ao percurso, às descobertas, às tentativas e falhas no decorrer do processo. E mais que

³⁷ PAULA, Lee Taylor de Moura. **Manifestação do ator**: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

isso, perde-se a tentativa de compreensão do fio condutor do pensamento do artista. Por isso a importância de tais compilações.

No caso de Antunes, concomitantemente à apresentação do repertório, como esclarece Lee Taylor (2014), os atores do CPT procuraram, a pedido do encenador ou por conta própria, registrar a pesquisa desenvolvida no CPT. Três documentos surgiram dessa tentativa de sistematização do método por parte dos atores envolvidos: *O método de trabalho* de 1981, *O preparo técnico do ator* de 1984 e *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova* de 1987³⁸. Posteriormente a esses três documentos há, ainda, o registro elaborado por Lee Taylor e entregue para Sebastião Milaré alguns anos antes da publicação de *Hierofania* (2010).

No documento *Método de trabalho* de 1981, parte integrante do programa do espetáculo *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*, disserta-se sobre a filosofia do CPT: a de trazer, para os atores, não apenas a responsabilidade de representar, mas a de ter uma visão de direção e de autodireção. No entanto, não há ainda detalhes sobre uma sistematização de um método. O que podemos apreender do documento é que Diderot foi um dos autores básicos para o desenvolvimento da atitude estética almejada daquela fase centrada na autonomia do ator. Dessa forma, a obra *Paradoxo sobre o Comediante* tornou-se uma das obras fundamentais para o objetivo do projeto de formação de Antunes.

O segundo documento datado de 1984, *O preparo técnico do ator*, elaborado durante os ensaios de *Romeu e Julieta*, constitui um primeiro apanhado mais consistente do trabalho prático e teórico desenvolvido por Antunes com os atores no CPT. Dividido em três capítulos - *O preparo técnico do ator*, *O preparo espiritual do ator* e *A construção da personagem* - o compêndio apresenta conceitos essenciais do método que permanecem ainda válidos, “mesmo sob diferentes nomenclaturas, inseridos ou sintetizados em outros exercícios.” (MILARÉ, 2010, p. 106)

O capítulo *O preparo técnico do ator* apresenta como exercício/conceito “o desequilíbrio”. Segundo o documento, o desequilíbrio é o princípio base para a formação do ator. A prática do exercício visa à tomada de consciência dos músculos buscando o relaxamento dos mesmos. Trata-se de um exercício aparentemente simples: “deslocar-se de um ponto a outro no espaço com o menor número possível de músculos tensos, deixando o corpo a mercê da força gravitacional”³⁹. No entanto, o estado que se pretende alcançar com tal

³⁸ Tais documentos constam como anexo na dissertação de mestrado de Lee Taylor de Moura. **Manifestação do ator: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)** de 2014.

³⁹ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. **O preparo técnico do ator**. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

exercício não é tão simples. Com o desequilíbrio, o ator almeja um estado em que não esteja com o corpo totalmente relaxado, mas que não haja nenhuma tensão além da necessária. Busca-se o controle absoluto do corpo para que este esteja relaxado e, ao mesmo tempo, pronto para responder a qualquer estímulo, pois toda tensão desnecessária é vista como empecilho para a expressão do ator. Como esclarece Milaré, com o desequilíbrio o ator pretende “um estado físico e mental que se assemelha ao do arqueiro zen no momento da prática do tiro com arco.” (2010, p. 96)

Em *O preparo espiritual do ator*, deparamo-nos com o conceito “banco-aéreo”,

que é um estado onde [sic] o ator não possui mais um controle consciente sobre os estímulos mais sutis que lhe emergem de seu sub-consciente [sic], entrando assim num estado gasoso, onde as suas emoções fluem não mais de forma racional, promovendo-lhe uma integração de si mesmo com sua natureza e o cosmo.⁴⁰

O “banco aéreo” seria, então, o estado atingido pelo ator após ter conquistado o “desequilíbrio”. Segundo Milaré, o banco aéreo,

é o primeiro passo no propósito de romper com as tensões que fazem o ator **acreditar** que está representando. Pressupõe, no entanto, que ele tenha conquistado o **desequilíbrio** e, assim, acalmado e dominado o ego, para que este não interfira no fluxo de energia com fantasias e ansiedade. (MILARÉ, 2010, p. 98, grifos do autor)

Na sequência Milaré aponta a discrepância da faculdade de trabalhar a “chuva de átomos e estímulos” face à proposta anterior alicerçada no conceito de “comediante” proveniente de Diderot. Diante de tal afirmação, poderíamos pressupor que a essa época Antunes já estivesse às voltas com as teorias e conceitos da Física Moderna. Ainda dentro deste capítulo do compêndio de 1984, nos deparamos com o conceito de “jogador/desequilibrado” que nada mais é que o ator ciente de suas possibilidades dentro da mecânica de uma cena. A não ansiedade é tida como fator determinante no jogo cênico.

O ator é um jogador, e quando representa está sempre jogando consigo mesmo e com a plateia, dando a ela constantemente a impressão de vida. E, para que isso aconteça, ele tem que ter todo o domínio da programação. Mas o ator não era ainda há pouco um “desequilibrado”?, pode-se perguntar. Sim, mas ele é ao mesmo tempo um “jogador” e um “desequilibrado”,

⁴⁰ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. **O preparo técnico do ator**. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

desdobrando-se em duas formas que lhe permitem ao mesmo tempo controlar e deixar-se levar pelos estímulos. É como uma sombra dotada de vontade ou como a marionete e o manipulador.⁴¹

Em *A construção da personagem*⁴², é colocada em questão a relação ator e personagem. Partindo do raciocínio de que ambos possuem como base comum a vida há, no entanto, um espaço instituído pela defasagem do ator em relação ao personagem.

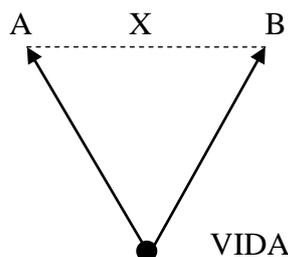


Figura 2: Defasagem ator personagem

No gráfico acima a letra A representa o ator ou jogador/desequilibrado e a letra B o personagem, sendo o X a defasagem de um em relação ao outro. Segundo a lógica de tal pensamento, “esse espaço nasce da ideia de que o ator não irá ser o personagem e sim imitá-lo.” (MILARÉ, 2010, p.100) Dessa maneira, para imitar o personagem, o ator deverá suprir essa defasagem.

Seguindo esse raciocínio, o bom ator é um exímio romancista, só que mais preciso, escreve como se ele próprio fosse a personagem, como se ele tivesse as mesmas vocações, contradições, atitudes, enfim, vivencia essa nova vida de forma visceral.

A essa fase de supressão da defasagem entre o ator e a personagem, damos o nome de definição.⁴³

O sucesso do processo de definição dependerá do levantamento do universo compreendido pelo personagem que incluem todas as suas características psicofísicas, sua função dentro do espetáculo, o conhecimento dos objetivos do mesma e o estudo sociológico da época em questão. Esse levantamento, que funciona como uma espécie de planta arquitetônica, recebe o nome de programação.

⁴¹ In: GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. **O preparo técnico do ator**. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

⁴² Terceiro capítulo do segundo documento datado de 1984, “O preparo técnico do ator”.

⁴³ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. **O preparo técnico do ator**. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

Ao final do compêndio *O preparo técnico do ator* reflete-se sobre a necessidade de o ator ter plena consciência de seu papel social enquanto artista e também da necessidade de aperfeiçoamento constante.

O ator, consciente de que é instrumento da obra e, portanto veiculador de seu conteúdo, deve procurar continuamente ampliar a sua capacidade de apreensão e compreensão da condição humana em toda a sua complexidade, podendo assim, conquistar sua plenitude enquanto artista e ser humano.⁴⁴

A mais importante reflexão do documento, todavia, volta-se para a questão da conquista da liberdade: “é preciso, então, transformar-se em liberdade, pois o artista só existe enquanto criador na medida em que a conquistou plenamente.”⁴⁵ E nessa busca, torna-se necessário entender a importância da solidão no processo. Solidão no sentido de posicionamento interior e busca constante pelo autoconhecimento. Após apresentação de alguns pontos-chaves do documento de 1984, podemos perceber que já àquela época Antunes anunciava alguns conceitos que objetivavam a autonomia do autor bem como a sua formação intelectual.

O documento *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova* de 1987 compreende uma coletânea de esboços realizados pelos atores: Marlene Fortuna, Walter Portela, Luis Mello, Regina Remencius, Jefferson Primo e Vivian Vineyard, coligidos por Maria Cristina de Godoy Carneiro. O documento é dividido basicamente em: I – Ideologia, II – Técnicas e III – Programação.

Logo na introdução é apresentada a visão do trabalho realizado no CPT que se harmoniza com a ideologia quântica e a filosofia oriental que entendem a vida como uma sucessão de probabilidades. Nesse sentido, na visão do grupo, o teatro preocupa-se com a essência do homem em movimento a relacionar-se com todas as coisas.

Tendo definido a visão do grupo, o relato aborda as técnicas que propiciariam a formação do ator. A redação de “preparo vocal” não deixa claros os exercícios praticados para se atingir o objetivo pretendido. Quando nos deparamos com elaborações tais como: “não estamos nos referindo a uma técnica vocal específica, mas a uma ideologia vocal”, percebemos o caráter entusiasta de uma fase experimental, inspirados que estavam pela leitura de *A arte cavalheiresca do arqueiro zen* de Eugen Herrigel.

⁴⁴ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. **O preparo técnico do ator**. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

⁴⁵ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. **O preparo técnico do ator**. Texto datilografado, São Paulo, 1984.

Em “preparo corporal” é possível notar um avanço. O exercício do desequilíbrio consolida-se como procedimento fundamental. De acordo com Milaré, “uma novidade em relação ao compêndio de 1984 é o exercício número zero, ou “quebra”, definindo o movimento inicial do desequilíbrio”. (MILARÉ, 2010, p. 139) Segundo o compêndio de 1987, o ator é levado a quebrar a *persona* para se libertar dos medos, inibições e condicionamentos do corpo. A partir desse momento inicial, parte-se para o exercício número um que visa o processo de autoconhecimento, autocontrole e aprimoramento da sensibilidade. Tal exercício se baseia no conhecimento e no domínio das energias Yin Yang. O exercício número dois, chamado de “loucura”, consiste em constituir tipos e formas com o corpo, subdivide-se em duas vertentes:

o nº 2A é a criação de tipos, e que denominamos, sem menosprezar, de “teatro infantil”. São tipos sem densidade, somente no YANG, portanto mais caricatas que tipos.

O nº 2B é a criação de tipos, mas já com densidade, com verdade, com a sustentação YIN. É uma introdução à Melopeia.⁴⁶

A Melopeia, ou exercício número três, seria o aperfeiçoamento do trabalho anterior.

A melopeia - termo que seria esquecido no CPT, sem que o conceito fosse descartado - refere-se etimologicamente à sucessão rítmica dos sons, mas aqui surge como estratégia que dá ao artista seu caráter poético. Ele faz melopeia quando, utilizando os recursos da sua arte, consegue expressar as ações humanas do devir, do vir a ser, possibilidades de um futuro. (MILARÉ, 2010, p.144)

A Melopeia seria então o último estágio do processo do ator. No processo até alcançar a Melopeia, estaria a “Programação” que coloca o ator frente ao texto, ao autor e ao personagem. O primeiro item aborda a leitura do texto, com a advertência de que deve ser silenciosa e sem intenções.

Na sequência, discorre-se sobre a importância do levantamento de dados acerca da obra, procedimento visto como imprescindível para auxiliar na descoberta dos objetivos, tanto do personagem como da obra e do autor. Como partes integrantes da Programação estão o cronograma e o fluxograma provisórios. O cronograma é a fixação gráfica dos acontecimentos físicos e espirituais que se passam na peça. Já no fluxograma é analisado o fluxo dos

⁴⁶ **O ator no Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova.** Apostila de 64 páginas, datada de 16 de novembro de 1987.

acontecimentos de uma determinada peça, é onde se procura delinear como um fato leva a outro.

Apoiada ao cronograma e ao fluxograma está a “gênese” que, segundo Sebastião Milaré, foi importada do método Stanislavski, e que se constitui como um processo analítico sobre o passado do personagem e que propicia elementos importantes para o entendimento do seu presente e de seu futuro. A “gênese” parte do levantamento das possíveis diferenças entre o personagem e suas inter-relações, bem como do personagem e do ator.

O item seguinte da programação também foi importado do método Stanislavski: objetivo e superobjetivo.

Reza o manual que “todo personagem tem algum **superobjetivo**, cada passo tem seu **objetivo**, que é direcionado para o **superobjetivo**”. Assim, “cada cena tem um **objetivo**”... Quando o personagem entra na cena, entretanto, “encontra um **objetivo** contrário ou a favor para dificultar ou facilitar o seu **objetivo**” e, com isso, começa a se constituir o **campo unificado**, que se manifesta por intermédio dos opostos. E, já neste sentido, a pesquisa de **objetivos** no sistema de Antunes Filho toma rumo diverso ao que propõe Stanislavsky [sic].

Os dois sistemas pedem objetivos concretos para a manifestação do personagem, porém enquanto Stanislavsky [sic] visa à reprodução da realidade objetiva, Antunes visa à criação da realidade que surge do campo unificado pela ação de objetivos contraditórios: manifesta-se a própria realidade em cena, dando ao espectador nova visão do Real. (MLARÉ, 2010, p. 141-142, grifos do autor)

Dessa forma, a programação seria uma espécie de mapeamento⁴⁷ do personagem e a gênese forneceria a matéria-prima dramática. Após todo esse processo de investigação inicia-se o que se denominou “Ensaio de situação” que trata da constituição do terceiro ou do investigador, nomenclatura adotada pelos atores do CPT: “o terceiro é a nossa proposta de tríade, será ele o diferenciador, o esclarecedor, a consciência que irá possibilitar a distinção entre um (ator) e outro (personagem).”⁴⁸

A postura que se constitui como essencial do “ensaio de situação” é a postura do “branco”. Segundo o compêndio, o “branco” é a postura do não gesto, da não expressão facial, da não inflexão de voz. Tal postura é comparada com uma folha em branco, não devendo o ator carregá-la com suas características pessoais, para que se possa descobrir ou

⁴⁷ Como exemplo de mapeamento consta como parte dos documentos anexos estudo das relações familiares do personagem Quaderna. Tal esquematização foi elaborada pelo ator Marco Antônio Pâmio na década de 1980 para a proposta de montagem abortada de *A Pedra do Reino*. (ver anexo A)

⁴⁸ **O ator no Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova**. Apostila de 64 páginas, datada de 16 de novembro de 1987.

desenhar livremente o seu personagem. Tais procedimentos da proposta de Antunes seriam as bases para se alcançar o estágio quântico de atuação, pois o ator quântico⁴⁹ seria aquele que se “programa para o sistema.”⁵⁰ A palavra sistema aqui poderia ser substituída pela palavra cena, pois o ator quântico é descrito como aquele que entende que tudo é interconexão e que ele é o interlocutor que interage com outro numa espécie de sistema simbiótico harmônico. Nesse sentido entendemos que a cena é o local por excelência da inter-relação entre os atores.

Segundo relato de Emerson Danesi⁵¹ o primeiro exercício de corpo do CPT é a caminhada. Num primeiro momento dentro do CPT, os atores passam por um processo de descondicionamento dos padrões e vícios corporais. Essa “limpeza” tem como objetivo a preservação do eixo do corpo que deve se apoiar nos calcanhares. O apoio nos calcanhares busca tirar o ator da ansiedade de projetar sempre o corpo para frente. O ator vive interpretando com essa frontalidade. Então, o que se busca é esse retorno ao eixo.

“E como comunicar sensações e sentimentos, que é uma coisa que deve estar na cervical, se eu estou “impelido” para frente?” Nos pergunta Antunes⁵². Quando estamos impelidos para frente, perdemos o eixo. Por isso a ressonância. A ressonância vai para a nuca para aquilo que Antunes definiu como “vaga-lume”. Vaga-lume tem para o encenador certo sentido cósmico, de transcendência.

Antunes⁵³ afirma que existe a mente que é ampla e existe o cérebro que é como se fosse o secretário, o computador, o arquivista. Para o encenador, a mente compreende o cérebro, mas o cérebro não compreende a mente, portanto quando se está na projeção o ator trabalha mais com o cerebral, com as coisas decoradas, marcadas e feitas e quando o ator trabalha com a mente, ele trabalha a imaginação e outras coisas mais que se estendem para o campo do inexplicável, do inefável. O vaga-lume então seria a imaginação, a transcendência, e é onde estão também os sentimentos e as emoções.

Na sequência Antunes esclarece que o vaga-lume é a própria mente que maneja tudo. Para ele, frações de segundos antes de agirmos, teríamos uma intuição do que vamos fazer e

⁴⁹ Tal nomenclatura “ator quântico” aparece pela primeira vez nos documentos de sistematização do método.

⁵⁰ **O ator no Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova**. Apostila de 64 páginas, datada de 16 de novembro de 1987.

⁵¹ Em depoimento presente no documentário *O teatro segundo Antunes Filho*.

⁵² Depoimento de Antunes presente no documentário *O teatro segundo Antunes Filho*.

⁵³ Depoimento de Antunes presente no documentário *O teatro segundo Antunes Filho*.

assim nós simplesmente agiríamos de acordo com as projeções do vaga-lume que é a nossa vontade, ou alguma vontade levando-nos a alguma coisa arquitetada.

Ao ouvir tais relatos, inicialmente, é possível tirarmos conclusões acerca do método de Antunes, tal como Sebastião Milaré observa,

a lida com o zen-budismo, o taoísmo e o hinduísmo no processo criativo levou muita gente a imaginar o CPT como uma espécie de seita religiosa orientada por Antunes. O que, de certo ponto de vista, não deixa de ser verdade, pois a investigação fundamenta-se no ato de **re-ligar** o ser humano à realidade cósmica, procurando eliminar grilhões que o confinam aos limitados horizontes da realidade comum. (MILARÉ, 2010, p. 211, grifo do autor)

Porém todas essas reflexões fundamentadas no ato de “re-ligar” foram introduzidas no CPT como correntes de pensamento úteis à criação artística e não com o objetivo de levar o ator a alcançar a “Iluminação”. Todas essas correntes de pensamento serviram de base para uma aplicação metodológica. Por mais que os instrumentos para isso sejam vários e contraditórios elas atuam de forma complementar na ordenação do pensamento do encenador.

Na trajetória de Antunes o método não se desvincula do processo de criação das encenações. Cada montagem corroborou o aprofundamento das reflexões sobre o fazer teatral, tanto de forma teórica quanto prática.

Não é possível desvincular o repertório do método, porque ambos se fizeram juntos. Cada espetáculo realizado pelo CPT/Grupo de Teatro Macunaíma reflete o estado do método na época de sua realização. Cada espetáculo apresentou necessidades conceituais e expressivas, impulsionando a pesquisa de meios para responder a essas necessidades. O vasto conhecimento que alicerça o método foi igualmente introduzido ao longo desse tempo para responder a necessidades. (MILARÉ, 2010, p. 24)

No ano de 1981, por exemplo, com *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*, quando Antunes começou a se preocupar em ter um grupo de pesquisa, iniciou-se o seu interesse pelas obras de Mircea Eliade e Jung. Porém, Antunes só veio a decodificar os arquétipos depois da peça montada. Para Antunes, Nelson não é freudiano, porque ele investiga o inconsciente pessoal. Daí a escolha por Jung, que se debruça sobre o inconsciente coletivo, o arcaico, o mais sagrado, o mais profundo.

A partir do momento que seu projeto foi acolhido pelo SESC, o encenador deu início à sistematização do rigor técnico, pois Antunes preconiza que o ator domine não só a representação mas todos os elementos, inclusive os técnicos, do fazer teatral. Mas não é só a

técnica que importa para Antunes. Ela é antes o caminho para se alcançar algo maior. O trabalho de Antunes está pautado

pela ideia de buscar a profunda compreensão do que se faz: não se contentar com um fazer mecânico, mas procurar saber **por que** e **como** se faz, sentir plenamente o cerne desse fazer; construir a ação a partir de um entendimento não só intelectual [...] mas, sobretudo, corpóreo e sensorial do gesto. (MIRANDA, 2010, p.7, grifos do autor)

E foi com o surgimento do *Prêt-à-Porter* que Antunes deu início a uma série de espetáculos que têm como ponto de partida a autonomia do ator e as montagens de baixo custo.

1.3. Prêt-à-Porter

No ano de 1998, depois de diferentes etapas da evolução de sua pesquisa, Antunes Filho torna pública a dramaturgia no formato intitulado *Prêt-à-Porter*. Projeto que teve origem na sala de ensaios do CPT a partir de exercícios de interpretação minimalistas e naturalistas, espécie de esquetes, construídos por atores com formação pelo método. O *Prêt-à-Porter*, que contou com dez edições e duas coletâneas, pretendia também a formação de plateia. As apresentações eram realizadas aos sábados, na sala de ensaio, com espetáculos formados por três peças curtas, criadas pelos atores. A cada ano substituíam-se as três peças, mantendo o mesmo formato.

Segundo relato da atriz Juliana Galdino⁵⁴, Antunes concebeu o *Prêt-à-Porter* para o ator que começava a ter consciência de seu trabalho.

Então, o *Prêt-à-Porter* é isso, primeiro você se descondiciona de tudo, de todos os seus valores, de todas as suas ideias de teatro, de todos os seus conceitos sobre o que é teatro e o que é o homem. O que é o *Prêt-à-Porter*? Não é o estar natural em cena. Mas é o estar constituindo. É estar arquitetando todo o gesto, toda a respiração. Então, na medida em que eu coço o meu nariz você nunca vai saber se eu estou criando ou se eu estou arquitetando, mas soa natural, então é um falso naturalismo sempre com a ideia de iludir.

Assim como os espetáculos do repertório de Antunes tiveram um objetivo, com *Prêt-à-Porter* o encenador também queria resolver, digamos, o problema da técnica bem como o da

⁵⁴ Depoimento presente no Documentário *O teatro segundo Antunes Filho*.

autonomia do ator. Assim, os exercícios corporais funcionariam como um trabalho de desprogramação do corpo. É imprescindível para Antunes que o ator domine técnicas para alcançar a independência, pois para o encenador, sem técnica não se consegue nem comunicar o que se sente.

No "Prêt-à-Porter" eu vi que primeiro precisava limpar o ator, através do processo de corpo e através da mente, da sensibilidade. Tirar o ator de uma grosseria, da ansiedade, deixar ser mais simples, de ser estereotipado. Noventa e oito por cento do teatro brasileiro é estereotipado. As interpretações são estereotipadas. O estereótipo é uma coisa morta. Você coloca a máscara e aquilo não funciona, é morto. Quando um ator está no palco, ele pensa que está com sentimentos. Mas ele não está com sentimentos da personagem. Os atores que eu vejo em cena quase nunca estão colocando o sentimento programado para a personagem. Estão colocando o confinamento, a ansiedade, a angústia de estar no palco. Porque para isso precisa educar o ator. Quer queira, quer não, por mais tolo que possam achar, o músculo conta. Se eu ficar com o ombro duro, já vou para a projeção e perco a sensibilidade.⁵⁵

No *Prêt-à-Porter* tanto o texto como a dramaturgia são fruto do trabalho de pesquisa desenvolvida pelos atores. A autoria é atribuída aos atores, sendo que Antunes aparece apenas como um coordenador. O projeto constituiu então um laboratório para que os autores começassem a ter autonomia sobre sua criação.

Prêt-à-Porter foi o início de um processo que... eu tentei fazer umas sete vezes tragédia grega. Sete! Fazia um mês de ensaio e via que seria uma bobagem. Aquele *uaoua-oaoa-uoauao...* [risos] Não dava, não dava... O dramático era feito através da tensão do ator e não da tensão do personagem. Então, eu falei: tenho que zerar tudo; tenho que começar com coisas simples, começar com o ator devagar. Eu comecei a zerar os atores, a limpar primeiramente o físico dos atores: gestos, só os que podem ser significativos; atitudes, só as que podem ser significativas, e vamos criar metaforicamente o realismo. Não vai ser o realismo da televisão, não. Isso tem que ser criado, o realismo. Então, foi devagar. Ficamos quase um ano e meio para fazer uma boa cena. Porque as pessoas falam: "Ah, isso é fácil, o Prêt-à-Porter. (ANTUNES FILHO, 2002, p. 273)

A conotação de coisa simples evidencia o minimalismo dos elementos cênicos do espetáculo: três cenas curtas, dois atores em cena, figurino simples, palco nu, poucos acessórios e sem iluminação elaborada. No entanto, essa aparente simplicidade na composição dos elementos demanda muito do ator. Emerson Danesi em entrevista

⁵⁵ ANTUNES FILHO. Entrevista. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 6 fev. 2000. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0602200005.htm>. Acesso em: 6 jul. 2015.

concedida⁵⁶ para essa tese esclarece o seguinte sobre a concepção dos personagens em Prêt-à-Porter:

A gente tinha um mergulho na gênese das personagens, que eram páginas e páginas da história da vida das personagens antes de elas realmente se cruzarem e aí quais são as contradições, quais são os sonhos, quais são os desejos, quais são as frustrações, quais são as saudades, quais são as... Enfim, ele ia fazendo essas perguntas. E a gente na elaboração ia pensando muito e tornando essas figuras o máximo humanas possíveis, assim, não é? Frágeis, humanas, na vida e com sonhos... e uma dramaturgia muito de pedaço de vida. Não era uma dramaturgia que precisava se resolver exatamente, ou darmos como autores um destino para aquelas personagens, mas era um momento. Um trecho, um fragmento da vida que era como se colocasse uma lentezinha de aumento para dizer um pouco daqueles seres. (DANESI, 2016)

A função autônoma do ator exige que o mesmo tenha discernimento para criar por si mesmo. Tal função o coloca ao nível do diretor, daquele que tem a responsabilidade total pela constituição ou configuração do espetáculo. A autonomia é fundamental para Antunes e um dos fatores que se opõe a esta é, segundo ele, a falta de técnica e de cultura. Daí a sua insistência para que seus atores sejam estudiosos e apreciadores não só do teatro, mas das artes de maneira geral.

Os exercícios de interpretação aplicados durante o processo de *Prêt-à-Porter* tinham como propósito a criação de um “falso naturalismo”, nomenclatura que surge como um esforço de explicar a aparente naturalidade, como jogo poético. Antunes não queria que se confundisse naturalismo ou realismo como cópia da realidade cotidiana.

O "Prêt-à-Porter" é a busca do afastamento, para chegar à sensibilidade. O afastamento nada mais é do que "saia da paixão e vá para a sensibilidade". Se você ficar tomado de emoção, fica travado. Mas o "Prêt-à-Porter" ainda não é a sensibilidade plena, que o ator só vai poder alcançar com a colocação vocal. Corpo e voz são uma coisa só. Não adianta só ensaiar voz, que não vai resolver; não adianta só ensaiar corpo. Tenho que ensaiar as duas coisas. No "Prêt-à-Porter" ensaiei muito corpo, mas havia muita ansiedade ainda. Para mim, a voz é a coisa fundamental do teatro. Estou chegando agora a essa conclusão, com "Fragmentos Troianos", embora as pessoas não saibam ler e estejam estranhando o espetáculo. No início, nos primeiros dias, a maioria era contra esse tipo de voz. Agora, já mudou. Estão vendo a eufonia da língua portuguesa. Porque não é mais feito com projeção. É feito por ressonância. (ANTUNES FILHO, 2000)

⁵⁶ A entrevista na íntegra segue nos anexos.

Devido à continuidade da pesquisa por mais de três décadas, de um trabalho em permanente transformação; além do fato de funcionar como escola de teatro, o CPT - Centro de Pesquisa Teatral do SESC é considerado um respeitado núcleo de investigação teatral da América Latina na atualidade. Tal relevância pode ser constatada pelo prêmio *El Gallo de La Habana* que a Casa das Américas, de Cuba, concedeu a Antunes Filho, CPT e Grupo de Teatro Macunaíma em maio de 2004 "pelo compromisso com a investigação dirigida ao estudo do homem brasileiro"⁵⁷. Tal honraria só é concedida a personalidades, instituições ou grupos artísticos que tenham contribuído com relevância para a evolução estética do teatro na América Latina.

1.4. Antunes Filho e o ser tao

Refletindo sobre os processos e procedimentos adotados por Antunes ao longo de sua trajetória no teatro brasileiro é possível compreender o seu percurso. Percurso que não se pode caracterizar por linear pelo fato de coadunar diversas linhas de pensamento, além do fato de criar mecanismos e depois abrir mão dos mesmos com o maior desprendimento, por achar que eles não fazem mais sentido ou mesmo por admitir que não funcionaram como esperado. O trabalho com equipes de atores que vão se renovando em cada espetáculo, também contribui para essa não linearidade. Sabemos de atores que ficaram anos trabalhando com Antunes e que tais atores foram e são importantes no que diz respeito à consolidação do método.

Antunes, em depoimento prestado para o documentário *O teatro segundo Antunes Filho*, refere-se a seus atores como sendo shivaístas e não dionisíacos: como Shiva, o criador de ilusões. A partir dessa metáfora, comecei a me perguntar se seria possível denominar a poética de Antunes como shivaísta.

Para Carlos Antônio Leite Brandão:

a metáfora aproxima dois entes dando a ver tanto a sua semelhança quanto a sua diferença: ela interpreta e modifica algo, como na tradução, não recobrando-o inteiramente, mas conferindo-lhe um acréscimo de ser um novo tributo, antes oculto. A metáfora também não é símbolo, pois este “representa” totalmente uma coisa em virtude de sua correspondência com ela, enquanto na relação metafórica enfatizamos um traço de similaridade que “seleciona” e “revela” um aspecto de alguma coisa. (2005, p.46)

⁵⁷ Fonte: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u44581.shtml>>. Acesso em 2 out. 2015.

Nesse sentido, a possibilidade de intitular a poética de Antunes como shivaísta, estaria empregada aqui antes para demonstrar ou traduzir uma ideia e não para provar algo. Pois, “o olhar da tradução é indireto, oblíquo: ele transvê. Isso se deve ao fato de que seu objetivo é estabelecer comparação e proporção entre as coisas e não sua verdade última.” (Brandão, 2005, p. 83) Cabe aqui reforçar, como foi dito anteriormente que, o hinduísmo não foi introduzido no CPT com pretensões religiosas.

A base da instrução espiritual dos hindus consiste na ideia de que as coisas e eventos que nos cercam nada mais são que manifestações de uma mesma realidade última. E tal realidade é chamada de Brahman que é o conceito unificador que confere ao Hinduísmo uma essência monoística, não obstante a adoração de vários deuses. Brahman é entendida como sendo a essência interna de todas as coisas. Ela é infinita e está além de todos os conceitos.

Brahman se manifesta através de seus três aspectos, conhecidos por Trimurti: Brahma “o criador”; Vishnu “o mantenedor” e Shiva “o destruidor /transformador”. Shiva é um dos mais antigos deuses indianos e pode assumir muitas formas. A nós interessa a representação do Shiva *Nataraja*, “*O rei da Dança*”, ou “o Rei dos Dançarinos”, personificação como o “Dançarino Cósmico”, ele é o deus da criação e da destruição, que sustenta através da dança o ritmo do universo. Segundo Fritjof Capra, Shiva, o Dançarino Cósmico, é talvez a personificação mais perfeita do universo dinâmico, ele sustenta os múltiplos fenômenos do mundo, unificando todas as coisas ao torná-las participantes de sua dança.

A dança de Shiva simboliza não apenas os ciclos cósmicos de criação e destruição, mas também o ritmo diário de nascimento e morte, visto no misticismo indiano como a base da existência. Ao mesmo tempo, Shiva lembra-nos que as múltiplas formas do mundo são *maya* – não fundamentais mais ilusórias e em permanente mudança – na medida em que segue criando-as e dissolvendo-as no fluxo incessante de sua dança. (CAPRA, 1983, p. 183)

Vejamos agora um trecho de uma entrevista de Antunes concedida a Sebastião Milaré no ano de 1995 sobre a adaptação de *Gilgamesh*:

Milaré: Sim, mas você respeita o original segundo a interpretação que dá ao poema. E essa interpretação está fecundada por todo um estudo, uma pesquisa dramática e um programa ideológico que formam as bases do CPT.
Antunes: Eu não procurei achar o conteúdo, o tema, olhando de fora. Fui dentro da coisa. Fui analisando e fui procurando analiticamente aquilo que era a síntese do poema, que é, na verdade, a aventura humana. Parti disso. Então, o que eu precisava demolir, contestar, derrubar, era um tipo de recitação do teatro brasileiro, aquela coisa cantadinha. Não precisava de mel nenhum. Precisava apenas dizer o texto de uma maneira limpa, tranquila e

em ondas, não em partículas. Isso eu precisava. Portanto, era a **purificação dos atores.** Evidentemente não consegui com todos: alguns ficaram se preparando oito meses, outros vieram para a estreia com dois meses de preparação. Mas, eu não preciso entrar em nenhum porto: **o que interessa é o caminho.** Nunca vou chegar a lugar nenhum, sei disso. E não é para chegar a lugar nenhum; **é para continuar o jogo e estimular o novo jogo.** Não estou procurando lucro no jogo. Não tem fim, o jogo. É infinito. **E cada jogada deve proporcionar estímulo para outra jogada. O que procurei, então, foi limpar a cabeça, a boca, a garganta, o som dos atores;** dar outro gosto estético aos atores; levá-los a ler poesias, a ler Fernando Pessoa... **E eles começam a ficar mais sensíveis.** Não posso fazer esse teatro na base da emoção. Não dá. Poesia não é emoção, é sensibilidade. (ANTUNES FILHO, 1999, p. 80, grifos nossos)

Vejamos alguns pontos importantes para se refletir sobre a explicitação da lógica shivaísta. Tanto em depoimentos de atores que passaram pelo CPT, como em depoimento do próprio Antunes e mesmo, como foi visto no processo de registro do método, o primeiro processo pelo qual todos os atores passam é o da “quebra”. Do descondicionamento de seus vícios de atuação e talvez até de valores estéticos. A desconstrução figura como o primeiro estágio do aprendizado no CPT. A essa fase inicial poderíamos chamar de destruição, ou desconstrução. Todos os atores que passam pelo CPT passam por esse processo. Depois eles vão aos poucos recriando novas possibilidades de caminhar, de falar e de se expressar. O ritmo é constante. O aprendizado é constante. Nunca se está pronto. Nunca se aprendeu tudo. Pois o importante é o processo e o jogo, a interação. Por mais que um ator esteja lá há anos ele sempre vai se reconstruir a cada novo espetáculo. Pois a cada experiência um novo condicionamento é solicitado. E a entrada de novos membros exige um novo processo de harmonização da equipe de trabalho.

Ao se denominar como shivaísta e não dionisíaco, Antunes busca a “purificação dos atores”, como já foi dito, não no sentido espiritual, mas no sentido mesmo de promover uma limpeza do que para ele são vícios e manias que interferem no aprimoramento técnico do trabalho do ator que ele pretende formar. Assim, o processo de Antunes é um constante criar, destruir e recriar a si e a seus atores. Ao longo de seus mais de 60 anos dedicados ao teatro ele continua em constante renovação, fruto de sua mente inquieta. Mais adiante, ao longo dos próximos capítulos, desenvolvemos melhor essa ideia e dissertaremos sobre a sua aplicabilidade no processo de construção da peça *A Pedra do Reino*.

Todavia é importante esclarecer que a denominação shivaísta é uma criação do próprio Antunes para nomear o tipo de ator que ele pretende formar.

1.5. Antunes e algumas de suas experiências com textos não dramáticos

1.5.1. Nova velha estória

Segundo Sebastião Milaré (2010) o Lobo Mau, emblema do Mal no imaginário infantil, foi o personagem escolhido por Antunes para trabalhar a sinergia do mal. Em sua busca por arquétipos, o encenador encontrou no imaginário infantil terreno fértil para iniciar sua reflexão. Entendendo o Lobo Mau como “encarnação do Mal” incorre-se na caricatura, algo que Antunes não queria. *Nova velha estória*, assim como *Trono de sangue - Macbeth* e *Vereda da salvação* constituíram ensaios em torno do que Sebastião Milaré denominou de sinergia do Mal. Segundo o autor a reflexão em torno do Bem e do Mal no repertório antuneano fora anunciada em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, recusando-se ao maniqueísmo e navegando nas ideias filosóficas orientais: o Bem não existe sem o Mal e este não existe sem o Bem, cabendo assim, saber lidar com ambos.

Com *Nova velha estória*, Antunes queria mostrar uma nova possibilidade lidar com o Mal ao invés de destruí-lo. Como Krishna que colocou a serpente embaixo do mar ao invés de eliminá-la. Ou como o próprio Deus católico, que não destruiu o demônio, mas expulsou-o para outro reino. Em *Nova velha estória*, Antunes colocou o lobo, que representa o Mal, em uma esfera de acrílico e o ascendeu ao céu. Aí poderíamos também pensar que Antunes usou como intertexto Macunaíma que ao final da narrativa ascende ao céu em forma da constelação da Ursa-Maior.

Segundo Antonio Gonçalves Filho (2010), em 1991, o diretor romeno Andrei Serban, mostrou no SESC Pompeia seus fragmentos da *Trilogia Antica* - formada por *Electra*, *Medeia* e *As troianas* - com atores do Teatro Nacional de Bucareste. Segundo o autor, Antunes identificou no trabalho de Serban a possibilidade de transmitir emoções sem apelar para a sintaxe verbal, pois como as três peças eram interpretadas em romeno, cabia aos atores envolver a plateia nesse universo sonoro desconhecido. Tal fato desencadeou em Antunes a inspiração para criar o seu Fonemol, idioma imaginário usado em *Nova velha estória*, como também em outros espetáculos futuros do CPT. Na peça, “o conjunto de sons articulados era mais que uma língua ficcional: estava em jogo uma realfabetização dos atores do CPT. O eterno retorno de Antunes passava não só pela reinvenção da linguagem como do próprio teatro.” (GONÇALVES FILHO, 2010, p. 20)

De acordo com Lee Taylor

o Fonemol é um idioma inventado, uma língua imaginária, um dialeto criado no CPT por meio de improvisações vocais, que preserva as particularidades

de cada ator, não exigindo uma pronúncia específica a ser executada. É falado a partir da junção de fonemas variados, de forma aleatória, sem preocupação racional com o significado das palavras, porém almejando sentidos múltiplos como significante. No CPT, a mudança do idioma português para uma linguagem inteligível, que tem como referência sonora o idioma russo, pretende auxiliar o ator na busca de novas expressões vocais. Dessa forma, não há uma necessidade dos atores se ocuparem com o entendimento do sentido literal das frases pronunciadas, interessa apenas a emissão e a comunicação do que se almeja fazer compreender, o que proporciona um fluxo que pode revelar entonações, sonoridades, sensações e intenções singulares. Assim, o ator, numa primeira fase além de se exercitar tecnicamente, trabalhando articulações, ritmos, volumes, silêncios, respirações e tons diversos, ganha, em segundo momento, liberdade para explorar plenamente sua expressão vocal a partir de estímulos inéditos fornecidos pela imaginação. Surgem, então, diferentes impulsos, e uma necessidade de expressão vocal de outro nível provocada por uma alteração de consciência adquirida pela prática sistemática do exercício. (2014, p.121)

O Fonemol, utilizado na montagem de *Nova velha estória*, é um exercício vocal dos atores utilizado pelos até os dias atuais e tem como fundamento o desenvolvimento da cadência da fala. A prática do fonemol também visa estimular a sua independência do ator enquanto criador e senhor de sua expressão.

1.5.2. Drácula e outros vampiros

Segundo pequeno texto de apresentação de Álvaro de Moya⁵⁸, presente no site do CPT, a peça *Drácula e outros vampiros*, - segunda peça de Antunes toda realizada em Fonemol - lembra as historietas em preto e branco da EC (Educational Comics)⁵⁹ nos anos 50. Segundo

Ciro Inácio Marcondes

além de padrões grotescos de terror e ficção-científica, bastante chocantes, a EC ofereceu, através de uma visão arrojada e pós moderna *avant-la-lettre* de seu editor, roteirista e desenhista Harvey Kurtzman, alguns dos melhores quadrinhos de guerra de todos os tempos, trazendo uma leitura sombria e nihilista da Guerra de Coreia, que ainda estava em curso. (2011, p. 3-4)⁶⁰

⁵⁸ Disponível em: <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=4&esp=14> Acesso em: 20 mar. 2015.

⁵⁹ “Fundada nos anos 40, a Educational Comics (posteriormente “Entertainment Comics”, ou EC) deu radical guinada na visão americana sobre as HQs, trazendo conteúdo de muito mais verossimilhança, pessimismo e maturidade ao leitor (que já não era tão jovem), provocando a revolta de associações de pais e mestres e das igrejas. Seu reformulador, William M. Gaines, teve de depor à Suprema Corte Americana durante a Guerra Fria, e o legado da EC só pôde ser reconhecido décadas depois.” Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_jornada_2011/ciro_marcondes.pdf> Acesso em: 14 abr. 2015.

⁶⁰ Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_jornada_2011/ciro_marcondes.pdf> Acesso em: 14 abr. 2015.

Dando sequência aos trabalhos que refletiam sobre a sinergia do Mal, *Drácula e outros vampiros* pretendia trazer como temática o ressurgimento do nazismo. Segundo depoimento de Antunes presente no documentário *O teatro segundo Antunes Filho*, a peça era dividida em dois tomos. O tomo I trazia como abordagem a paródia da similitude: o país sendo sugado pelo neonazismo. Nele estaria representada a romantização irônica do Drácula que vinha se revigorar com o sangue jovem da América. O tomo II abordava o neonazismo no mundo e como ele estava alcançando novas fronteiras, representado pela metáfora do voo do Drácula.

Inúmeros filmes sobre o tema do vampirismo, a abordagem plástica e literária, o vampiro das histórias em quadrinhos, tudo foi pesquisado. Todavia, a mais importante referência cênica não foi a história do vampiro, e sim a coreografia de Kurt Joss, *A mesa verde*. Milaré (2010) esclarece que Kurt Joss foi um dos mais expressivos nomes da dança do século XX. O balé, *A mesa verde*, estreou em 1932. “A “dança macabra” em torno do poder protagonizada pela morte, que aparece soberana, em marcha militar, vai dizimando tudo e todos. Mais tarde, a obra foi considerada **profética**, pois essa dança a Alemanha vivenciou com a ascensão de Adolf Hitler.” (MILARÉ, 2010, p. 203, grifo do autor)

Segundo José da Costa (2009), mesmo quando se tomam trabalhos distintos de um mesmo encenador, podem-se perceber tendências diferentes no que diz respeito à unificação e à estabilização das menções artísticas e das tendências culturais. Testemunho disso é dado, segundo o autor, por duas peças de Antunes Filho: *Gilgamesh* (baseado no épico sumério anônimo) e *Drácula e outros vampiros* (livremente inspirado na obra de Bram Stoker e em várias outras referências literárias, cinematográficas e de histórias em quadrinhos). Como esclarece José da Costa, se em *Drácula e outros vampiros* a multiplicidade de referências literárias, visuais e musicais se mobilizam e se conjugam em uma dinâmica de intenso nomadismo e desterritorialização, com a aproximação permanente de aspectos díspares, isso não se poderia dizer quanto a *Gilgamesh*, que busca manter o texto teatralizado a salvo de contaminações por aspectos estranhos a ele e que tende a manter o ponto de vista do narrador mais centralizado e fixado espacialmente, até por conta da presença de uma mesa a ser ocupada pelos narradores. Ainda segundo José da Costa, em *Drácula*, além de não haver um centramento do ponto de vista narrativo, é vertiginoso o ritmo em que se dá o jogo paródico, a fragmentação e a profusão de referências heterogêneas, não só artísticas e literárias, mas ligadas à cultura de massa, bem como à história social e política do século XX, com menções a Hitler e a Stalin.

Continuando sua análise, José da Costa observa que, muitas vezes, a própria maneira de lidar com referências artísticas e literárias e de introduzi-las no texto dramático e no espetáculo parece passar por um procedimento de captação de *flashes* de memória histórica e cultural não inteiramente organizados e não dispostos em um eixo de encadeamento lógico e linear. A emergência desses *flashes* de memória dos criadores, segundo ele, revela um movimento não inteiramente controlado pela consciência composicional dos artistas. Tais aspectos, que o autor considera como uma espécie de tributo ao aleatório, se manifestam como tal - além de *Drácula e outros vampiros*, de Antunes Filho - também nos trabalhos de Gerald Thomas e ainda nos do Teatro da Vertigem, que testemunham seus processos de construção por meio da reunião de elementos heterogêneos de memória cultural associados a um tema dado.

1.5.3. Gilgamesh

Com *Gilgamesh*, de 1995, criado a partir da epopeia homônima, Antunes busca o tempo do ritual⁶¹, o arcaico e o drama da morte como rito de passagem entre realidades. Nessa perspectiva, segundo Berenice Raulino (2008), ao optar por encenar *Gilgamesh*, o poema épico babilônico sobre o rei de Uruk, dois terços divino e um terço humano, de cerca de 2.700 a. C., Antunes Filho objetivava a descoberta de trilhas que o conduzissem de maneira mais plena ao autoconhecimento a partir de mitos ancestrais. Ainda segundo a autora, insatisfeito com as transposições inicialmente realizadas, ele próprio incumbiu-se da adaptação teatral do texto.

Antunes declarou que “Invejava – invejo até hoje – o *Mahabarata* que o Peter Brook tinha encontrado. Adoraria fazer o *Mahabarata*. Queria mexer com os mitos, com o universo arcaico.” (Antunes Filho, 1999, p.78) Um dos fatos que contribuíram para a escolha de *Gilgamesh* por Antunes Filho foi que o encenador queria sair da esfera dos textos clássicos consagrados, a exemplo de Peter Brook. “Temo fazer clássicos no Brasil - Shakespeare, por exemplo - porque os críticos e as pessoas ligadas a alguma área do teatro vêm ver o espetáculo com a sua própria *mise-em-scène* na cabeça. [...] Não me dão o direito de imaginar.” (ANTUNES FILHO, 1999, P. 78) Mas o que realmente motivou Antunes é que ele queria trabalhar com mitos e o universo arcaico e *Gilgamesh* deu isso a ele.

⁶¹ Determinados momentos na vida de seus membros das sociedades primitivas são marcados por cerimônias especiais conhecidas como ritos que podem ser de iniciação ou de passagem. Nesse sentido, buscar o tempo do ritual prefigura uma imersão na ancestralidade da civilização objetivando compreender o significado simbólico dessas cerimônias que marcam o término de um período e o início de uma nova realidade.

Sábato enfatiza o mérito de Antunes pelo processo de transposição:

não creio que, se outro autor tivesse aceito uma encomenda de Antunes para transpor *Gilgamesh* para a cena, o resultado fosse tão belo. Um dramaturgo tem, em geral, a própria escrita, e dificilmente ela se adequa por inteiro ao universo de um encenador que não se limita a traduzir em linguagem de palco a palavra alheia, mas faz de seu espetáculo um ato de criação poética. Não direi que o texto de *Gilgamesh* se resume a um simples roteiro, o que seria injusto com o tratamento literário obtido, sempre da melhor qualidade. Entretanto, ele não esgota a magia da apresentação, que se abre e se fecha citando a dança dos derviches⁶², e se completa com o despojado cenário de J.C. Serroni, rico nos carros-vitrinas que propiciam a sucessão de personagens, requintadamente vestidas. E a ótima seleção musical ajuda a consolidar-se o clima, próximo da pura religiosidade. (1999, 85-86)

Para Raulino, *Gilgamesh* veio ao encontro do interesse declarado há longo tempo por Antunes pelo mito, pelo autoconhecimento e pela análise junguiana, particularmente no processo de individuação. Como relata a autora, Antunes percebeu que seria necessário adequar o trabalho de atuação dos atores do CPT a uma nova proposição cênica que vislumbrava o equilíbrio entre o recitativo e o dramático de maneira a atingir o recitativo com práxis dramática. Antunes solicitava aos atores, que não representassem monges, mas que fossem eles mesmos a espiritualidade dos monges. Os doze cantos de *Gilgamesh*, primeiro poema épico da história da humanidade, serviram como exercício para liberar o corpo e liberar a voz. Para se conquistar a eufonia da ressonância era preciso ter o corpo muito bem treinado e muito bem preparado para que não fosse um obstáculo para a ressonância.

Àquela época o processo de individuação havia se consolidado como instrumento fundamental do método. Sebastião Milaré (2010) elucida a escolha de *Gilgamesh*, como uma proposta que significou o aprofundamento na sinergia do Mal, chegando ao ambiente dos arquétipos, quando se examina tal sinergia por meio do que o autor denomina de poética da imortalidade, assim como em *Drácula e outros vampiros*. Segundo explanação do crítico, o trabalho sobre o pensamento arcaico, que envolvia estudos da filosofia da religião

⁶² Mevleví ou Derviches Dançantes ou Giradores é uma ordem derviche (tariqa) da Turquia, fundada pelos discípulos do grande poeta Sufí Jalal al-Din Muhammad Rumi no século XIII. Possuem uma cerimônia de dança-meditação, chamada Sema, que consiste numa dança masculina acompanhada por música de flauta e tambores. Os dançarinos giram sobre si mesmos com os braços estendidos, simbolizando "a ascensão espiritual para a verdade, acompanhados pelo amor e liberados totalmente do ego". A cerimônia teve origem com os místicos da Índia e os sufis da Turquia. Mevleví (do árabe Maulana, Mevlana em turco, "nosso mestre", apelido de ar-Rumi), alcançam o êxtase místico (uaýd) em virtude da dança ("sema"), símbolo da dança dos planetas. A Sema, com a cerimônia de Mevlevi foi proclamada em 2005 e registrada em 2008 na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da Unesco.

Fonte: <http://detudoupoucosimplesmente.blogspot.com.br/2011/03/mevlevi-ou-derviches-dancantes-da_22.html>. Acesso em: 31 jun. 2015.

relacionados à psicologia junguiana, começou pela necessidade de resolver, cenicamente, a condição arquetípica da obra de Nelson Rodrigues e acabou sendo a base de todo um processo criativo.

1.5.4. Antunes Filho: interlocuções

Sábato Magaldi afirma que “qualquer que seja o feitio do encenador, deve-se conferir-lhe o direito legítimo de coordenar os vários elementos do espetáculo, para a concretização da unidade artística”. (MAGALDI, 1986, p. 53) Assim sendo, como figura responsável por fazer convergir os vários elementos que compõem a cena, o encenador assume, na contemporaneidade, a autoria do espetáculo. Para tanto, a criação, segundo Magaldi (1996), pode configurar-se das mais diversas formas: de maneira modesta, quando, por exemplo, o encenador preserva o texto integral e apenas troca as vestimentas antigas pelas atuais; ou intervém na peça, reduzindo os diálogos ou juntando outras obras do autor no mesmo espetáculo; ou ainda quando adapta, com ou sem auxílio de outrem, literatura de gênero diverso para o palco. Ou poderia configurar-se também, de forma a abarcar a total autoria do texto e da representação, pois, se um encenador não encontra, em determinado instante, peça já existente que exprima as preocupações do seu universo, é absolutamente legítimo que procure a criação integral.

Como exemplo, Sábato toma a pioneira trajetória artística de Antunes Filho, encenador que tem utilizado, segundo as conveniências de cada criação, um dos modelos de intervenção acima resumidos:

em *Macunaíma*, a adaptação do romance de Mário de Andrade realizada por Jacques Thériot e pelo Grupo Pau Brasil, de acordo com as necessidades do espetáculo que concebeu; em *Romeu e Julieta*, a música dos Beatles em lugar das composições da época; em *Xica da Silva*, peça de Luiz Alberto de Abreu de cujas diretrizes divergiu, conservando o nome do autor, mas tomando liberdades com o texto; em *Vereda da salvação*, enxugando o diálogo de Jorge Andrade; em *Paraíso zona norte*, igualmente enxugando *A falecida* e *Os sete gatinhos* de Nelson Rodrigues, emprestando-lhes nova ambientação e novas vestimentas; em *A hora e vez de Augusto Matraga*, dramatizando a narrativa de Guimarães Rosa; em *Nova velha estória*, adaptando sem palavras o conto *Chapeuzinho Vermelho*; e, em *Gilgamesh*, transpondo para o palco a epopeia do herói do mesmo nome, rei de Uruk, na Mesopotâmia, que precedeu ao menos de um milênio e meio a saga homérica. Cauteloso, Antunes Filho preferiu sempre apoiar-se em obras literárias alheias que permitem maior segurança ao seu voo criador. (MAGALDI, 1996, p. 280)

O procedimento de construção por reunião de multirreferências é típico dos espetáculos antuneanos. Interagindo ora com obras literárias alheias ao texto dramático, ora com referências pertencentes a outros sistemas semióticos Antunes busca a expressar a sua escrita teatral através do que José Da Costa (2009) denomina de “dramaturgia de leitura” que denuncia o caráter fortemente intertextual da criação dramática e cênica do encenador. Nesse sentido a ideia de banco de dados de discursos que podem ser ou não de caráter artístico-literário é tomada como fonte de criação.

A ideia de leitura, como esclarece José Da Costa não é propriamente a mera “apreensão e reconstituição de algo já dado nos textos lidos. Mais do que isso, a leitura é, inevitavelmente, construção de objetos imaginários (e cênico-performativos) em hipóteses, associações e jogos diversos suscitados pelos textos lidos e manipulados.” (COSTA FILHO, 2009, p. 50)

No caso da criação de Antunes Filho, há de se compreender que a livre apropriação de discursos exteriores à obra funciona como uma espécie de processo de construção por reunião. Ainda que o espectador não reconheça as variadas referências fornecidas ao longo do espetáculo é possível reconhecer, todavia, que ele está diante de uma escritura que remete em vários momentos a outras fontes distintas da obra base ou de origem. Exemplo próximo ao nosso objeto de pesquisa, e que será desenvolvido mais detalhadamente no próximo capítulo, foi a construção de Quaderna por Lee Taylor que trabalhou com várias referências. Na gama de referências buscadas pelo ator para trabalhar o aspecto cômico estão Cantinflas, Chaplin e Buster Keaton além do próprio Suassuna para pensar no aspecto vocal e Antônio Nóbrega para o corporal.

Poderíamos inferir que a expressão artística de Antunes Filho pode ser vista como uma construção dialógica que se constitui através de seu caráter intertextual. Com sua proposta de criação do CPT Antunes abre um campo de reflexão sobre o fazer teatral e a poética do ator. A investigação cênica de Antunes funciona como uma espécie de sistema dinâmico no qual, conforme as necessidades de cada espetáculo, novas possibilidades vão sendo abertas e assim, novas linguagens vão sendo experienciadas. As diferentes fases de evolução desse fazer e de suas realizações nos palcos demonstram uma vigorosa busca pela pesquisa estética e também um empenho em se aperfeiçoar técnicas corporais e vocais de treinamento do ator.

A trajetória do encenador - que perpassa o moderno teatro paulista e, por extensão brasileiro, e que continua nos dias atuais - está repleta de movimentos marcados pela experimentação de caminhos teatrais possíveis por mais dissidentes que possam ser seus

métodos e seu pensamento.

Por fim, destacamos a formação mesma do encenador como um pensador a refletir sobre o fazer teatral. Tais reflexões propiciaram a constituição de uma poética cênica própria pautada na pesquisa de novas linguagens que determinam a sua assinatura ou autoria. Autoria esta que será problematizada na primeira tentativa de encenação de *A Pedra do Reino*.

CAPÍTULO II

ENTRE RISCOS E RABISCOS

2.1. A querela entre encenador e dramaturgo

O Grupo de Teatro Macunaíma, coordenado por Antunes Filho, logo após a montagem de *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*, cogitou adaptar para o teatro *Grande sertão: veredas*, porém desviou-se para o *Romance d'A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna. Alteração de rota que se explica, segundo Sebastião Milaré, “pela densidade mítica da obra de Suassuna” (2010, p. 88), e ainda, segundo o autor, porque “o romance de Suassuna contém o manancial arquetípico que Antunes procurava. Entretecido de imagens do inconsciente e de fatos históricos, é o campo perfeito para as pesquisas do CPT.” (MILARÉ, 2010, p. 90)

Antunes pretendia estrear o espetáculo no início dos anos 1980. No entanto, a peça teatral, que recebeu o nome de *A Pedra do Reino*, só estreou em 20 de julho de 2006, no Teatro Anchieta em São Paulo. Ariano, a princípio, não concordava que a adaptação fosse feita, por “cisma”⁶³ dele com determinadas passagens da obra. Em entrevista ao programa *Metrópolis da TV Cultura* de 15 de junho 2007, Ariano Suassuna esclarece: “quando eu vi a adaptação de Antunes ele tinha incorporado quase como coisa principal a segunda parte⁶⁴ que eu não aceitava mais.” (SUASSUNA, 2007)

Sobre esta mudança de Ariano em relação à própria obra, vale destacar que, no início da década de 1980, mais especificamente em 9 de agosto de 1981, Ariano Suassuna publica um artigo, despedindo-se da vida literária, intitulado “Despedida”:

Hoje, estou me despedindo. Preciso me recolher, para tentar reunir os estilhaços em que fui me despedaçando, e ver se ainda é possível recompor com eles alguma unidade. (...) Aliás, não é nem uma decisão que estou tomando: como as serpentes que trocam a pele antiga por uma nova, de repente acordei mudado, sem saber como nem porquê. (Diário de Pernambuco, 9 ago. 1981)

Como esclarece Carlos Newton Júnior (1999), quando Ariano falava em isolamento e em abandono da vida literária, não queria dizer que ele estava renunciando à literatura, mas

⁶³ Ariano Suassuna pretendia escrever uma trilogia chamada *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, o Decifrador e A Demanda Novelosa do Reino do Sertão*. Como *A Pedra do Reino*, o segundo livro teria cinco partes, das quais ele escreveu apenas duas e publicou no Diário de Pernambuco como folhetim. No entanto, Ariano pegou a primeira parte e publicou, em forma de livro, com o título *História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão: ao Sol da Onça Caetana*, mas depois chegou à conclusão que tinha cometido um erro, tanto é que o livro não foi reeditado: “Quaderna mudou completamente, acabou-se a ironia, porque eu deixei que a minha história pessoal entrasse pela história e pela personalidade de Quaderna. Enquanto *A Pedra* é narrado por Quaderna, *O Rei Degolado* é narrado por Suassuna. Eu já tinha descoberto que era um erro, parei, não publiquei a segunda parte.” (AGÊNCIA, 2006). Quando Ariano fala em “erro”, ele refere-se a ter se deixado levar pela carga autobiográfica.

⁶⁴ Aqui Ariano se refere ao romance *História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão: ao Sol da Onça Caetana*.

sim a toda publicidade ao redor de sua produção. Nesse sentido, podemos inferir que no início da década de 1980 Ariano estivesse às voltas com reflexões sobre a condução de sua produção literária, o que poderia reforçar a sua resistência em relação à possibilidade de adaptação de suas narrativas por Antunes.

Vejamos esse importante depoimento de Ilka Marinho de Andrade Zanotto:

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

Antunes diz que, à época, Suassuna também estava preocupado com o *play-writing* ausente nas adaptações “em progresso” do diretor, sendo Suassuna o autor consagrado que era de peças extraordinárias como *O Auto da Compadecida* que já ganhara mundo. Posteriormente vieram dois filhos de Suassuna, esguios ambos e altos, ela loiríssima, assistir ao espetáculo já pronto, mas não estreado, com Marcos de Oliveira como Quaderna, para dar o *nihil obstat* que de fato deram. Novo curto-circuito por razões burocráticas: Antunes tinha um prazo para instaurar no SESC o seu “Teatro de repertório”, projeto que não pode ser implementado em tempo. Passam-se duas décadas. E finalmente, no palco do Anchieta o milagre acontece quando a *Pedra do Reino* – teatro – coloca-se à altura dos livros e como síntese estupenda de toda a cosmogonia suassunica.⁶⁵

O impasse entre Ariano e Antunes nos coloca frente a discussões pertinentes do âmbito teatral tais como: a questão da autoria, o debate entre a ideia de escritura dramaturgical e escritura cênica⁶⁶, ou melhor dizendo, entre as funções do encenador e do dramaturgo e o lugar do texto. A figura do encenador, diante dos protestos do dramaturgo, reclama a autoria do espetáculo: o direito de empreender sua leitura sobre o texto. Tal embate dialoga, ou se

⁶⁵ Zanotto, Ilka Marinho de Andrade. Quaderna. **Sala Preta**, São Paulo, n. 6, p. 101, 2006.

⁶⁶ Como nos esclarece Rosiane Trotta (2006), expressão “escritura cênica”, que surge nos anos 70, reconhece por fim a arte autoral do encenador e o espetáculo como obra autônoma. No verbete de Pavis, a escritura cênica decorre de uma encenação “assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral”. (PAVIS, 2015, p.132)

enquadra em uma das tendências do teatro contemporâneo que é o reconhecimento do teatro como arte autônoma e não como mera ilustração da literatura.

Em se tratando do panorama mundial, uma forte tendência do teatro contemporâneo, com repercussão entre nós, que veio a trazer importantes avanços teóricos e práticos foi o reconhecimento da figura do diretor. Segundo Margot Berthold (2006), no início dos anos 60, seis montagens do *Tartufo* de Molière estavam em cartaz em Paris, em seis diferentes teatros, durante a mesma temporada. Tal evento fez os críticos sentirem a necessidade de especializarem-se em “análise comparativa de direção teatral”, como esclarece a pesquisadora. (BERTHOLD, 2006, p. 529)

Qual pode e deve ser a tarefa do diretor? A esse questionamento, Berthold elenca as seguintes possibilidades: a primeira resposta que vem à mente é a tradicional, ou seja, servir à obra. A segunda seria levar a obra adiante, prolongando o trabalho do autor. A terceira seria desafiar a obra. É tarefa do diretor, portanto, encontrar o ponto de vista a partir do qual poderá descobrir as raízes da criação dramática. Todavia, como esclarece a teórica, este ponto de vista não pode ser utilizado, nem escolhido arbitrariamente, pois, apenas na medida em que o diretor sintá-se como servidor e expoente de sua época, ele conseguirá fixar o modo de ver em comum com as forças cruciais que modelam a natureza de uma época. Em se tratando de Antunes, ele parece se aproximar mais das linhas que buscam tanto o levar a obra adiante – como observamos em sua experiência adquirida com os teleteatros que prezava por levar ao conhecimento do público obras consideradas culturalmente importantes – como também desafiar a obra no sentido de empreender sobre ela possibilidades de expansão através de diálogos intertextuais.

A segunda possibilidade de direção criativa, na opinião de Berthold, a de continuar o trabalho do autor, pode, em casos afortunados, levar a resultados bastante satisfatórios. Como exemplo, a autora cita Jean-Louis Barrault que, quando preparava, em 1942, a montagem de *A Sapatinha de cetim*, de Claudel, com a Comédie Française, em Paris, manteve-se em constante contato com o autor. Segundo relata a autora, a ideia original de Barrault, aprovada por Claudel, de dividir a enorme peça em duas noites foi rejeitada pelo comitê da Comédie Française, obrigando o diretor a fazer cortes que resultaram em quebras no texto e no significado. Todavia, Barrault contou com o aval de Claudel que incluiu a versão para o palco elaborada em conjunto na edição de suas obras completas com a seguinte nota: “abreviada, reescrita e organizada em colaboração com Jean-Louis Barrault”.

Mas há também, como aponta Berthold, casos como o de Rudolf Noelte, que em 1967, assumiu a direção da nova peça de Max Frisch, *Biografia*, em Zurique. Os ensaios começaram na presença do autor e do diretor, no entanto, as diferenças de opinião cresceram entre eles a ponto de Noelte, entrar com uma ação exigindo que as alterações feitas segundo suas sugestões devessem ser indicadas como tais. Frisch, porém, se opôs. Dissensão parecida aconteceu entre Antunes e Ariano na década de 1980, visto que Ariano autorizou a adaptação de Antunes, apenas sob determinadas condições.

No que concerne a essa temática, Roubine (2003) observa que no século XIX a crítica a respeito do espetacular era incessantemente articulada pelos “zeladores do texto”. Tal panorama expressa, pois, a posição de diretores da primeira metade do século XX, como Copeau, que se empenham em renovar a arte da representação, embora sempre proclamando a superioridade do texto sobre os outros componentes do teatro.

Sob essa ótica, como considera Roubine, a direção não é uma arte de invenção. Nesse aspecto, a única missão do diretor é explicar as potencialidades do texto atualizando-as em sua realização cênica. E assim definida a representação é elaborada a partir de uma fricção entre autor e diretor que se chocam antes de se fundirem.

De Copeau a Vilar, via Cartel, há uma evidente linhagem de pensamento. Elabora-se um modelo teórico que define primeiramente um modo de relação entre os praticantes do palco e o texto de teatro. Tal modo depois estabelece que a finalidade da representação, portanto da direção, está em servir de caixa de ressonância para esse texto. Em fazê-lo “ser ouvido” o melhor possível. E isso, em suas inflexões e vibrações mais secretas.

Há, porém, no cerne mesmo dessa elaboração teórica, uma ambiguidade que será fonte de vários mal-entendidos e polêmicas. Copeau, por exemplo, deduz sua concepção da direção de um pressuposto fundamental: existiria uma verdade oculta do texto, e a única missão legítima do diretor seria trazer à luz esta verdade, dar-lhe forma e encarná-la por meio dos recursos da representação.

Quanto mais denso e rico for o texto, menos o diretor terá margem de manobra. Incumbir-lhe-á apenas curvar-se às “injunções” do texto, como diligente e discreto “serviçal”.

Essa ideia segundo a qual todo texto recepta uma verdade una e oculta legítima, no fundo, o trabalho do crítico, ou do exegeta. Do mesmo modo, o público culto irá aderir a essa tese durante muito tempo. Ele irá ao teatro para que a representação lhe dê a ver e ouvir esse segredo ao qual só podia atingir pelo esforço intelectual da leitura, da reflexão, às vezes da erudição. Nessas condições, o primeiro mérito de uma direção residirá em ser uma arte do enquadramento discreto, inimigo do efeito espetacular, mas agindo como um revelador. (ROUBINE, 2003, p. 145-146)

Tal *doxa* irá perdurar até por volta dos anos 1960, como afirma Roubine, época que comunga com o período em que Roland Barthes declara a inanidade da busca de uma verdade supostamente embutida no texto e a inesgotável polissemia das obras-primas. Todavia, alguns anos antes, alguns diretores passaram a comungar com a ideia de uma estrutura que aceitava ao mesmo tempo a sacralidade do texto e a liberdade do diretor. Jouvett, por exemplo, como considera Roubine, avança em dez anos uma abordagem que deveria devolver ao diretor uma liberdade, porém seu pensamento era ao mesmo tempo coerente e paradoxal, pois, como seus colegas, proclamava sua submissão. Para Roubine, tal pensamento continua a perpetuar o contexto do espiritualismo herdado dos simbolistas. Na opinião do teórico, “a vocação do diretor não é de forma alguma respeitar ou impor uma ortodoxia.” (ROUBINE, 2003, p. 149). E conclui: “respeitar o texto é justamente não falar em seu lugar, não preencher seus abismos ou iluminar suas zonas de sombra. É deixá-lo respirar e fazê-lo “ser ouvido”. O diretor que não “respeita” o texto é aquele que entulha o tablado com supérfluos decorativos.” (ROUBINE, 2003, p. 149-150).

Voltemos a Ariano. Um dos questionamentos do escritor era sobre o fato de ele considerar-se como a pessoa mais apta a adaptar o *Romance d’A Pedra do Reino*. Alexandre Santini (2005) destaca como aspecto importante da dramaturgia de Ariano a sua intenção de vincular o texto teatral ao seu caráter espetacular, e não ao universo literário. Nesse sentido, de acordo com Santini poder-se-ia dizer que haveria

uma indissociabilidade entre a escrita dramaturgical e a escrita cênica em que a peça não é “mero” texto dramático, mas sim, uma partitura cênica que conjuga e utiliza teatralmente a ambientação, o vestuário, a composição dos personagens e todos os mecanismos de produção de sentido na cena teatral. Certamente esse procedimento não é uma exclusividade de Suassuna, tendo sido largamente utilizado na dramaturgia contemporânea. Sua singularidade está na maneira de manipular teatralmente esses signos visando obter o efeito cômico, pela ênfase nos mecanismos de repetição (de bordões e de diálogos), o exagero na definição do caráter e das características físicas, bem como na observação das “funções sociais” e na descrição do universo social dos personagens. (SANTINI, 2005, P. 65-66)

Nos textos dramáticos de Ariano e mesmo em seus romances podemos perceber essa intenção de vincular o texto teatral a seu caráter espetacular. Como pode ser observado na carta de Ariano Suassuna para Ilka Marinho Andrade Zanotto, de 30 de maio de 1985, e na datiloscópia *Quaderna, ou A Pedra do Reino*, Ariano não só sugere alterações no texto dramático como também na encenação a que ele nem chegou a assistir. Ariano solicita modificações na encenação baseado nas apreciações feitas por seus filhos. Ou seja, Ariano

insere sua vontade autoral inclusive na escritura cênica que é de competência do encenador. Algo que é importante chamar a atenção é para o fato de que Ariano parece desconhecer a concepção de encenador. É como se ele ainda estivesse preso à concepção anterior que remonta ao século XIX quando o dramaturgo era a figura principal.

O conceito de autoria é movediço principalmente quando se trata de processos de adaptação. Pois a retórica padrão costuma enaltecer o discurso da perda. O lamento do que foi “perdido” na transposição acaba por se tornar mais importante, e com isso se perde a oportunidade de perceber o que foi alcançado. Com demasiada frequência o discurso sobre a adaptação ainda coloca a obra adaptada como subalterna. Nesse sentido é importante contribuir com apreciações a cerca desse debate.

2.2. A ideia de texto definitivo

Em entrevista presente em *O Teatro em Pernambuco: trocando a máscara de 1994*, Suassuna esclarece o porquê de não ter autorizado Antunes a levar para o palco *A Pedra do Reino* na década de 1980. Segue um trecho da entrevista.

Aí, Sábato, na carta, dizia que eu não entendia bem a posição dele, que ele reivindicava essa autoria do espetáculo, que no tipo de trabalho dele os textos nunca eram os mesmos, sempre mudavam. Aí, eu disse: “- Então, agora é que eu não deixo mesmo. Eu só tenho um jeito de deixar esse espetáculo: se ele me mandar o texto e eu aprovar. Se eu aprovar, esse texto tem que ser definitivo, não pode mudar mais não.” (SUASSUNA, 1994, p. 145)

As idas e vindas do texto revelam o processo de trabalho que o texto “definitivo”, não consegue transmitir. Segundo Jean-Louis Lebrave, no texto “A crítica genética: uma disciplina nova ou um avatar moderno da filologia?”,

o texto impresso constitui uma unidade estável e bem delimitada, dotada de um começo e de um fim, estruturado em linhas, em parágrafos ou em estrofes, em capítulos, em partes, etc. Da mesma forma, como objeto abstrato, o texto é um dado estável e caracteriza-se por sua unicidade, seu fechamento, seu acabamento, sua coerência e sua coesão, ou seja, sua estrutura. Ele é autossuficiente e autônomo. Uma vez criado e posto em circulação, o texto existe por si mesmo e torna-se independente do autor que o escreveu e dos acasos de sua forma material. (2002, p. 109-110)

Importante pensar que a própria editoração torna o texto independente do autor, pois o fato de passar por tal processo constitui um rompimento com o aspecto íntimo de documentos autógrafos vistos como relíquias de uma grafia autoral. Isso porque o texto manuscrito passaria por terceiros que fariam alterações e escolheriam certo tipo de papel e um determinado tipo de fonte para a impressão, terminando por descaracterizar o texto “original” - no caso, o texto manuscrito. É claro que essa seria uma visão apocalíptica desse processo. E não é esse o caso.

Algo que gostaríamos de destacar aqui é a última frase dessa citação de Lebrave, quando o teórico afirma que o texto tornar-se independente do autor pelo fato de ele entrar em circulação. Algo bastante complicado de se pensar quando o autor ainda está vivo. Sabemos que essa alforria não é assim tão simples. No caso de Ariano e Antunes, por exemplo, a querela aconteceu por algumas divergências conceituais. Quando mencionamos que Ariano e Antunes possuíam divergências conceituais compreendemos que ambos se expressam de formas diferentes e, por isso, num primeiro momento, não foi possível uma parceria devido a individualidades, conceitos e processos artísticos que não dialogavam, pois Ariano parecia advogar a autoria também da adaptação. Por isso torna-se pertinente a discussão sobre a questão da autoria.

Philippe Willemart nos apresenta a seguinte reflexão sobre a noção de autor:

a crítica dos anos sessenta acostumou seus seguidores a festejar a morte do autor e a trabalhar com as categorias resultantes da narratologia do texto. A valorização dos manuscritos deixava entender que as noções de texto e de autor eram frágeis e deviam ser revisadas, como o constatava Louis Hay no Congresso Franco-alemão de 1983. Em um prefácio muito conciso de *Languages*, Almuth Grésillon e Jean-Louis Lebrave definiam o material textual como um espaço em que o autor-*scriptor* e o autor-leitor respondem-se em um canto constantemente alternado.

O autor não é mais o escrevente que transcreve um texto inspirado, nem que se entrega à escritura esquecendo do que é constituído, nem simplesmente o sujeito da enunciação ou o sujeito do enunciado, mas, a cada leitura, retoma-se inteiramente, desdobra-se e enxerga o texto como um objeto, visto de fora, ao qual aplica um olhar crítico.

O texto relido não é, portanto, um espelho em que se admira o escrito, mas o viés através do qual se insinua um Terceiro no texto, que seja a tradição literária ou histórica, o inconsciente do autor ou outros fatores que excedem o escritor. O Terceiro ou o Outro, se retomarmos o conceito laciano, pouco importa de onde vem, insere-se pela leitura-escritura no texto. Diríamos até que, mesmo em caso de simples cópia de um texto, para não dizer de plágio, o autor acrescenta a sua parte. (1993, p. 67-68)

Esse viés pelo qual se insinua o terceiro poderia ser chamado de o lugar da fissura. E são essas fissuras que, acredito, garantem o *status* de inacabamento de um texto. A propósito do conceito de inacabamento, Michel Butor possui uma reflexão muito pertinente para a nossa discussão. No texto “Crítica e invenção”, Michel Butor declara que a obra inacabada é “para nós a necessidade de uma invenção.” (1974, p. 199) E ao dissertar sobre “o fazer crítica” Butor esclarece que fazê-la é sempre considerar que o texto da qual se fala não é suficiente por si, sendo necessário acrescentar-lhe páginas. Na visão do crítico, “a obra nova é um germe que cresce no terreno da leitura e a crítica é como sua floração.” (BUTOR, 1974, p. 200)

Haroldo de Campos em seu texto “A usurpação luciferina” observa que

se pensarmos, como Borges, que “o conceito de **texto definitivo** não corresponde senão à religião ou ao cansaço” abalaremos essa substancialização idealizante do original, deslocando a questão da origem para a pergunta sempre “di-ferida” a respeito do “borrador do borrador” (posto que, segundo Borges, “pressupor que toda recombinação de elementos é obrigatoriamente inferior a seu original, é pressupor que o borrador 9 é obrigatoriamente inferior ao borrador H – já que não pode haver senão borradores”). Em vez de render-se ao interdito do silêncio, o tradutor-usurpador passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem. (2013, p. 56, grifo do autor)

Para Haroldo de Campos, a tradução opera como uma “deslocação reconfiguradora” (2013, p. 110). Nesse sentido, poderíamos dizer que a partir do momento em que se faz uma nova leitura de algo, ou que se transforma ou recria algo, uma nova obra nasce, pois o objeto transformado se desprende do original e ganha um novo olhar e novos contornos.

A proposta de perceber a figura de Antunes Filho como a de um tradutor-teatralizador que enxergou a possibilidade de transportar as narrativas de Ariano Suassuna para o palco traz consigo a necessidade de se refletir sobre o conceito de teatralização e sobre os estágios desse processo.

2.3. A problemática texto-representação

Para Anne Ubersfeld (2005) a primeira contradição que encerra a arte do teatro é a oposição texto-representação. A autora acredita que a semiologia do teatro deve considerar o conjunto do discurso teatral e não recusar a distinção texto-representação, visto que os instrumentos requeridos para a análise de um e de outro não são os mesmos. Segundo a teórica, a atitude clássica, que privilegia o texto e vê na representação apenas a expressão e a

tradução do texto literário, supõe a ideia de equivalência semântica entre o texto escrito e sua representação. E tal equivalência, como esclarece Anne Ubersfeld, corre o sério risco de ser uma ilusão, pois o conjunto dos signos visuais, auditivos, musicais criados pelo encenador, decorador, músicos, atores, constitui um sentido (ou uma pluralidade de sentidos) que vai além do conjunto textual e reciprocamente, na infinidade de estruturas virtuais e reais da mensagem (poética) do texto literário, muitas desaparecem ou não podem ser captadas, apagadas que são pelo próprio sistema da representação. Assim, para a teórica, a arte do encenador e do ator consiste, em grande parte, na escolha daquilo que “não é preciso saber ouvir”. (UBERSFELD, 2005, p. 3) Pensamento que parece dialogar com o de Jean-Pierre Ryngaert, para o qual “o teatro repousa, desde sempre, sobre o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido”. (1998, p. 5)

Dando sequência a sua reflexão sobre a relação texto-representação, Anne Ubersfeld chama nossa atenção para a atitude que consiste em privilegiar o texto literário como o primordial. Para a autora tal atitude identifica-se com a ilusão de uma coincidência entre o conjunto dos signos do texto e o dos signos representados. Segundo Ubersfeld, o perigo da atitude que privilegia o texto literário como primordial reside na tentação de congelar o texto a ponto de bloquear todo o sistema da representação e a imaginação dos intérpretes, mas o maior perigo consiste em privilegiar não o texto, mas uma leitura particular do texto. Assim, “vê-se não somente como o privilégio concedido ao texto corre o risco de esterilizar o teatro, mas, também, porque é tão necessário distinguir claramente no fato-teatro, o que é **característico do texto** daquilo que é **próprio da representação**”. (UBERSFELD, 2005, p. 4, grifos da autora)

Segundo Marvin Carlson (1997), a proposta de Anne Ubersfeld destaca-se como uma das mais amplas e ambiciosas tentativas de estudar semioticamente o texto dramático como uma base para a representação. Todavia, como salienta Carlson, Marco De Marinis contestou a abordagem de Ubersfeld⁶⁷ em 1978 com a assertiva de que uma verdadeira semiótica do teatro deve afastar-se da consideração do texto como espetáculo e aproximar-se do espetáculo como texto.

⁶⁷ Abordagem semiótica presente obra de referência *Para ler o teatro*, cujo título original é *Lire le théâtre* publicado pela primeira vez em 1977.

Ao discorrer sobre a nova teatralogia⁶⁸, que considera as obras, sejam textos ou espetáculos, a partir de um ponto de vista processual, Marco De Marinis (2010) aponta para o fato de que ainda permanece aberta, e muito controversa, a questão metodológica, mais especificamente as implicações metodológicas da revolução teórica dos estudos teatrais, cujo objeto foi radicalmente mudado, passando do texto dramático ao fato teatral.

Diante de tal reflexão, sobre a relação texto-representação surge um questionamento. Seria possível chamar de tradução intersemiótica o processo de teatralização? Roman Jakobson (1995) apresenta-nos o seguinte postulado sobre a tradução: a tradução *intra*lingual, ou reformulação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; a *inter*lingual, ou tradução propriamente dita, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; já a tradução *intersemiótica* ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

Teóricos como Haroldo de Campos e estudiosos como Julio Plaza e Claus Clüver, entre outros, ampliaram em seus estudos as discussões sobre o assunto tradução. No entanto, embora o entendimento de tradução como recriação esteja hoje, de certa forma, disseminado entre seus estudiosos, ainda há, como esclarece Marcelo Tápia (2013), os defensores da fidelidade em tradução como sinônimo da primazia do significado na preservação do essencial da mensagem traduzida.

Patrice Pavis (2015) esclarece que a adaptação teatral, diferentemente da tradução, goza de grande liberdade. Para o teórico

todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. (PAVIS, 2015, p.10)

Em diálogo com a reflexão de Pavis, essa proposta analisará o processo de teatralização como um processo adaptatório que opera nas mais diversas instâncias (corte, colagem, inversão, concentração dramática, acréscimos, etc). No caso do espetáculo teatral *A Pedra do*

⁶⁸ Como prática científica de pesquisa, a nova teatralogia nasce na Itália, nos anos 70, dentro da nova história do teatro (Marotti, Molinari, Zorzi, Cruciani, Meldolesi e outros). Como teoria se desenvolve, mais especificamente, na segunda metade dos anos 80, através da superação do paradigma estruturalista que se formou a partir do encontro entre história do teatro, ciências humanas e sociais e prática teatral.

Reino, um objeto que não existe na narrativa de Suassuna e que desempenhou um papel fundamental em cena foi a mala que o ator carregava durante quase toda a sua atuação. No espetáculo, a mala remete à condição do personagem Quaderna enquanto um neopícaro⁶⁹ e seu caráter itinerante é representado pelas viagens/visagens imaginárias que faz.

2.4. Teatralização

Segundo Patrice Pavis “teatralizar um acontecimento ou um texto é interpretar cenicamente usando cenas e atores para construir a situação. O elemento visual da cena e a colocação em situação dos discursos são a marca da teatralização.” (PAVIS, 2015, p. 374) Para o autor, o processo de teatralização consiste no aspecto visual da cena. O que diz respeito à estrutura textual é definido por Pavis como “dramatização”. A dramatização para o teórico caracteriza-se pela inserção em diálogos da estrutura textual e pela criação de uma tensão dramática e de conflitos entre as personagens, ou ainda, como a “adaptação de um texto (épico ou poético) para um texto dramático ou para um material destinado ao palco”. (PAVIS, 2015, p. 112) A dramatização assemelha-se, para o teórico, ao conceito de adaptação ou de transposição por se tratar de uma transformação de uma obra de um gênero ao outro em se tratando de sua estrutura discursiva.

Pavis acredita que a influência e a concorrência do cinema e da televisão, que costumam fazer adaptações de romances, corroboram tanto as inúmeras adaptações, quanto o desejo de não mais se limitar o teatro a um texto dialogado escrito especificamente para o palco. Nessa perspectiva, a inserção de elementos alheios bem como os rearranjos são extremamente sedutores para o encenador que deseja imprimir sua marca autoral. Segundo consta no verbete sobre adaptação do *Dicionário do Teatro Brasileiro*:

as adaptações têm seduzido alguns dos encenadores brasileiros contemporâneos por permitirem, em muitos casos, uma autoria não apenas cênica, mas também dramática. Ou seja, durante os ensaios as adaptações sofrem cortes, acréscimos, modificações enfim, que nascem das intervenções dos autores e principalmente do encenador. Com a autoridade que adquiriu no teatro moderno, o encenador pode também “adaptar” uma peça teatral, isto é, submetê-la a uma leitura tão pessoal, que o resultado no palco o transforma numa espécie de coautor. Na criação do espetáculo *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*, em 1981, Antunes Filho foi ainda mais longe,

⁶⁹ Termo utilizado por Mario González em seu livro *O Romance Picaresco* (1988) para definir os personagens que apresentam traços picarescos, mas que não podem ser definidos como tal pelo fato de os picarescos clássicos, ou a picaresca ser entendida como um momento histórico espanhol.

condensando quatro peças do dramaturgo num único espetáculo. (GUINSBURG, FARIA, LIMA (coord.), 2009, p. 17)

No teatro brasileiro, as adaptações de romances aparecem já no século XIX, mas em número reduzidíssimo. Encenadores como Bia Lessa, José Celso Martinez Correia e Aderbal Freire Filho também arriscaram e consolidaram poéticas cênicas que se apropriam de narrativas literárias, como esclarece Maria Helena Werneck (2008). Ainda segundo a autora, a opção de encenadores e grupos de teatro pelo texto literário como material dramático seria a indicação de uma nova tradição. No entanto, como ressalva a autora, uma análise minuciosa dos espetáculos permitiria verificar de que modo se aprofundam e se renovam questões que não só remetem à vigência do teatro moderno, como também apontam para procedimentos de instauração do teatro contemporâneo.

Um dos conceitos-chave mais explorados por Antunes é sua definição de teatralização, que ele diferencia de encenação.

Sala Preta: Você definiu seu trabalho, na ficha técnica de *Pedra do Reino*, como “teatralização”. Não me lembro de você ter utilizado o termo em qualquer outra das produções do CPT. Por que essa mudança?

Antunes Filho: Eu sempre fiz adaptações, quer dizer, quando você pega uma peça de teatro e você adapta. Agora não, peguei um romance. [...]

Sala Preta: No fim, é uma variante do termo encenação...

Antunes Filho: Mas encenação é diferente. É quando você pega um texto e encena. É só colocar em cena, quer dizer, o ato de você ensaiar e colocar os atores fazendo já é uma encenação. Aqui, no caso, já é uma teatralização porque é um romance que não é mais romance, que passa a ser teatro. Se eu não colocasse teatralização seria mais uma peça do Suassuna, mas não é. Guimarães Rosa não precisaria disso, porque aí colocaríamos adaptação e acabou. (SALA PRETA, 2006)

Mas qual a necessidade de se marcar a adaptação de um romance de Ariano Suassuna como “teatralização” e não um de Guimarães Rosa se ambos são romances? Ambos são romances, mas a diferença, para Antunes, está nos autores: Guimarães não foi um dramaturgo. Por isso Antunes afirma, “se eu não colocasse teatralização seria mais uma peça do Suassuna, mas não é. Guimarães Rosa não precisaria disso, porque aí colocaríamos adaptação e acabou.” (SALA PRETA, 2006). Quando Antunes diz que Guimarães Rosa não precisaria do termo teatralização e Ariano Suassuna sim, ele refere-se ao fato de Ariano ser mais conhecido como dramaturgo. Antunes justifica o conceito de teatralização declarando que ele não queria que os espectadores pensassem que o que ele tinha feito era uma montagem de um texto dramático de Ariano.

Diferentemente de Pavis que pensa a teatralização como a colocação em cena do material textual e a dramatização ou adaptação como a transformação de um texto não dramático em um texto destinado para o palco, pretendemos pensar a teatralização como um processo que implica essas duas operações:

1. Passagem do texto narrativo para o texto dramático.
2. Passagem do texto dramático para o texto cênico.

Sabemos que as especificidades que norteiam um texto dramático são distintas das encontradas em um texto cênico. Segundo Fernando de Toro, durante décadas se tem debatido sobre se o texto dramático é ou não um gênero literário ou se trata de uma prática cênica. Apesar de tal disputa ser infértil, como assinala Fernando de Toro, a origem de tal disputa possui causas bastante determinadas. Na opinião do autor, a problemática entre os praticantes de teatro, os críticos e os teóricos teatrais, reside na confusão sobre o objeto teatral e a prática desse objeto assumida por formas contrárias de abordagem do mesmo. O objeto teatral, se o entendemos como um tipo de prática significativa, é concebido de forma distinta para o diretor de teatro e seus praticantes, para o crítico teatral e para o semiólogo. No primeiro caso, o texto dramático é um objeto quase plástico, que o diretor interpreta, decodifica e imprime novos contornos: como o trabalho de um escultor. A tarefa é dar forma, resolver problemas de espacialização, de concretização de sentido, problemas operacionais, problemas ideológicos, ou seja, tudo o que tem a ver com a prática cênica. O segundo caso trata do texto dramático como objeto de estudo literário, cuja função é explicar os aspectos históricos, interpretar o texto de diversas maneiras, incluindo estabelecer sua estrutura e elementos formais diversos. Finalmente, a tarefa do semiólogo teatral reside fundamentalmente em descrever o processo de produção de sentido.

O fato de Antunes distinguir o processo de teatralização de outros processos adaptatórios anteriores pode parecer irrelevante. Em seu trabalho ele optou por denominar teatralizações as peças provenientes de autores que são também dramaturgos, mas cuja obra escolhida para a encenação não foi uma de suas peças e sim uma obra de outro gênero textual. Para Antunes, a encenação limita-se a colocar um texto em cena, o que ele distingue de teatralização, cujo processo, para ele, é algo que possui um processo mais complexo.

2.5. Teatralidade

A dificuldade de se definir o texto teatral nos dias atuais, quando os limites expandiram-se a ponto de abarcar romances, crônicas, poemas, roteiros de cinema, cartas, letras de músicas, parece algo evidente. O panorama teatral contemporâneo, em sua maior parte, ignora os gêneros. Tal característica pós-moderna, na opinião de Ryngaert (1996), denuncia a liberação do teatro que quer falar de tudo livremente na forma que melhor lhe convém, característica herdada, segundo o teórico, do direito ao sublime e grotesco advindo do século XIX. Tal fato poderia denunciar uma incerteza quanto à natureza do gênero teatral?

A escrita teatral moderna se interessa pela multiplicidade. Nesse sentido, é difícil descrever uma configuração absoluta da escrita teatral, pois

o teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do tempo, ao espectador a tarefa de encontrar aí o seu alimento. A escrita teatral ganhou em liberdade e em flexibilidade o que ela perde, por vezes em identidade. (RYNGAERT, 1996, p. 17)

Ora, se o teatro atual aceita todos os textos, se todo e qualquer texto pode ser pré-texto para qualquer representação, então o que torna um texto “representável” é um pré-requisito? O que configuraria como a teatralidade de um texto? Segundo Ryngaert (1996), o texto e a representação estão ligados por relações complexas que a dramaturgia tenta resolver, a partir do interior do texto, buscando considerar as possibilidades de passagem para o palco e, a partir do palco, estudar as modalidades de passagem ao público. Assim sendo, a dramaturgia procura compreender o estatuto de cada texto e com ele busca criar representações.

Segundo Edelcio Mostaço, a noção de teatralidade é complexa, a despeito de sua aparente simplicidade em constituir-se como um substantivo urdido a partir do adjetivo teatral. Segundo o autor, Constantin Stanislavski usava o termo para designar atores caricaturais, ou cujas expressividades soassem distante do “verdadeiro” ou do “natural”, o que inclinava sua acepção de teatralidade como depreciadora. Por outro lado, Vsevolod Meyerhold, ao propugnar o “teatro teatral” por ele forjado, insistia em destacar na cena exatamente sua característica construída, artística. Nessa acepção, a teatralidade surge valorizada como uma virtude artística.

Ainda segundo Mostaço

recorrer à evolução desse conceito pode ajudar a compreensão, em maior escala, da oscilação dos significados que conheceu e acumulou. Querendo exprimir “conformidade de uma obra dramática às exigências fundamentais

da construção teatral”, o dicionário francês *Petit Robert* registra o termo a partir de 1842; deixando claro o tipo de consciência dos teóricos daquele momento em relação ao que fosse o teatro. Ou seja, como herança legada desde a Renascença, era o texto o elemento definidor mais proeminente para designar o fenômeno teatral. Essa crença foi alcunhada de textocentrismo, por depositar nas palavras ou no espírito do autor não apenas o reconhecimento da autoria, como, com ênfase maior, que era ele o verdadeiro e único agente criativo ou criador no âmbito cênico.⁷⁰

Todavia, com o passar dos anos o termo teatralidade foi se desvinculando do objeto textual para o cênico. Segundo Pavis (2005) é um conceito criado, provavelmente, com base na mesma oposição literatura/literalidade. Para o teórico, a teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral ou cênico, ou seja, é o que se pretende dizer quando se fala de texto muito teatral ou dramático, sugerindo assim que ele se presta bem à transposição cênica.

Nesse sentido, pretendemos aqui entender a noção de teatralidade como uma espécie de potencial de representação. Nesse sentido, interessa-nos tentar identificar que elementos presentes nas narrativas de Ariano Suassuna funcionam como facilitadores para a sua transposição para o palco.

Geraldo da Costa Matos em 1988, dezoito anos antes de o espetáculo teatral *A Pedra do Reino* entrar em cartaz, já dissertava sobre o projeto de Antunes.

Em *Conceitos Fundamentais da Poética*, Emil Staiger⁷¹ compreende a recordação como atributo do gênero lírico, a apresentação, do épico e a tensão, do dramático. Esta tripartição, sustenta ele ainda, não pode ser tomada em termos radicais, pois qualquer obra autêntica participa destes três gêneros literários em diferentes graus e modos, daí resultando a multiplicidade de tipos como o comprova a história. O projeto de Antunes Filho de por no palco o *Romance d'A Pedra do Reino* é vivo exemplo de como tem fundamento a teoria da gradação de E. Staiger e confirma a visão global da produção artística de Ariano Suassuna. (MATOS, 1988, p. 213)

Na sequência, Geraldo da Costa Matos esclarece:

⁷⁰ MOSTAÇO, Edelcio. Considerações sobre o conceito de teatralidade. **DAPesquisa**: Revista de investigação em artes. Florianópolis, vol. 2, n. 2, ano 4, ago. 2006/jul. 2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicass/Edelcio.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2015.

⁷¹ STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. Citado por Geraldo Matos em **O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna**. Juiz de Fora: s.n., 1988.

o *Romance d'A Pedra do Reino* se apresenta como um “Castelo perigoso, literário, espinhento e pedregoso”, autocrítica perfeita quanto às custosas veredas da memória e complexa estrutura psicológica de Quaderna das quais tem o Corregedor de arrancar um detalhado depoimento histórico e ditar para a datilógrafa Margarida, mulher de aparências tímidas e ainda envolvida no enredo. Dado o espírito de humor do depoente, sua criatividade bailando entre a realidade e o ficcional, a constante provocação erótica à datilógrafa e o modo peculiar de depor com mescla de erudição e até vulgaridade, a ação caminha lenta mas atraente, a ponto de não se ter ânsia de ver o fim. A montagem dialógica põe no texto a representação, própria da teatralidade, conferindo vida a cada página como se tudo estivesse acontecendo no ato mesmo de ler. Deste modo ainda quando Ariano Suassuna opta por outro gênero expressional não pode conter a vocação de presentificar tudo e usar, conseqüentemente, forma dramática. (MATOS, 1988, p.219)

Presume-se desta forma que, apesar de as obras de Ariano Suassuna utilizadas para o espetáculo de Antunes Filho serem romances e, não, peças teatrais, há nelas um grande potencial de representação.

Um bom romancista tem muito de poeta, de encenador, de músico, de profeta, de arquiteto, de paciência de um confessor, do improvisado do repentista. E, nesse romance, vemos Ariano Suassuna em todas essas condições, construindo, com o auxílio do sonho e a força do seu poder criador, o seu castelo rude e poético, sertanejo e barroco, áspero e iluminado como as terras do seu sertão. (CAMPOS, 2006, p. 754)

O fato de os romances aqui referidos - *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* e *História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão: ao Sol da Onça Caetana* - serem narrados em primeira pessoa faz com que conheçamos os acontecimentos apenas através da perspectiva do personagem. O monólogo como função narrativa não perdeu sua força de comunicabilidade, de mediação entre o palco e a plateia.

É importante frisar que Antunes Filho não obedeceu estritamente à sequência das narrativas de Ariano Suassuna, não obstante, conseguiu manter uma sequência lógica que possibilitou dar sentido à narrativa de Quaderna e à compreensão de seu universo. Quaderna é um personagem muito rico e que possui um grande potencial teatral; potencial que provém em boa parte de sua retórica às vezes cômica, às vezes trágica. Por isso manter Quaderna como um narrador, assim como o caráter épico da obra, foi imprescindível para a construção do espetáculo.

2.6. Passagem do texto dramático para o cênico: questões de crítica genética

Estudar os movimentos do processo permite-nos trilhar os caminhos pelos quais o artista esboçou sua obra. Os rascunhos comprovam estar o ato de criação ligado há um lento, longo e minucioso processo de pesquisa. Os documentos de processos teatrais ocupam um campo de estudos em que se inter cruzam a crítica genética, a teoria da literatura e a teoria teatral. Por conseguinte, tal campo de estudos tem o mérito de trazer para reflexão conceitos operadores como rascunho, correspondências, dialogismo, intertextualidade, autoria, teatralidade, escrita e texto.

A página de rascunho, que nos coloca a par da intimidade do processo do artista revelando os recuos da escrita, os avanços, as desistências, os cortes e substituições enfim, os movimentos da obra em processo. A rasura, como pistas para a análise detetivesca do crítico, deixa transparecer todo o movimento no seu sentido mais amplo. A liberdade de rasurar, de arrepende-se e de acrescentar novas construções que de forma irregular avançam pelas margens, misturam-se entre as linhas, sobem e descem sem qualquer pudor, ora livres e tortuosas, ora entre balões ou ainda direcionadas por setas e agrupadas por asteriscos denunciam a volubilidade da criação em devir onde tudo ainda é incerteza.

Os documentos de processo⁷² - no nosso caso teatral - oferecem-nos não só o privilégio de penetrar nos bastidores do laboratório experimental de criação do artista, mas também a oportunidade de desenvolver uma pesquisa voltada para a análise de aspectos importantes do procedimento criativo como uma construção de ordem coletiva.

Os bastidores da criação representam, dessa maneira, um desafio e um convite ao pesquisador por tratar-se de um campo de natureza móvel. O outro desafio diz respeito ao enfrentamento da concepção que percebe a crítica genética⁷³ como se ela fosse destruir a literatura, ao exaltar os rascunhos, tornados “proletários oprimidos” (HAY, 2007, p. 36).

⁷² Os documentos desse trabalho, ou como prefere dizer Cecilia Almeida Salles “documentos de processo”, funcionam como suportes da memória, pois se configuram como registros materiais de um processo criador. Referência: SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

⁷³ Segundo Louis Hay, a crítica genética surgiu no início dos anos de 1980. “O método da crítica genética destacou-se por indução de uma massa de trabalhos empíricos consagrados aos manuscritos do autor. Progressivamente, eles fizeram aparecer a aptidão desses documentos a testemunhar, sob certas condições, operações genéticas. Dessas origens, a crítica genética conserva um procedimento cujos modelos se elaboram por generalização de um conjunto de observações concretas. Quanto a seu objeto ele pode ser caracterizado pela dualidade de seu estatuto: um certo material, enquanto documento observado, é a construção intelectual enquanto processo de escritura. Na verdade, é por uma sequência regulada de operações analíticas - deciframento, restituição da cronologia, reconstrução do percurso da escrita - que, do grafismo imobilizado e fragmentado de um traço, pode-se retroceder ao movimento de uma gênese e de um pensamento.” (HAY, 2007, p. 41)

Tal concepção apocalíptica, todavia, evidencia mal-entendidos de ordem conceitual, pois a crítica genética é,

tão simplesmente, parte integrante da crítica, com a qual ela partilha sua razão de ser: fazer viver a experiência da literatura na sua plenitude - e isso graças a um conhecimento mais completo (melhor, menos incompleto), que ela se esforça em proporcionar. Dessa responsabilidade, a genética assume sua parte procurando transmitir a força da obra através do conhecimento de seu devir. (HAY, 2007, p. 36)

No entanto, se por um lado há uma concepção que demoniza a investigação genética, por outro lado há uma certa áurea no pensamento que vê os autógrafos como relíquias, pelo que evocam do escritor. Mas é mister estar atento para o fato de que a crítica genética “não pode dizer o porquê das coisas. Mas ela diz - e é a única a fazê-lo - o como.” (HAY, 2007, p. 66)

Na busca pelo “como” torna-se fundamental aproximar-se dos documentos de processo como um homem que escava como Walter Benjamin reflete poeticamente em “Escavando e recordando”:

quem pretende se aproximar do passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois - fatos nada são além de camada que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. [...] e certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. (BENJAMIN, 1995, p. 239)

E escavando e escovando eis que se descobrem os passos e os recuos do processo de construção de *A Pedra do Reino* de Antunes Filho. Tal debate torna-se relevante, pois se caracteriza como um dos objetos de investigação pautados nos estudos da cena teatral contemporânea, interessada nos coletivos de criação e na condução de seus projetos, dinâmicas e procedimentos. Segundo Fernando Mencarelli,

essa valorização do como fazer esteve associada à emergência do teatro de arte no final do século 19 e ganhou novos contornos ao longo das renovações cênicas do século 20 e início do século 21, quando diretores, atores, cenógrafos, iluminadores e dramaturgos foram cada vez mais colocados em confronto na sala de ensaio, laboratório da criação. (2010, p. 13)

Segundo Fernando Mencarelli (2010, p. 14) a emergência dos teatros laboratórios na segunda metade do século XX, associada aos princípios artaudianos, provocou sucessivas crises na busca por centralidades nos processos e foi aos poucos afirmando a tessitura das pluralidades como uma das principais tarefas criativas. Ainda segundo o autor, uma percepção mais clara das múltiplas dimensões da construção do sentido na cena, levava à proposição de uma construção dramaturgica também pensada em diferentes planos. Por conseguinte, tal processo levou ao reconhecimento de uma autonomia do texto cênico pensado como distinto do texto dramático.

Assim sendo, nesse capítulo interessa-nos refletir sobre o laboratório de criação do texto dramático. A seguir listaremos os documentos cedidos - fonte de nossa reflexão - e iniciaremos uma breve descrição dos mesmos.

2.6.1. Documentos de processo: o histórico e descrição

O primeiro documento chamado *A Pedra do Reino e o Rei Degolado*: resumo borrão - I, II e III Atos, compõe-se de 221 folhas soltas que constituem o primeiro processo de adaptação dos romances de Ariano Suassuna. O primeiro ato, sem título, possui 33 páginas. O segundo ato, intitulado “Cantigas” possui 27 páginas. Entre o segundo e o terceiro atos há um manuscrito de uma página, chamado “Depoimento-Borrão-Roteiro” que é um roteiro para o terceiro ato, que trata do depoimento de Quaderna ao Juiz Corregedor. Há duas versões do terceiro ato. A primeira versão, chamada “Corregedor”⁷⁴ possui 139 páginas e a segunda, sem título, possui 21 páginas. Fazendo uma análise superficial, a redução se deu privilegiando os diálogos mais importantes e reduzindo drasticamente a parte narrada e alguns diálogos.

Esse primeiro documento não está datado, mas deduz-se que foi montado por alguns atores no início da década de 1980. O documento é constituído por um processo de montagem textual que foi feito com recortes e colagem de trechos dos dois romances (com indicações do romance e da página da qual o trecho foi retirado) mesclados com trechos manuscritos e trechos datilografados. (ver figura 3).

⁷⁴ A versão chamada “Corregedor” aparece como II ato, mas ao final da mesma consta escrito fim do III ato. Deduzimos que se tratava de uma primeira versão do terceiro ato pelo assunto tratado, ou seja, o depoimento de Quaderna. Pela lógica, a versão “Corregedor” seria uma primeira versão do terceiro ato com 139 páginas. Após isso foi elaborada uma segunda versão mais enxuta com 21 páginas que está sem título, mas cujo assunto é o depoimento ao Corregedor.

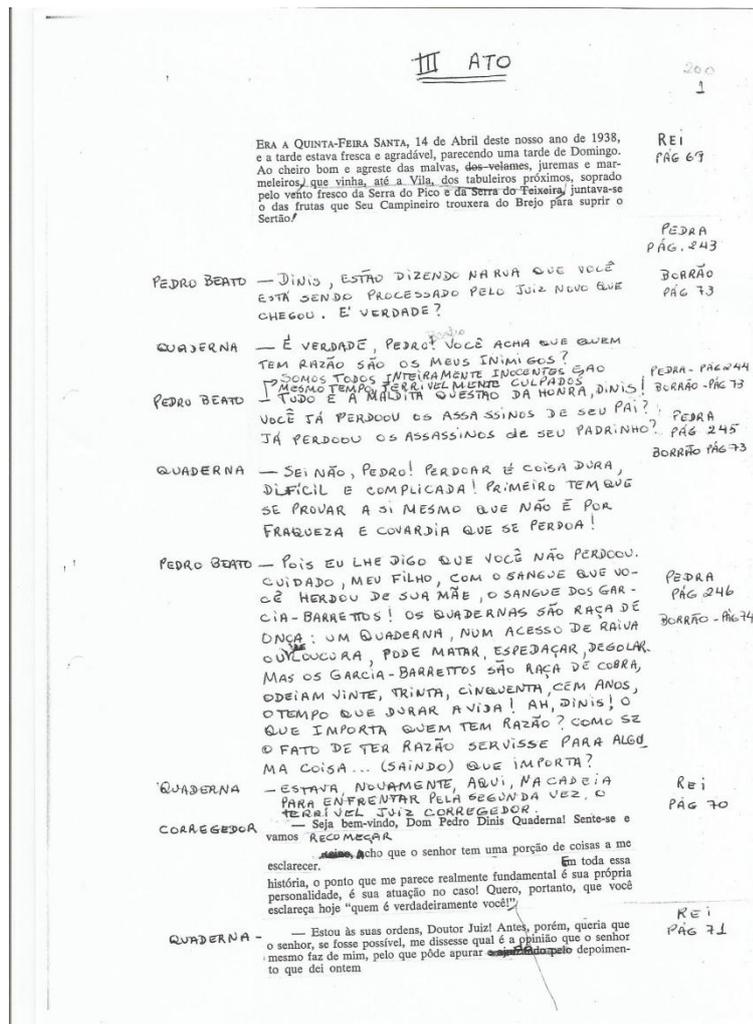


Figura 3: Página da segunda versão do terceiro ato do resumo borrão.

É importante esclarecer que a indicação “REI” refere-se a trechos retirados da narrativa *História d’O Rei Degolado*, ao passo que a indicação “PEDRA” designa os trechos retirados do *Romance d’A Pedra do Reino*. Antunes e a equipe de atores responsável pela adaptação não seguiram uma lógica que obedecia necessariamente à ordem estabelecida pelas narrativas de Ariano Suassuna, visto que a *História d’O Rei Degolado* é posterior ao *Romance d’A Pedra do Reino*. Ao invés disso o encenador preferiu pensar em um recorte que permitisse um encadeamento de ações que melhor funcionasse para contar a história cenicamente.

O segundo documento (ver figura 4) constitui uma segunda proposta de adaptação das narrativas de Ariano. Também não está datado. Possui 184 páginas divididas em três atos da seguinte maneira: primeiro ato com 18 páginas, segundo ato com 27 páginas e terceiro ato com 139 páginas. Trata-se de uma versão encadernada em espiral. Os atos dois e três são cópias dos atos do “Resumo Borrão”, ou seja, do documento descrito anteriormente. Porém, o

primeiro ato, com 18 páginas, já representa um avanço em relação à primeira versão com 33 páginas. Prova disso é que ele é todo datilografado com rasuras e intervenções manuscritas e não com recortes dos romances de Ariano. O primeiro ato desta versão inicia-se como uma espécie de prólogo, na qual Quaderna inicia sua narração. Está dividido em 3 diálogos listados a seguir:

- Emboscada do Juá – primeiro diálogo – Família Villar
- Emboscada do Juá – segundo diálogo – Família Dantas
- Emboscada do Juá – terceiro diálogo – Família Pessoa

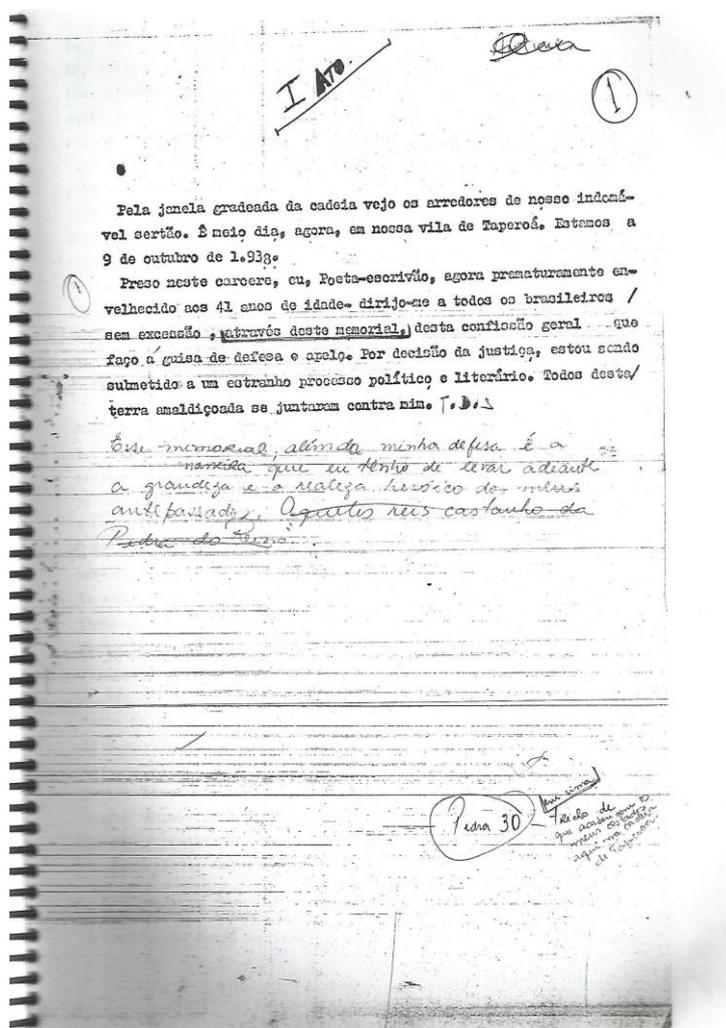


Figura 4: Página do primeiro ato da segunda versão.

O terceiro documento (ver figura 5) trata-se de uma versão em quatro blocos de folhas soltas datilografadas e com intervenções manuscritas. Também, provavelmente, da década de 1980 e sem data específica. Representa um grande avanço em relação aos dois primeiros documentos, pois além de estar totalmente datilografado ele já apresenta algumas

peculiaridades de um texto destinado para a cena como, por exemplo, a composição dos diálogos, a inserção de rubricas e coro.

O primeiro bloco, intitulado “A Pedra do Reino”, com 52 páginas datilografadas, não possui uma indicação quanto ao ato que corresponde, mas em análise simplificada, corresponde a uma proposta de adaptação do Livro I do *Romance d’A Pedra do Reino* intitulado “A Pedra do Reino” que é constituído por 22 Folhetos nos quais Quaderna faz sua apresentação, narra a história de sua descendência nobre, conta sobre a importância da cantiga de *La condessa* e também relata as caçadas aventureiras até a chegada às Pedras do Reino.

O segundo bloco, que representa um avanço em relação ao primeiro, possui 31 páginas. Como o anterior, também se trata de uma proposta de adaptação do primeiro livro, e, diferentemente do primeiro bloco ao final deste, consta a indicação: “final do primeiro livro.” O que comprova a análise. Há ainda, uma tentativa de subdivisão em cenas, todavia, essa marcação só aconteceu até a quinta página. Bem mais rasurado e com mais intervenções manuscritas, este bloco realmente se constitui como um movimento a mais na estrutura anterior.

O terceiro bloco com 22 páginas: não há identificação quanto ao Ato que se refere, mas, em uma primeira análise, corresponde a uma proposta de adaptação do Livro II do *Romance d’A Pedra do Reino* intitulado “Os Emparedados” que é constituído por 14 Folhetos nos quais o personagem Quaderna dialoga com seus mestres e rivais o Professor Clemente e o Doutor Samuel.

O quarto bloco com 30 páginas: A onça Caetana. Talvez o mais caótico e rasurado dos documentos. Possui páginas datilografadas unidas a páginas manuscritas. Além de páginas com fontes diferentes com a mesma numeração. O que denuncia uma reunião confusa de processos de adaptação realizados por diversas pessoas.

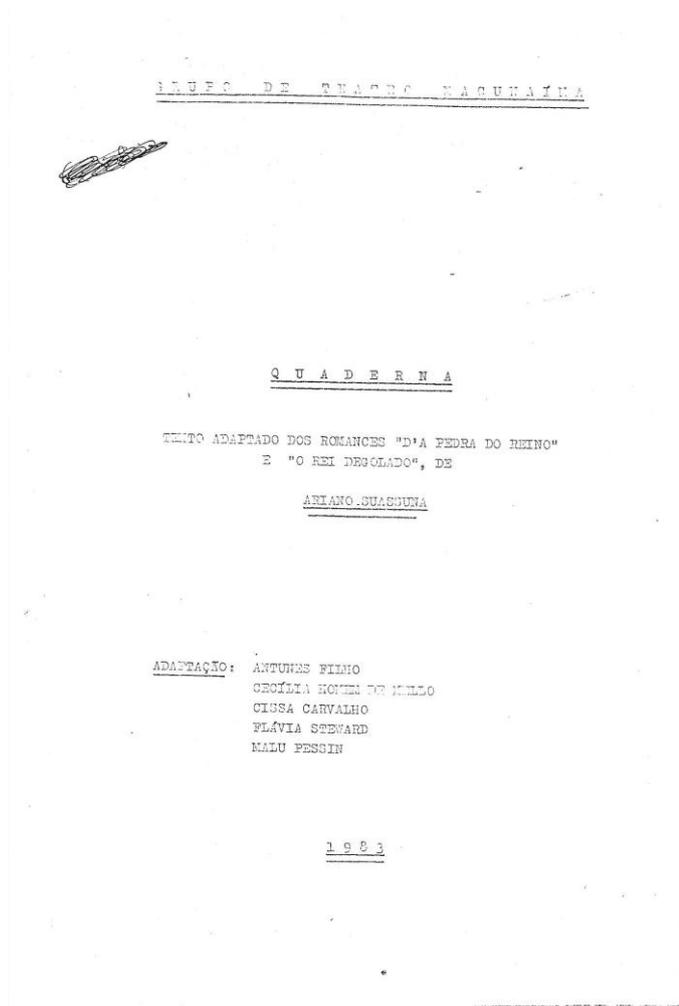


Figura 6: Capa do original enviado para Ariano Suassuna.

O quinto documento é a carta de Ilka Marinho Andrade Zanotto para Ariano Suassuna, datada de 8 de outubro de 1984, em que ela solicita que ele vá assistir ao ensaio da peça do grupo de Antunes Filho. (ver anexo B)

O sexto documento é a carta de Ariano Suassuna para a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, de 30 de maio de 1985, na qual ele autoriza Antunes Filho a encenar o espetáculo *Quaderna, ou A Pedra do Reino*, com algumas ressalvas. (ver anexo C)

O sétimo documento é a carta de Ariano Suassuna para Ilka Marinho Andrade Zanotto de 30 de maio de 1985. Tal carta é encaminhada juntamente com a versão de adaptação autorizada por Ariano. (ver anexo D)

O oitavo documento trata-se da cópia da versão datilografada da adaptação encaminhada por Ariano Suassuna a Ilka Marinho Andrade Zanotto, com 41 páginas, com alteração do título para *Quaderna, ou A Pedra do Reino*, além de outras sugestões manuscritas de cortes e acréscimos ao longo do texto.

O nono documento é a cópia do *texto Novamente a Pedra do Reino* de Maximiano Campos, de janeiro de 1984, que seria o texto do programa da peça. (ver anexo E)

O décimo é a cópia da versão digitada da adaptação de 13 de julho de 2005 com 37 páginas. Na capa constam as seguintes especificações: “Quaderna” de Ariano Suassuna, adaptação de Antunes Filho, segunda versão: 13.06.2005.

O décimo primeiro documento é a cópia da versão digitada da adaptação de 29 de maio de 2006 com 26 páginas. Na capa constam as seguintes especificações: “A Pedra do Reino” de Ariano Suassuna, adaptação de Antunes Filho, quarta versão: 29.05.2006.

O décimo segundo e último trata-se da cópia da versão digitada da adaptação de estreia com 25 páginas. Na capa constam as seguintes especificações: “A Pedra do Reino” de Ariano Suassuna, teatralização de Antunes Filho, versão de estreia: 20.07.2006.

Esclareço que eu já possuía o último documento listado, visto que ele me foi cedido por Antunes na época do desenvolvimento de meu projeto de iniciação científica. Todavia o décimo e o décimo primeiro documento foram cedidos a mim pelo ator Lee Taylor. Sendo assim, as três últimas versões não faziam parte do calhamaço entregue a mim por Antunes Filho, por se tratarem de versões para a encenação de 2006 e sendo que as duas anteriores a versão de estreia sofreram interferências de Lee Taylor.

2.6.2. A rasura como testemunha e instância autoral

O processo de construção do texto dramático de *A Pedra do Reino* passou por um longo percurso. Do “Resumo Borrão” da década de 1980 com 221 páginas até a versão de estreia de 2006 com 25 páginas, vários trechos foram suprimidos, acrescentados, rearranjados. Se fôssemos analisar as rasuras ao longo do processo, num primeiro momento seriam selecionados os documentos “resumo borrão”, o segundo documento em três atos e o terceiro documento em quatro blocos para analisarmos o processo de criação da equipe de atores. Num segundo momento analisaríamos as rasuras de Ariano e num terceiro as rasuras de Lee Taylor. Mas isso seria material para outra tese. Assim, cabe esclarecer que nos interessa analisar apenas as rasuras de Ariano, pois elas nos ajudarão a refletir sobre a questão autoral.

Ariano recebeu, em uma cópia datilografada, o texto de adaptação de *A Pedra do Reino* para ser aprovado por ele. Porém, Ariano propôs não só a alteração do título para *Quaderna*, ou *A Pedra do Reino* como outras sugestões de cortes e acréscimos ao longo do texto, ou seja, rasuras.

Para Pierre-Marc de Biasi, a rasura constitui um componente complexo da escritura.

O sentido da rasura depende também de seu suporte (uma rasura de marginalia tem pouco a ver com uma rasura em uma prova), de sua localização física na página (uma rasura de acréscimo na margem, uma rasura na zona central), de seu objeto (um elemento lexical, uma forma sintática, um fragmento de *croquis*, um número de página, entre outros), de suas eventuais relações de interdependência com outras rasuras (rasura ligada ou não), de seu momento (rasura imediata ou deferida, contemporânea ou tardia), de seu grau de liberdade ou de limitação. (BIASI, 2010, p.71)

Com base nessa primeira exposição, Biasi propõe uma série de classificações das rasuras segundo suas eventuais funções. Porém, esclarecemos que nesse trabalho não há a intenção de classificar as rasuras de Ariano. Pretende-se pensar as rasuras como marca de uma vontade autoral.

Em “A rasura e a consistência”, Philippe Willemart esclarece que cada retomada do texto provoca uma “consistência nova”. É na rasura que se manifesta, segundo Willemart, a “intervenção do primeiro leitor, e cada acréscimo, a contribuição de um texto lembrado, anotado, uma resposta de uma estética insciente ou não, ou um pensamento novo.” (1993, p. 68)

Segundo Henri Focillon em “Elogio da mão”, é através das mãos “que o homem entra em contato com a solidez do pensamento: elas, o liberam. Impõem-lhe uma forma, um contorno e, dentro da própria escrita, um estilo.” (1983, p. 126) Para o autor, as mãos podem até ser serviçais, mas são dotadas de um temperamento enérgico e livre e de uma fisionomia como “rostos sem olhos e sem voz, mas que veem e que falam.” (FOCILLON, 1983, p. 126). Por que as mãos? Que privilégio é este? Por que este órgão mudo e cego nos fala com tamanha força de persuasão como nos questiona Henri Focillon? Porque é com elas que os artistas criam. É ela que cria, e que aborta. É ela que rasura, que corta, que acrescenta, que rasga, que materializa o pensamento.

Como ler essas rasuras? Essas marcas desses documentos privados? Até que ponto elas devem ser consideradas? Como Almuth Grésillon afirma “os manuscritos nos obrigam a apreender, a levar a sério a questão dessa instância escrevente.” (2002, p. 171) Assim sendo “os manuscritos não são apenas o lugar da gênese das obras mas também um espaço onde a questão do autor pode ser estudada sob uma nova luz: como lugar de conflitos enunciativos, como gênese do escrito.” (GRÉSILLON, 2002, p. 173)

Nós todos que escrevemos, como esclarece Philippe Willemart, sabemos que a rasura não se define simplesmente como um risco que corrige um erro ortográfico ou sintático, que

melhora o estilo e elimina uma informação. Claro que não podemos negar a presença desse tipo de rasura em manuscritos - a propósito, é a mais comum. Todavia, antes de seu efeito final de substituição e/ ou eliminação, a rasura, qualquer que seja a configuração, abre um momento. Momento da intenção autoral, manifesta nos comentários, traços e cortes que encerram uma elaboração, causando uma perturbação na linearidade da escrita.

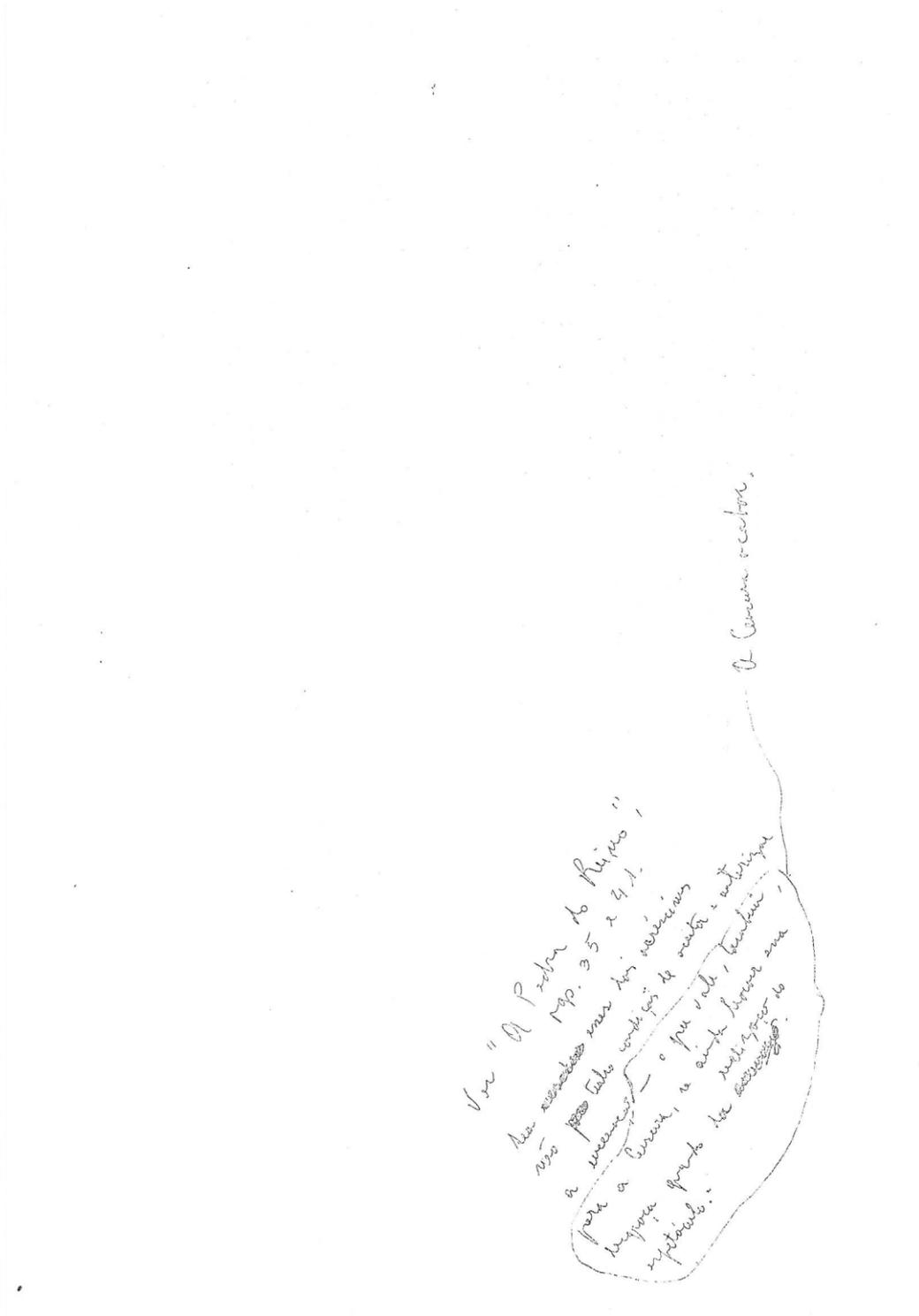
A rasura é uma espécie de testemunha de um processo de vida e morte no qual trechos são suprimidos para que um novo conjunto de palavras venha a habitar na página. Contudo, antes de seu efeito final de substituição e/ou eliminação, a rasura, qualquer que seja a sua configuração, abre um momento: momento em que o leitor-escritor se coloca como autor.

Nesse sentido, as rasuras seriam componentes desse espaço dialógico da crítica genética em que vários registros distintos como anotações, diários, correspondências e rascunhos, por exemplo, oferecem informações ou pistas sobre o processo criador. No caso dessa proposta de pesquisa, as rasuras ajudarão a refletir sobre o diálogo durante o processo, sobre o veto da encenação na década de 1980 bem como do pensamento de Ariano enquanto homem de teatro.

2.7. Intervenções de Ariano

Ao assumir a função de leitor Ariano Suassuna começa um processo de corte, enxerto, sutura e acomodação. Como em uma cirurgia. No momento em que Ariano insere apontamentos ele termina por assumir também a função de comentarista. E como “leitor-cirurgião” e como “leitor-comentarista” Ariano insere a sua vontade autoral não só enquanto autor do texto adaptado para a cena, mas também como encenador interferindo na encenação.

Na capa da datiloscopia encaminhada por Ariano Suassuna a Ilka Marinho Andrade Zanotto, o nome da adaptação aparece como sendo *Quaderna, ou A Pedra do Reino*. Essa alteração consta como a primeira exigência de Ariano na carta para Ilka Marinho de 30 de maio de 1985 (ver anexo D) o título escolhido anteriormente por Antunes seria *Quaderna*. O próprio Ariano havia sugerido a troca do título para *Quaderna, o Decifrador*. No entanto, Ariano aborta a própria sugestão - *Quaderna, o Decifrador* - para sugerir outro nome - *Quaderna, ou A Pedra do Reino* - para se aproximar, como o próprio afirma na carta para Ilka, da linha dos títulos dos folhetos de feira do Nordeste. No verso da mesma capa há a seguinte rasura (figura 7):



Ver "A Pedra do Reino"
nos pags. 35 e 41.
Não esqueço mas nos acréscimos
a censura - o que vale, também
para a Censura, se ainda houver
alguma parte de ~~alguma~~
restante. -
A Censura acabou.

Figura 7: Rasura do verso da capa da datiloscopia *Quaderna*, ou *A Pedra do Reino*.
Transcrição: ver “A Pedra do Reino”, pags. 35 e 41. Sem esses dois acréscimos não tenho condições de aceitar e autorizar a encenação. (O que vale também para a Censura, se ainda houver essa desgraça quando da realização do espetáculo.) - A Censura acabou.

Tal rasura refere-se a uma solicitação de Ariano de um acréscimo na última frase da primeira página do primeiro ato. Na primeira página do documento há alguns cortes e acréscimos de Ariano, mas gostaríamos de destacar duas rasuras de acréscimo. A primeira está inserida antes da antepenúltima frase e possui a seguinte inscrição: “instaurando-se então o Reino socialista.” A segunda rasura está inserida ao final da página com o seguinte acréscimo: “socialista e subversivo, como povo no poder. Ver “A Pedra do Reino”, páginas 35 e 41.” É a esse acréscimo que se refere o comentário no verso da capa (figura 7).

Ao longo de todo o documento há outras inserções que deixam claras algumas opiniões de Ariano no que concerne a questões políticas, outras que deixam claras a sua postura em relação à escritura dramática e outras em relação à execução da parte musical da encenação. Devido a isso é preciso que nos debrucemos um pouco sobre as particularidades de cada intervenção. Esclareço desde já que as rasuras em relação à execução das cantigas presentes na adaptação não farão parte do corpo do texto da tese, por entendermos que elas são mais uma indicação que uma crítica que pudesse, digamos, vetar a continuidade do processo de teatralização.

2.7.1. Intervenções de caráter político

Em toda a extensão da datiloscopia *Quaderna, ou A Pedra do Reino*, aparecem várias inserções e solicitações de Ariano que optamos por nomear como intervenções de caráter político devido à natureza de sua constituição. Em tais intervenções, como poderemos observar nas duas próximas figuras, Ariano reforça a “autoridade” e a “autoralidade” que ele acredita ter sobre o texto adaptado.

Meu sonho é fazer do Brasil uma ampliação de Canudos, um Reino de república popular, com a justiça e a verdade da Esquerda e com a beleza ~~de Canudos~~ e o sonho da Monarquia Sertaneja.

Esta frase é fundamental. E não se trata de acréscimo abusivo meu, não; origina-se de outra, quase igual, do "Romance d'A Pedra do Reino", pg. 285. Quanto ao problema do tempo que ele acrescenta à narração, como eu cortei a alusão desnecessária a "Romeu e Julieta", na pg. 10, uma compensa a outra. Aliás, a de "Romeu e Julieta" é até maior.

Figura 8: Rasura do verso da página 20 da datiloscopia *Quaderna, ou A Pedra do Reino*.

Transcrição: Meu sonho é fazer do Brasil uma ampliação de Canudos, um Reino de república popular, com a justiça e a verdade da Esquerda e com a beleza [rasura] e o sonho da Monarquia Sertaneja. Esta frase é fundamental. E não se trata de acréscimo abusivo meu, não: origina-se de outra, quase igual, do "Romance d'A Pedra do Reino", pg. 285. Quanto ao problema do tempo que ele acrescenta à narração, como eu cortei a alusão desnecessária a "Romeu e Julieta", na pg. 10, uma compensa a outra. Aliás, a de "Romeu e Julieta" é até maior.

* O trecho iniciado com "Meu sonho é fazer do Brasil..." é uma exigência de Ariano solicitada para ser acrescentada na página 21.

Esta República dominada por Burgueses ~~forde~~ é, sem
dúvida, um grande mal para o reino de República - popular
do Brasil. ~~A República não é~~ Por isso, não é legítima,
Indispensável. Ver "A Pedra do Reino", pg. 456

Figura 9: Rasura do verso da página 28 da datiloscopia *Quaderna, ou A Pedra do Reino*.

Transcrição: Esta República dominada por Burgueses [ilegível] é, sem dúvida, um grande mal para o reino da República – popular do Brasil. [rasura] Por isso, não é legítima. Indispensável. Ver “A Pedra do Reino”, pg. 456.

*Indicação para que esse trecho seja utilizado em substituição à frase: “A República não é legítima.” Na página 29.

A insistência de Ariano em solicitar que verifiquem na página da narrativa de *A Pedra do Reino* para que o trecho seja reproduzido em cena demonstra uma necessidade em pontuar uma postura de caráter político. Devido a tal marcação, torna-se interessante tomarmos conhecimento da visão política do escritor.

Em artigo intitulado “O som e a fúria”, publicado no Diário de Pernambuco em 2 de abril de 1978, Ariano esclarece:

para os duros e extremados de qualquer Partido, sei que nós, os moderados, parecemos ridículos e vacilantes, uns covardes que não tomam posição decidida na luta verdadeira que se trava em torno do Poder. [...]
No entanto, a social-democracia é a única tentativa que resta ao homem para aproximar a Política e o Poder do sonho de liberdade, justiça e fraternidade que existe dentro de todos nós. Mas o homem é um animal estranho, um palco onde os sonhos do Anjo convivem infelizmente também com os desejos da Fera. Todos nos sabemos, através da razão e do sonho, que o regime político ideal seria socialista do ponto de vista econômico - realizando a Justiça - e liberal do ponto de vista político - realizando a Liberdade.

Em outro artigo, “Ataque e defesa” de 1º de janeiro de 1978, do mesmo periódico, Ariano desabafa:

o capitalismo é mais corruptor, o comunismo é mais opressor. Se no duro mundo dos que ou exploram ou oprimem os seus semelhantes, eu e meu Povo não temos outra opção, devo criá-la na minha obra, debatendo-me com palavras arrancadas de dentro de meu sangue, e tentando encontrar, com elas a justificação e a salvação que não encontro para nós na vida.

Em “O Rei e as Forças Armadas”, publicado em 10 de julho de 1977, também no Diário de Pernambuco, Ariano afirma:

mas como até agora não me surgiu um argumento convincente contra aquelas palavras que escrevi sobre o liberalismo em *A Pedra do Reino*, vejo-me na obrigação moral de afirmar aquilo em que acredito e de que somente me afastarei se vier a surgir na arena política brasileira um sonho mais alto e uma realidade maior, pela qual valha a pena viver ou morrer.

Tais artigos constituem *A confissão desesperada*, que são artigos de opinião que Ariano publicou no Diário de Pernambuco, aos domingos, de 26 de junho de 1977 a 9 de agosto de 1981. Por diversas vezes, em tais artigos, o escritor expressava sua opinião acerca do quadro político do Brasil e do mundo. Fato que contribuiu para receber várias acusações de reacionário. No entanto, como observa Maria Aparecida Lopes Nogueira:

até hoje Ariano é sistematicamente acusado de reacionário e de comunista, o que demonstra a ansiedade em categorizá-lo e a dificuldade de aprisionar sua alma contraditória de poeta. [...] Ao afirmar que a divisão entre esquerda e direita continua existindo, busca exemplo na religião, reiterando que Jesus e São João Batista eram de esquerda e Herodes e Pilatos, de direita: “Toda pessoa que diz que não existe mais esquerda e direita é de direita”. (2002, p. 209)

A visão política de Ariano Suassuna está indissolúvelmente ligada à religiosa e à literária. E é através da irreverência de seus personagens que ele, enquanto escritor, pode expressar “uma “resistência passiva” própria desse poeta inconformado que teima em acreditar em valores como o espírito da luta.” (NOGUEIRA, 2002, p. 214) No caso do *Romance d’A Pedra do Reino*, é através da fala do personagem Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna que Ariano expressa sua “resistência passiva”.

Quaderna se declara um monarquista de esquerda. A monarquia de Ariano expressa pelo personagem Quaderna deseja uma sociedade capaz de efetivar a liberdade e a justiça social. Uma monarquia mítica através da qual o soberano eleito pelos despossuídos se aproxima de um messias.

A saga do rei é retroalimentada pelo acúmulo das tradições baseadas na oralidade, um saber conservado e transmitido pelos mais velhos, em gerações e gerações de santos, profetas, beatos, heróis, curandeiros, cangaceiros, cantadores e vaqueiros que, juntos contam o drama do mundo. Drama em que a realidade é apenas imagem dissimulada, recalçada, que acumula forças oníricas que conspiram para o retorno às origens narradas pelos mitos fundadores. (NOGUEIRA, 2002, p. 208)

Nesse sentido, tais rasuras, pretendem enfatizar um ideal político em que o monarca, mito do rei, ligado a nobreza e à honra estão representados pelo personagem Sinésio “O Rapaz do Cavalo Branco”.

2.7.2 Intervenções de caráter referencial:

Na sequência há uma solicitação de supressão por parte de Ariano de um trecho de caráter distinto dos de caráter político que até então estamos acompanhando.

Tirar. Não concordo absolutamente.
 Cortou textos fundamentais meus e
 colocou este, acréscimo desnecessário
 e abusivo, que entra aí ~~de modo arbitrário~~^{de modo arbitrário}
 exclusivamente porque ~~de modo arbitrário~~^{de modo arbitrário}
 "Romeu e Julieta" faz parte do
 itinerário do grupo. Eu detesto os ingleses e
 a Inglaterra quase tanto quanto aos americanos e aos
 Estados Unidos e jamais citaria uma peça inglesa.
 Calderón, citado por mim e transcrito aqui na pg. 32, é
 outra coisa: é espanhol e, por isso, para mim, meu
 [rasura] companheiro de armas e meu patrício, para
 mim, meu [rasura] companheiro de armas e meu patrício, para
 como qualquer brasileiro, ~~americano~~^{mexicano}, indiano ou africano.

Figura 10: Rasura do verso da página 9 da datiloscopia *Quaderna, ou A Pedra do Reino*.

Transcrição: Tirar. Não concordo absolutamente. Cortou textos fundamentais meus e colocou este, acréscimo desnecessário e abusivo, que entra aí [rasura] de modo arbitrário, exclusivamente porque [rasura] “Romeu e Julieta” faz parte do itinerário do grupo. Eu detesto os ingleses e a Inglaterra quase tanto quanto aos americanos e aos Estados Unidos e jamais citaria uma peça inglesa. Calderón, citado por mim e transcrito aqui na pg. 32, é outra coisa: é espanhol e, por isso, para mim, meu [rasura] companheiro de armas e meu patrício, como qualquer brasileiro, mexicano, indiano ou africano.

* Aqui Ariano exige que seja retirado o trecho da página 10 que está demarcado. (Ver figura 11)

(ENTRA CAVALGADA JOÃO SUARANA - NEGRO-VERMELHO)

QUADERNA - Apesar de sua importância política, João Suarana não vinha ali, agora, pensando nos acordos ou desacordos. Vinha para tentar resolver um problema fundamental em sua vida: o de seu casamento com a moça a quem amava (ENTRA MOCINHA). Numa de suas andanças de sertanejo, socorreu uma linda mocinha de 15 anos do assédio de um homenzarrão embriagado. Passado o perigo foi que João Suarana viu a mocinha verdadeiramente. E de repente foi como se o Sol sertanejo tivesse caído no meio da rua. As casas pareciam dançar na luz. Ouvia-se uma estranha música sagrada de rabeca. E um cheiro de jasmim começou a impregnar o Sertão. Ele sentia com o sangue que fora profundamente ferido, e para sempre. Ela notou sua perturbação e estava, também, profundamente ferida, marcada a ferro em brasa para sempre. Porém, nobres senhores e belas damas, esse tipo de "amor perigoso", cujo destino traça uma astrosa teia, lembra uma linda e trágica história de amor que vi no Circo Estringuine, em que um rapaz e uma donzela que se amavam enredaram-se numa terrível desventura, por pertencerem a famílias inimigas. E aqui a história se repete. Pois a mocinha que entrou como um raio na vida de João Suarana, pertencia à família Dantas, do partido verde-azul e, portanto, inimigo de João, do partido negro-vermelho dos Pesscas.

(SAI MOCINHA; CAVALGADA COM CANTO DÁ VOLTA E SAI; TAMBORES: QUADERNA CORRE, OLHANDO)

A família Pessoa. Entre eles o próprio João Pessoa, como emissário político aqui na Paraíba, do tio, Eptácio Pessoa. (ENTRA CAVALGADA DOS PESSOAS - NEGRO-VERMELHO; TAMBORES CONTINUAM)

JOÃO PESSOA - É desmoralização para nós, os Pessoas, termos pedido essa entrevista a nossos piores inimigos.

CARLOS PESSOA - O nosso tio Eptácio acha que agora o melhor que temos a fazer é temporizar! Ele conta com as boas relações que tem com o Presidente da República e pretende escolher um elemento neutro para ser o próximo Presidente

Figura 11: Rasura da página 10 da datiloscopia *Quaderna, ou A Pedra do Reino*.

* Trecho solicitado por Ariano para ser retirado. (Ver figura 10)

Ariano critica Antunes por ter feito uma alusão a *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. No entanto, independente de ser ou não uma alusão a *Romeu e Julieta*, a narração sobre a história de um casal de famílias inimigas está presente na *História do Rei Degolado*. Inclusive, o casal de personagens, Doutor João Suarana e a mocinha da família Dantas, são o pai (João Suassuna) e da mãe (Dona Rita Cássia) de Ariano que estão ficcionalizados na narrativa.

Ariano revela-se um autor muito resistente, a princípio. O fato de ele ter criticado Antunes por supor que ele estava se aproximando de Shakespeare só porque ele estava ensaiando *Romeu e Julieta* concomitantemente a *A Pedra do Reino* é vivo exemplo disso. Como puderam visualizar, Ariano diz que o acréscimo é abusivo, desnecessário e arbitrário e que jamais citaria uma peça inglesa porque odeia os ingleses tanto quanto os americanos.

Fato interessante é saber que em 19 de janeiro de 1997 Ariano publicou uma versão em cordel intitulada *História do amor de Romeu e Julieta: imitação Brasileira de Matteo Bandello* no caderno Mais da Folha de São Paulo. Importante observar que a releitura que Ariano faz de *Romeu e Julieta* está descrita como uma imitação de Matteo Bandello. Foi em uma das novelas de Bandello que William Shakespeare tirou o enredo para contar a história dos jovens amantes.

Ariano Suassuna é conhecido por utilizar-se como recurso de criação a intertextualidade. Uma de suas características enquanto dramaturgo é referência a obras originárias, sobretudo, da cultura medieval de origem ibérica - como os autos e as cantigas e as novelas de cavalaria - colocando-as em diálogo com aspectos da cultura popular brasileira, as quais ele recria reaproximando-as de aspectos da cultura popular brasileira e nordestina (como os festejos populares, a literatura de cordel, os mamulengos e os “causos”). Nesse sentido a sua opção por referir-se a Matteo Bandello e, não, a Shakespeare reforça essa sua predileção por recriar a partir de textos de origem ibérica.

Para Ariano,

no que se refere ao Nordeste, porém, existe e sempre existiu a tradição de um espetáculo popular, que possui variadas formas e que pertence ao mesmo tempo ao litoral e ao sertão. [...] No seu conjunto, podem esses espetáculos servir de lastro tradicional a um teatro brasileiro, peculiar e nacional e que, ao mesmo tempo, de um modo só aparentemente paradoxal, seja religado à tradição do grande teatro mediterrâneo europeu do qual somos também herdeiros, na qualidade de ibéricos. E isso é verdade tanto do ponto-de-vista da dramaturgia quanto a respeito da encenação e do jogo dos atores. Não sei até que ponto sou nisso afetado por meus preconceitos de autor, mas noto no teatro europeu contemporâneo uma ruptura que, desligando-o das fontes e das origens religiosas e festivas do teatro, é, a meu ver, origem de sua decadência atual. [...]

Entretanto, ao que parece por influência do naturalismo do século XIX, o teatro europeu esqueceu-se de suas origens e enveredou por um caminho burguês, intimista e falsamente realista. (SUASSUNA, 2008, p. 66-67)

A citação anterior foi retirada do texto “Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro” escrito em 1964 e nela podemos observar a forma como Ariano concebe o teatro e, portanto, isso faz com que nós possamos compreender um dos porquês da querela: uma divergência de concepções acerca da estética teatral. Todavia é importante pensar que a grande questão da querela está ligada ao autoral. Um conjunto de questões sobre o processo de adaptação tem a ver com a atribuição autoria, e especificamente com as afinidades potenciais entre romancista e encenador.

A título de curiosidade, pois, no ano de 2007 estreou na TV Globo a minissérie *A Pedra do Reino*.⁷⁵ O fato interessante que merece aqui ser destacado é que a trama da TV ganhou desfechos inexistentes no livro, os quais foram criados pelo próprio Ariano Suassuna especialmente para a adaptação.

Diferentemente da proposta televisiva⁷⁶, a primeira tentativa de montagem de *A Pedra do Reino* por Antunes não obteve o mesmo desfecho. Ariano esperava por um texto que só poderia ser encenado após passar por sua avaliação. O fato da encenação já estar em processo de finalização antes da aprovação do texto dramático pelo escritor causou-lhe um descontentamento. Para Ariano não interessava assistir à encenação. Interessava a ele analisar previamente o texto a ser encenado, revisá-lo para que somente após a sua reescrita Antunes o encenasse tal e qual a versão aprovada com as respectivas didascálias apontadas pelo escritor.

Tais exigências configuraram um embate no que tange a questão autoral, pois as intervenções de Ariano adentram o território do encenador o que revela mais que uma visão textocêntrica do dramaturgo como também uma postura possessiva que busca impor limites à adaptação colocando, dessa forma, o texto como detentor de uma única transposição possível.

A importância da análise das rasuras nesse processo se deve ao fato de que estas assumem o papel de marcas de uma vontade autoral. Atreladas às rasuras no montante de

⁷⁵ Exibida de 12 de junho a 16 de junho de 2007, a minissérie foi uma das criações que compunham a homenagem aos 80 anos de Ariano, que fez aniversário no dia da exibição do último capítulo. A minissérie *A Pedra do Reino* foi uma coprodução da TV Globo com a produtora independente Academia de Filmes. Ela foi adaptada por Braulio Tavares, Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho (que também assinou a direção da trama).

⁷⁶ Sobre a adaptação televisiva destaco a tese *Redes de escrituras: confluências narrativas nos diários de criação de “A Pedra do Reino”, minissérie de Luiz Fernando Carvalho*, de autoria de Tailze Melo Ferreira sob a orientação da Prof^a Dr^a Leda Maria Martins.

documentos autógrafos estão as cartas que ocupam uma função fundamental: a de registros íntimos de todo um histórico de processo de criação.

2.8. Correspondências: memórias em diálogo

As cartas tomadas como documentos do arquivo de criação tornam-se o lugar ou o objeto nos quais se encontram vestígios da gênese e das etapas de elaboração de uma obra artística. Segundo Pierre-Marc de Biasi, a proposta da crítica genética ao propor o conhecimento dos textos à luz de seus manuscritos estaria deslocando a interrogação crítica do autor para o escritor, do escrito para a escritura, da estrutura para os processos e da obra para a sua gênese. Para o teórico, “a crítica genética toma por objeto essa dimensão temporal do devir-texto, colocando como hipótese que a obra, na sua perfeição final, conserva o efeito de suas metamorfoses e contém a memória de sua própria gênese.” (BIASI, 2010, p. 13) E por conter essa memória da própria gênese os documentos constituem-se como arquivos - no sentido de que eles seriam os guardiões de um processo criativo. Tais documentos não só guardam como preservam uma memória.

Silviano Santiago, no texto “Com quantos paus se faz uma canoa”, presente no livro *Arquivos Literários*, esclarece:

anotações de leitura, rascunhos, borrões de palavras e frases, acréscimos, resumos, páginas abandonadas, versões negligenciadas etc. etc. todos esses textos nos colocam de imediato no terreno pedregoso em que se misturam lembrança, esquecimento e amnésia. (SANTIAGO, 2003, p. 15)

As teorias voltadas para a questão da memória permitem o diálogo com a crítica genética. Os documentos listados no início desse trabalho funcionariam como suportes da memória, ou como prefere dizer Cecilia Almeida Salles (1998), “documentos de processo”, pois se configuram como registros materiais de um processo criador.

Reinaldo Marques (2003) ao dissertar sobre o arquivamento do escritor observa que se trata de uma dupla operação de arquivamento, pois o escritor executa uma série de práticas arquivísticas que terminam por construir a sua imagem de autor, preservando assim a memória de sua formação e de suas relações afetivas e intelectuais. Philippe Artières em seu artigo “Arquivar a própria vida” explica que,

dessas práticas de arquivamento do eu se destaca o que poderíamos chamar uma intenção autobiográfica. Em outras palavras, o caráter normativo e o processo de objetivação e sujeição que poderiam aparecer a princípio, cedem na verdade o lugar a um movimento de subjetivação. Escrever um diário, guardar papéis, assim como escrever uma autobiografia, são práticas que participam mais daquilo que Foucault chamava a preocupação com o eu. (ARTIÈRES, 1998, p. 11)

O teórico salienta ainda que “arquivar a própria vida é se por no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência.” (ARTIÈRES, 1998, p. 11) Na sequência, Philippe Artières propõe explorar o arquivamento do eu sob três aspectos: a injunção social, a prática de arquivamento e a intenção autobiográfica. Destaco aqui a prática de arquivamento pensando no aspecto da intenção autobiográfica e o fascínio que tais documentos exercem no pesquisador sedento pelo desvendar dos processos da mente criadora.

E dentro de um arquivo, nada mais fascinante que o acesso à correspondência, essa instância testemunhal de caráter biográfico que nos permite tomar contato com os bastidores de um determinado episódio do processo de criação artística. Segundo José-Luis Diaz

para críticos *voyeurs* que somos, um dos principais usos das correspondências de escritores é servir comumente para acompanhar os diversos estados de criação de uma obra particular. Úteis aos biógrafos, que querem se assegurar de um fato ou que procuram o “homem” por detrás de seus rascunhos, úteis aos bisbilhoteiros históricos em busca de informações, as cartas sempre foram resguardadas como preciosos arquivos da criação. (2007, p.123)

No caso desse trabalho, é preciso esclarecer que não há um diálogo epistolar entre Ariano Suassuna e Antunes Filho. Ilka Marinho Andrade Zanotto e Sábado Magaldi serviram como intermediários no diálogo entre os dois. Como se trata da gênese de um processo de Antunes é curioso perceber na carta de Ariano, endereçada à Ilka, a sua vontade autoral que autoriza a montagem só que em determinadas condições descritas minuciosamente. E não há uma resposta de Antunes a essa carta. Sabe-se que a peça não foi montada naquela época, mas a resposta de Antunes não está documentada. E é nessas lacunas, nesses vazios que o crítico também se insere. Cabe ao pesquisador trabalhar com o material e com o imaterial: com a presença e a ausência. Ou como observa José-Luis Diaz, “o geneticista é obrigado a se alimentar apenas dos aromas.”⁷⁷

⁷⁷ DIAZ, José-Luis. Qual genética para as correspondências? **Manuscrita**: Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 15, p. 119-162, 2007. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/download/1059/967>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

Aromas, visto que o geneticista muitas vezes, na ausência de mais fontes, procura tirar conclusões daquilo que emana do interior dos arquivos. A volatilidade dessas conclusões é algo corriqueiro no processo, visto que o acesso a um novo dado, antes ausente, pode mudar toda a perspectiva da interpretação dos documentos.

Ao final desse segundo capítulo dedicado à análise do material genético da primeira fase do processo de teatralização, ou seja, da passagem do texto narrativo para o texto dramático, torna-se importante retomar a questão da autoria nesse processo. Autoria que se tornou, a princípio, problemática para Ariano que expressou fortes objeções à adaptação de seu romance no início da década de 1980.

O dissenso da primeira tentativa de acordo para a realização da montagem, cujo registro se deu através das cartas, depoimentos e rasuras de Ariano, fez com que nós compreendêssemos o pensamento do escritor, naquela ocasião, diante de processos adaptatórios. No entanto, é importante esclarecer que a falta de registros provenientes de Antunes Filho nesse primeiro momento, não impediu a discussão sobre o assunto. Assim sendo, não cabe discorrer sobre o que teria sido se... E sim sobre o que foi: o processo de teatralização.

O vasto material genético possibilitou a compreensão desse processo iniciado com um calhamaço, construído por recortes das obras, que foram sendo mesclados com trechos datilografados e manuscritos até dar luz a um sucinto texto teatral de 26 páginas. Tal processo de adaptação foi feito de forma coletiva por uma equipe de atores. No início da década de 1980 um grupo ficara responsável por tal adaptação. Para o espetáculo que estreou em 2006 o ator Lee Taylor foi enxugando alguns trechos da última versão da década de 1980 (revisada por Ariano Suassuna) a fim de dinamizar a sua atuação.

O acesso a essas indas e vindas e aos vestígios do processo de teatralização de *A Pedra do Reino* permitiram que eu penetrasse no terreno da intimidade dos bastidores da criação. Sob a forma de cartas, rascunhos, anotações, registros gráficos e declarações diversas, que constituíram a memória da obra, foi possível percorrer os traços que integram o arquivo da obra desde sua gênese.

Tomar conhecimento da gênese de *A Pedra do Reino* implicou em acompanhar suas correções, suas supressões, seus acréscimos e seus vazios. O privilégio de ter tido acesso não só a gênese textual do processo adaptatório, como também da encenação, efetivamente, foi fundamental para compreender os estágios necessários para a operação teatralizadora que seu

deu primeiramente pela passagem do texto narrativo para o texto dramático e deste para o texto cênico ou o espetáculo em si.

Se na década de 1980 as inserções de Ariano, documentadas através de cartas e rasuras, dificultaram a cadência do processo de criação de Antunes a sua retomada duas décadas depois fluiu sem bloqueios. E é sobre a encenação de 2006 que nos debruçaremos na sequência.

CAPÍTULO III

A PEDRA DO REINO: DA CONSTRUÇÃO CÊNICA

3.1. As narrativas de Ariano Suassuna

3.1.1. O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta

O *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, compõe-se de cinco livros e 85 folhetos sendo eles numerados com algarismos romanos, num total de 754 páginas (8ª edição, 2006). O livro I é chamado *A Pedra do Reino*, o II *Os Emparedados*, o III *Os Três Irmãos Sertanejos*, o IV *Os doidos* e o V *A Demanda do Sangral*. Neles Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna sonha se tornar o “Gênio da Raça Brasileira”.

A Pedra do Reino é uma narrativa que cria um mundo imaginário impregnado da cultura sertaneja com suas festas populares que misturam o sagrado e o profano; da literatura de cordel e dos romances “versados e rimados” – ou em poesia – e dos “romances desversados e desrimados” – ou em prosa –; do sebastianismo e dos movimentos messiânicos; do cordão azul de Nossa Senhora e do cordão encarnado do diabo; das cantigas e dos causos; dos vidrilhos brilhosos e coloridos dos festejos populares; do encardido das roupas dos vaqueiros e dos ciganos; da riqueza dos nobres; da miséria das “gentes” e da paisagem seca, empoeirada e espinhenta e nem por isso hostil. Mundo este iluminado pelo Sol que castiga e gera vida, protegido pela Rainha do Meio Dia até que chegue a derradeira hora de ser encoberto pelo manto negro, rubro e amarelo da Moça Caetana, a Onça-Malhada do Divino do Sertão.

A narrativa de Ariano é ainda uma recriação de acontecimentos sociais e crises políticas que marcaram a Paraíba como o Messianismo, o Cangaco, a Revolução de 1912, a Revolução de 1930 e a Guerra de Princesa. Importante esclarecer aqui que João Urbano Pessoa de Vasconcellos Suassuna, pai de Ariano Suassuna, foi deputado federal e presidente do estado da Paraíba entre os anos de 1924 e 1928. O político foi assassinado em 9 de outubro de 1930, alvejado pelas costas na Rua do Riachuelo, no Rio de Janeiro por um pistoleiro, como consequência das divisões e lutas políticas da Paraíba. Na época, Ariano tinha pouco mais de três anos de idade.

Em entrevista concedida para minha dissertação⁷⁸ no ano de 2011, Ariano esclarece como foi que ele iniciou a escrita do *Romance d'A Pedra do Reino*.

Veja bem, eu pretendi no começo dos anos 50, 1956 talvez, eu pretendi escrever uma biografia de meu pai e o livro se chamaria *Vida do Presidente Suassuna Cavaleiro Sertanejo*. Mas eu lhe confesso que eu não consegui. A carga de sofrimento pessoal é muito grande e eu não consegui escrever o

⁷⁸ ANDRADE, Lucimara. **De reis, de circo e de pedra**: o Sonho ou as memórias das infâncias do menino Quaderna. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura) Departamento de Letras, Artes e Cultura, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2011.

livro. Aí eu deixei para lá. E resolvi escrever um longo poema em homenagem a meu pai, o poema que se chamaria *Cantar do Potro Castanho*. Mas, também, eu pensava que a poesia ia me dar um distanciamento maior, mas eu também não consegui. Aí eu abandonei o plano. Abandonei o plano e aí comecei a tomar imediatamente as primeiras notas para fazer *A Pedra do Reino*. Bom, a princípio, como eu disse a Braulio⁷⁹, era eu quem narrava a estória. Quer dizer, eu me identificava com o narrador e o personagem principal era Sinésio. Mas aí, eu comecei a sentir alguma coisa de falso, de errado. E eu parei. Eu digo: o que é que está errado até aí? Aí eu disse: é a minha pessoa que está atrapalhando. Eu vou então criar um narrador que narre. Aí criei o Quaderna. (SUASSUNA, 2011)

Ariano abandonou duas tentativas de homenagear seu pai através da literatura e partiu para a escrita do *Romance d'A Pedra do Reino*. Esse seria o primeiro livro de uma trilogia que Ariano pretendia escrever e que se chamaria *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, O Decifrador, e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão*. A saga de Quaderna continuou na obra *História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão: ao Sol da Onça Caetana* e nos folhetins dominicais publicados no *Diário de Pernambuco*, entre os anos de 1976 e 1977, sob o título de *As Infâncias de Quaderna*. A *História d'O Rei Degolado* e os folhetins que compreendem *As Infâncias de Quaderna* integrariam o segundo livro da trilogia. Ariano acabou não só desistindo da escrita da biografia de seu pai como também da trilogia. Parece que a perda trágica da figura paterna acabou se infiltrando de alguma forma em algumas passagens da narrativa. Exemplo claro desse fato é a ficcionalização de seu pai com o nome de Joãozinho Suarana em *História do Rei Degolado*, assunto que será discutido no próximo subtítulo.

Ariano Suassuna consolida sua linguagem literária mesclando em suas obras as tradições tanto de caráter popular quanto erudito. Em seu texto *Arte popular no Brasil*, o escritor discorre sobre a capacidade dialética do Barroco, capacidade de unir contrastes, o que, às vezes, permite introduzir o espírito popular na literatura erudita. Esse estabelecimento de diálogo entre o popular e o erudito é justamente a proposta, ou o ideal estético, do Movimento Armorial encabeçado por ele e lançado oficialmente em 18 de outubro de 1970 - mesma década da publicação do *Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Além dessa, outra característica que é possível verificar em sua linguagem é o estabelecimento de um “diálogo” com autores do passado ou do presente, consolidando formas distintas de caráter intertextual. Segundo Carlos Newton Junior,

⁷⁹ Aqui Ariano está se referindo a Braulio Tavares.

falar em tradição, referindo-se ao teatro de Suassuna, é o mesmo que dizer tradições, pois são de fato várias, a confluir para a obra de um homem que já leu de tudo. Na composição de seus textos, o popular e o erudito andam lado a lado, de mãos dadas. Em suas comédias, a influência da comédia latina, da *commedia dell'arte* e das peças de Gil Vicente, dentre outras, vêm fundir-se à influência do circo e dos folhetos de cordel do Ciclo cômico, satírico e picaresco, cujas personagens cedo lhe ensinaram que a astúcia é a coragem do pobre. Se a admiração pela comédia latina levou-o à composição de *O Santo e a Porca*, adaptação nordestina da famosa peça *A Comédia da Marmita*, de Plauto, a admiração pelos poetas populares do Nordeste resultou na criação do genial Joaquim Simão, da *Farsa da Boa Preguiça*; a tradicional dupla de palhaços de circo, o sabido e o besta, encontra-se recriada não só em personagens como João Grilo e Chicó, do *Auto da Compadecida*, como também em Cancão e Gaspar, de *O Casamento Suspeitoso*; a paixão pelos mamulengos encontra-se registrada na encenação que propôs para *A Pena e a Lei* - e assim por diante. (NEWTON JUNIOR, 2000, p. 96-97)

Como podemos perceber, a obra de Ariano é um processo de diálogo e de recriação. Para Butor *a marca de uma profunda novidade é seu poder retroativo*. (1974, p. 196) Nesse sentido, para o teórico o trabalho de restauração do texto antigo e invenção do texto novo são duas ações correlativas. E essa relação propõe a seguinte dinâmica: quanto mais se restaurar, mais se é forçado a inventar e quanto mais se inventa, mais se é capaz de restaurar.

Pois bem, *A Pedra do Reino*, assim como os outros textos da trilogia inacabada, constituem uma proposta de fusão entre as vertentes histórica, erudita, popular, sagrada, profana e mítica. Todos esses múltiplos enunciados se revelam na fala de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, cuja complexidade do romance que está escrevendo se equipara ao caráter multifacetado da obra em que está inserido, a qual Ariano classifica como romance picaresco, mas que, no entanto,

se compõe de modo híbrido, abrigando traços distintivos de vários gêneros e subgêneros ficcionais e argumentativos em prosa e em verso (folhetim, folheto, crônica, memorial, romance de cavalaria, epopeia, mito, ensaio) e recorrendo a relatos históricos, tanto ancorados no real, como a relatos fantasiosos, pretensamente históricos. (MICHELETTI, 2007, p. 59)

Tal relação análoga é possível devido ao fato de o gênero romance ser o ponto de convergência entre ambas. O romance compreendido como um gênero constituído por unidades distintas torna-se de fundamental importância para a expressão megalomaníaca de Quaderna.

Segundo Bakhtin⁸⁰ o romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno, pluriestilístico, plurilíngua e plurivocal. E dentre os principais tipos de unidades estilísticas de composição nas quais o gênero romance se decompõe estão:

1. A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
2. A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral;
3. Estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.;
5. Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados.

Ao compreendermos o gênero romance enquanto um conjunto composto de unidades de diversas formas de estilizações narrativas, de formas literárias e de discursos verificamos o seu caráter heterogêneo. Para Bakhtin a originalidade estilística do gênero romanesco está justamente nessa combinação de unidades subordinadas, mas relativamente independentes. No entanto, o fato de tais unidades estarem “subordinadas” ao gênero romanesco - que se configura como um sistema mais amplo - não implica no desaparecimento de seu aspecto estilístico individual. Por exemplo, quando um personagem lê uma carta, tal carta não perde sua característica epistolar. Ela apenas torna-se parte de um sistema maior.

Essa composição múltipla do gênero romanesco é o que permite Quaderna dar início a seu projeto que requer uma antropofagia de gêneros. Para isso ele “passa a escrever ou reescrever histórias reais, histórias fictícias, poemas de autores eruditos, versos de cordel, romances ibéricos, documentos históricos, textos proféticos, visões sobrenaturais, epigramas, anedotas fesceninas”. (TAVARES, 2007, p.152)

Preso na cadeia da Vila de Taperoá, em 9 de outubro de 1938, Quaderna inicia seu relato dirigindo-se ao leitor da seguinte forma:

deitei-me no chão de tábuas, perto da parede, pensando, procurando um modo hábil de iniciar este meu Memorial, de modo a comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem. Pensei: - Este, *como Memórias de um*

⁸⁰ BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec; Annablume. 2002. p. 71-210.

Sargento de Milícias, é um “romance” escrito por “um Brasileiro”. [...] Para ser mais exato, preciso explicar ainda que meu “romance” é, mais, um Memorial que dirijo à Nação Brasileira, à guisa de defesa e apelo, no terrível processo em que me vejo envolvido. (SUASSUNA, 2006, p.33-34)

Quaderna pretende escrever uma obra, originária da fusão de vários gêneros e de suas “visagens zodiacais”, baseada na estranha e misteriosa morte de seu padrinho, Dom Pedro Sebastião (da qual ele está sendo acusado em um inquérito) e no misterioso caso da Cavalgada do Rapaz do Cavalo Branco, “a mais estranha Cavalgada que já foi vista no Sertão por homem nascido de mulher”. (SUASSUNA, 2006, p. 35). Com a publicação da obra nosso narrador-escritor pretende atingir o tão almejado título de “Gênio da Raça Brasileira”:

É por isso que eu não me abalara, ainda há pouco, quando os dois discutiam se a “Obra da Raça” deveria ser em prosa ou em verso: o romance conciliava tudo! Para tornar a coisa ainda mais segura, resolvi entremear, na minha narrativa em prosa, versos meus e de Poetas brasileiros consagrados: assim, além de condensar, no meu livro, toda a Literatura brasileira, faria do meu castelo sertanejo a única Obra ao mesmo tempo em prosa e em verso, uma Obra completa, modelar e de primeira classe! A única coisa que me preocupava, era aquela afirmação do *Almanaque* de que os “gênios nacionais” eram sempre autores de Epopeias: mas, agora, era a palavra de Carlos Dias Fernandes⁸¹ que me garantia ser o Romance a verdadeira Epopeia atual! Vi nisso um sinal da providência, porque, desde os romances de João Melchíades⁸² aos de José de Alencar e do Visconde de Montalvão⁸³, esse era o meu gênero predileto. Cada vez se enraizava mais, em mim, a decisão de tornar embandeiradas e cheias de chuviscos prateados as pardas, miseráveis e sangrentas aventuras da Pedra do Reino, tornando-me Rei, sem

⁸¹ Carlos Augusto Furtado de Mendonça Dias Fernandes nasceu no município de Mamanguape, no estado da Paraíba aos 20 de setembro de 1874 e faleceu no Rio de Janeiro em 9 de dezembro de 1942. Foi um escritor brasileiro. Inicia a carreira jornalística, escrevendo em *A Gazeta da Tarde*; *A cidade do Rio* e na *Revista Rosa Cruz*. É patrono da cadeira número 32 da Academia Paraibana de Letras.

⁸² Segundo Braulio Tavares (2007) tal personagem é a transfiguração poética do poeta João Melchíades. Segundo consta no *site* da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, João Melchíades Ferreira da Silva nasceu em Bananeiras (município do estado da Paraíba) aos 7 de setembro de 1869 e faleceu em João Pessoa, no dia 10 de dezembro de 1933. Foi sargento do exército. Combateu na Guerra de Canudos e na questão do Acre. É autor do primeiro folheto sobre Antônio Conselheiro e de mais de 20 folhetos. Disponível em: <http://www.ablc.com.br/historia/hist_cordelistas.htm>. Acesso em: 2 jun. 2016.

⁸³ Para esclarecer quem é Visconde de Montalvão, segue um trecho do *Romance d'A Pedra do Reino*: “À medida que crescíamos, Lino ia se tornando Cantador. [...] Com isso, começou a viajar, inclusive para Campina Grande, de onde começou a trazer, para revendê-los na feira, uns romances desversados, imoralíssimos. [...] O curioso, porém, é que esses romances eram, todos, escritos e assinados por um certo Visconde de Montalvão, na certa parente do Marquês de Montalvão, personagem da “História do Brasil”, parece que até Vice-Rei nosso. Seria o Visconde filho do Marquês? Interroguei Lino, que achou graça: - Que Visconde que nada, Dinis! Esses romances são escritos em Campina mesmo, por um tal de José de Santa Rita Pinheiro Nogueira, amigo meu! Ele pega uns livros que compra no Recife, escreve de novo, ajesta, corta, aumenta, assina com o nome de Visconde de Montalvão para não ser preso, imprime e vende! Tem um lucro danado, porque todo mundo gosta de ler safadeza!” (Suassuna, 2006, p.109-110)

degolar os outros e sem arriscar minha garganta, o que somente a feitura de um romance, do meu Castelo perigoso e literário, possibilitaria. (SUASSUNA, 2006, p. 198)

Como podemos perceber, Quaderna bebe em fontes da nossa literatura e da nossa história para a construção de seu romance. A relação análoga da obra do personagem com a obra do autor se estabelece justamente pelo caráter intertextual e antropofágico de ambas. A obra possui várias referências que se configuram como cacos em um mosaico. A ideia de mosaico usada por Julia Kristeva na obra *Introdução à semântica* já havia sido introduzida na teoria literária por outro teórico. Segundo a autora,

Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em algum lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, p. 68)

Ora, se todo texto traz em si uma nova leitura, uma nova modelagem, um novo olhar sobre o anterior, sobre o já dito, então podemos concluir que todo texto traz consigo uma nova gênese. Ou como esclarece Michel Butor “a maior parte dos escritores, conscientemente ou não, tomam os livros célebres de outrora e maquiagem suas rugas”. (1974, p. 193)

No caso do *Romance da Pedra do Reino* de Ariano Suassuna o que percebemos é que há uma confluência de reescrituras: “A Pedra o Reino” de Ariano que traz em si a “Pedra do Reino” de Quaderna, que traz várias citações de cantigas e folhetos de cordel, que traz pessoas ficcionalizadas como o próprio pai de Ariano e o Cantador João Melchíades, que traz personagens do teatro de Ariano como Chicó e João Grilo, e por aí vai nos enveredando por caminhos labirínticos.

O *Romance d’A Pedra do Reino* termina com o primeiro dia de depoimentos de Quaderna. O inquérito permanece aberto e em suspenso aguardando novos depoimentos. Quaderna sai então da cadeia e se dirige para casa onde termina adormecendo - depois de beber uns goles de seu Vinho tinto da Malhada - e sonhando com sua coroação como Gênio da Raça pela Academia Brasileira de Letras.

Suassuna afirma que ninguém pode realmente entender a personalidade de Quaderna sem ler a primeira parte de *O Rei Degolado*, narrativa sobre a qual nos debruçaremos na sequência. A diferença entre o tom de narração de uma narrativa para a outra é que o personagem parece se esquivar menos nos depoimentos prestados. Em *O Rei Degolado*

Quaderna passa a se posicionar com mais firmeza em questões que dizem respeito ao envolvimento de seus familiares em passagens importantes da história política do Sertão.

3.1.2. História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão: ao Sol da Onça Caetana

O livro História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão: ao Sol da Onça Caetana está subdividido em 23 folhetos que narram o segundo dia do inquérito quando Quaderna, desafiado pelo Juiz Corregedor Joaquim Navarro Bandeira, mais conhecido como Joaquim Cabeça-de-Porco, passa a narrar fatos de sua infância e do envolvimento de sua família com questões políticas da história da Paraíba. A obra foi publicada em folhetins semanais no *Diário de Pernambuco*, de novembro de 1975 a maio de 1976. Posteriormente, em 1977, os folhetins de *O Rei Degolado* foram publicados pela Editora José Olympio, diferentemente do *Romance d'A Pedra do Reino* que só foi publicado em forma de livro.

A divisão do enredo em folhetos, tanto da narrativa de *A Pedra do Reino* como de *O Rei Degolado*, foi bem explorada por Ariano. Os primeiros folhetos de *A Pedra do Reino* possuem uma relativa independência. A partir do momento em que a narrativa relata o depoimento de Quaderna no inquérito, os folhetos passam a apresentar um caráter interdependente, prendendo, dessa forma, a atenção e criando certa expectativa para garantir que o leitor irá aguardar para acompanhar o desenrolar da narrativa.

Ao Sol da Onça Caetana inicia-se com Quaderna narrando como a Moça Caetana, a Morte Sertaneja, sob forma de onça alada sobrevoou o Sertão na manhã do dia 11 de Dezembro de 1911, indo pousar no alto da Pedra do Pico em Taperoá. De lá Caetana avista as comitivas dos principais representantes das ilustres famílias sertanejas - Homero Villar, João Dantas, João Pessoa, João Suarana e José Pereira - que se encaminhavam, a cavalo, para a fazenda de Dom Sebastião-Garcia Barreto ao mesmo tempo tio, padrinho e cunhado de Quaderna. Lá, os chefes sertanejos iriam participar de uma reunião política e de uma festa, a do casamento de Francisco (irmão de Quaderna) e também do batizado do menino Sinésio, filho de Dom Sebastião com Joana, a mãe de Quaderna. Do alto da Pedra do Pico a Moça Caetana também avista a tocaia formada por um grupo de homens armados à espera da passagem dos chefes da família Villar. Os tiros soaram e os chefes foram atingidos. Cessaram os tiros e o grupo da emboscada correu para a estrada onde iniciaram um confronto de arma-branca com os cabras da família Villar. Nesse momento, Quaderna interrompe a sua narração sobre os chefes sertanejos, por uma questão de “estilo literário”, e esclarece:

e aqui eu faço uma pausa, nobres Senhores e belas Damas de peitos macios. Eu poderia perfeitamente contar logo o resto desse combate [...]. Mas vou deixar isso para depois: uma das características principais dos Romances Aventurescos, bandeirosos e cavalarianos como este meu Castelo da Raça Brasileira, é deixar uma cena assim interrompida [...]. Assim, perdoem-me esta pequena astúcia retórica. Tenham paciência, entrem com gana e garra nos meandros labirínticos do meu Castelo subterrâneo e vamos adiante porque, neste século de eficientes, eu sou apenas um Cantador arcaico que, em seu novelário de malassombros, tem mil e uma histórias para contar. (SUASSUNA, 1977, p. 48-49)

Quaderna utiliza-se de sua “astúcia retórica” para incitar no leitor a curiosidade pelas cenas dos próximos capítulos, ou melhor dizendo, para os próximos episódios de sua trama novelesca. Ardiloso, Quaderna como típico representante dos personagens quengos nordestinos, utiliza-se de sua engenhosidade, com destreza, para criar estratégias que o coloquem sempre em posição favorável nas diversas situações nas quais ele está inserido. O fato de ele ser o narrador facilita tais artimanhas, pois permite que ele manipule seus interlocutores. Por isso, toda vez que Quaderna se dirige aos leitores, espectadores de seus “causos”, ele o faz como se buscasse cúmplices ou mesmo uma plateia atenta e benevolente às suas “desaventuras”.

Dando sequência a seu relato, Quaderna volta a contar os fatos de 1938 e prepara-se para dar seu segundo depoimento ao Juiz Corregedor. Na narrativa do primeiro dia do interrogatório, presente em *A Pedra do Reino*, o personagem é mais esquivo no relato dos acontecimentos que no segundo dia do interrogatório de *O Rei Degolado*. Ao retornar para a cadeia para dar sequência a seu depoimento, Quaderna se vê provocado pelo Juiz Corregedor que o define.

A meu ver, “o senhor passa a vida se fazendo de bufão”, um pouco por irresponsabilidade e falta de compostura, é verdade, porém muito mais por insensibilidade moral e para convencer as autoridades de que é apenas um literato inofensivo, e não o verdadeiro instigador dessa subversiva “Guerra do Reino” que, de vez em quando, mesmo sem querer, irrompe de seus lábios e de suas confissões, de tal modo está entranhada nos seus sonhos e desejos! (SUASSUNA, 1977, p. 71)

Frente a essa provocação, Quaderna muda o tom de seus relatos, pois antes ele evitava dar um depoimento que o comprometesse. Assim, apesar do medo de ser punido, ou de se expor a mal entendidos, muda o tom risadeiro de seu relato:

- Vossa Excelência está enganado, Doutor Juiz, juro por tudo quanto é sagrado! Eu, um bufão irresponsável? Então o senhor julga que sou cego a

ponto de não ver o que existe de feio, de pobreza, de injustiça e de demência, tanto no Sertão quanto no mundo-amaldiçoado que o cerca? [...] Sou capaz de perceber, como qualquer um, que a tragédia do nosso Povo e a do homem não se resolvem com Cavalhadas. (SUASSUNA, 1977, p.71)

Mas, uma vez que, tendo procurado contar tudo de maneira epopeica e risadeira, só fiz foi dar a impressão de ser um bufão irresponsável, vou, agora, mudar de tom e revelar algo que se oculta por trás de meus cavalos, coroas e bandeiras, do meu sonho de Sol e riso despedaçado. Abram seus ouvidos, porque se o que querem é ouvir sofrimento, se preparem que lá vai! (SUASSUNA, 1977, p.73)

Àquela hora, porém, eu já estava inteiramente convencido de que ia ser condenado e pouco me importava o que o Juiz mandasse anotar ou não anotar. De modo que continuei, possesso como estava da Mulher Furiana e do demônio da confissão. (SUASSUNA, 1977, p. 79)

Ao mudar o tom risadeiro para um tom mais aguerrido Quaderna passa a defender a voz de seus familiares mortos em batalhas. A narrativa de *O Rei Degolado* é mais épica que a de *A Pedra do Reino*, pois relata a Guerra do Sertão Paraibano através de seus três episódios principais: 1912, 1926 e 1930, respectivamente a Guerra de Doze⁸⁴, a Guerra da Coluna Prestes⁸⁵ e a Guerra de Princesa⁸⁶ (com a Revolução de 30).

⁸⁴ No início do século XX, o presidente da Paraíba, Álvaro Machado, querendo dismantelar o poder exercido pelos Santa Cruz na região, resolveu investir na liderança do coronel Pedro Bezerra da Silveira Leal seria uma figura mais fácil de manobrar do que o voluntarioso e ilustrado bacharel Augusto Santa Cruz. Rompido com os chefes locais, o Dr. Augusto Santa Cruz protagonizou uma série de episódios nos quais imperou a violência, com perseguições, espancamentos, invasões de vilas, tiroteios e mortes. Em 1910, rompeu com Pedro Bezerra, envolveu-se em emboscadas e invadiu a vila de São Tomé (atualmente cidade de Sumé-PB). Em maio de 1911 cercou a vila de Monteiro com duzentos homens armados sob o seu comando. Em maio de 1912, o Dr. Augusto Santa Cruz invadiu Patos, Taperoá, Santa Luzia do Sabugi, Soledade e São João do Cariri. A partir daí, frente à resistência oferecida pelo governo estadual e vendo a impossibilidade de continuar tendo sucesso, fugiu para Pernambuco e em março de 1913 foi submetido a júri popular em Monteiro, com os irmãos Miguel e Arthur Santa Cruz atuando na defesa, sendo absolvido por unanimidade.

⁸⁵ Sabemos que a Revolução de 30 atingiu vários estados do país. Porém, cabe esclarecer que trataremos apenas do caso da Paraíba, por estar diretamente ligado ao contexto histórico tanto do personagem Quaderna como de seu criador Ariano Suassuna. Em 1929 o presidente Washington Luís (do Partido Republicano Paulista – PRP), que sucedera o mineiro Artur Bernardes, lançou a candidatura de Júlio Prestes para sua sucessão. Sua candidatura rompia o acordo com o Partido Republicano Mineiro (PRM), para o qual, depois de um paulista na Presidência da República, um mineiro deveria assumir o cargo, mantendo a política do café-com-leite. A reação dos mineiros foi aliar-se ao Rio Grande do Sul e à Paraíba, formando a Aliança Liberal, que lançou o nome do governador gaúcho Getúlio Vargas. Assim, mais uma vez, a grande frente oligárquica se dividia. Com a quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929 o preço do café sofreu queda, o que fez com que Washington Luís perdesse o apoio por não tomar medidas quanto à situação. Era esse o quadro quando o caso da Paraíba entrou para a história. João Pessoa substituíra no executivo estadual João Suassuna em 22 de outubro de 1928. Em 17 de fevereiro de 1930 João Pessoa, sustentando o princípio de não reeleição, oficializou a chapa de representação federal excluindo, dentre outros, o nome de João Suassuna. João Suassuna havia deixado recentemente o governo do Estado e pertencia a uma família de prestígio no sertão, pelas alianças estabelecidas com outras famílias poderosas, como os Cunha Lima, os Dantas, e com José Pereira que acabou rompendo com João Pessoa o que desencadeou a Revolta de Princesa.

Fato curioso é que o livro *História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão: ao Sol da Onça Caetana* apresenta, logo após o prefácio, escrito por Idelette Muzart Fonseca dos Santos, fotografias do arquivo pessoal de Ariano Suassuna. Há fotografias dos pais de Ariano, do Coronel José Pereira, do Palácio da Presidência (sede do governo da Paraíba) e da Fazenda Acauhan, propriedade de seu pai João Suassuna, onde Ariano Suassuna passou seus primeiros anos. Segundo Braulio Tavares (2007), ela está localizada no atual município de Sousa a 427 quilômetros de João Pessoa (Paraíba). Na obra ela aparece transfigurada literariamente como a fazenda “Onça Malhada”, a fazenda de Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto. Está também a fotografia da Fazenda “A Malhada da Onça”- também que também pertenceu ao pai de Ariano e que era considerada mais modesta que a fazenda Acauhan - que aparece transfigurada como a fazenda “As Maravilhas” onde Quaderna viveu na infância. E por último uma fotografia que mostra o encontro de dois rios, em terras da fazenda Acauhan: o Rio Piranhas e o Rio do Peixe. Na obra aparece transfigurado como o lugar em que o Rio Taperoá se encontra com o Riacho do Elo, lugar perto da localização da morte do pai de Quaderna, Pedro Justino Quaderna. João Suassuna foi assassinado na Rua do Riachuelo, no Rio de Janeiro. Então O Riacho do Elo seria uma recriação literária do local da morte do pai do personagem. Dentre as fotografias presentes, destaco a fotografia do pai de Ariano: João Urbano Pessoa de Vasconcellos Suassuna. O sobrenome fictício do pai de Ariano Suassuna, ou seja, Joãozinho Suarana, vem de uma recriação poética de suçuarana que é o nome de uma onça parda. A título de curiosidade, “veado negro” em linguagem indígena é suassuna e, tanto a suçuarana como o veado negro, estão presentes no brasão dos Quaderna que será analisado no próximo item quando dar-se-á a análise do personagem.

⁸⁶ João Pessoa, além de promover um aperto fiscal e tributário, tomou várias outras medidas que enfraqueciam o poder dos líderes sertanejos cuja autoridade era baseada na lealdade entre eles e não em ideologias políticas. Entre as diversas frentes antagônicas enfrentadas por João Pessoa a mais importante foi liderada pelo coronel José Pereira. A revolta de Princesa foi um movimento que envolveu, de um lado, os comandados do coronel José Pereira Lima e, de outro, as tropas da polícia militar da Paraíba. A revolta começou em 28 de fevereiro de 1930, com o rompimento entre José Pereira e João Pessoa, prolongando-se até 26 de julho, data esta em que João Pessoa encontrava-se na Confeitaria Glória, em Recife, palestrando numa roda de amigos, quando João Duarte Dantas o alvejou com três tiros ferindo-o mortalmente. João Duarte Dantas era aliado de José Pereira e de João Suassuna e sofrera represálias devido a esta aliança. Uma curiosidade que merece aqui ser colocada é que João Duarte Dantas era tio de Ariano Suassuna, irmão de sua mãe, Dona Rita e, portanto, cunhado de João Suassuna, ou seja, Dr. Joãozinho Suarana da narrativa de *O Rei Degolado*.



O Doutor Joãozinho Suarana, no ano em que começa esta história, 1911.

Figura 12: Joãozinho Suarana (recriação literária de João Suassuna)

Tais fotografias aparecem inseridas na narrativa de *O Rei Degolado*, transfiguradas literariamente, como documentos que Quaderna apresenta ao Juiz Corregedor. É importante ter em mente que o personagem em questão está sendo interrogado em um inquérito. Para Boris Kossoy (1989) “é a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções.” (p.16) Poderíamos então supor que Quaderna utiliza as fotografias como detonador de emoções, de modo a comover o mais possível com a narração de seus infortúnios os corações generosos e compassivos dos que o ouvem.

3.1.3. Conhecendo o personagem: um quengo entre o popular e o erudito

O “romance picaresco” nasceu na Espanha entre meados do século XVI com a obra anônima *O Lazarilho de Tormes*. O personagem principal deste gênero de romance pode ser definido como um personagem que vive de trapaça, que rejeita o trabalho e que se utiliza de uma linguagem, geralmente coloquial, para narrar suas aventuras e desventuras. No caso do Brasil teríamos os neopícaros (termo criado por Mario González) e entre alguns de seus representantes estariam Leonardo de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida; *Macunaíma* de Mário de Andrade e Quaderna de *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. Mario González acredita que “a maior novidade dos neopícaros quiçá esteja em que eles são capazes de formular um projeto social alternativo, em lugar de - como o pícaro clássico - simplesmente procurarem a integração na classe dominante.” (GONZÁLEZ, 1988, p. 83) O diferencial do *Romance da Pedra do Reino* é que o projeto alternativo de seu protagonista é literário.

O que a move a narração é o plano megalomaniaco de Quaderna, ou seja, se consagrar o Gênio da Raça Brasileira, através da publicação de sua obra baseada na estranha e misteriosa morte de seu padrinho, Dom Pedro Sebastião e no evento da Cavalgada do Rapaz do Cavalo Branco. Escrever essa obra é praticamente uma obsessão para Quaderna, tanto que ele mesmo diz que “é deste relato que depende a minha sorte e ninguém é tão fanático a ponto de fazer Literatura em troca de cadeia.” (SUASSUNA, 2006, p. 51)

Quaderna sofreu a influência, desde a sua infância, de seus mestres e rivais o Professor Clemente e o Doutor Samuel, dois homens que foram como que tutores intelectuais. A relação bilateral (mestres e rivais) deve-se ao fato de a convivência de Quaderna com ambos ser indispensável à sua formação política e literária e lhe garantir certo *status*. Por outro lado, eles são ameaças - por serem acadêmicos e Quaderna não - a sua saga em busca da criação da obra que o tornará o Gênio da Raça Brasileira, cargo ainda desocupado e a ser consagrado pela Academia Brasileira de Letras.

Segundo Quaderna, Samuel só quer aceitar como verdadeiramente Brasileiros os Fidalgos Ibéricos, enquanto Clemente só aceita os descendentes de Negros e Tapuias. Extremistas e arbitrários, os mestres de Quaderna entram em discussões sobre suas preferências, em especial no campo literário, pois sendo mestres e acadêmicos, tentam ambos influenciar Quaderna, e, como não conseguem que ele tome partido de nenhum dos dois lados, passam a tratá-lo com desprezo.

Quaderna se cobre de vestimentas e atribuições tais como: “Ora, eu, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado “O Decifrador”, Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil.” (SUASSUNA, 2006, p. 33) Ou ainda:

Mas, além disso, sou ainda redator da *Gazeta de Taperoá*, jornal conservador e noticioso no qual me encarrego da página literária, enigmática, charadística e zodiacal. Posso dizer, assim, que além de Poeta-escrivão e bibliotecário, sou jornalista, Astrólogo, literato oficial de banca aberta, consultor sentimental, Rapsodo e diacevasta do Brasil! (SUASSUNA, 2006, p. 337)

Como podemos observar, Quaderna possui uma série de atividades. Talvez o exercício dessas várias atividades seja uma maneira de acumular títulos ou rótulos, o que provavelmente ele acredita contribuir para dar-lhe certo *status*, colocando-o em uma posição de superioridade além de favorecer a sua integração com a classe dominante, no seu caso a classe das Academias de Letras, classe a qual ele pretende se integrar a fim de obter reconhecimento como literato.

Algo curioso que ocorre com Quaderna, e que é uma inversão de uma das características picarescas, é o fato de que seus mestres - ou seja, aqueles que estariam em uma posição “superior”, pelo fato de serem acadêmicos sucedidos e, por isso mais bem remunerados - são seus inquilinos e dependentes. Quaderna herdou de sua Tia Filipa quatro casarões pegados um ao outro e cedeu dois para cada um de seus dois mestres para que ali eles morassem gratuitamente. E foi aí, como esclarece Quaderna que “a gratidão matou quase todo o desprezo e começou o período áureo das nossas relações, período em que, apesar de uma ou outra alfinetada, fui erguido a uma altura, senão igual, pelo menos próxima a deles.” (SUASSUNA, 2006, p. 170)

Além de proprietário de imóveis, Quaderna é chefe-organizador das Cavalhadas e também é proprietário da “casa-de-recurso”, a Estalagem à Távola Redonda onde, inclusive, trabalha João Grilo, personagem da peça *O Auto da Compadecida* de 1955.

Mas, nesse momento exato fomos interrompidos pela entrada de João Grilo, uma figura que morava na “Távola Redonda” - onde era meu assalariado - e que é personagem muito importante da minha história. Moreno, magro, de estatura média, com os cabelos imundos, crescidos e encaracolados, vestia sempre uma velha e esburacada camisa de meia, preta e encarnada, com listras horizontais largas. Tinha um amigo e companheiro inseparável, Chicó, tão sujo quanto ele, mas cuja camisa, também velha e esburacada, era de listras horizontais azuis e amarelas. Eram as camisas de dois Clubes de

futebol da nossa Vila, o “Taperoá Futebol Clube” e o “Esporte Clube Nordeste”, esquadrões famosos no Sertão e heróis de jornadas heroicas que, a seu tempo, serão contadas. (SUASSUNA, 2006, p. 620-621)

Como podemos perceber Quaderna está envolvido em várias atividades. Diferentemente de Leonardo de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, que é um adepto da vadiagem e de Macunaíma, de Mário de Andrade, que decretou o ócio como lema com sua famosa expressão “Ai, que preguiça!” Quaderna possui profissões que permitem a ele um ócio remunerado:

quanto a mim, incapaz de cavalarias, meu Pai me destinou à carreira eclesiástica, que, podendo me levar até o posto de Bispo, poderia me tornar Príncipe da Igreja [...]. Por isso fui enviado ao vestuto Seminário da Paraíba [...], sendo expulso em 1923. Mas, em 1924, com a ascensão do prestígio político de meu Padrinho, terminei nomeado Bibliotecário, Tabelião e Coletor, o que me proporcionou um ócio remunerado de fidalgo-de-toga, ainda insuficiente, porém já mais consentâneo com meu sangue real. (SUASSUNA, 2006, p 179)

Foi por causa dessa decisão minha, Excelência, que nenhum Quaderna trabalha para filho da puta nenhum! Proibido pelo consuetudinário-fidalgo da família, nenhum Quaderna tem patrão nenhum que exija de nós as obrigações e os trabalhos que têm os industriais, os comerciantes e outros desgraçados e danados Burgueses com vocação de burro de carga! Todos nós só temos profissões livres, ociosas e marginais de Fidalgos! (SUASSUNA, 2006, p. 385)

Como bom fingidor, Quaderna usa de sua esperteza para trapacear, e suas maiores vítimas são seus mestre e rivais: “Meu plano era obter deles, aos poucos, sem que nenhum dos dois pressentisse, a receita da *Obra da Raça*, para que eu mesmo a escrevesse, passando a perna em ambos.” (SUASSUNA, 2006, p. 192) Além do Corregedor a quem ele enrola o máximo que pode para não se comprometer: “era uma pergunta direta, perigosa e à qual eu não podia responder com muita precisão, de modo que procurei tergiversar.” (SUASSUNA, 2006, p. 348)

Raríssimas são as passagens em que nos deparamos com uma definição de Quaderna que não seja por ele mesmo. O fato de ele ser o narrador corrobora a assertiva. Para completar o raciocínio sobre as várias faces da personalidade de Quaderna coloco aqui um trecho do Folheto LXXX, em que o personagem Dr. Pedro Gouveia confere a Quaderna seu título de nobreza:

- “Existe um Cavalo castanho, sim. Não no escudo propriamente, mas no Timbre. O escudo dos Quadernas é esquartelado. No primeiro quartel, há, em campo de ouro, um veado negro vilenado, inscrito numa quaderna de quatro crescentes vermelhos. No segundo, em campo vermelho, cinco flores-de-lis de ouro, postas em santor, ou aspa, e assim os contrários. O timbre é um cavalo castanho, com asas, com as patas dianteiras levadas e as traseiras pousadas, entre chamas de fogo!” (SUASSUNA, 2006, p.668)

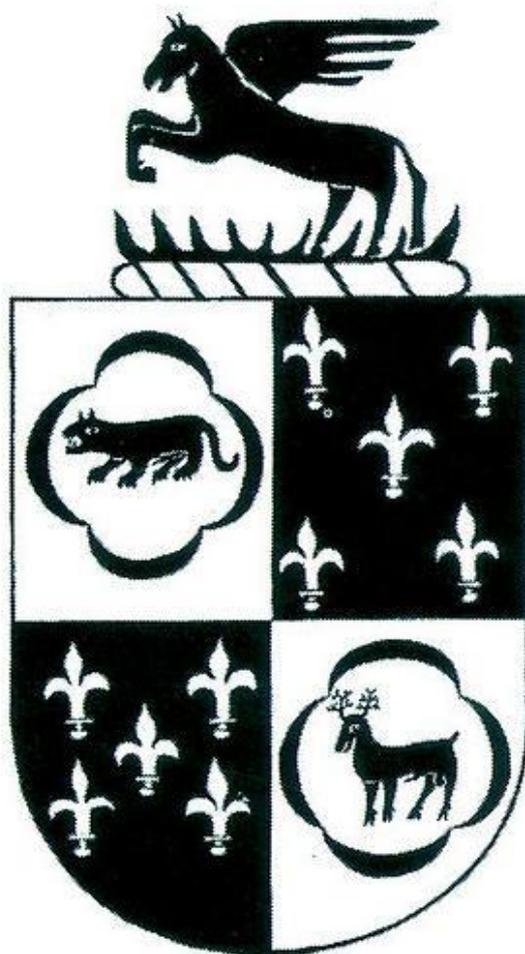


Figura 13: Brasão de Quaderna.⁸⁷

Segundo Bráulio Tavares, em seu livro *ABC e Ariano Suassuna*, a estrutura do brasão de Quaderna

corresponde à personalidade do herói, dividido verticalmente entre a Esquerda (do ateu comunista Clemente) e a Direita (do aristocrata católico Samuel); e dividido horizontalmente entre a Nobreza (à qual pertence como

⁸⁷ Fonte: SUASSUNA, Ariano Villar. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006. p. 671.

descendente dos Imperadores da Pedra do Reino) e Povo (ao qual pertence mais ainda, porque no frigidar dos ovos Quaderna não passa de um pé-rapado, um mero charadista e funcionário público). É essa encruzilhada de antagonismos que lhe permite proclama-se “Monarquista de Esquerda” e outros rótulos que exprimem sua natureza contraditória, duplamente dual. (TAVARES, 2007, p. 145)

Algumas leituras são possíveis analisando o Brasão de Quaderna. O Cavalo Castanho no timbre do escudo poderia ser lido como o Potro Castanho. Como foi dito anteriormente (vide p.112) Ariano pretendia escrever um longo poema chamado “Cantar do Potro Castanho” em homenagem a seu pai falecido. Partindo de tais indícios, poderíamos inferir esse cavalo alado seria uma espécie de alusão ao Sr. João Suassuna. Interessante expor aqui que no final dos anos 1940 Ariano chegou a escrever um poema chamado “A morte do Touro Mão-de-Pau” (1946-1948)⁸⁸. Logo abaixo do título do poema consta a seguinte inscrição: “À memória de meu Pai, que também preferiu a morte à desonra, tendo sido assassinado a 9 de outubro de 1930.” Trata-se de um poema dramático que coloca de forma simbólica um Touro destemido frente a cavaleiros que o perseguem. Segue um pequeno trecho.

Corre a Serra Joana Gomes
galope desesperado:
um Touro se defendendo,
homens querendo humilhá-lo,
um Touro com a sua vida,
os homens em seus Cavalos.

Cortava o gume das Pedras
um bramido angustiado,
se quebrava nas Catingas[sic]
um Galope surdo e pardo
e os Cascos pretos soavam
nas pedras de Fogo alado,
enquanto o clarim da Morte,
ao Vento seco e queimado,
na poeira avermelhada
envolvia os velhos Cardos. (SUASSUNA, 2007, p. 179)

Tal poema sugere que a figura do Touro seria a primeira tentativa de transfiguração de João Suassuna por Ariano visto que poema fora escrito no final da década de 1940, ou seja, anterior à ideia de representação de seu pai como o Potro Castanho.

Dando sequência, observamos que o brasão esquartelado apresenta, em seu quadrante superior, uma onça ou um jaguar dentro de uma quaderna de crescentes. A onça é um

⁸⁸ In: SUASSUNA, Ariano. **Seleta em prosa e verso**. Silviano Santiago (org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

constante e mutante símbolo dentro da obra de Ariano. Entre algumas de suas conotações merece destaque a semelhança da grafia de Suassuna com sussuarana (ou suçuarana) que é a onça castanha ou parda. A onça apresenta-se como um símbolo dicotômico que ora simboliza o obscuro ora o iluminado. Ora a ordem ora a desordem. A simbologia da onça no brasão de Quaderna pode ser lida como a expressão da divindade que apresenta ora a vertente maléfica ora benéfica. Segundo Idelette Muzart Fonseca dos Santos no texto “Uma epopeia do Sertão”, a simbologia da onça está ligada à do leopardo e da pantera na heráldica medieval europeia. Segundo a autora, em linguagem heráldica, os dois animais são ligados e a transformação da pantera em leopardo é resultado da influência da Igreja através da cristianização do Graal.

Suassuna reencontra na Onça o peso mítico e cósmico da pantera. No “Catolicismo sertanejo” a Onça é a encarnação da divindade múltipla, é a herdeira direta do “animal do todo”. A simbólica astrológica e a dimensão cósmica e heráldica da vida e da morte se reúnem para a explicação armorial da criação do mundo e da morte. (SANTOS, 1977, p. XVI)

Nas narrativas do projeto da trilogia a Onça Caetana, misto de mulher sensual e monstro terrível, representa a entidade mítica ligada ao mesmo tempo à morte e ao desejo. Vejamos sua descrição:

O corpo da Moça Caetana é moreno, pois ela é uma divindade Cariri. Seus peitos porém, são alvos, de auréolas apenas rosadas, mas com os bicos bem vermelhos, mais do que os de qualquer outra mulher do mundo. É que, quando ela, sob forma de fêmea, escolhe um homem para matar, aparece a ele entre delírios e prodígios e exhibe-lhe agressivamente seus peitos. O homem, fascinado, beija-os, e, ao mesmo tempo em que os morde, é picado pela cobra coral que serve de colar à Moça Caetana. É então que o homem é fulminado nos estremeços obscenos da morte. Caetana bebe-lhe o sangue, e é o sangue dos assassinos que alimenta seus peitos, tornando-os belos, opulentos, rosados e de bicos vermelhos daquela maneira. [...] No mesmo instante, começou a perder a sua forma de mulher e a assumir a de Onça malhado-vermelha. A cobra-coral cujo nome é *Vermera*, que lhe serve de colar e numa larga seu pescoço, enrosca-se ali, ferindo o arde vez em quando com sua língua bipartida. Enquanto isso, as três aves-de-rapina da Morte pousavam sobre ela e, cravando-lhe as garras, começaram a penetrar em seu corpo – na sua pele, na sua carne, no seu sangue, nos seus ossos – primeiro as garras, depois os pés, as pernas, até que os próprios corpos das cinco passassem a ser um corpo só, com seis asas e cinco cabeças, a da Onça, a da Cobra e as três das Aves-de-rapina.

Composta assim a estranha Fera, havia nela algo de belo e de infame, de reluzente e fascinador, mas repugnante. No flanco direito da Onça, ficou cravado a ela, pelo corpo, o gavião-vermelho *Caintura*, o gavião da fome, da sede, da doença e do tempo. No flanco esquerdo, o gavião negro *Malermato*, o gavião da nudez, do sofrimento, do infortúnio, do acaso e da necessidade. Entre os dois, no dorso e entre as espáduas da Onça, o carcará negro,

castanho e branco que se chama *Sombrifogo* – a ave-de-rapina do assassinato, da chacina, da guerra e do suicídio. (SUASSUNA, 1977, p. 6-8)

O simbolismo da onça enquanto Moça Caetana atinge o seu ponto mais relevante na narrativa de *O Rei Degolado*. A presença da onça no brasão de Quaderna pode ser interpretada como um símbolo pertencente a proposta armorial de fusão de contrastes. Outra leitura possível seria pensar a representação metamórfica da Onça Caetana como uma recriação de um híbrido mitológico. Os híbridos são criaturas lendárias ou figuras mitológicas originárias do cruzamento entre duas ou mais espécies distintas como os grifos, os basiliscos, sereias e centauros.

Os monstros, na linguagem da mitologia, eram seres de partes ou proporções sobrenaturais, em via de regra encarados com horror, como possuindo imensa força e ferocidade, que empregavam para perseguir e prejudicar os homens. Alguns deles, imaginava-se, combinavam os membros de diferentes animais, como a Esfinge e a Quimera. E a todos estes eram atribuídas as terríveis qualidades dos animais ferozes, juntamente com a sagacidade e outras qualidades humanas. Nesse sentido, a presença da onça no brasão de Quaderna pode ser lida como uma referência ao caráter dicotômico do personagem que está ligado a dualidades. Os dois rochedos gêmeos na região da Serra do Reino, entre os estados da Paraíba e de Pernambuco, que simbolizam as torres de seu castelo mítico, simbolizam esse aspecto de sua personalidade. Personalidade dissimulada cuja posição de escritor, ocupado em narrar a sua história de vida, garante a impressão dos mascaramentos e simulações, pois tudo o que sabemos deles (ou quase tudo) advém das suas próprias confissões.

Partiremos na sequência para os aspectos da colocação em cena desse personagem cuja presença física, através do ator Lee Taylor, foi privilegiada. Ao transpor as narrativas de Ariano para a cena Antunes optou por uma dinâmica em que a posição de Quaderna enquanto narrador se sobrepunha aos episódios narrados por ele.

3.2. A análise do espetáculo

Inicialmente é importante esclarecer que nas próximas análises desse capítulo nos dedicaremos a refletir acerca do espetáculo *A Pedra do Reino*. Como tínhamos esclarecido anteriormente, no Capítulo II dessa tese, optamos por pensar a teatralização como um processo que implica essas duas operações: passagem do texto narrativo para o texto dramático e passagem do texto dramático para o texto cênico. Nesse sentido, como o espetáculo é o desdobramento do texto cênico é a ele que passaremos a nos dedicar.

Patrice Pavis (2005) afirma em seu livro *A análise dos espetáculos* que a encenação deve ser concebida não apenas como a transposição de um texto em uma representação, mas como uma produção cênica na qual um “sujeito” obteve autoridade para dar sentido e forma a esse texto. Dessa forma, podemos dizer que o “sujeito” Antunes Filho obteve autoridade para dar sentido e forma cênica aos dois romances de Ariano Suassuna. Para Pavis devemos avançar com certa prudência no terreno do espetacular, pois se trata de “um terreno baldio que ainda não viu se desenvolver um método satisfatório e universal.” (PAVIS, 2005, p. XVII)

Acreditamos, como Pavis, que as análises podem ser feitas das formas mais variadas dependendo do tipo de material que se tem em mãos. Porém, não se trata de encontrar “o método correto” de análise, mas refletir sobre “os méritos de cada abordagem ao examinar o que ela dá a descobrir em relação ao objeto analisado.” (PAVIS, 2005, p. XIX) O teórico acredita que o termo “análise do espetáculo” não é dos mais felizes, pelo fato de o sentido da palavra “analisar” evocar mais um “despedaçamento” do que uma visão global da encenação. Na opinião dele a encenação é um conceito abstrato e teórico, diferente do espetáculo e da representação que são objetos concretos de análise. No entanto, a análise do espetáculo “passa necessariamente pelo reconhecimento de sua encenação, a qual reúne, organiza e sistematiza os materiais do objeto empírico que é a representação.” (PAVIS, 2005, p.5)

É de fundamental importância deixar aqui explicitado que a nossa análise do espetáculo *A Pedra do Reino* conta com uma versão em vídeo⁸⁹, gentilmente cedida por Antunes Filho no ano de 2007 além das fotografias cedidas por Emídio Luisi como também fotografias de divulgação, presentes no site do CPT.

3.2.1. A Pedra do Reino: poética e procedimentos cênicos

Antes mesmo de fazer elucubrações sobre a poética cênica de Antunes Filho faz-se necessário esclarecer o que estou chamando de *poética cênica*. Para Luigi Pareyson

uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa

⁸⁹ Segundo Patrice Pavis o vídeo constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som. Mesmo feita com uma única câmera a partir de um ponto fixo - que é o nosso caso - a gravação em vídeo é para Pavis como um testemunho que permite ao observador captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais. In: PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 37-38.

tornada expectativa de arte; a poética, de per si, auspicia mas não promove o advento da arte, porque fazer dela o sustentáculo e a norma de sua própria atividade depende do artista. (2001, p.17-18)

Para o filósofo, é importante distinguir poética de estética, pois a distinção desses dois termos representaria uma precaução metodológica cuja negligência conduziria a resultados lamentáveis. Por isso a importância de se pensar a estética em seu caráter filosófico e a poética em seu caráter programático e operativo. Segundo Pareyson “à atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte, mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte”. (2001, p. 18) Podemos entender poética como os princípios normativos e programáticos ou os valores que são aceitos e defendidos por um grupo de artistas para a construção de um movimento, por exemplo. Poética implicaria então em processo de construção artística.

Outro conceito que costuma gerar ambiguidade, em seu uso moderno, segundo Compagnon (2012), é o de estilo. Segundo o teórico, ele denota ao mesmo tempo a individualidade, a singularidade de uma obra e ao mesmo tempo uma classe, uma escola, um gênero, um período, um arsenal de procedimentos expressivos. Nesse sentido, o estilo remete ao mesmo tempo a uma individualidade e a uma coletividade. Ou seja, o estilo pode ser a marca de um indivíduo ou de uma geração. Assim, por mais que um artista se destaque dos demais de sua geração por uma peculiaridade, ele ainda apresentará traços do estilo da geração qual ele pertence, por mais discretos que eles sejam.

Antunes, por exemplo, faz parte da geração de encenadores responsáveis por uma série de inovações no teatro brasileiro. O fazer parte de uma geração não condiciona os artistas a similaridade de procedimentos artísticos. Nesse sentido, a partir do momento em que um determinado artista se desvincula dos demais de sua geração ele inicia o seu processo de individuação, de criação de uma marca.

Falar de uma marca é falar em ser identificável? O fato de ser identificável não deve ser tido como algo negativo. Assim sendo, muitas vezes, uma expressão “rotulante”, pode ser o motivo pelo qual o artista é identificado e, quiçá, admirado. Cabe aqui esclarecer que não queremos dizer que, ao imprimir uma marca, um artista não é capaz de inovar. Muito pelo contrário. Determinados procedimentos cênicos adotados por Antunes e que parecem reincidir em sua trajetória, de maneira sempre reelaborada, revelam algumas das características de sua poética o que termina por constituir a sua assinatura enquanto encenador e pesquisador que busca aperfeiçoar sua linguagem.

Nessa perspectiva é importante pensar nos procedimentos elencados por Antunes para a construção de sua poética cênica. Por isso a noção de dramaturgia torna-se relevante para nossa reflexão. Dramaturgia, no seu sentido mais genérico, segundo Patrice Pavis, é a técnica ou a poética da arte dramática: “designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o autor, foi levada a fazer.” (PAVIS, 1999, p. 113) Na medida em que se pode refletir sobre uma poética ligada à encenação, abre-se espaço também para que pensemos na poética do encenador que apresenta fundamentos capazes de sistematizar e organizar a dramaturgia.

No caso do espetáculo *A Pedra do Reino*, esclarecemos que iremos destacar alguns procedimentos de teatralização que vem sendo adotados pelo encenador e que constituem traços marcantes de sua trajetória: basicamente uma estética cênica destituída de cenário e de efeitos mirabolantes cujo foco principal da encenação é o ator. Importante esclarecer que, para transpor para a cena *A Pedra do Reino* e seu universo prenhe de imagens míticas decorrentes ou não das “visagens zodiacais” de seu protagonista, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, Antunes optou por um palco nu e um elenco de 21 atores.

A Pedra do Reino de Antunes inicia-se com Quaderna, interpretado pelo ator Lee Taylor, atravessando a cena da direita para a esquerda, em passos ágeis e marcados, carregando uma mala como se fosse um fugitivo. A escuridão e o silêncio do palco italiano despojado de cenário são quebrados inicialmente pelos passos ritmados e bem marcados da travessia de Quaderna que, ao chegar ao centro do palco, para, enxuga seu suor e logo volta a fugir assim que ouve a tropa de soldados se aproximar. A tropa de soldados (vide figura 14) é

formada por um grupo de atores que estão portando



Figura 14: Tropa de soldados⁹⁰

⁹⁰ Disponível em: <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=4&esp=20>. Acesso em: 13 mar. 2013.

espingardas e usando uniformes militares que lembram os uniformes vestidos pelos soldados brasileiros na Primeira Guerra Mundial⁹¹ (vide figura 15).



Figura 15: Farda soldados brasileiros na Primeira Guerra Mundial

O bloco de atores enfileirados atravessa a cena marchando em passos sincronizados e em alta velocidade, desaparecendo pela lateral oposta. As entradas e saídas, da tropa de soldados e de Quaderna, acontecem de tal maneira que quando percebemos a entrada por um lado, já notamos a saída pelo outro.

A reincidência da dinâmica de entradas e saídas de blocos de atores vem se constituindo como traço marcante da poética antuneana. Já em *Macunaíma*, Antunes utilizava tal procedimento. Apenas para citar alguns exemplos, basta lembrarmos-nos dos corpos nus pintados de branco sugerindo estátuas neoclássicas ou o bloco de atores vestidos tais quais cidadãos comuns lendo jornais, posicionados de forma frontal para a plateia e que atravessava o palco mantendo essa frontalidade, sugerindo a massa de cidadãos que se movimenta apressada nas capitais sem prestar atenção ao seu redor.

Ora como grupo de cangaceiros ou blocos de carnaval, ora como crentes em procissões e cortejos, ora como gado ou figuras fantasmagóricas a dinâmica de blocos vem se

⁹¹ Disponível em: <www.sacktrick.com/ligu/brazilinthefirstworldwar/uniformsarmy.html>. Acesso em: 14 out. 2016.

aprimorando a cada espetáculo e se tornando, em função das motivações da dramaturgia de cada espetáculo, cada vez mais precisa assumindo formas, ritmos e movimentações diferenciadas.

Todas essas movimentações são favorecidas por outro procedimento característico dos espetáculos de Antunes: o palco nu. A ideia de não-cenário como cenário advém da estética do teatro pobre cunhado por Jerzy Grotowski para qualificar seu estilo de encenação minimalista baseado na economia de recursos cênicos para que esse espaço fosse preenchido por uma atuação intensa e cujo princípio geral é que o espetáculo seja autossuficiente com o mínimo de recursos. Em tal tipo de estética o cenário torna-se perceptível apenas através da fala ou da gestualidade dos atores, que fazem com que o espectador se transporte para tempo e/ou espaço através de sua capacidade imaginativa.

A ideia de palco nu ou vazio como espaço de imaginação onde podem surgir as mais diversas imagens está vinculada ao pensamento de Peter Brook, outra grande referência de Antunes.

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la. (BROOK, 2010, p. 4)

Em entrevista realizada em 12 de maio de 2016, Antunes esclarece a sua predileção pelo palco despojado:

A criança brincando inventa as coisas. Pega uma pedrinha inventa que é isso. Pega uma caixa de fósforos e a caixa de fósforos vira uma casa. Eu gosto dessa magia da criança. Eu gosto do jogo de criança.

Quando crianças, brincávamos de ser outro e cada objeto se transformava em algo fantástico: uma vassoura em um corcel, um graveto em uma espada, a toalha de mesa virava a capa do super-herói ou do rei, uma escova de cabelos virava um microfone, a boneca era um bebê e por aí vai. A imaginação faz com que a criança veja naquele simples objeto algo mágico. É a essa magia que Antunes está se referindo: o poder criador do imaginário.

A partir do momento em que se colocam objetos cênicos ou cenários, tais adereços ou estruturas nos transportam para uma determinada época ou lugar por estarem elas permeadas de referências. Assim, a predileção de Antunes pelo palco nu se deve ao fato de que, estando

ele vazio e com o mínimo de referências, é possível dar mais liberdade para a imaginação criadora. Nessa perspectiva, o espaço vazio do palco nu permite que os atores criem diferentes tempos e espaços ficcionais apoiados nos demais elementos da cena como a luz, a sonoplastia, o figurino e os adereços.

O palco nu, despojado de referências, permite que o Quaderna cênico passeie pelas várias fases de sua vida. Permite que nós, enquanto plateia, percebamos quando ele se transporta da sua infância nas aulas de cantoria com o Mestre Melchíades, na companhia de seus amigos Lino Pedra Verde, Marcolino Arapuá e Severino Putrião, para o interrogatório do juiz Corregedor. No palco nu, cadeiras se transformam em cavalos em que os representantes dos chefes sertanejos empunhando armas e gritando, galopam cada qual fiel a seu partido (vide figura 16). Nele, as mesmas cadeiras se transformam no rio Taperoá e escadas se transformam nas duas formações rochosas, de 30 e 33 metros de altura, da região da Pedra Bonita onde aconteceu o episódio da *Tragédia da Pedra Bonita*, localizada na Serra Formosa, no município de São José do Belmonte, sertão de Pernambuco. Em outro momento, uma das escadas se transforma no trono em que Quaderna é coroado. (vide figura 17)



Figura 16: Tropel João Pessoal⁹²

⁹² Fotógrafo: Adalberto Lima. Disponível em: <http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/poaemcena/usu_img/a_pedra_5%5B1%5D..._foto_-_adalberto_lima_014.jpg>. Acesso em: 13. mar. 2013.



Figura 17: Coroação de Quaderna⁹³

Juntamente com a liberdade do palco nu vem a necessidade de o ator conseguir sustentar a ilusão. O ator torna-se o foco e, conseqüentemente, todas as atenções se voltam para a sua atuação. A exigência de Antunes com os atores é lendária. O trabalho com os atores não se limita a transmitir técnicas e conhecimentos teatrais. Literatura, cinema, artes plásticas, história, filosofia tudo deve ser incluso para que o ator tenha uma formação intelectual plena e sensível. Os atores que entram no CPT são estimulados a serem responsáveis pelo seu próprio desenvolvimento para trilharem seus próprios caminhos e pesquisas.

O trabalho desenvolvido por Antunes no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), desde 1982, se tornou paradigma de um teatro de pesquisa. No CPT Antunes busca aprofundar-se no conhecimento da alma humana e nos mitos e, para isso, ele se nutre de referências aparentemente díspares para nós - como a filosofia oriental e a física quântica - mas que se tornam complementares dentro de sua metodologia de treinamento.

Segundo Marco De Marinis (2014)⁹⁴, no fim do século XIX, a crise que afetou as velhas convenções transformou artistas em experimentadores e, em certos casos, em pesquisadores,

⁹³ Fotografia: Emidio Luisi

⁹⁴ Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5261/4423>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

algumas vezes de modo muito próximo ao sentido científico do termo. Ainda que seja sempre difícil, como esclarece o teórico, distinguir claramente as duas concepções nós podemos estabelecer a seguinte distinção, pelo menos em relação ao domínio teatral:

os artistas experimentadores testam na sua prática novos meios de expressão, ou novos meios de usar antigos meios expressivos; os artistas pesquisadores, experimentando através de um longo trabalho simultaneamente prático e teórico, tentam buscar e fixar novos princípios, regras novas, com vistas eventualmente a codificar novas formas artísticas, novas linguagens e produzir, em todo caso, conhecimentos inéditos no seu próprio domínio artístico. (DE MARINIS, 2014, p. 21-22)

Como podemos perceber, essa distinção é um tanto quanto abstrata. Na realidade, o que vemos é uma mistura dessas duas concepções. Antunes, como outros tantos artistas, sempre experimentou e fez pesquisa em seu trabalho de criação. Como experimentador, no que tange algumas de suas concepções como, por exemplo, o palco nu, citado anteriormente, percebemos o diálogo deste com Grotowski e Brook numa espécie de releitura de ambos.

Importante esclarecer que a ideia de palco nu atrelada a de despojamento não significa a existência de um palco vazio. Pelo contrário, o que vemos no palco antuneano é o espaço cênico em que proliferam imagens formadas pela plasticidade dos blocos de atores que desenham um riquíssimo conjunto de imagens, criando uma visualidade exuberante, antítese do vazio e do despojamento. Nessa perspectiva, o palco nu parte do princípio de que o menos é mais em relação à cenografia fixa, expandindo o espaço para a atuação e o movimento coreográfico dos atores.

Como pesquisador que busca novas linguagens poderíamos citar o Fonemol, cunhado pelo encenador não só para trabalhar a voz dos atores colocando-a na ressonância, mas também utilizado como poética cênica em espetáculos como *Nova velha estória* (1991), *Drácula e outros vampiros* (1996), *Foi Carmem* (2005) e mais recentemente *Blanche* (2016).

Para a teatralização de *A Pedra do Reino* podemos observar essas três características da poética antuneana: a dinâmica de blocos de atores, o palco nu, o centramento no trabalho do ator. Na sequência, buscaremos esclarecer como se deu a construção do personagem Quaderna pelo ator Lee Taylor e como se configurou a sua atuação dentro dessas dinâmicas cênicas.

3.2.2. A construção de Quaderna por Lee Taylor



Figura 18: Quaderna 1⁹⁵

A *Pedra do Reino* marcou a estreia profissional de Lee Taylor⁹⁶ que na época da estreia do espetáculo estava com 22 anos de idade. Por sua atuação no espetáculo, o ator goiano recebeu a homenagem de Destaque Cultural do Ano do Governo do Estado de Goiás. Ainda em 2006 atuou no espetáculo *Foi Carmen*. Em sua trajetória no CPT atuou nos espetáculos *Senhora dos Afogados* (2008) como Misael, *A Falecida vapt-vupt* (2009) como Tuninho e *Triste fim de Policarpo Quaresma* (2010) de Lima Barreto como o Major Quaresma. Em 2006 e 2010 foi indicado ao Prêmio Shell de Teatro por suas atuações como Quaderna e como o Major Quaresma.

No cinema atuou nos longas *Salve Geral* (2009) de Sérgio Rezende, *Estamos Juntos* (2011) de Toni Venturini, *Riocorrente* (2013) de Paulo Sacramento e *Entre nós* (2013) de Paulo Morelli. Participou também no curta *O Ser Transparente* (2012) de Laís Bodanzky.

Em 2013, dirigiu *Holoch* com a dançarina de butô e performer Emilie Sugai, trabalho que foi contemplado pela Cooperativa Paulista de Dança com o prêmio de melhor Criação em Dança Solo. Em 2014, dirigiu *LILITH S.A.*, e, em 2015, concebeu o projeto *Antologia*

⁹⁵ Fotógrafo: Emidio Luisi

⁹⁶ Lee Taylor nasceu aos 21 de novembro de 1983.

Documental e dirigiu os espetáculos *DOC.(des)prezados* e *DOC.educação*, ambos resultado do curso de atuação do Núcleo de Artes Cênicas (NAC) coordenado pelo ator.

Em 2015, participou das séries *Psi*, segunda temporada, e *O Hipnotizador* da HBO e se formou mestre em Pedagogia do Teatro pela Universidade de São Paulo, sendo ainda, docente das disciplinas “Atuação e Performance”, “Corpo e Voz” e “Improvisação e Jogos Teatrais” na graduação do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação do Instituto de Artes (IA) da UNESP.

Em 2016, através de convite feito por Luiz Fernando Carvalho, estreou como ator na segunda fase da novela *Velho Chico*, de Benedito Ruy Barbosa, da emissora Rede Globo, no papel de Martim filho de Afrânio de Sá Ribeiro, o coronel Saruê, interpretado pelo ator Antônio Fagundes. Pela atuação em *Velho Chico* foi o ganhador dos seguintes prêmios: Troféu Nelson Rodrigues (ator); Prêmio Extra de Televisão (revelação masculina); II Prêmio Notíciasdetv.com (ator revelação), Prêmio Melhores do Ano - Teledramaturgia Brasileira (ator coadjuvante - voto popular) e Prêmio F5 (revelação do ano).

Ainda em 2016, estreou o espetáculo *Na Selva das Cidades*, de Berthold Brecht, direção de Cibele Forjaz, com a mundana companhia⁹⁷. Atualmente encontra-se em gravação no longa *Unicórnio* do diretor Eduardo Nunes. Além disso, estreia em 9 de fevereiro de 2017 o espetáculo *DOC.eremitas*, concebido e dirigido por ele, resultado do curso de atuação do Núcleo de Artes Cênicas (NAC).

A trajetória de Lee Taylor no CPT foi traçada entre os anos de 2004 e 2013. Nesse período o ator pôde participar das experiências de formação e criação desenvolvidas no CPT. Seu ingresso se deu através do curso Introdução ao Método de Ator, em 2004. Tal curso conhecido como CPTzinho possui cerca de 4 meses de duração e é oferecido anualmente, sob a coordenação de Antunes Filho.

Com o fim do CPTzinho, Lee foi selecionado por Antunes para ingressar no elenco do espetáculo *A Pedra do Reino*, inicialmente como integrante do elenco de apoio onde ficou por um pouco mais de um ano. O foco era, nesse início de processo, a construção pelos atores de cenas baseadas na adaptação. Durante os ensaios a fala das personagens foi substituída pelo Fonemol. Depois de a construção cênica estar praticamente configurada os atores ainda continuavam utilizando o Fonemol como linguagem. Tal exercício foi fundamental para que os atores pudessem explorar suas possibilidades vocais. Segundo Lee (2014), como forma de referência para o exercício do Fonemol, Antunes recomendava aos atores que ouvissem uma

⁹⁷ O nome “mundana companhia” é grafado assim mesmo com letras minúsculas.

gravação no idioma russo de narração de estórias infantis. Como relata o ator, Antunes era o grande modelo para o exercício, pois os anos de experiência davam ao encenador uma fluência na variação aleatória de fonemas que permitia a ele obter diversos ritmos, tons e sensações, o que ainda era muito difícil para os atores alcançarem, visto que ainda estavam em um nível de preocupação de junção de sílabas para se formar um período.

A escolha para o papel de protagonista foi, segundo depoimento do ator prestado em 2009⁹⁸, uma surpresa, pois Antunes já havia passado mais de um ano testando atores para interpretar Quaderna e ainda não tinha acertado.

Eu não imaginava que o Antunes poderia me chamar para fazer o Quaderna. Eu acho que eu era a última cartada que ele tinha. Porque ele já tinha colocado muita gente no lugar e pessoas que não tinham nada a ver comigo. E ele já me conhecia, já tinha me visto no palco e nunca cogitou esta hipótese e eu também não porque o personagem tinha o dobro da minha idade e era uma coisa completamente para fora e eu sou uma pessoa muito introspectiva. E o personagem era exatamente o oposto da minha personalidade e eu não tinha nenhuma pretensão em fazer, nenhuma vontade de fazer. E aí quando ele me chamou, ele falou assim: “Dá uma lida aí.” Eu li e aí no outro dia ele me colocou no palco e falou: “Faz aí a primeira parte.” Eu fiz e ele falou para mim: “Você vai fazer.”

Segue depoimento do ator sobre seu processo a partir do momento que foi selecionado para o papel de protagonista.

Eu fiquei em função da *Pedra do Reino* vinte e quatro horas por dia durante quatro, cinco meses. Todos os dias decorando texto. Páginas e páginas de texto. Uma hora e meia falando. Palavras difíceis num sotaque nordestino. Eu que sou goiano, em São Paulo, falando com sotaque nordestino, então foi uma confusão muito grande. E a grande dificuldade, além de decorar texto, além de ter essa surpresa toda, era de compor o personagem, fazer com que aquele personagem da literatura virasse teatro. [...] Então teve um trabalho de caracterização muito forte para que eu conseguisse envelhecê-lo, conseguisse dar toda a dinâmica dele, desse picaresco e ainda conseguisse passar tudo o que ficava por trás. Todas as dores, toda a tragédia que se passava por trás desse personagem. Foi um trabalho muito complexo, muito elaborado em que eu trabalhei com milhares de referências. O Cantinflas foi uma grande referência. Minha referência forte. O Charlie Chaplin, o Buster Keaton, todos os cômicos. Eu que nunca gostei de comédia. Nunca tinha visto comédia porque não me interessava mesmo. Passei a ver tudo de comédia. Passei a me aprofundar muito em comédia. E música nordestina, para entender essa prosódia, essa sonoridade. [...] Então era uma exigência, uma responsabilidade muito grande. [...] O espetáculo tinha uma parte dramática, uma parte cômica e tinha uma parte épica, porque ele narrava o

⁹⁸ Depoimento prestado para o projeto de Iniciação Científica intitulado *Leituras de Quaderna*: discussões acerca de um personagem pícaro na contemporaneidade. Tal projeto, desenvolvido sob a orientação do professor Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior (Tibaji), contou com o financiamento da FAPEMIG. Na época a grafia do sobrenome era do ator era Thalor, atualmente se escreve Taylor devido a uma retificação de registro civil.

tempo todo, então trabalhar com todos estes aspectos do teatro num espetáculo só, você narrar, você dramatizar e você fazer uma comédia num espetáculo só, num personagem só dar todas essas facetas foi um trabalho que me formou. Minha grande formação como profissional foi fazer o Quaderna. (THALOR, 2009)

Além de Cantinflas, Chaplin e Buster Keaton, Lee buscou referências no próprio Suassuna e Antônio Nóbrega, em quem Ariano Suassuna via uma personificação de seu projeto artístico:

De fato, com a aparição, na vida do palco brasileiro e no palco da vida brasileira, dessa extraordinária, ágil, lírica, e, ao mesmo tempo, cortante, aguda e satírica figura de Brincante, criado e recriado por Antonio Carlos Nóbrega - agora posso dizer, com orgulho e inveja ao mesmo tempo, que surgiu aquela maneira de encenar e representar com a qual eu sonhava e que, com minhas limitações e frustrações, não fui capaz de criar por mim mesmo. Antonio Carlos leva muito além e muito adiante aquele modelo que eu simplesmente imaginava para um verdadeiro ator brasileiro: porque ele, no campo do teatro encarado como espetáculo, é completo, sendo não somente autor, mas ainda ator. Mímico, dançarino, cantor e músico - tocador admirável de uma endemoniada rabeca, ágil, possessa e meio insana, como seu dono e como todo artista que se preza.⁹⁹

O estilo de dançar de Antônio Nóbrega, em especial, inspirado em danças de origem popular como o frevo contribuiu para Lee desenvolver o jeito brincante de Quaderna se deslocar no palco com os joelhos sempre semiflexionados. Dentre as várias referências aos cômicos, destaco a aproximação a personagens criados por Nóbrega: Tonheta¹⁰⁰, o anti-herói

⁹⁹ SUASSUNA, Ariano. A Arte da Cantoria. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, 5 abr. 1981.

¹⁰⁰ “Posso dizer que eu João Sidurino, epopeísta, mestre de cerimônias, rapsodo, coreografador, cantador, homem-banda e encenador, só decidi-me a revelar ao mundo as extraordinárias façanhas do industrioso Tonheta o carroceiro andante, depois que conheci Rosa-lina de Jesus, ex-rumbeira e malabarista do famoso circo Alakazan, hoje minha única, insuperável e inseparável *partner* e companheira de toda vida. Só com a união de nossas qualidades e exuberantes habilidades artísticas é que tal empresa seria possível. Mas quem é esse fabuloso Tonheta, cujas crônicas se acham dispersas em velhos alfarrábios desaparecidos, cujas histórias a quintessência dos meus sentidos mal pode escutar das longínquas vozes daqueles que há séculos foram conduzidos para o Outro-lado, amém? Queridos amigos: Tonheta vive em mim como uma espécie de... pedrinha-carço (tais são as palavras que me ocorrem!) que lateja sem parar no âmago profundológico da minha essência abismal recôndita! Será Tonheta então, por isso, um ser invisível? Vejamos. Quando rodamos, eu e Rosalina, com nosso Circo-Teatro Brincante pelas estradas do país, encontramos pelas feiras e praças velhos cantadores que contam as aventuras de João Grilo, Pedro Malazartes. Canção de Fogo, como se sabe, nomes menos usuais com que Tonheta é alcunhado. Um dia desses, ali perto do trevo que leva a Águas de Totorobó, encontramos-nos com Mestre Saúba, um folgazão completo assim como eu, que brincava (atuava, para quem não é versado em nomenclatura tonhetânica) com o seu Bendito na sua tolda de mamulengos. Ora, consabidamente se sabe que Benedito e Tonheta são a mesma e única criatura! Mas, voltando à minha pedrinha-carço que lateja, afirmo que o que me faz verdadeiramente relatar as bravatas e facécias do admirável Tonheta não é nada mais nada menos do que um imponderável impulso que se transforma numa louca vontade de brincar com o mundo, de nele fazer cócegas, um desejo incontrolável de lambuzar-me na

popular por ele definido como um misto de pícaro, bufão, palhaço, arlequim, vagabundo, e que se configura como uma espécie de colcha de retalhos de tipos populares e o narrador de suas aventuras João Sidurino, epopeísta, mestre de cerimônias, rapsodo, coreografador, cantador, homem-banda e encenador. Quaderna poderia ser considerado a mescla de ambos, pois ele é ao mesmo tempo mestre de cerimônias, narrador e ator de suas desaventuras.

O ator Lee Taylor movimenta-se de forma ágil, o que provavelmente reflete a agilidade de pensamento e a esperteza de Quaderna - típica dos quengos nordestinos - para se sair bem em todas as situações. Quaderna possui 41 anos ficcionais de idade. Todavia, o ator não se utilizou de nenhuma maquiagem que criasse a ilusão de aparentar mais idade. O trabalho realizado pelo ator buscou constituir uma partitura corporal que criasse a ilusão de ele aparentar um ser mais velho. Para isso ele adotou uma determinada postura e determinados gestos como, por exemplo, manter os joelhos semiflexionados para diminuir a estatura aparentando ser mais franzino. Tinha também uma leve corcunda que, segundo o ator, dava esperteza e ao mesmo tempo deixava essa figura menos forte.

A expressão do olhar do Quaderna cênico de Lee Taylor apresentava uma mirada um tanto quanto caolha que, ainda segundo o ator, também conotava certa malandragem. O ser caolho, por se tratar de um uma forma de desvio coaduna-se com a própria postura de Quaderna ao tentar se livrar das acusações, além do fato de remeter ao folheto “A Astrosa Desventura dos Gaviões Cegadores”, pertencente ao livro IV intitulado “Os Doidos” do *Romance d’A Pedra do Reino*, em que Quaderna conta que depois de ter “visagens zodiacais” foi acometido por uma “cegueira profética”. O que para ele era uma vantagem, pois se ele já comparava a sua genialidade à de Machado de Assis, pelo fato de ser epilético como ele, ser mais ou menos cego, o aproximava de Camões. Cegueira e epilepsia eram para Quaderna estigmas de genialidade de um verdadeiro “Gênio da Raça”.

Lee Taylor esclareceu, em entrevista concedida em 2009, que “para ganhar a plateia tem que ter um lado humilde que o Quaderna também tem. Então eu trabalhei esse lado de conquista, de humildade [...] de uma falsa postura de coitado.” (THALOR, 2009) Tal postura condiz com a postura de Quaderna no romance: “[...] deitei-me no chão de tábuas, perto da parede, pensando, procurando um modo hábil de iniciar este meu Memorial, de modo a

desordem primitiva: dançando, pulando, cantando, piruetando, pinotando, mimcando, berrando, assobiando, gingando, mugangando, até atingir o meu gozo no êxtase caótico da paz celestial endiabrada. Às vezes as pessoas me dizem: tempos difíceis esses em que vivemos. Concordo. Só que, em sendo mestre-de-cerimônias, epopeísta etc. e tal, eu, João Sidurino, também conhecido como Mestre Siduca, não posso calar-me. Mestre que é mestre ensina, aconselha, serve para alguma coisa. Por isso digo sempre: queridos amigos meus, tonhetai-vos uns aos outros!” Disponível em: <<http://antonionobrega.com.br/site/2013/03/30/afinal-quem-e-tonheta/>>. Acesso em: 20 set. 2016.

comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem.” (SUASSUNA, 2006, p.33)



Figura 19: Quaderna 2¹⁰¹

No momento em que Quaderna profere esse discurso, ele está preso na cadeia de Taperoá. Por isso ele finge uma postura humilde de condenado clamando por compaixão. Podemos então perceber que o ator buscou no discurso de Quaderna uma base para a construção do personagem cênico.

¹⁰¹ Fotógrafo: Emidio Luisi

Em relação à voz, duas técnicas do método foram fundamentais: o Fonemol e a ressonância. Para conseguir alcançar a proficiência no Fonemol é preciso colocar a voz na ressonância. O som gerado apenas pela projeção, que é o que usamos no nosso dia-a-dia precisa ser ampliado. Essa expansão que se dá quando a massa sonora vibra e a partir dessa vibração transforma os ossos cranianos em uma espécie de caixa de ressonância. Transformados em caixa de ressonância, os ossos cranianos entram em estado vibratório, nesse estado o som pode circular e aumentar de volume antes de ser projetado. O treino do aparelho fonético na construção dos módulos dá clareza à sílaba e torna audível a voz. Conseguindo alcançar trabalhar a voz na ressonância, o ator praticante passa para o exercício do Fonemol. Desse modo começa a brincar com as vogais, acompanhando a formação de cada uma delas ampliando assim as suas possibilidades estéticas na elaboração da fala.

O utilizar exercício do Fonemol como pesquisa para a construção do personagem contribuiu para que Lee explorasse as possibilidades de relação e expressão do gesto e da fala de Quaderna. A voz encontrada para compor o personagem era bem mais aguda que o tom de voz do ator. O ator buscou uma voz inspirada nos cantadores nordestinos, com a preocupação de não cair na caricatura e em clichês, pois há uma tendência muito grande em generalizar o sotaque dos nordestinos, como se toda a diversidade regional não existisse. Lee conseguiu articular bem e dar agilidade a um texto relativamente difícil de ser trabalhado, pois, como narrador, Quaderna fala grande parte do tempo dando muitas informações. Por isso a proposta prática do Fonemol como exercício que busca trabalhar a fluência da expressão do ator permitiu deixar o texto inteligível para a plateia.

A linguagem de Quaderna é uma linguagem bem característica dos personagens de Suassuna. São personagens astutos e irreverentes que falam num ritmo ágil. Lee conseguiu articular bem e dar vida a um texto relativamente longo, pois como narrador Quaderna narra grande parte do tempo. Além disso, Quaderna é um grande retórico que sabe articular muito bem o seu discurso buscando sempre persuadir o seu ouvinte.

O figurino vestido por Lee no início do processo era composto por um terno branco, uma gravata colorida e um chapéu de cangaceiro, segundo declaração do próprio ator em entrevista prestada em 2009. O único registro fotográfico que tivesse acesso daquela época foi uma cópia da edição de 6 de março de 2006 do “Caderno Viver” do Diário de Pernambuco, da matéria *Pedra d’Reino por Antunes Filho*.

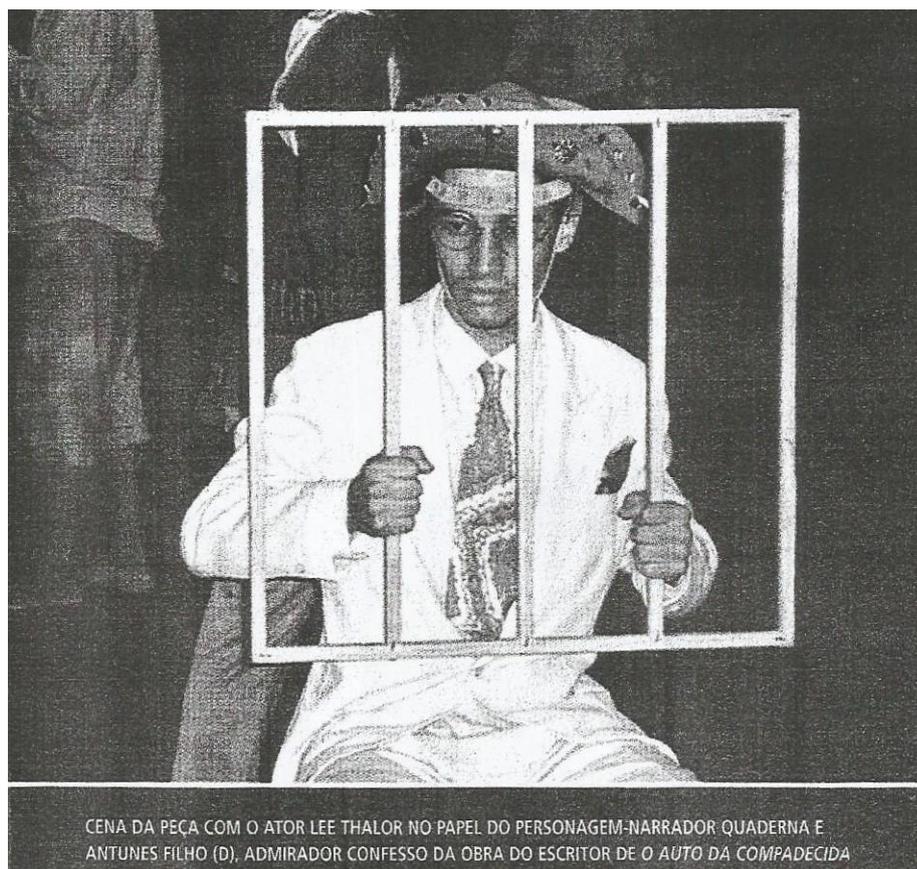


Figura 20: Lee Taylor em figurino do início do processo da encenação de 2006

Com o avançar da caracterização do personagem o figurino mudou e foi substituído por uma calça de linho na cor cáqui; uma camisa social; alpercatas, colete e chapéu de couro de abas curtas além de óculos de armação arredondada.

Eu, sertanejo como Clemente, me aproximava mais dele do que de Samuel, quanto às roupas. Sempre gostei muito de usar cáqui. Mas em vez da calça, paletó e colete tradicionais de Clemente, eu usava, à cangaceira, apenas calça e camisa “gandola”, apercatas-de-rabicho e chapéu de couro. [...] Minhas roupas acangaceiradas valiam-me os maiores escárnios por parte de Samuel. Dizia ele que minha roupa cáqui me faz parecer “um corumba, vigia de Senhor de Engenho”. Quando me volto para Clemente, em busca de solidariedade sertaneja, sou mal recebido. O Filósofo acha que há “uma certa falta de compostura e um certo fingimento nessas fantasias acangaceiradas”. [...] Desse modo, entre Samuel e Clemente, eu ocupo em tudo uma posição intermediária. (SUASSUNA, 2006, p. 172)

Pensando em como o figurino pode contribuir para a construção da coerência de aspectos da personalidade do personagem, acredito que ele esteja adequado, pois Quaderna é um misto de popular e erudito. As roupas de couro caracterizam-no como um sertanejo e os óculos e as roupas leves mais para o estilo social, lembram o intelectual, o bibliotecário, o

jornalista, o literato. As roupas traçam assim um paralelo entre o rústico e o refinado, ou seja, elas refletem as nuances popular e erudita do personagem que se declara monarquista de esquerda e lê tanto os clássicos como José de Alencar como os populares folhetos de cordel. Nessa perspectiva, a escolha do figurino coloca-se a serviço de uma rede de significações que garantem legibilidade.

Angela Materno, no prefácio *O palco, o livro e os gestos de escrita*, esclarece que o “teatro do século XX reconheceu as assinaturas do encenador, do ator (na denominada dramaturgia do ator, por exemplo) e também, formas diversas de uma assinatura compartilhada.” (MATERNO, 2009, p.12) No caso da construção do personagem cênico por Lee Taylor é possível depreender que, mesmo a assinatura do espetáculo sendo de Antunes, este permitiu ao ator não só buscar as suas próprias referências para a sua construção cênica como interferir no texto dramático para deixá-lo mais dinâmico para a sua atuação. Tal “permissão” configura-se como uma característica do próprio método do encenador que almeja que seus atores sejam criadores completos e autônomos. Nesse sentido podemos perceber aí uma flexibilidade do encenador que abre espaço para uma espécie de coautoria. No entanto, essa coautoria permanece nos bastidores da criação, pois a assinatura do espetáculo é sempre de Antunes.

Nesse aspecto é importante destacar que a arte do espetáculo é uma arte essencialmente coletiva cujos diversos sujeitos a ela interligados se agrupam para dar forma, sentido e coerência à encenação. O encenador, nesse ínterim surge como um orquestrador a conduzir e dar corpo a essa coletividade cuja conexão se estabelece mediada por uma estética própria.

3.2.3. A concepção do espetáculo por Antunes Filho: as motivações

Depois de um período de incursão pelos caminhos soturnos das tragédias gregas - cujo início se deu com *Fragmentos Troianos* (1999) e encerrou-se com *Antígona* (2005) - eis que Antunes emerge para o solar e o colorido dos brincantes personagens de Ariano Suassuna.

Ao revisitar *A Pedra do Reino*, que teve a montagem abortada na década de 1980, Antunes Filho propôs outro olhar sobre a obra. Não só Antunes como o próprio Ariano. A retomada contou com o aval de Ariano que deu carta branca para que o encenador trabalhasse na teatralização. Em entrevista concedida para o Caderno 2 do jornal O Estado de São Paulo, de 20 de julho de 2006, às vésperas da estreia, Ariano declara:

Antunes é um grande diretor, não vai me decepcionar. Quando ele resolveu retomar, pediu que eu fizesse a adaptação, mas eu não tinha tempo e disse: faça você mesmo, fica como obra sua. Eu já tinha amadurecido, ele também. Não vi ensaio, não quis ler. Quero ver como espetáculo de teatro, não vou ver *A Pedra do Reino*, vou ver a obra de Antunes Filho. Quero o impacto. Mas a expectativa é grande.

Entre as duas décadas que separaram a primeira tentativa até a concretização do projeto ocorreram grandes progressos no sistema estético e ideológico do CPT assim a montagem de 2006, obviamente, seria resultado de interesses distintos da montagem anterior. Além de ser o resultado de um encenador com um método consolidado de trabalho com o ator. Diferentemente da primeira tentativa, quando a questão dos mitos como passagens para o inconsciente coletivo era primordial, o que se ressaltou na montagem de 2006 foi a própria fábula de Quaderna, porém, o interesse pelo conteúdo mítico do romance que revela o Nordeste brasileiro como abrigo último do imaginário ibérico medieval permaneceu na montagem mesmo assim.

O espetáculo retoma determinados procedimentos de encenações anteriores como, por exemplo, os coros ou blocos de atores com as cavalgadas aguerridas formadas pelos políticos das famílias Dantas, Pessoa e Villar, com o grupo formado pelos bravos cidadãos de Princesa, com o tropel da cavalgada do Rapaz do Cavalo Branco, com o grupo de integrantes das cavallhadas, entre outros. Outro procedimento além dos blocos de atores é o palco nu e o figuro despojado de materiais nobres. Tais procedimentos estéticos aproximam *A Pedra do Reino*, em termos de procedimentos estéticos, de espetáculos anteriores do encenador como *Macunaíma* (1978) e *A hora e vez de Augusto Matraga* (1986).

O palco nu foi um recurso que garantiu a Antunes maior liberdade em seu processo criador, pois permitiu a ele trabalhar com metáforas além de ter possibilitado resolver bem as “brincadeiras” propostas por ele para o espetáculo. A intenção era privilegiar o jogo entre os atores. Os atores se moviam como se deslizassem pelo palco em trajetos ora paralelos, ora circulares como que ilustrações da narrativa quase ininterrupta de Quaderna. A teatralização privilegiou o plano da memória de Quaderna, com destaque para o seu testemunho no inquérito na presença do Juiz-Corregedor Joaquim Navarro Bandeira, ou Joaquim Cabeça-de-Porco e da datilógrafa Dona Margarida.

Na época em que trabalhava na televisão Antunes sintetizava obras clássicas para que se ajustassem ao formato do veículo. A prática adquirida com os teleteatros e com as outras adaptações ao longo de décadas permitiu a Antunes dar uma linearidade sequencial à teatralização mesmo intercalando um trecho da narrativa de *O Rei Degolado* na sequência de

um trecho do *Romance d'A Pedra do Reino*. Outro fator importante é que como as obras de Ariano se tratam de narrativas contadas por Quaderna, só tomamos conhecimento dos acontecimentos através de seu relato. A mesma dinâmica foi mantida no palco o que fez com que o espetáculo se aproximasse das obras de Ariano. Na encenação muitos dos episódios são apenas narrados e em alguns momentos um bloco de atores surge como que uma ilustração da passagem narrada. Se ao invés de narrado todos os episódios tivessem sido encenados em diálogos a peça seria bem mais extensa.

Bruto, despojado e pobre, mas rico em cores, soluções criativas e em metáforas o espetáculo de Antunes propôs um mergulho no universo de Quaderna. Segundo Antunes, em entrevista concedida para a revista Bravo de julho de 2006:

As imagens virão por meio das metáforas: o movimento dos atores, o figurino, o ritmo do espetáculo. São essas as imagens, eu substituo uma coisa por outra. Eu sempre gostei de brincar com o tempo e o espaço, e desta vez eu vou me esbaldar. É uma coisa só, tempo e espaço. Eu embaralho tempo e espaço. Isso é uma coisa muito difícil, eu não conseguiria fazer isso há 30 anos. O tempo e o espaço vão virar uma sanfona nas minhas mãos.

O sistema espaço-tempo será explorado quando formos analisar a dinâmica de palco através do conceito de “cronotopo artístico” cunhado por Patrice Pavis que se trata de uma releitura para o teatro do conceito de “cronotopo” de Bakhtin que, por sua vez, trouxe o conceito de “cronotopo” de Einstein para a Teoria Literária.

Em entrevista concedida para essa tese, em 12 de maio de 2016, Antunes declarou que quando começou a ler a obra foi tomado pelo encantamento.

É, são essas coisas de encantamento. A mesma coisa que você tem com Guimarães Rosa é um estranho encantamento. Você começa a ler e você não entende direito, mas você fica encantado. Eu também, quando eu peguei *A Pedra do Reino* eu não entendia direito, mas me sentia encantado. Eu cavalgava... Eu cavalgava... Então, havia uma coisa infantil em mim que adorava a obra. Que batia com certos aspectos da minha infância. Do imaginário da infância.

[...]

Ele me encantou! É como se eu estivesse na infância abrindo aquelas revistinhas que a gente fica encantado com tudo. Foi isso. Foi uma revelação. *A Pedra do Reino* era uma revelação da minha... Ela me lembrava. Não. Rememorava também não. Reemecolocava... Ela reemecolocava na infância.

Antunes Filho, maravilhado pelas imagens poéticas da obra de Ariano Suassuna é transportado para algum lugar em sua infância. Segundo Gaston Bachelard (1996), na Introdução de *A Poética do Devaneio*, a imagem poética torna-se uma origem de consciência. E nessas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um universo imaginado. Para o teórico, diante das imagens que os poetas nos oferecem, esse maravilhamento é inteiramente natural, mas o viver passivamente esse maravilhamento não faz com que participemos com profundidade da imaginação criante.

Nesse sentido interessa-nos pensar no maravilhamento de Antunes como uma espécie de *insight* que possibilitou a colocação em prática de um germe criativo que terminou resultando na concepção de um espetáculo. Mais adiante, segundo o teórico se o sonhador tivesse “a técnica”, com seu devaneio faria uma obra. (BACHELARD, 1996, p. 6) Nessa perspectiva poderíamos inferir que Antunes Filho, como um sonhador detentor de técnica concebeu o espetáculo *A Pedra do Reino*. Peça que foi merecedora do prêmio de melhor espetáculo de 2006 pela APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte e do 2º Prêmio Bravo Prime de Cultura da Editora Abril.

3.2.4. A dinâmica de Quaderna no palco

Tomando emprestada a noção de cronotopo de Mikhail Bakhtin, Patrice Pavis (2005) busca determinar se a aliança espaço-temporal pode tomar a dimensão de um cronotopo artístico. Pavis esclarece que segundo Bakhtin o cronotopo está ligado à criação de uma figura que permita uma metaforização espacial e uma experiência temporal, e que o romance consegue fazer. Nesse sentido, uma estrada, por exemplo, seria um cronotopo artístico que ilustraria perfeitamente um romance picaresco, pois ela permite ao pícaro deslocar-se livremente por todas as camadas da sociedade, o tempo se concretiza no espaço, e reciprocamente, como explica o teórico.

Para Pavis, desenhar a partitura da encenação é uma utopia necessária se quisermos representar o conjunto do espetáculo segundo um sistema que integra espaço, tempo, ação e corporalidade. Nessa perspectiva partiremos para uma vetorização dos objetos cênicos utilizados pelo Quaderna cênico, que serão interpretados a partir do conceito de cronotopo de Mikhail Bakhtin, o qual está ligado à criação de uma figura que permite uma metaforização espacial e uma experiência temporal, bem típico dos romances.

O Quaderna interpretado pelo ator Lee Taylor carrega consigo durante quase toda a peça um banquinho, uma grade e uma mala. (ver figura 19)



Figura 21: Quaderna 3¹⁰²

O banquinho seria um cronotopo artístico que ilustraria a posição ocupada por Quaderna de réu em um inquérito, a grade ilustraria a sua posição de presidiário, enquanto que a mala ilustraria a sua condição de personagem pícaro, pois ela remete ao mesmo tempo a viagens como também a sua personalidade ardilosa que sempre consegue de maneira hábil enganar e se favorecer. No entanto é importante lembrar que o itinerário de Quaderna se restringe à Vila de Taperoá, não obstante a sua narrativa nos conduzem aos misteriosos acontecimentos que desencadearam o seu julgamento.

A mala funciona como uma cartola de um mágico da qual, em determinados momentos do espetáculo, o ator retira objetos de seu interior. Para isso a cenografia confeccionou várias malas. Na primeira vez que o ator abre a mala, ele retira de dentro dele um livro que representa a obra “litero-filosófica” com a qual ele pretende ser coroado como o Gênio da Raça Brasileira. Na segunda, uma corneta, que ele toca para anunciar a luta das famílias rivais que lutaram na Revolução de 30. Da terceira mala, que ele utiliza como escudo ele retira uma

¹⁰² Fotógrafo: Emidio Luisi

bandeira branca que ele agita como quem pede clemência. Da quarta, ele retira seu Vinho da Pedra do Reino, que ele bebe para ter “visagens zodiacais”. Depois os atores que representam o povo retiram de sua mala uma coroa e vestes para coroá-lo como o Profeta da Pedra do Reino. Logo após Quaderna abre a mala e atira para o povo folhas de papel que podem remeter a várias interpretações, tais como: a divulgação de suas ideias subversivas, a divulgação de sua obra, a liberdade. Essa ação pode remeter também a um dos principais sonhos de Quaderna que é ter o povo no poder. Sendo assim esse jogar os papéis, pode significar que o poder e a verdade não devem ficar apenas nas mãos de poucos, dos poderosos e sim da população, o que a denota a vertente esquerdista da posição política do personagem.



Figura 22: Populares¹⁰³

Num outro momento, próximo ao final da peça, Quaderna retira da mala novamente seu livro, uma cartola e uma capa verde com bordados dourados que lembram o vestuário dos imortais da Academia Brasileira de Letras. O que remete ao sonho de Quaderna de se coroar um rei, através da Literatura. Outro aspecto importante é que as malas são idênticas. Tomei conhecimento da existência de várias delas quando fui assistir à peça no Teatro Anchieta em dezembro de 2007 e ao final vi os atores juntarem os objetos cênicos para guardá-los. Foi um

¹⁰³ Disponível em: <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=4&esp=20>. Acesso em: 13 mar. 2013

recurso bem elaborado pela cenografia, pois seria impossível para o ator realizar as trocas necessárias de conteúdo das malas em tempo hábil.

Fato interessante que acho válido descrever aqui é que as malas possuem ilustrações. No centro, há um desenho que lembra um messias o que estabelece ligação à questão messiânica visto que o bisavô de Quaderna foi um fanático religioso, além do fato dele ser adepto das ideias de “Santo Antônio Conselheiro de Canudos”. Ao redor dele há as seguintes ilustrações: uma coroa, o Sol, estrelas, a Lua, um arco-íris. A coroa carrega consigo a simbologia do sonho de Quaderna de ser coroado pelos imortais da Academia de Letras como também sua ascendência nobre. Já O Sol, as estrelas e a Lua dão conta da vertente astrológica do personagem que se declara astrólogo e decifrador. Já o arco-íris seria a ilustração da ligação do homem com o divino.

Por fim, torna-se importante destacar o papel da cenografia na elaboração dos objetos cênicos. No espetáculo *A Pedra do Reino*, tais adereços constituíram além de uma ferramenta de dinamização do espetáculo um dispositivo que ajudou a construir uma rede de significações que favorecem a inteligibilidade da encenação.

3.2.5. O componente musical

Segundo Patrice Pavis (2005) a música pode preencher as funções: de criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera, sendo que tal atmosfera pode tornar-se um “cenário acústico” (algumas notas situam o lugar da ação), pode ser apenas um efeito sonoro, pode se apenas uma pontuação da encenação, pode criar efeitos de contraponto. Pavis explica que a descrição deve identificar tais funções e avaliar seu impacto no conjunto do espetáculo.

No espetáculo cantigas folclóricas nordestinas como a *Cantiga de la Condessa*, pelegas e cantigas de cordel como *O Desafio entre Francisco Romano e Inácio da Catingueira*, a música *Lua Branca* de Chiquinha Gonzaga, a Marchinha de Carnaval *Máscara Negra* de Zé Kéti e Pereira Matos, o *Hino de Princesa*, assim como músicas especialmente criadas para o espetáculo, além do som da tropa de soldados e da banda, todas elas serviram para ilustrar uma determinada passagem da narrativa de Quaderna. A *Cantiga de la Condessa*, por exemplo, representa a infância de Quaderna. Foi Tia Filipa quem ensinou a Quaderna a *Cantiga de la Condessa* e era quem, aos sábados, o levava para a feira, ficando até o dia seguinte para assistir à Missa. E era nessas feiras que, às vezes, podiam-se ver festejos e manifestações populares como as Cavalhadas, fundamentais também para a formação de nosso personagem. (vide figura 23)

Segundo Ariano Suassuna em entrevista concedida a mim no ano de 2011:

A Cantiga de La Condessa, por exemplo, é uma cantiga que eu recebi pela tradição oral. Agora, eu procuro no meu romance manter um pouco da oralidade da narrativa, porque eu acho muito bonita. Quer dizer, eu acho que na oralidade você tem a literatura em estado puro porque as primeiras narrativas da humanidade são orais, não é?

Além da *Cantiga de la Condessa*, outras composições típicas da tradição oral são as pelepas ou desafios em forma de repente que posteriormente são editados em forma de cordel para serem vendidos nas feiras. Na encenação, a peleja *O Desafio entre Francisco Romano e Inácio da Catingueira* remetem à adolescência de Quaderna e a seu aprendizado musical na Escola de Cantoria de seu padrinho de crisma João Melchíades Ferreira, “O Cantador da Borborema”.



Figura 23: Cantiga de la Condessa¹⁰⁴

A marchinha de Carnaval *Máscara Negra* serve de fundo para ilustrar a relação de Quaderna com Maria Safira, mulher que fez com que ele recuperasse sua “homênciã” e fosse expulso do seminário. Em outro momento da encenação, quando Quaderna interrompe o seu

¹⁰⁴ Fotógrafo: Emidio Luisi

depoimento ao Juiz Corregedor para reger o grupo de músicos é possível estabelecer uma relação com a sua atividade de chefe organizador de festejos populares. A cantiga escolhida para esse momento (vide figura 24) é o romance escrito em forma de folheto por João Melchíades, a pedido de Quaderna sobre a Pedra do Reino.

No Reino do Pajeú / morava o Rei João Ferreira, / Ele era Conde e Barão: / Foi o terror da ribeira! / Tinha a Coroa de Prata / lá no Trono da Pedreira! / Havia, lá, dois Rochedos / bem juntos e paralelos. / A Pedra era cor de ferro / e incrustada de amarelo. / Foi delas que, por grandeza, / o Rei fez a Fortaleza, / levantando o seu Castelo! (SUASSUNA, 2006, p.104)



Figura 24: Quaderna regente¹⁰⁵

Já *Hino de Princesa* (vide figura 25) lembra a resistência da família de Quaderna em épocas de guerra sertaneja. Há ainda a tropa de soldados que remete à sua perseguição. *Lua Branca* de Chiquinha Gonzaga serve pano de fundo para o momento em que Quaderna narra a história de amor entre o Doutor João Suarana e a mocinha da família Dantas.

¹⁰⁵ Fotógrafo: Emidio Luisi



Figura 25: Povo de Princesa¹⁰⁶

Na encenação há também a execução de uma música de um romance ibérico¹⁰⁷ que, segundo consta em indicação de Ariano em forma de rasura, foi dada a Antônio Carlos Nóbrega e está gravada em disco (vide figura 26). Tal música é executada na cena em que Quaderna é coroado como Profeta da Pedra do Reino pelos populares.

¹⁰⁶ Disponível em: <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=4&esp=20>. Acesso em: 13 mar. 2013

¹⁰⁷ Nosso Rei foi se perder / nas terras do Malpassar. / Deitam sortes à Ventura / quem o havia de buscar. / O cavaleiro escolhido / não se cansa de chorar: / vai andando, vai andando, / sem nunca desanimar, / até que encontrou um Mouro / num Areal, a Velar,/

- Por Deus te peço, bom Mouro, / me digas, sem me enganar, / Cavaleiro de armas brancas / se o viste aqui passar. / Brancas eram suas Armas, / seu cavalo é Tremedal. / Na ponta de sua lança / levava um branco Sendal / que lhe bordou sua Noiva, / bordado a ponto real. /

Esse Cavaleiro, amigo, / morto está, neste Pragal, / com as pernas dentro d'água / e o corpo no Areal. / Sete feridas no peito, / cada uma mais mortal: /

Por uma, lhe entra o Sol, / por outra entra o Luar, / pela mais pequena delas / um Gavião a voar! / Mas é mentira do Mouro, / seu desejo é me enganar: /

- e o nosso Rei encantou-se / nas terras do Malpassar / e, um dia, no seu cavalo, / ao Sertão a de voltar!

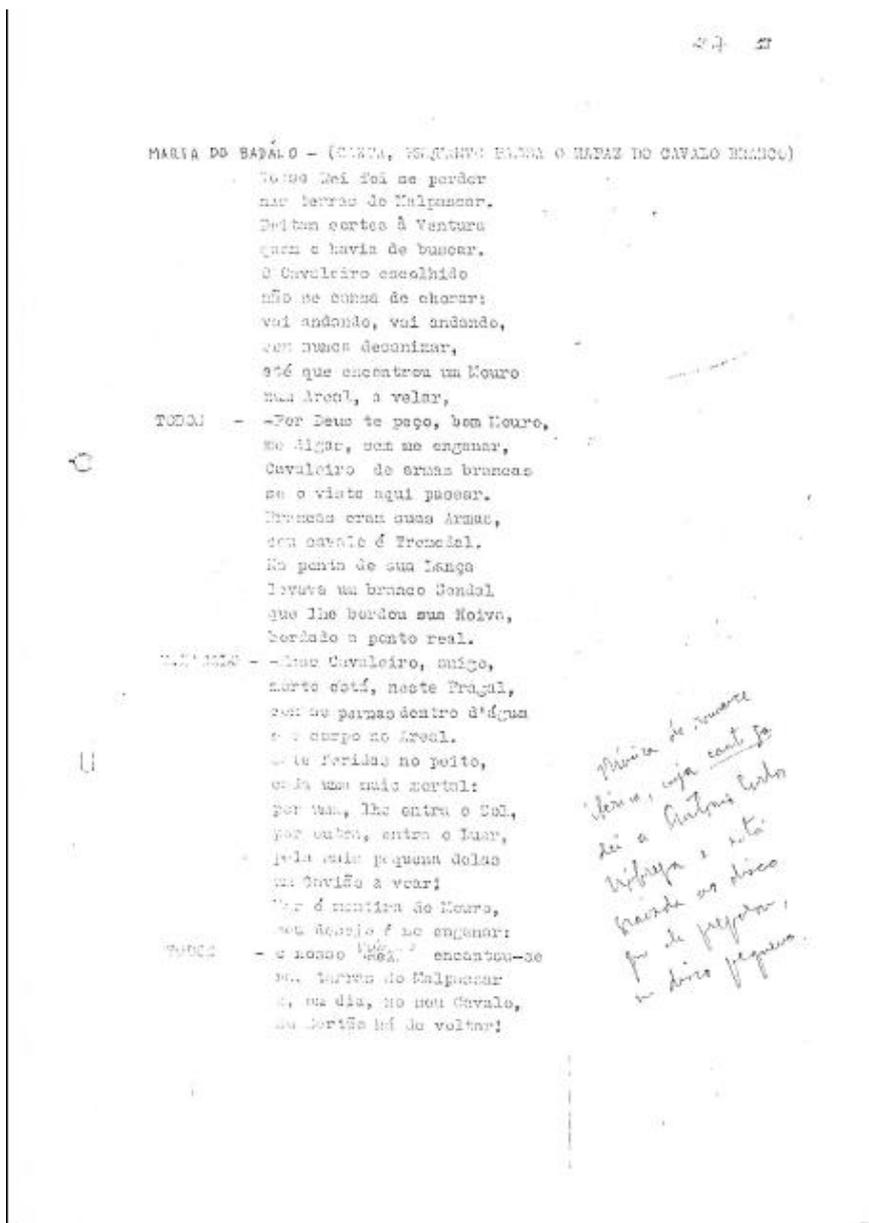


Figura 26: Rasura de Ariano

Muitos efeitos sonoros como tambores ou às vezes até sons desconcertados também foram utilizados. Ao final da montagem, logo depois de Quaderna vestir a capa verde e a cartola e tomar em suas mãos novamente o livro, um coro de atores vestidos de branco (vide figura 27), formando um bloco rígido, se aproxima de Quaderna em passos curtos e socados. O coro entra cantando o samba-enredo de autoria de Pedro Ab hull:

Vem da Pedra do Reino / Nosso novo Imperador / É Pedro Dinis Quaderna /
O poeta-escritor / Herdeiro de Dom João / Foi trancado na prisão / Injustiça
da história / Veio pra desencantar / E hoje Taperoá / “Inda” o guarda na
memória / Corre Quaderna / Aí vem o Corregedor / Veio lá da Capital / Veio
combater o mal / Diz que é justo e bem-feitor / Corre Quaderna / Sertanejo

Varonil / Traz na mala a coragem / A sua nobre bagagem / Diacevasta do Brasil. (ANTUNES FILHO, 2006, p. 25).



Figura 27: Desfecho do espetáculo¹⁰⁸

A letra que encerra o espetáculo sintetiza a estória de Quaderna. A relação da música com a cena no espetáculo de Antunes não se configura apenas como uma sendo a mera ilustração da outra. O elemento musical na encenação de *A Pedra do Reino* está visível através da presença física dos atores que executam as músicas, disfarçados em personagens, os quais, em diversos momentos da encenação se estruturam enquanto coro.

Assim como os objetos cênicos (como o banco, a mala, a grade, as escadas e as cadeiras), as músicas sugerem cronotopos artísticos na encenação de *A Pedra do Reino*. E essa operação de abstração se dá não só com objetos, mas com o próprio corpo dos atores, que às vezes isolados ou em blocos exercem a função simbólica como, por exemplo, o grupo de atores com o tronco curvado e coberto tangidos pelo vaqueiro Manuel Inominato, como se fossem uma boiada ou o outro bloco de atores que atravessam a como se representassem o

¹⁰⁸ Disponível em: <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=4&esp=20>. Acesso em: 13 mar. 2013

altar da capela, local em que Quaderna e Maria Zafira tinham seus tórridos encontros amorosos.

A música, assim como os outros componentes de cena, assume uma relação de complementaridade além de se evidenciar como um dispositivo teatralizador. Como tal, a música é capaz de criar, por si só, atmosferas além de estruturar a encenação ou mesmo de pontuar momentos da mesma. Dessa forma, as músicas escolhidas como dispositivos teatralizadores não fazem parte da montagem apenas para preencher espaços, todas elas contribuíram para a compreensão global da mesma, assim como figurinos, movimentação dos atores e objetos cênicos.

Finalmente, importante retomar aqui algumas questões discutidas ao longo desse capítulo. Uma delas é o caráter dos personagens do universo de Ariano Suassuna. Como esclarece Beti Rabetti (2005):

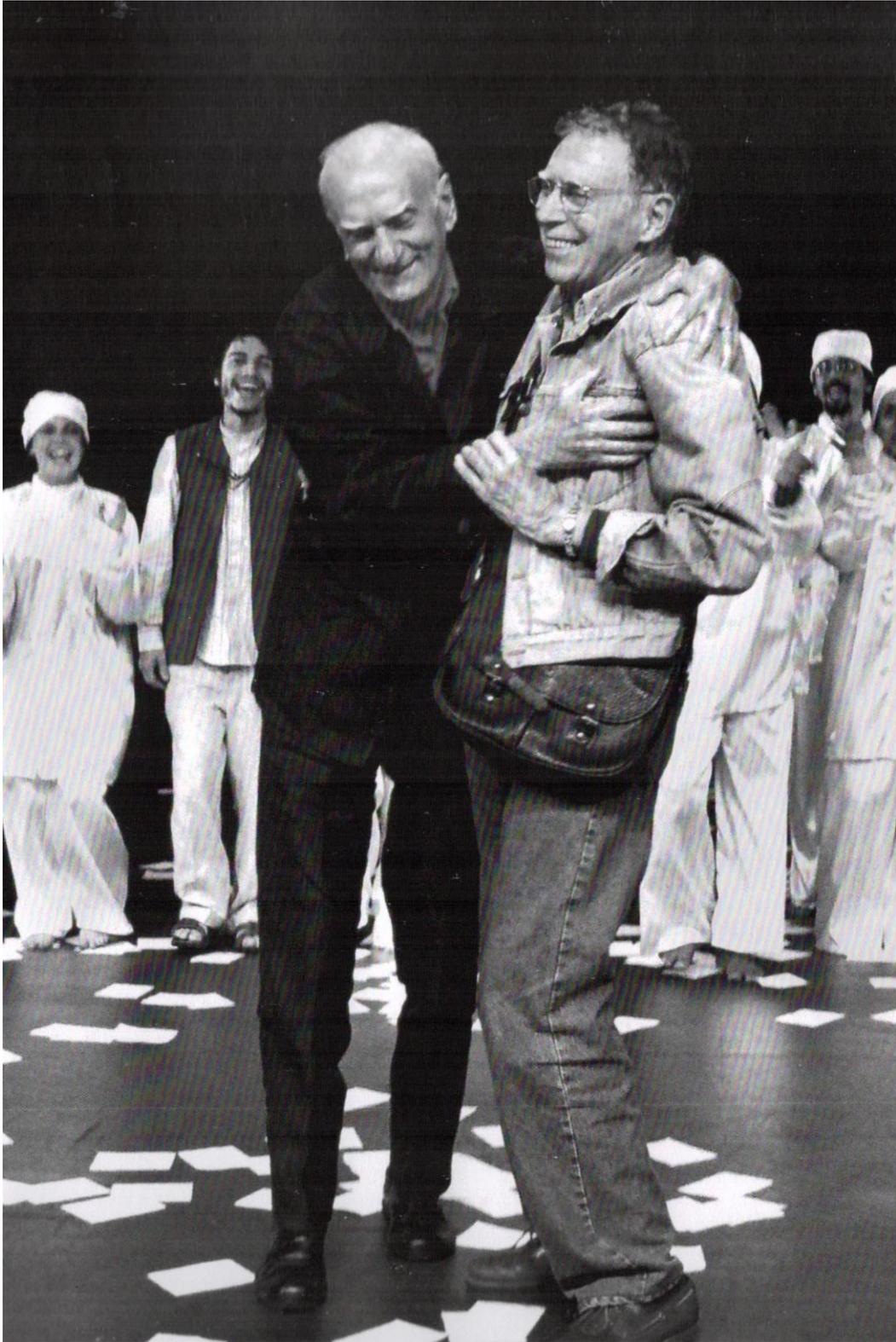
a frequente operação do recurso de ruptura de tempo e espaço determinados, preponderantemente pelo deslocamento do estatuto (ou da constituição) de um personagem, que se alterna entre atuar e narrar, é realizada, em muitas obras cômicas de Ariano Suassuna. (p.39)

No espetáculo de Antunes Quaderna se comporta ora como narrador, ora como protagonista. Como observamos anteriormente, o fato de Antunes estar atento a essa característica composicional do personagem Quaderna, narrador e ator de suas “desaventuras” e “visagens”, foi imprescindível para a organização e o estabelecimento de um fio condutor que pudesse permitir a ele mesclar os dois romances de Ariano. Outra opção imprescindível para essa alternância, atuar e narrar, que permite a manobra com o tempo e o espaço foi a opção pelo palco nu. Como ressonância desse dispositivo em cena os atores criam imagens, paisagens e alternância de diversas temporalidades no palco, seja através da narração de Quaderna (Lee Taylor), do repertório musical, da iluminação ou mesmo dos blocos de atores.

Por fim, percorrendo os movimentos de Antunes, acompanhamos um artista cuja trajetória é extraordinária. Vimos o jovem Antunes ator, assistente de diretores estrangeiros no TBC, assumindo posteriormente a encenação dos espetáculos, atuando ainda como roteirista, adaptador e diretor de teleteatros, diretor de cinema, até chegar ao meridiano *Macunaíma*, o divisor de águas que o consagrou internacionalmente. Daí por diante estabeleceu-se como uma das figuras exponenciais do teatro brasileiro, criador de um método de preparação para atores desenvolvidos no CPT - Centro de Pesquisa Teatral do SESC que é considerado um dos mais importantes núcleos de investigação teatral da América Latina.

Nele, o método desenvolvido por Antunes, mais que um conjunto de procedimentos, configura-se como um sistema em que o ator é instigado a contribuir com sugestões, referências e ideias.

Destaca-se também o caráter minimalista das suas encenações, resultado de uma tarefa árdua. Pois para se abster do excesso de recursos cênicos é necessário, segundo Antunes, que os atores façam reverberar em cena a fábula a ser contada. Nesse sentido, o mínimo de recurso é resultado de uma gama consistente de práticas e processos de representação. A proposta de capacitar os atores, formando e nutrindo-os de técnicas e referências diversas é a uma de suas relevantes ênfases. Daí a afirmação de Antunes de que em seu trabalho, desenvolvido ao longo de décadas, o eixo pedagógico (a pedagogia para o ator) torna-se mais importante do que a realização de qualquer espetáculo.



**À GUIA DE CONCLUSÃO:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A POÉTICA
ANTUNEANA**

Tempo, tempo, tempo, tempo

Peço-te o prazer legítimo

E o movimento preciso

Tempo, tempo, tempo, tempo

Quando o tempo for propício

Tempo, tempo, tempo, tempo

De modo que o meu espírito

Ganhe um brilho definido

Tempo, tempo, tempo, tempo

E eu espalhe benefícios

Tempo, tempo, tempo, tempo.

[...]

(Oração ao Tempo, Caetano Veloso)

Um longo caminho foi percorrido desde o projeto inicial desta tese até a sua conclusão. Passou-se, num primeiro momento, pela difícil seleção dos conceitos operadores que iriam nortear a nossa pesquisa bibliográfica. Dentre os conceitos elencados destacam-se os de teatralidade, teatralização, adaptação, encenador, autoria, poética, rasuras e correspondências. Num segundo momento veio a necessidade de encontrar um fio condutor que pudesse perpassar pela diversidade de abordagens que os vários eixos analíticos poderiam proporcionar. Depois de muita reflexão optamos por eleger a figura de Antunes Filho como fio condutor da tese, pois ela conduziria todas as reflexões a que nós pretendíamos.

Na tentativa de elucidar algumas questões que se referiam ao processo dramaturgico da adaptação de um romance para a cena foi possível depreender que a figura responsável por tal transposição é o encenador. Essa figura que, historicamente, nos remete à França na figura de Antoine e desdobra-se, em se tratando de Brasil, em artistas e encenadores como Augusto Boal, Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa, Gerald Thomas e Gabriel Vilela.

A despeito da escassez de fontes bibliográficas sobre Antunes além da dificuldade de acesso tanto a sua pessoa quanto a seu processo de criação, a possibilidade de trilhar os meandros do processo da teatralização de *A Pedra do Reino*, cujo material inédito foi a mim confiado pelo encenador, configuraram inicialmente um desafio e posteriormente uma missão.

Se por um lado havia o trabalho arqueológico de mapear e investigar a gênese da criação do texto dramaturgicamente do espetáculo abortado, por outro lado havia o compromisso de transformar o deslumbramento diante da pedra bruta em uma lapidação crítica.

Para além das rivalidades e exclusões que existiram no campo do espetacular entre o escritor Ariano Suassuna e o encenador Antunes Filho o que importa, do meu ponto de vista, é o processo de tal relação, pois foi ele o responsável por nossos questionamentos e nossa reflexão acerca da questão autoral no âmbito das artes cênicas.

O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta (1971) e *História do Rei Degolado nas caatingas do sertão: Ao Sol da Onça Caetana* (1977), romances de Ariano Suassuna escolhidos por Antunes Filho, conduzem a um terreno seco e espinhento onde proliferam castelos, reis, brasões, estandartes, cavalgadas, malassombros e acontecimentos da gota serena. O guia por esse universo mítico, medieval e sertanejo, é o epepeietista Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, narrador-personagem das narrativas. A linha de força do personagem perpassa pelos arquétipos do Rei e do Palhaço.

Se tenho procurado rir e organizar minha vida como um espetáculo de Circo, foi porque sempre me considerei como “um cruzamento de Rei e Palhaço”, sendo que, talvez, a parte mais valente, a parte que talvez venha a me salvar, seja a da coroa de flandres, a da roupa estrelada e esburacada do Palhaço de circo-pobre que sou eu. Foi o jeito que achei para neutralizar e enganar o infortúnio! (SUASSUNA, 1977, p. 72-73)

Tradicionalmente o palhaço é uma figura subversiva e transgressora de normas. A figura do palhaço assemelha-se aos lendários bobos da corte que eram os cerimoniários das festas e que conseguiam, de maneira inteligente, divertir o rei e a corte, muitas vezes criticando os mesmos. Já a vertente rei de Quaderna se personifica em sua ascendência nobre. Descendente de uma família tradicional e bisneto de líderes religiosos, Quaderna busca uma recuperação do antigo prestígio da sua família. E a forma que Quaderna encontrou para erguer seu castelo foi através da Literatura.

Um dos méritos da teatralização de *A Pedra do Reino* está no fato de Antunes ter mantido o caráter épico das narrativas de Ariano em seu espetáculo. Tal escolha contribuiu para uma aproximação ao contexto original do personagem - assim como no romance, no espetáculo teatral Quaderna também é o narrador - além de favorecer a dinâmica da encenação.

Eleger Antunes como fio condutor da tese nos permitiu compreender sua pesquisa estética, sua poética e seus movimentos. Ao longo dos anos o encenador vem apresentando ao

público um trabalho estético pautado na pesquisa e na investigação de novas formas cuja ênfase incide sobre o simbólico. As encenações concebidas pelo encenador exigem que o espectador seja capaz de decodificar os elementos cênicos para captar a sua significação.

O palco nu oportuniza a brincadeira com o espaço e o tempo e os poucos movimentos de luz valorizam a atuação dos atores realçando o caráter minimalista da encenação. Tal minimalismo foi se constituindo como estética na trajetória de Antunes e veio se tornando mais marcante ao longo dos anos, mesmo naqueles espetáculos que possuíam a parceria com J.C. Serroni¹⁰⁹.

A formação de atores, característica marcante do método de trabalho de Antunes, vem se processando dentro de uma perspectiva que tem como fundamento a busca por uma trajetória evolutiva do ator em busca de sua autonomia criativa. Autonomia de certa forma direcionada, visto que sempre é o encenador quem dá a última palavra. É ele quem decide o que vai para a cena e o que será abortado. Todavia a possibilidade de coautoria durante o processo não é só permitida como estimulada.

O encenador vem a cada espetáculo se atualizando conforme vai avançando suas pesquisas. Ou seja, sua reflexão, sempre em processo, é contínua e plural. Cada espetáculo funciona como um exercício para uma nova técnica, ou um novo conceito. Assim sendo, foi possível mapear alguns procedimentos recorrentes em sua trajetória, mas não foi possível identificar um caráter único que pudesse unir todas as suas peculiaridades.

Ao longo de sua trajetória ele vem experimentando teorias aliadas a técnicas e postulando noções. Algumas dessas elaborações perdem o significado de um espetáculo para o outro ou vão ganhando novas roupagens. Com isso suas concepções vão se modificando de tempos em tempos. Apesar de a proposta inicial ter sido apresentar logo de início uma reflexão sobre a poética antuneana, achamos que essa elaboração demandava um pouco mais de maturação.

Na tentativa de nomear a poética do encenador, a ideia de “movimentos” parece apropriada, pois talvez seja a menos limitadora. A dificuldade em nomear a poética de Antunes parte do pressuposto que toda vez que se nomeia ou se rotula algo, automaticamente, este ganha contornos e se limita perdendo assim uma gama de possibilidades. Porém a palavra “movimentos” abarca, no meu entender, um leque considerável de possibilidades dado que os movimentos podem ser os mais diversos.

¹⁰⁹ J. C. Serroni coordenou o Núcleo de Cenografia e Figurinos do CPT de 1987 a 1997 e realizou a cenografia e figurinos dos espetáculos *Nelson 2 Rodrigues* (1984), *Paraíso zona norte* (1989), *Nova velha estória* (1991), *Gilgamesh* (1995), *Drácula e outros vampiros* (1996), *O canto de Gregório* (2004), *Antígona* (2005) e *Foi Carmen* (2005) de Antunes.

Assim sendo, a denominação da poética antuneana enquanto uma Poética em Movimentos sinaliza uma ideia de constante percurso pelo qual se agitam formulações estéticas, bem como o rompimento ou a reconfiguração das mesmas tangidas por seus próprios desdobramentos.

Os movimentos de Antunes reproduziram no palco, ao longo de décadas, elementos de renovação do artista. Antunes não busca a renovação através da destruição do anterior. A busca do encenador é mais por uma releitura e, muitas vezes, por uma preservação o que o torna, em partes, portador de uma postura conservadora. Antunes parte da premissa de que para renovar e possibilitar rompimentos é preciso transformar os antigos códigos em novas linguagens e não destruí-los. A poética de Antunes representa um esforço de avanço no campo do espetacular pautado na contínua busca pelo conhecimento constituído por múltiplas referências.

Com o vasto material que tenho em mãos eu poderia ter empreendido outras leituras diversas. Poderia ser realizado um trabalho de cotejo entre as várias versões do texto dramático, poderia ter buscado atores da tentativa de encenação da década de 1980 por registros de como teria sido a concepção da época. Aliás, o personagem Quaderna estava sendo interpretado naquela época pelo ator Marcos Oliveira que interpretou Macunaíma na segunda fase da trajetória do espetáculo. Caso a intenção fosse tentar buscar resquícios da montagem da década de 1980 ainda existia a possibilidade de ter entrevistado os herdeiros de Ariano, Manuel Dantas e Mariana, que foram assistir a encenação no lugar de seu pai. Enfim, não descarto essa possibilidade de pesquisa. Deixo então como uma proposta para um possível projeto futuro.

Por fim, o contato com os bastidores da criação e a generosidade de Antunes em me doar um material inédito e inestimável, permitiram que eu pudesse percorrer os meandros da concepção do espetáculo *A Pedra do Reino*, seus antecedentes e desdobramentos. O que muito contribuiu para a elaboração crítica desta tese em que buscamos delinear os procedimentos e meios que constituíram a encenação das narrativas de ficção realizadas por Antunes ao longo de sua trajetória, bem como sua interlocução com Ariano, a problematização da autoria, as referências dialógicas, os processos de composição cênica e a poética do encenador, seus métodos de preparação para atores, suas noções de teatralização, *prêt-à-porter*, manifestação, fonemol, dentre outras. Destacamos ainda, na montagem de *A Pedra do Reino* (2006), o deslindar de procedimentos tais como: o palco nu, os blocos de atores, a natureza multirreferencial da montagem, a cocriação autoral, a dinâmica

coreográfica, a linguagem musical, as citações e rasuras, além de outras convenções e inovações cênicas de Antunes.

Desta forma, esperamos estar contribuindo para uma maior compreensão desse empolgante encenador: Antunes Filho, poeta de cena, instigador, mestre, moleque e pensador inquieto que, sempre que provocado ou estimulado artisticamente, debruça-se em novas pesquisas e experimentações em seus movimentos do criar.

REFERÊNCIAS, FONTES E BIBLIOGRAFIA GERAL

REFERÊNCIAS

ADAPTAÇÃO. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, escrita da potência**. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2007.

AGÊNCIA Estado. **Mestres na difícil Ciência de decifrar o Brasil**. São Paulo, 2006. Entrevista com Ariano Suassuna e Antunes Filho. Disponível em: <http://www.nordesteweb.com/not07_0906/ne_not_20060720b.htm>. Acesso em: 06 jun. 2013.

ANDRADE, Antonio; PERUZZO, Cicilia K.; REIMÃO, Sandra. Teatro 2 – Um teleteatro de experimentação, difusão e resistência. **Comunicação & Informação**, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 79-90, jan./jun. 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/10871/7210>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

ANDRADE, Lucimara. **De reis, de circo e de pedra: o Sonho ou as memórias das infâncias do menino Quaderna**. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura) Departamento de Letras, Artes e Cultura, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2011.

ANDRADE, Lucimara de; ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. Quaderna: do romance de Ariano Suassuna ao palco de Antunes Filho. **RevLet - Revista Virtual de Letras**, Jataí, v. 03, n. 02, ago/dez, 2011. Disponível em: <<http://www.revlet.com.br/artigos/113.pdf>>. Acesso em: 13. jul. 2016.

ANTUNES FILHO. **Gilgamesh** - adaptação teatral. Mairiporã-SP: Veredas, 1999 (Coleção Em cartaz, vol. 3).

ANTUNES FILHO. Entrevista. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 6 fev. 2000. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0602200005.htm>. Acesso em: 6 jul. 2015.

ANTUNES FILHO. Antunes Filho. In: GARCIA, Silvana (Org.) **Odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

ANTUNES FILHO, José Alves. Antunes filho e suas obsessões recorrentes. (entrevista concedida a Luis Fernando Ramos em novembro de 2006). **Sala Preta**, São Paulo, n. 6, p. 103-112, 2006.

ARAÚJO, Antonio. A Encenação-em-Processo. In: CONGRESSO DA ABRACE, 5., 2008. Belo Horizonte. **Anais eletrônicos do V Congresso da ABRACE**. Belo Horizonte: GT-Territórios e fronteiras da cena, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Antonio%20Carlos%20de%20Araujo%20Silva%20-%20A%20Encenacao-em-Processo.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2014.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p. 9-34, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>>. Acesso em: 5 set. 2013.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: **Obras Escolhidas**. Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 239-240.

BERTHOLD, Margot. Teatro do diretor. In: **História mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2006. p. 529-539.

BIASI. Pierre-Marc de. **A genética dos textos**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

BONFITTO, Matteo. Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 1, p. 56-61, out. 2011. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/17/19>> Acesso em: 10 out. 2014.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A traduzibilidade dos conceitos: entre o visível e o dizível. In: DOMINGUES, Ivan (Org.). **Conhecimento e transdisciplinaridade II**: aspectos metodológicos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 41-100.

BRANDÃO, Cristina. Antunes Filho nos teatros da Tv Cultura... e outros relatos. **Urdimento**, Florianópolis, n° 6, p. 102-114, nov. 2004. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2004/>>. Acesso em: 10 out. 2014.

BRAVO. São Paulo: Editora Abril, ano 9, n. 107, jul. 2006. p. 79-84.

BROOK, Peter. As artimanhas do tédio. In: BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 01-64.

BUTOR, Michel. Crítica e Invenção. In: BUTOR, Michel. **Repertório**, São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 191-203.

CAMPOS, Haroldo de. In: TÁPIA, Marcelo e NÓBREGA Thelma Médici (Orgs.). **Haroldo de Campos - Transcrição**. São Paulo: Perspectiva. 2013.

CAMPOS, Maximiano. A Pedra do Reino. In: SUASSUNA, Ariano Villar. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006, p. 745-754.

CAPRA, Fritjof. **O tao da física**: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental. São Paulo, Cultrix, 1983.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

COMPAGNON, Antoine. O estilo e todos os seus humores. In: COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 164-171

COSTA FILHO, José da. **Teatro Contemporâneo no Brasil**: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

DE MARINIS, Marco. Nova teatrologia e *performance studies*: questões para um diálogo. **Repertório**: teatro & dança, Salvador, ano 13, n. 15, p. 95-103, 2010.

DE MARINIS, Marco. Pesquisa, experimentação e criação em teatro no século XX. **Art Research Journal**, Brasil, vol. 1/2, p. 21-38, jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5261/4423>>. Acesso em: 6 mai. 2016.

DIAZ, José-Luis. Qual genética para as correspondências? **Manuscritica**: Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 15, p. 119-162, 2007. Disponível em: <http://revistas.ffdch.usp.br/manuscritica/article/download/1059/967>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

DIONYSOS - Especial: Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: MEC/SEAC – FUNARTE/ SNT, n. 25, set. 1980.

FARIA, João Roberto de. ARÊAS, Vilma. AGUIAR, Flávio. (Orgs.) **Décio de Almeida Prado**: um homem de teatro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

FOCILLON, Henri. Elogio da mão. In: FOCILLON, Henri. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p. 126-156.

GEORGE, David. **Grupo Macunaíma**: carnavalização e mito. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. p. 19

GONÇALVES FILHO, Antonio. Antunes, o homem com dualidades. In: **Antunes Filho: poeta da cena**. Fotos de Emídio Luisi; texto de Sebastião Milaré. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p. 14-21.

GONZÁLEZ, Mario. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

GRÉSILLON, Almuth. Devagar: obras. In: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2002. p. 147-174.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUZIK, Alberto. **TBC: crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAY, Louis. **A literatura dos escritores**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JAKOBSON, Roman. Os aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 63-72.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.

LEBRAVE, Jean-Louis. Crítica genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia? In: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 2002. p. 97-146.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

LIMA, Mariangela Alves de. Antunes Filho. In: LUISI, Emidio (fotografias). **O palco de Antunes**. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 1999.

MAGALDI, Sábato. O encenador. In: MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1986. p. 52-61.

MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 10, n° 28, p. 277-289, set. - dez. 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141996000300012&script=sci_arttext>. Acesso em: 10 out. 2014.

MAGALDI, Sábato. VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

MAGALDI, Sábato. **Teatro Sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MARCONDES, Ciro Inácio. A importância histórica e estética dos quadrinhos de guerra. Dois casos: Harvey Kurtzman e Héctor Oesterheld. In: JORNADA DE ESTUDOS SOBRE ROMANCES GRÁFICOS, 2., 2011, Brasília. **Anais eletrônicos da II Jornada de Estudos sobre Romances Gráficos**. Brasília: GELBC-UnB, 2011. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_jornada_2011/ciro_marcondes.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2015.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de. MIRANDA, Wander Mello (Orgs.). **Arquivos Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 141-156.

MARTINS, Marcos Bulhões. O mestre-encenador e o ator como dramaturgo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 2, p. 240-246, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57097>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

MATERNINO, Angela. O palco, o livro e os gestos da escrita. In: COSTA FILHO, José da. **Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 11-26.

MATOS, Geraldo da Costa. **O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna**. Juiz de Fora: s.n., 1988.

MENCARELLI, Fernando Antonio. Dramaturgias em processo: a cena pelo avesso. In: GRUPO TEATRO INVERTIDO. **Cena invertida**: dramaturgias em processo. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010. p. 12-25.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 74.

MICHELETTI, Guaraciaba. Memória e constituição do discurso *d'A Pedra do Reino*, de A. Suassuna. In: MICHELETTI, Guaraciaba (Org.). **Discurso e Memória em Ariano Suassuna**. São Paulo: Paulistana, 2007. p. 51-72.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

MILARÉ, Sebastião. **Hierofania**: o teatro segundo Antunes Filho. São Paulo: Edições SESCSP, 2010.

MIRANDA, Danilo Santos de. A pedra e o pressentimento. In: **Antunes Filho**: poeta da cena. Fotos de Emídio Luisi; texto de Sebastião Milaré. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p. 6-11.

MOSTAÇO, Edelcio. Considerações sobre o conceito de teatralidade. **DAPesquisa**: Revista de investigação em artes, Florianópolis, vol. 2, n. 2, ano 4, ago. 2006/jul. 2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edelcio.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2015.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O circo da onça malhada**: iniciação à obra de Ariano Suassuna. Recife: Artelivro, 2000.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O cabreiro tresmalhado**: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAULA, Lee Taylor de Moura. **Manifestação do ator**: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em Progresso**. São Paulo: Martins Editora, 1964.

RABETTI, Beti. A reelaboração da ideia de “teatro cômico popular” a partir do estudo da dramaturgia de Ariano Suassuna. In: RABETTI, Beti (Org.). **Teatro e comichidades**: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 30-43.

RAULINO, Berenice. A epopeia Gilgamesh por Antunes Filho. In: CONGRESSO DA ABRACE, 5., 2008. Belo Horizonte. **Anais eletrônicos do V Congresso da ABRACE**. Belo Horizonte: GT-Teatro Brasileiro, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teatrobrasileiro/Berenice%20Raulino%20-%20A%20epopeia%20Gilgamesh%20por%20Antunes%20Filho.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SANTIAGO, Silvano. Com quantos paus de faz uma canoa. In: SOUZA, Eneida Maria de e MIRANDA, Wander Mello (Orgs.). **Arquivos Literários**. São Paulo: Ateliê Cultural, 2003. p. 15-24.

SANTINI, Alexandre. Teatro e cultura brasileira no século 20 - Ariano Suassuna e Movimento Armorial.in: RABETTI, Beti (Org.). **Teatro e comichades**: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 63-69.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Uma Epopeia do Sertão. In: SUASSUNA, Ariano Villar. **História do Rei Degolado nas caatingas do sertão**: ao Sol da Onça Caetana. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. XIII-XVI.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Uma poética da recriação. In: SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. p. 273-277

SUASSUNA, Ariano Villar. **História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão**: ao Sol da Onça Caetana. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977.

SUASSUNA, Ariano Villar. O Rei e as Forças Armadas. **Diário de Pernambuco**. Recife, 10 jul. 1977.

SUASSUNA, Ariano Villar. Ataque e defesa. **Diário de Pernambuco**. Recife, 1º jan. 1978.

SUASSUNA, Ariano Villar. O som e a fúria. **Diário de Pernambuco**. Recife, 2 abr. 1978.

SUASSUNA, Ariano. A Arte da Cantoria. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, 5 abr. 1981.

SUASSUNA, Ariano Villar. Despedida. **Diário de Pernambuco**. Recife, 9 ago. 1981.

SUASSUNA, Ariano Villar. Entrevista sem título. In: BACCARELLI, Milton. **O Teatro em Pernambuco: trocando a máscara**. Recife: FUNDARPE, 1994. p. 142-146.

SUASSUNA, Ariano Villar. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.

SUASSUNA, Ariano; ANTUNES FILHO, José Alves. Mestres na difícil ciência de decifrar o Brasil. O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 20 jul. 2006. Caderno 2.

SUASSUNA, Ariano. Seleta em prosa e verso. In: SANTIAGO, Silviano (Org.). **Seleta em prosa e verso: Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007.

SUASSUNA, Ariano. Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro. In: NEWTON JÚNIOR, Carlos (Org.). **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

TÁPIA, Marcelo. Apresentação. In: TÁPIA, Marcelo e NÓBREGA Thelma Médici Orgs.). **Haroldo de Campos - Transcrição**. São Paulo: Perspectiva. 2013. p. XI-XX.

TAVARES, Bráulio. **ABC de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TORRES NETO, WALTER LIMA. Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador. **Repertório: teatro e dança**, Salvador, n. 13, ano 12, 2009.2, p. 34-47. Disponível em: <http://www.revistarepertorioteatroedanca.tea.ufba.br/13/arq_pdf/osdiferentesprocessosdeencenacao.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2015.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. **Sala Preta**, São Paulo, vol. 6, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57305>>. Acesso em: 3 ago. 2015.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WERNECK, Maria Helena Vicente. A literatura em cena: uma tradição no teatro brasileiro. In: CONGRESSO DA ABRACE, 5., 2008. Belo Horizonte. **Anais eletrônicos do V Congresso da ABRACE**. Belo Horizonte: GT-Teatro Brasileiro, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teatrobrasileiro/Maria%20Helena%20Vicente%20Werneck%20-%20A%20literatura%20em%20cena%20uma%20tradicao%20no%20teatro%20brasileiro.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2014.

WILLEMART, Philippe. A rasura e a consistência. In: WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 67-73.

ZANOTTO. Ilka Marinho de Andrade. Quaderna. **Sala Preta**, São Paulo, n. 6, p. 97-102, 2006.

FONTES

ANTUNES FILHO, José Alves (adapt.). **A Pedra do Reino**. Exemplar digitado da estreia no Teatro Anchieta 20/07/06.; A PEDRA do Reino. Teatralização e direção de Antunes Filho. São Paulo: s.n, 2006. 1 DVD (92 min.): DVD-R, son., digital, color.

ANTUNES FILHO, José Alves. São Paulo, Brasil, 12 mai. 2016. Entrevista concedida a Lucimara de Andrade.

DANESI, Emerson. São Paulo, Brasil, 13 mai. 2016. Entrevista concedida a Lucimara de Andrade.

SUASSUNA, Ariano Villar. São Paulo, Brasil, 15 jun. 2007. 1DVD. Entrevista concedida ao programa *Metrópolis*.

SUASSUNA, Ariano Vilar. Candeias, Brasil, 16 fev. 2011. 1 cd. Entrevista concedida a Lucimara de Andrade.

TEATRO segundo Antunes Filho, O. Direção: Amilcar M. Claro. Produção: STV, 2002. Documentário. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=KhDtMEPbxHw&list=PLB1xsHXGd1cBKTaiP2PGgtp210x_xbrmJ> Acesso: 12 jun. 2012.

THALOR, Lee. São Paulo, Brasil, 16 de fevereiro de 2009. 1 Fita K7. Entrevista concedida ao Projeto Leituras de Quaderna: discussões acerca de um personagem pícaro na contemporaneidade.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARBEX, M. Onirismo, subversão e ludismo no romance colagem. In: RAVETTI, G; ARBEX, M. **Exílio, performance, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. p. 207-226.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdUnB, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do herói na atividade estética. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 25-114.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec. Campinas: Editorada UNICAMP, 1995.

BARBOSA, Kátia Eliane. **Macunaíma (1978) de Antunes Filho**: o olhar antropológico para a cena e a história brasileira. 2012. 195 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

BARRETO, Cristiane Santos. A travessia do romance para a cena. **Arte Revista**, São Paulo, n. 5, p. 31-42, jan.-jun. 2015. Disponível em: <<http://fpa.art.br/fparevista/ojs/index.php/00001/article/view/57/99>>. Acesso em: 9 ago. 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2005.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 36- 49.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Viva Voz, 2008.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BOURDIEU, Pierre. Por uma ciência das obras. Apêndice 1: A ilusão biográfica. In: BOURDIEU, Pierre: **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996. p.74-82.

BRAIT, Beth (Org.) **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

CAMPOS, Edson Nascimento. CURY, Maria Zilda Ferreira. Fontes primárias: saberes em movimento. **Revista da Faculdade de Educação**, São Paulo, v. 23, n. 1/2, p. 303-313, jan/dez. 1997. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2911/2673>>. Acesso em: 9 ago. 2015.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970. Disponível em: <<http://www.wagnerlemons.com.br/dialeticadamalandragem.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORDEIRO, Fabio; WERNECK, Maria Helena. A coralidade na cena contemporânea brasileira. **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 1-13, 2009. Disponível em: <www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/download/721/661>. Acesso em: 9 ago. 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vivendo a ilusão biográfica. A personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 8, p. 112-125, 2005.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. EDUFMG, 2012.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T.S. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FARIA, João Roberto de. A narrativa no teatro. **Itinerários**. Araraquara, n. 12, p. 47-57, 1998. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2911/2673>>. Acesso em: 9 ago. 2015.

FERNANDES, Renan. **Cena teatral e recepção estética o olhar dos críticos para os espetáculos Trono de sangue (1992) e Macbeth (1992)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

FERNANDES, Sílvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. **Sala Preta**, São Paulo, v.1, p. 69-80, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57007/60004>>. Acesso em: 9 ago. 2015.

FERREIRA, Tailze Melo. **Redes de escrituras**: confluências narrativas nos livros de processo de A Pedra do Reino, minissérie de Luiz Fernando Carvalho. 2015. 150 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

GONZÁLEZ, Mario M. **A saga do anti-herói**: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Antunes Filho, um renovador do teatro brasileiro**. 1993. 170 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

GUINSBURG, Jacó; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. Editora Perspectiva, 1988.

GRÉSILLON, Almuth. Nos limites da gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 269-285, jan./abr.1995. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v9n23/v9n23a18.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2014.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética da direção teatral**: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos. 2009. 178 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

HELBO, André (Org.). **Semiologia da representação**: teatro, televisão, história em quadrinhos. São Paulo: Cultrix, 1975.

JUNG, Carl Gustav. A psicologia profunda. In: **A vida simbólica**: escritos diversos. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 49-59.

LAGES, Susan Kampff. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia, 2002. São Paulo: EDUSP, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LEMONS, Anna Paula. O popular e o erudito: Ariano Suassuna e algumas dualidades. In: **Literatura e sociedade**: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular. André Bueno (Org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 106-116

LIMA SOBRINHO, Barbosa. **A verdade sobre a Revolução de outubro - 1930**. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MAGALDI, Sábato. Narrativa e drama fundidos. In: ANTUNES FILHO. **Gilgamesh** - adaptação teatral. Mairiporã-SP: Veredas, 1999 (Coleção Em cartaz, vol. 3).

MARINHEIRO, Elizabeth. **A intertextualidade das formas simples**: aplicada ao Romance d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna. 1976. Tese de livre docência (Docência de Teoria

da Literatura) – Instituto de Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1976.

MARTINS, Leda Maria. Performance e drama: pequenos gestos de reflexão. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 101-109, jan./abr. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v9n23/v9n23a18.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2014.

MESQUITA, Maria Mirtes. **Formas de criação de um espetáculo**: o caso da adaptação de “Macunaíma” de Mário de Andrade pelo grupo Pau Brasil-1978. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MICHELETTI, Guaraciaba. **Na confluência das formas**: estudo de uma narrativa compósita: *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. 1983. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983.

MOISÉS, Massaud. Outras Expressões Híbridas. In: MOISÉS, Massaud. **A criação Literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p. 281 – 291.

MONTAGNARI, Eduardo Fernando. Um mundo de teatros e o império do encenador. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, p. 255-267, 1996. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2603/2257>>. Acesso em: 9 ago. 2015.

MORAES, Marcos Antonio. Epistolografia e crítica genética. **Ciência e Cultura**, São Paulo, vol. 59, n. 1, p. 30-32, jan./mar. 2007. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v59n1/a15v59n1.pdf>>. Acesso em: 4 jun. 2015.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino**: a poesia armorial de Ariano Suassuna. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Vida de Quaderna e Simão**. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Editora Artelivro, 2003.

NEWTON JÚNIOR, Carlos (Org.). **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

O PERCEVEJO: revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, 2000. Dossiê: Ariano Suassuna.

PEREIRA, Marcio Alex. **De Mário de Andrade a Antunes Filho: a adaptação teatral de Macunaíma**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2012.

PINO, Claudia Amigo. *A mise-en-abyme*. In: PINO, Claudia Amigo. **A ficção da escrita**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 160-161.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

QUEIROZ, Raquel de. Um romance picaresco? In: SUASSUNA, Ariano Villar. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006, p. 15-17.

RAMOS, Luiz Fernando. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena. **Sala Preta**, São Paulo, vol. 1, 2001. Disponível em: <www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57001/59998>. Acesso em: 14 jul. 2015

RODRIGUES, Inês Caminha Lopes. **A Revolta de Princesa: poder privado x poder instituído**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ROJO, Sara. **Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1977.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SALLES, Cecília de Almeida. Autoria em rede: documentários de processos de criação teatrais. **Manuscrita**: Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 24, p. 68-78, 2013. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/1471/1304>>. Acesso em: 28 jun. 2016.

SCHMIDT, Benito Bisso. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema. In: SCHMIDT, Benito Bisso (Org.). **O biográfico**: perspectivas interdisciplinares. Santa Cruz do Sul. EDUNISC, 2000. p. 49-70.

SILVA, Fabrício Floro. **A hora e vez de Augusto Matraga**: uma análise semiótica da adaptação de Antunes Filho. 2013. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Franca, Franca, 2013.

SIMONETTI, Alpha Condeixa. **Palavra dramática**: voz e tensividade. 2012. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica genética e crítica biográfica. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v.45, n. 4, p. 25-29, out./dez. 2010. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/8549/6063>>. Acesso em: 3 ago. 2015.

SUASSUNA, Ariano Villar. **O Movimento Armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1974.

SUASSUNA, Ariano Villar. Euclides da Cunha, Canudos e o Exército. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). **O Clarim e a Oração, cem anos de “Os Sertões”**. São Paulo: Geração Editorial, 2002. p. 21-23.

TAVARES, Clotilde Santa Cruz. A Guerra de Doze. **O clã Santa Cruz**: genealogia e história. Disponível em: <<http://clotildetavares.com.br/genealogia/guerradedoze.htm>>. Acesso em: 2

jun. 2013.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

VENDRAMINI, José Eduardo. Narrativa, dramaturgia e encenação. **Itinerários**, Araraquara, n. 12, p. 67-75, 1998. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2913/2677>>. Acesso em: 9 ago. 2015.

VENDRAMINI, José Eduardo. Sobre criação dramática e encenação. **Sala Preta**, São Paulo, vol. 3, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57118>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

VIEIRA, André Soares; DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. v. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

WILLEMART, Philippe. Do manuscrito ao pensamento pela rasura. **Manuscrita: Revista de crítica genética**, São Paulo, n. 7, p. 21-35, 1998. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/880/797>>. Acesso em: 3 jul. 2015.

ANEXOS

ANEXO A

GARCIA - BARRETT

Sebastião Banet

PARENTES

João Paes Banetto (413)

- relação legítima de pai/filho ✓
- relação bastarda de pai/filho ✓
- relação irmão/irmão / /
- casamento
- relação primo/primo /
- relação bastarda irmão/li



4/34)



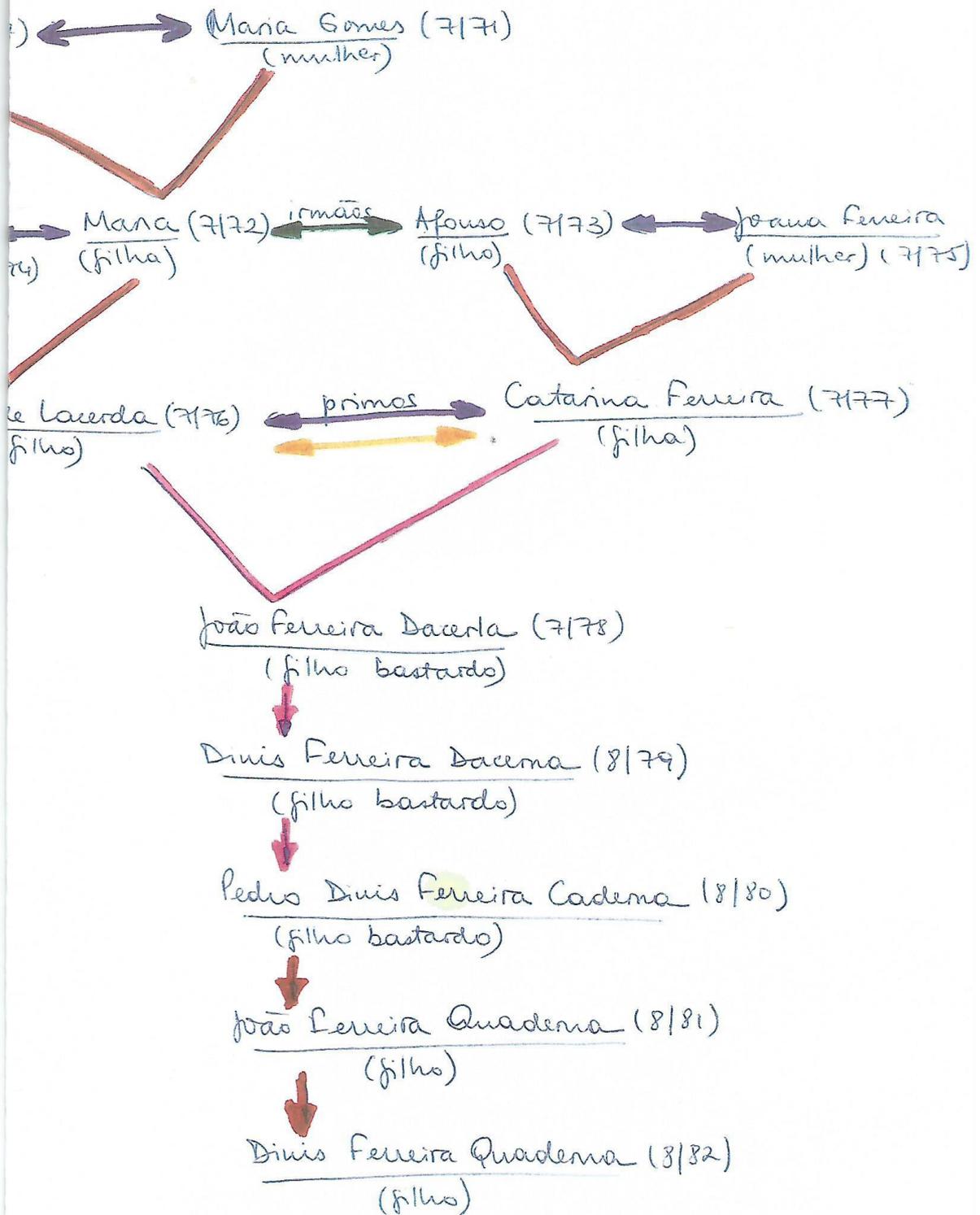
Quaderna ①

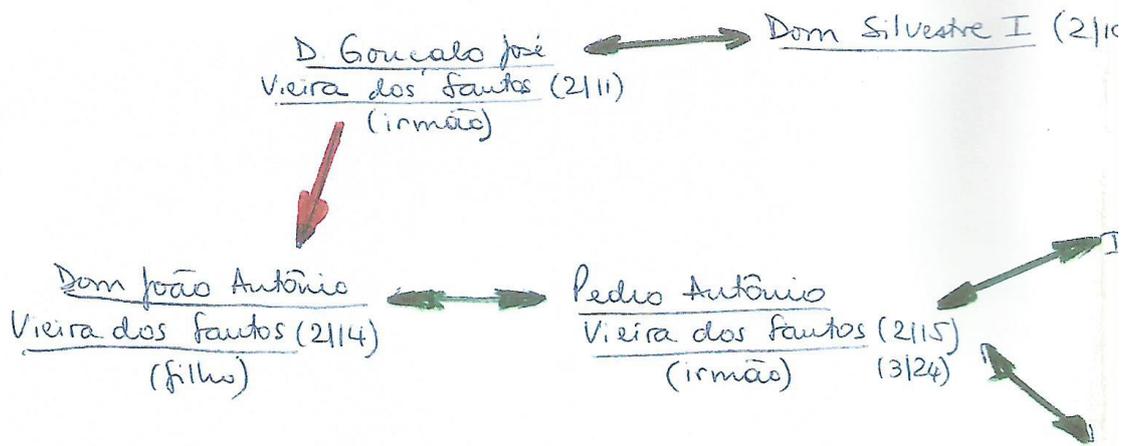
Dom Dinis, O Lavrador (711)

Dom Afonso Sanchez (7170)
(filho bastardo)

João de
La Cerda (
(mando)

João





Barão

Man

Garcia
(filho)

Tabajara (6/6)

(5/51) Silviana (mãe) ↔ Malaquias (3/21) (6/6)

Tapana (6/63) (1/4)

Virgolino (6)

Silvio (6)

Bento (1)

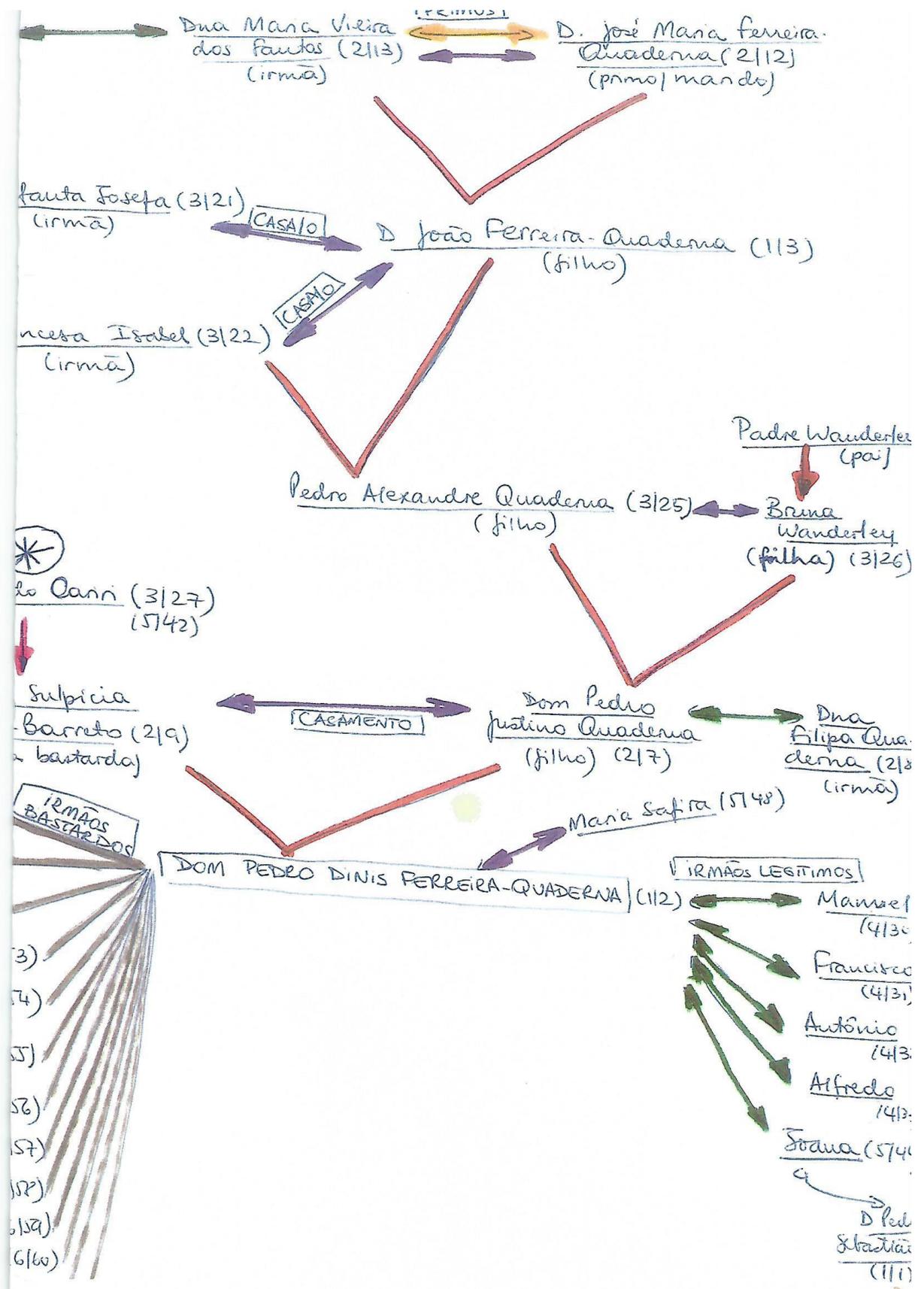
Euclides (1)

Matias

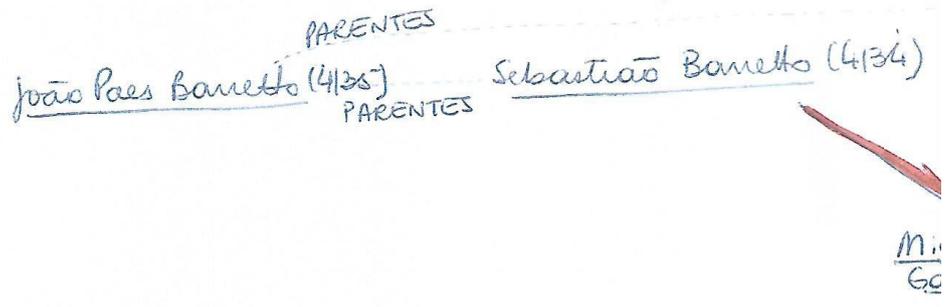
Gregório (1)

Joaquim

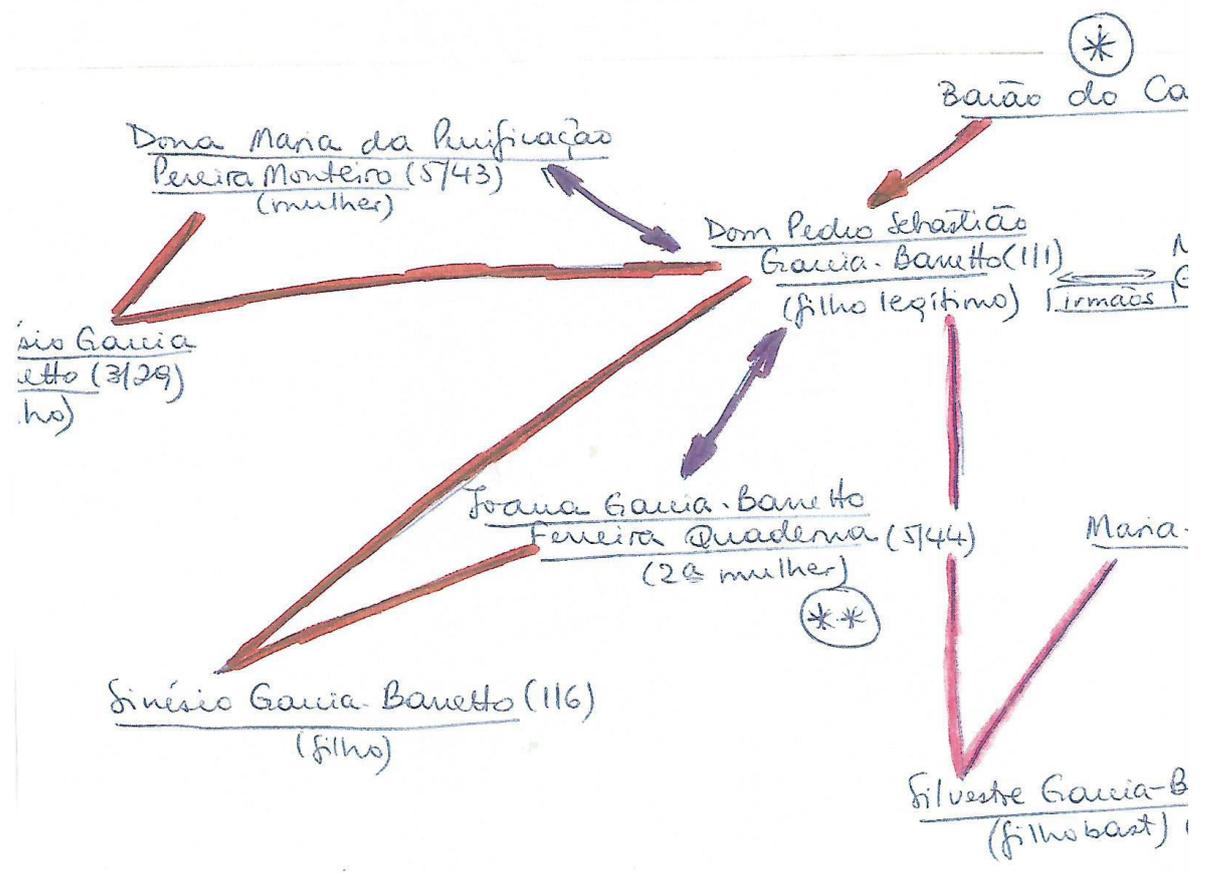
Arquê



GARCIA BARRETT



Dom José Sebastião Garcia-Barreto



(1)

→ Dna Inês Fernandes
Garcia (4/36)
(mulher)

el (Sebastião) → Mécia Teixeira (4/38)
ia - Barretto (4/37) (mulher)
(filho)

↙ ↘
Sebastião Garcia- ↔ Catarina Moura (4/40)
Barretto (4/39) (mulher)

o
(4/41)

(5/42)
(3/27)

ia Sulpícia ↔ Dom Pedro
ia - Barretto (2/19) Justino Quaderna
(filha bastardo) (mando) (2/7)

DOM PEDRO DINIS FERREIRA QUADERNA
(1/2)

do Munelo
(8/84)

etto
(5/2)

ANEXO B

Ilha Marinho de Andrade Camotto

S.P. 8/10/84

2) Caso Arizono

tenho falado com Zélia e sabido de você que, graças a Deus, vai bem. De volta do Recife, você sabe, tivemos que ir aos USA para que Gian Paolo, meu marido, se submetesse a uma angioplastia. fomos depois à Europa e voltamos há 1 mês, quando voltei a falar com Antunes e pude, finalmente ver o trabalho que eles haviam desenvolvido com o "Quadrado" e que retornaram para que você pudesse avaliá-lo. É uma beleza! Verdade que ainda em elaboração pois eles pretendem estreá-lo, caso você aprova, em novembro do próximo ano. (1985)

Mãe, Marinho de Andrade Franotto

2) Até Dezembro estava com o teatro de repertório ("Romeu e Julieta", "Macbeth" e "Nelson Rodrigues"), depois tem meses de compromissos no exterior, além de festivais em julho e Agosto. Portanto somente em Setembro retornarei "Madama, o Decifrador". Não continuarei a trabalhar, eles precisam do seu aval artístico e vocal. Pedem encarecidamente que você venha assistir a um ensaio no fim deste mês (talvez no último fim de semana). Mandarei as passagens e você seja hóspedes meus, se quiserem e aceitarem, ou ficarem hospedados num hotel.

Não haverá nenhuma espécie de compromisso de minha parte, e
imprescindível que você não se afete

Ilha Marinho de Andrade Camotto

3) amado. Caso a encenação não estiver pronta ao seu pensamento, você terá toda liberdade de votar o trabalho.

O grupo está trabalhando Jorge Amado (que já autorizou a tal) e Guimarães Rosa, pretendendo completar com eles o "painel brasileiro" que se iniciou com Mário de Andrade. Você seria o elo entre Mário e Nelson, de 1 lado, e Jorge e Rosa, de outro.

Realmente, Amado, o respeito e o carinho que eles têm pelas na obra e comovente, além de mepeido.

Rele "A Poeta do Reino" e li "Os Reis Degolados"

Alba Marinho de Andrade Franotto

4) Compreendi — ou creio haver com-
preendido o seu universo. A chave
de tudo reside na afirmação de
"Omnia vincunt" de que talvez seus
antepassados ^{o tio e pai} tenham sido assassinos
mas "com grandeza". É essa
"grandeza" que dá a transcendência
denida a todo existir humano.
Aquela cavalgada dos quatro cantos,
em direção à morte e à emboscada,
deixa de ser uma cavalgada
vulgar quando sabemos que existe
a onça Caetana a superintendê-la.
A presença interligada, coesa,
intrincadíssima mesmo do amor
e da morte presidindo tudo

Ilha Marinho de Andrade Zanotto
5) é que confere à natureza bruta
e bela do sertão e aos seus viventes
essa dimensão quase divina.
Imagens de Deus que somos,
apesar de muito traço grotesco.
Filhos d'Ele que somos,
apesar de tanta traíção abençoada.
Quero, se o pessoal do
Antunes não consegue transpor
para a cena a empolgação "telúrica"
(desculpe a palavra tão "batida") de
su sertão e de seus sertanejos,
então você terá o dever de dizê-lo.
Mas acho que, pelo menos, você
deve dar-lhes a chance de apresentarem
o trabalho a você. É inútil
mandar-lhe textos e roteiros que

Ilha Marinho de Angra de Zanotto

6) nada são diante da luz; esta fala com muitos outros, muito próprios, que, quando, se não fixa ao seu espírito, e não exatamente as irregularidades.

Desculpe a "catilunária" e responda-me logo fazendo sua vida e do Z. L. A.

Queixos escritos meus sobre Outines e as fotos tiradas em sua casa.

Um grande abraço amigo

Ilha M. Z.

ANEXO C

À SBAT

Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

Através da presente, autorizo José Airo Antunes Filho a encenar o espetáculo "Quod-derma, ou a Pedra do Reino", de acordo com a versão definitiva que envio, hoje, à Sra. Ilka Marinho de Andrade Zucato.

Cópia xerográfica da presente deve ser enviada a Djahma Bittencourt, no Rio, e ele, que tem autorização minha para isso, combinará as providências da autorização, aqui já expressamente concedida, com a SBAT de São Paulo, ocasião em que, desde já, os termos em que ele a colocar perante o autorizado.

Recife, 30 de maio de 1985

Ariano Suassuna

ANEXO D

Recife, 30.V.85

Minha cara Ilka:

Graças a sua intervenção e aos pedidos do meu caro Sábato Magaldi, estou enviando, por seu intermédio, a autorização para que Arturus Filho faça a adaptação do "Romance d' A Pedra do Reino". Agora, vou permitir a reavaliação fazendo algumas exigências, das quais você e Sábato serão os fiadores e testemunhos. São elas:

1) O título não será nem Quoderna, como Arturus Filho queria, nem Quoderna, O seu poder, como sugeri a princípio. Deve ser Quoderna, ou A Pedra do Reino, na linha do título do folheto de feira do Nordeste.

2) O texto definitivo será este que estou enviando, com as alterações que vão aí anotadas. Nada será introduzido e nada será cortado mais, daqui por diante. Os defeitos mais grossos da primeira versão foram corrigidos de acordo com meus textos, mas, de qualquer maneira, frases e palavras absolutamente indispensáveis foram novamente retiradas. O mais grave é que foram retirados alguns que já constavam do texto do romance, como você pode ver pelas anotações que fiz ao lado. Tive o trabalho de procurar, no texto do romance, as palavras e frases citadas e colocar referência a elas, para que não se diga que Arturus Filho não podia contar com meu pensamento atual e por isso não se colocara de acordo com ele: o que repus no texto da versão teatral é do texto do romance e não posso abrir mão de nada mais nessa linha.

(2)

3) Na versão atual existem algumas indicações de cortes futuros, algumas essas feitas a lápis. Algumas ~~podem~~ alguns desses cortes indicados podem ser efetivados. Outros, como a de página 6, não podem de maneira nenhuma - e está tudo indicado, lá.

4) Outra coisa, é o problema da música. A maior parte dos versos citados no texto tem música própria e deve ser cantada com ela. Também houve a sua aparelhagem eletrônica e a tomar providências relativas a ela. Mesmo assim, uma filha minha tem um gravador e eu me dispunha a gravar uma fita com os músicos, para mandá-los, quando ela me comunicou que o gravador está quebrado. Diga então a Antunes que só existe uma solução: caso ele tenha, aqui, algum amigo que tenha gravador e que se dispunha a vir a minha casa, cantarei os músicos para que eles figurem nos espetáculos em sua forma original.

5) Quanto ao ensaio a que os meus assistiram, Marisa e Diogo gostaram mais do que Manual - se bem que este fez apenas uma ressalva, a de que ~~eu~~ eu não deveria esperar ser uma versão paulista do meu universo. É oportuno para pedir a Antunes que não deixe, de maneira nenhuma, nenhum ator tentar imitações da fala nordestina. Digo isso porque até atores nordestinos que moram no Rio ou em São Paulo, quando tomam parte na encenação de uma peça nordestina passam a falar como sulistas - imitando - fala-de-nordestino. Meus filhos acharam o ator que fez Quodvive muito bom, inclusive sem exagero de falas e sem tentativas de imitação ou de caricaturizações. Outros, porém, aqui e ali tentavam imitar o sotaço nordestino - e o resultado, meus filhos, é sempre falso. É melhor que falem com sua fala natural, porque

de qualquer maneira não vai ^{me deveria ser,} ser um espetáculo modesto, mas um espetáculo brasileiro, feito por um paulista a partir de um texto modesto - e o coo que era isso o que Santos (meu filho Manuel) queria dizer quando me deu aquela opinião. (3)

Finalmente todos eles acharam que a atriz que fez Tia Filipa deu um linha excessivamente caricatural ao personagem. Vejam bem, acharam - va boa, como atriz, mas não gostaram da concepção do tipo, principalmente por causa de um cochinho que ela usa em casa. Digam a Antunes que elimine o cochinho e peça a ela para moderar um pouco, ~~especialmente~~ pois Tia Filipa, estando sóbria e nos momentos comuns do dia-a-dia, é uma mulher virginal, mas não braba nem pitoresca.

Bem, minha cara filha, fico por aqui. Mais uma vez agradeço sua carta e as atenções de que sou e os seus cercaram meus filhos. Eles ficaram encantados, mandaram beijinhos e abraços para todos. Esperando ter atendido, dentro do que me era possível, a seu pedido, ao de sábado e ao de Antunes, mando a você e a toda sua família o abraço afetivo e grato de

Ariano Suassuna

P.S.: Segue também o artigo de Maximiliano Campos, escrito por solicitação de Antunes Filho para figurar no programa do espetáculo. E oporá-lo o PS para, por um intermediário, enviar também um abraço para este, que ficou esquecido ao fim da carta. Diga-lhe que recebi o telegrama e agora estou atendendo ao pedido dele, com a autorização para a SBAT. Outro abraço,

Q. 1.

Nota - O artigo de Maximiliano só pode ser publicado na íntegra e com a data em que foi escrito e que consta dele.

ANEXO E

NOVAMENTE A PEDRA DO REINO

Maximiano Campos

Escrevi, em novembro de 1970, o texto que seria publicado como posfácio da edição de A Pedra do Reino pela Editora José Olympio. Nele, externei a admiração que tenho por esse grande romance de Ariano Suassuna, uma espécie de epopéia sertaneja e brasileira iluminada pelo poder criador de um artista dos maiores deste país em qualquer época. Procurei, então, salientar a importância desse romance meio caótico e disforme - porque, em algumas ocasiões a sua força o faz assim - no panorama da Literatura Brasileira. Um romance que nada tem de bem-comportado, linear ou mofino, onde o sonho e a realidade em vez de se conflitarem, se unem para erguer um livro de ficção com um ímpeto tão renovador quanto o existente no Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa. Mas não cabe, aqui, resumir ou repetir aquele posfácio.

A Pedra do Reino é um "romance-rio" que tem prosseguimento com O Rei Degolado, e Sinésio, O Aluminoso, ainda inédito. Nesse romance há toda uma mitologia brasileira, um desfilar de possibilidades do futuro nacional e um reviver do passado do nosso país, um parentesco honroso com Os Sertões, de Euclides da Cunha, com a obra de Homero, de Dante, de Kazantzakis, de Dostoiévski e Tolstói, no sentido de ser uma obra não apenas de ficção, mas de revelação de épocas e de povos, uma busca de redenção ao mesmo tempo individual e coletiva, uma imensa catarse através da Arte, onde os vivos e a lembrança dos mortos ainda estão nos campos de batalha da nacionalidade tentando fazer com que o esquecimento não seja

Maximiano Campos

simples deserção de compromissos inalienáveis.

Ariano Suassuna é descendente de uma velha aristocracia sertaneja. E, à semelhança do grande Tolstói, externou muitas vezes nos seus livros uma espécie de dilaceramento e remorso pelos privilégios dos seus antepassados. Na sua obra pode até haver compreensão para esses aristocratas arruinados - como fizeram alguns dos maiores romancistas russos do século XIX: Dostoiévski, Turguêniev, Gógol, Tolstói, como fez o contemporâneo de Ariano, José Lins do Rego. Mas o mesmo não acontece com os seus personagens que representam a burguesia cosmopolita que, na obra de Ariano, são sempre tratados de um modo que deixa bem clara a antipatia que o autor sente pelas Clarabelas e os Aderaldos Catacão, ao contrário da simpatia que revela pelos personagens que são homens do povo, ou ligados ao povo, a exemplo de Joaquim Simão, João Grilo e do próprio Quader-na.

Ariano Suassuna, que havia contribuído para renovar o Teatro Nacional, especialmente com o Auto da Compadecida, também contribuiu e muito para a renovação do romance brasileiro com A Pedra do Reino. Publicado o livro, obteve ele imensa repercussão. A crítica brasileira, seguida por setores significativos da crítica internacional - notadamente da francesa e da alemã - reconheceram as suas qualidades de obra magistral.

Agora, passados mais de dez anos da data da sua publicação, A Pedra do Reino está sendo adaptada para o Teatro. E, num mundo cada vez mais assemelhado a um grande palco, onde se batem Deus e o Diabo, quando os sonhos mais generosos são tantas vezes despedaçados por repressões terríveis, onde a liberdade se vê acossada, quando não raramente são vaiados a fé e o ideal mais nobres, nós temos que sair cada vez mais da



platéia e deixarmos de ser meros espectadores e correr os riscos de participar ativamente de um enredo de que não sabemos o final.

Ariano Suassuna, todos sabem, é um excelente dramaturgo. Tudo o que faz parece ser fadado a ir ao palco e se submeter às platéias do mundo. A Pedra do Reino, que é um grande romance, pode ser adaptado para o Teatro e ser uma grande peça, conservando as suas qualidades essenciais. Não lhe faltam personagens da maior expressividade, um enredo fascinante, o cômico e o trágico, o densamente humano, para que uma adaptação seja feliz.

É bom que se divulgue essa obra num momento de generalizada descrença nacional. É bom que se divulgue essa obra num momento em que as dívidas externas, a corrupção, a desnacionalização das nossas riquezas, têm que ser combatidas também pelos Quaderns, pelos Fabíanos, RibalDOS e Diadorins. Precisamos de todos: autores, obras, personagens, leitores, públicos, de todo o povo unido, para que sejam colocados novamente no grande palco que é este país os estandartes e os emblemas de uma nova esperança.

Há uns três anos passados, Ariano Suassuna escreveu um artigo no Diário de Pernambuco, dizendo que estava se afastando de qualquer atividade literária. Uma espécie de carta de quem está passando por profunda crise pessoal, uma crise como a que passou Tolstói, inconformado com os próprios privilégios de aristocrata. Um depoimento muito parecido com o que fez, certa vez, Mário de Andrade que chegou a afirmar: "Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado". Ambos fizeram uma autocrítica severa, também muito própria dos místicos, dos que, sendo atormentados e não sendo



mesquinhos, são largamente generosos ao reconhecer mais erros em si próprios do que nos outros. Um orgulho - que é diferente da vaidade dos que nunca aceitam que possam ter se equivocado - e que está sempre a exigir muito dos que, como o poeta, "amam o longe e a miragem". Mas é tamanha a pobreza existente em algumas épocas e países do mundo, que possuir alguma coisa parece um privilégio a nos povoar de remorsos. O sentir que, por mais que nos esforcemos por uma justiça social, sempre teremos feito pouco, principalmente quando esse esforço vem, tantas vezes, desesperadamente fracassando. Era como se Ariano - que é um grande admirador de Gandhi - estivesse, ^{como São Paulo,} em plena estrada de Damasco, em busca de uma Voz, de uma iluminação que apaziguasse a sua inquietação que talvez tenha origem na sua infância, com o assassinato de seu pai, o ex-presidente da Paraíba, João Suassuna. A crise de um homem que não se conforma com os rumos que o seu país e o mundo estão tomando, com o 1984 de George Orwell passando de ficção a realidade. Um momento da sua vida que é um caminhar para um socialismo com liberdade, para um cristianismo mais de ação do que de resignação, mantendo o seu nacionalismo que não despreza os valores universais, mas que não aceita um cosmopolitismo apátrida que é mera caricatura do que seja universal.

Mas, com os inúmeros leitores de Ariano Suassuna, confio que ele volte a escrever e a publicar os seus livros. Estou certo de que o sertanejo de Taperoá pediu apenas um armistício, mas não assinou, nem assinará, uma rendição. Quem é o autor de A Pedra do Reino, O Rei Degolado, o Auto da Compadecida, A Farsa da Boa Preguiça, nunca será um ausente da vida e da Literatura nacional, mas um guerreiro, lutando sempre com as armas do poder criador, do sonho, da Arte, para um mundo melhor em que o futuro já não seja uma impossibilidade, mas uma construção a ser feita, como ensinam também os seus admiráveis livros.

Recife, janeiro de 1984.

Só autorizo a publicação se o texto sair na íntegra e, também, datado. A data é imprescindível. *Lyf. Lins*

ANEXO F

São Paulo, 12 de maio de 2016, entrevista com o diretor Antunes Filho, a cargo da pesquisadora Lucimara de Andrade para a pesquisa da tese de Doutorado, por hora intitulada: “Pelo viés da teatralização: *A Pedra do Reino* por Antunes Filho”. Tal pesquisa está sendo desenvolvida na linha Poéticas da Modernidade do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (nível doutorado) da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação da Profª. Drª. Leda Maria Martins e com financiamento da CAPES.

1. Eu gostaria que você falasse um pouco sobre seu processo de criação que envolve adaptações de textos que, em sua origem, não são dramáticos.

Foi difícil... Mais de 10 anos porque eu comecei a trabalhar nisso e num determinado momento aí eu encontrei com Ariano e ele não queria que eu... Ele detestava, porque eu incluía, de certa maneira, *O Rei Degolado*, que entra a família dele. Entrava a família dele. Eu colocava já, eu fundia as duas obras. E ele rejeitava, rejeitava, rejeitava... Depois, quando anos depois de estar mais amadurecido e os tempos eram outros ele permitiu que se fizesse. Então aí, nós fizemos uma outra em cima da adaptação que havia. Fizemos uma segunda ou terceira ou quarta adaptação. Foram muitas adaptações que foram feitas. Não foi feita uma só não. Foram, acho, que umas seis ou sete adaptações até chegar... Demorou 10 anos... Por aí... Aí ele já começou a ver com bons olhos. No fim, quando eu fiz o espetáculo ele achava incrível! Ele achava incrível! Ele fazia ao mesmo tempo na televisão, ele viu a diferença. Ele sentiu a diferença. E ele foi assistir diversas vezes o espetáculo no Recife. Aqui ele assistiu diversas vezes. É que ele gostou realmente dessa inclusão da família dele... *O Rei Degolado* n’*A Pedra do Reino*. Eu não sei como me lembrei de *O Rei Degolado* agora, sem querer. Então foi uma obra que, inclusive antes, na primeira adaptação fui eu e mais umas seis ou sete pessoas adaptando. Cada um adaptava um trecho. Eu ia selecionando e vendo e montando. Depois eu fiquei sozinho. Foi um trabalho difícil porque é um livro desse tamanho, entendeu? Grande. E deu muito trabalho e eu queria conservar toda a poesia porque eu amo essa obra do Ariano Suassuna. Eu amo. Eu amo. Eu acho depois do Guimarães Rosa... Nisso aí ele é campeão mundial. Ele e o Guimarães Rosa.

2. Para você, a questão da autoria é um problema quando se trata da transposição (ou adaptação)? Esta questão era importante para Suassuna?

A partir do momento que você... Entendeu? Eu procurei entender a obra. Eu procurei entender o Ariano Suassuna. Entender dramaticamente. Entender dramaticamente e também precisei entender biograficamente pra poder mexer com certas coisas, não é? Do pai, da história, da

mãe... Tudo isso precisa entender... Que é *O Rei Degolado*, não é? E eu acho que o Ariano Suassuna não queria essa revelação. Desde o início que ele não queria juntar as duas obras. Era uma coisa muito sagrada pra ele. Era uma coisa muito... Que tinha que tomar muito cuidado com ele a esse respeito, devido a seu passado, não é? Da família. Mas então, eu precisei entender isso muito bem: a delicadeza do problema do Ariano e aí ele foi topando porque os tempos eram outros, mas ele não estava ainda convencido. Só depois da estreia é que ele se convenceu.

3. Segundo Milaré (No livro *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho* de 2010), logo após *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*, você cogitou trabalhar sobre *Grande sertão: veredas*, porém desviou-se para o romance de Ariano Suassuna. Quais foram as suas motivações? O que particularmente, tendo em vista a transposição para o teatro, te atraiu em *A Pedra do Reino*?

Porque eu tinha de imediato, de um lado Ariano Suassuna não satisfeito comigo e trocando cartas e não ok. Do outro lado eu tinha que fazer o espetáculo? Então já que eu estava lendo *O Grande Sertão*, vamos na outra, não é? Vamos na outra... Mas foi isso, isso é muito simples.

Mas você teve alguma motivação? Quando você leu *A Pedra do Reino*? Como que você tomou conhecimento do livro?

Foi incrível. Foi como uma estória em quadrinho. Quando e comecei a ler eu já senti a história em quadrinho e foi um encanamento. Eu me senti encantado com a obra.

Aí você quis montar.

É, são essas coisas de encantamento. A mesma coisa que você tem com Guimarães Rosa é um estranho encantamento. Você começa a ler e você não entende direito, mas você fica encantado. Eu também, quando eu peguei *A Pedra do Reino* eu não entendia direito, mas me sentia encantado. Eu cavalgava... Eu cavalgava... Então, havia uma coisa infantil em mim que adorava a obra. Que batia com certos aspectos da minha infância. Do imaginário da infância.

4. Como foi realizado o primeiro contato com Ariano e como foi oficializada a solicitação? (na década de 80)

Foi através acho que de contatos. Tanto do Sábado Magaldi e da Ilka Zanotto. Inclusive a Ilka Zanotto me trouxe aquele livrão grande d'*A Pedra do Reino*. Ela foi um contato muito grande. Acho que foi ela quem mais torceu do que o Sába.

5. Quando vocês voltaram a estabelecer contato novamente? E como foi esse diálogo depois de mais de 20 anos.

Não sei... Ah eu conversava com ele uma vez ou outra... Eu falei: “Eu vou montar.” Ah! Foi isso! Eu encontrei com ele na porta da Bienal. Aí eu falei: “Eu quero montar.” E ele: “Então monta. Pode montar”. E foi um papo assim, aéreo. Ele indo pra lá. Eu entrando na Bienal e ele saindo. Sabe... No prédio da Bienal. Não sei nem se era na Bienal, mas foi no prédio da Bienal. Então eu disse: “Então eu vou montar.” E ele: “Então monta!” E eu: “Mas pode?” Ele: “Pode, vai. Vai em frente.” Foi uma coisa assim. E ele: “Cuidado hein?” Foi assim sem querer. É porque ficou sempre na minha cabeça *O Rei Degolado*, *A Pedra do Reino*. *O Rei Degolado* eu descobri muito depois, primeiro foi *A Pedra do Reino*. Na *Pedra do Reino*, o encantamento foi na *Pedra do Reino*. Depois que eu vim descobrir: “Pô é a família dele!” Foi aí que eu comecei a ver, a relacionar pai, a estória do pai, depois... E foi feito na televisão, não é?

6. Na televisão foi feito mais eles não englobaram *O Rei Degolado*. Eu achei esteticamente muito bonito, mas eu achei que... Eles escolheram alguns episódios e fizeram. Não contaram a estória completa, então em termos de abrangência... Bom, eu sou encantada com a peça, não é? Eu sou suspeita pra falar... Porque eu vi e fiquei assim: “Nossa!”

É incrível!

Nunca tinha ouvido falar de Antunes Filho, na época. [Rs]

O que importa é ele. Ele me encantou!

E eu assistindo e nunca tinha visto uma peça profissional. Eu falei: “Meu Deus que coisa linda!” Aí eu fui ler o livro.

Ele me encantou! É como se eu estivesse na infância abrindo aquelas revistinhas que a gente fica encantado com tudo. Foi isso. Foi uma revelação. *A Pedra do Reino* era uma revelação da minha... Ela me lembrava. Não. Rememorava também não. Reemecolocava... Ela reemecolocava na infância.

7. O quê, na sua opinião, inviabilizou a montagem da década de 80?

O que inviabilizou? Foi ele. Já estava montada a peça. Eram quatro peças que eram pra fazer, não é? *Romeu e Julieta*, *Macunaíma*, *Nelson Rodrigues* e ele. Eram as quatro peças, uma por semana durante um ano. Uma por semana. Cada semana seria uma. Ele viu. A família dele veio uma parente dele, não sei quem viu a peça, gostou e tudo. Mas teve o problema sempre

do *Rei Degolado*, não é? Tava montada a peça. Ele viu. Ele viu não, alguém viu. Foi, viu gostaram e ele proibiu.

Ele tinha uma coisa muito como texto, não é? Isso daqui não pode. Isso pode.

É, enchia o saco. Ficava fazendo censura, entendeu?

É..., ele ficava fazendo isso no texto. Aqui fica bem claro, nessa versão aqui. E punha um monte anotações, “tem que cortar isso”, “isso não pode cortar”...

Ah... Não me dá angústia... Não me faça lembrar um mau momento.

Está bem. Mas que bom que deu certo, não é? Foi uma luta, mas que bom que deu certo.

O importante é isso.

Foi uma luta...

8. Quais as maiores dificuldades e desafios você encontrou no processo de adaptação d’A Pedra do Reino?

Era colocar numa ordem. [Rs] Era colocar numa ordem porque é teatro, não é? E aí era contar didaticamente e levar artisticamente. Didaticamente levar a plateia a... Então, era por uma ordem. Então, o livro é desse tamanho. E ainda tinha *A Pedra do Reino* e outros livros tinham também mais. E outras obras. Tinha uma porção de peças dele lá. Então era uma atrapalhada! Como colocar uma ordem nisso tudo? Como dar uma linha sequencial à coisa? É tão difícil...

E o quê você escolheu como eixo condutor? Na sua opinião, o que você tentou pensar como eixo condutor?

Ele. As aventuras dele.

9. Em determinado momento você chegou a chamar o seus atores de “atores quânticos”. Depois, no documentário *O teatro segundo Antunes Filho*, você fala que seus atores não são dionisíacos, mas shivaístas, criadores de ilusões. Mas você está sendo se destruindo e se reconstruindo. Assim sendo, como você definiria o ator que você busca formar hoje.

Eu não lembro mais porquê...

É porque eu coloquei na técnica um pouco coisas orientais. Inclusive a física quântica é nesse sentido. Que permitiu essa aproximação. Mas era um método do ator abrir mais a cabeça, abrir mais o espírito para fazer... Abrir mais o espírito não somente para espiritualmente entender melhor as magias, o mágico da obra. O tempo, o espaço, o entendimento do corpo naquele espaço. Então os atores não tem nenhuma preparação. São todos duros e falam, falam, falam... Eu procurei mostrar o silêncio antes da fala. O desequilíbrio antes do

equilíbrio. Porque a gente tem que fazer o equilíbrio no desequilíbrio. Então é uma peça que você trabalha nos contrários. Tem que mudar a cabeça dos tores para fazer tanto como... Para se fazer como ator e como personagem. E transladar para o personagem. E era uma pesquisa que eu estava fazendo para os atores ficarem mais amolecidos e menos impositivos. Sabe? Saber lidar com as beiradas da palavra. Entendeu? Saber lidar com as beiradas das palavras, com os pequenos desvios, as pequenas crateras que a palavra pode provocar. Pequenas erosões. Você vive a sua vida e uma coisa que acontece que cria uma erosão... Tem que ter. Tem que pegar essa beirada. Então eu estava trabalhando nesse sentido as coisas. Através do taoísmo, através das coisas orientais, do conhecimento oriental, para tirar os atores dessa objetividade pragmática, mas que na verdade é contração. Não é dureza porque a personagem é assim. É porque são contraídos, não sabem que estão contraídos, não sabem que estão duros. Então eu procurava mostrar para eles que eles estão duros. Que tem que ser massinha. Que tem que estar desequilibrado, massinha para poder firmar. Para poder colocar dentro dessa coisa firmada. Colocar os músculos, os nervos, entendeu?

10. E uma última pergunta. O Lee, ele escreveu uma dissertação. O Lee Taylor escreveu uma dissertação falando de um conceito que você estava desenvolvendo que é o conceito de “manifestação”.

Hã?

O conceito de manifestação que você estava desenvolvendo e que testava um pouco influenciado pelo conceito de manifestação.

Não me lembro mais o que quer dizer isso.

Você não lembra? É porque você está sempre...

Não! Eu uso a manifestação. Eu uso a manifestação. Que é uma coisa que exala. É o exalar.

Eu queria que você me explicasse um pouco sobre isso.

É o exalável. Quando eu faço alguma coisa e as coisas se manifestem independente de qualquer... Eu tenho que ficar aberto para deixar eu me exalar. Os vapores. Os vapores... Então, se eu faço uma coisa, eu fico naquela coisa... Ela tem um objetivo, mas eu não estou amarrado ao objetivo a ferro e fogo como se fosse uma cruz. Então eu tenho que ter um objetivo, mas eu flutuo. Mas eu estou mais ou menos firme, mas eu estou flutuando por dentro. Essa flutuação por dentro ela exala alguma coisa pra você como espectador.

Você viu minha peça agora?

Não, vou assistir hoje.

Ah, tá!

Na hora que eu vi eu falei: “Nossa, o Antunes colocou um homem para fazer a Blanche. Eu tenho que ver isso!”

Veja o que é isso!

Eu não quero saber muito do que eu estou fazendo exatamente. Eu quero ficar meio perdido.

Eu gosto de ficar perdido. Senão sai coisa chapada, não é?

E...

Ainda? Você já falou a última! Essa é a última, última?

É que me meio uma curiosidade agora. [Rs] Em relação ao palco nu. Que você tem uma predileção por trabalhar com palco nu, não é? O palco vazio. Por que isso?

A criança brincando inventa as coisas. Pega uma pedrinha inventa que é isso. Pega uma caixa de fósforos e a caixa de fósforos vira uma casa. Eu gosto dessa magia da criança. Eu gosto do jogo de criança. A peça também tem um pouco disso. Você tem que... Ah, isso daqui é uma casinha... Aqui tem uma cama. Aqui tem dois quartos... Como também dessa vez não tem refletor, para dar essa intimidade. Para ficar tudo em casa, entendeu? E como se sentisse em casa e é você com você mesmo em casa. Quando está você conversando com o teu subconsciente e inconsciente. Quando você está conversando é isso que é...

Antunes eu queria te agradecer demais.

Eu quero ver o livro.

Eu vou escrever. Eu vou defender daqui uns seis meses.

Eu quero.

Vou te passar uma cópia.

ANEXO G

São Paulo, 13 de maio de 2016, entrevista com o ator e diretor Emerson Danesi, a cargo da pesquisadora Lucimara de Andrade para a pesquisa da tese de Doutorado, por hora intitulada: “Pelo viés da teatralização: *A Pedra do Reino* por Antunes Filho”. Tal pesquisa está sendo desenvolvida na linha Poéticas da Modernidade do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (nível doutorado) da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação da Profª. Drª. Leda Maria Martins e com financiamento da CAPES.

Bom, vou deixar você falar Emerson! [Rs]

Eu tinha pensado em duas coisas: o *Prêt-à-Porter* e a outra coisa em relação mesmo ao trabalho de corpo dos atores. Você comentou comigo ontem que tem 20 anos de CPT. E uma coisa que eu venho acompanhado e que eu tenho tentado pesquisar é que o Antunes constrói umas definições e depois ele muda e desconstrói aquilo, não é? Teve um período que ele chegou a [dizer] falar do ator quântico e depois ele já criou outra definição e agora na dissertação do Lee que ele defendeu em 2014 que ele estava começando a trabalhar com a questão da manifestação que é outro conceito. Então ele está sempre estudando e criando novos conceitos. Tem coisas que ele abandona e tem coisas que ele aprimora, mas uma coisa que parece que sempre permaneceu foi essa coisa do ator desequilibrado. Essa coisa do desequilíbrio. Então eu queria que você... Eu não sei se você já teve alguma experiência antes do CPT, se você veio de outras escolas... Eu queria que você me falasse um pouquinho das escolas que você veio e como que é a escola aqui em termos de preparação, das técnicas de corpo e voz. Essa coisa do desequilíbrio e parece que aquela coisa do boneco de massinha não é? Que você se desconstrói primeiro pra depois entrar o personagem e entrar novas coisas.

Bom, eu passei... Eu comecei a fazer teatro na verdade na faculdade de comunicação na Cásper Líbero onde havia um grupo lá ligado ao diretório acadêmico e ali começou-se uma história porque eu tinha aula com a Marlene Fortuna que foi atriz aqui muitos anos e ela era minha professora lá de História da Arte e, se eu não me engano, teoria da comunicação. E ela falava muito aqui do CPT, do Antunes, dos trabalhos... Enfim, vivia puxando essa experiência em tudo o que ela dizia pra gente lá e eu comecei a ficar fascinado pelo Centro de Pesquisa. Mas eu comecei o teatro lá e depois fui fazer a Fundação das Artes de São Caetano e a Belas Artes de São Paulo. Aí na Belas Artes eu fiz a licenciatura em Educação Artística e eu tinha a disciplina Teatro. A Fundação das Artes é um lugar incrível, com professores ótimos, e tudo,

mas a grande questão na escola é que tudo é muito fragmentado. Então você tem uma série de disciplinas ali. Você estuda um monte de coisas, desde história do teatro, maquiagem, corpo, voz, a interpretação, dramaturgia, enfim, você tem várias áreas, mas a grande questão, eu acho, que da escola, é como é que a gente faz essa união de tudo, não é? Porque mesmo depois da montagem e tudo é complicado dessa interdisciplinaridade realmente acontecer. De fato acontecer. Então eu acho que quando eu entrei aqui no Centro de Pesquisa Teatral o que eu entendi, o que eu percebi foi que o Antunes sempre cobrava e dizia é que o conhecimento é relação. Então, quer dizer que, se você não conseguir estabelecer uma relação entre as partes o conhecimento não é feito.

Então ele insistia muitíssimo sempre nisso. Então nós vamos fazer corpo, nós vamos fazer voz, vamos estudar, vamos ler dramaturgia, vamos estudar os teóricos todos necessários, mas se vocês não fizerem a relação fundamental - e evidentemente, orientada por ele - isso não vai, enfim, ter uma formação. Não é? Porque de informação o mundo está cheio e estamos cansados dessa informação superficial que todo mundo tem e que não encaminha de fato o trabalho do ator. E uma das grandes buscas do Antunes sempre foi essa formação do intérprete, do ator, não é, quer dizer... A partir do momento que ele diz por que um médico estuda tantos anos, faz depois tantos anos de residência, faz especialização, faz tudo para poder exercer a função. Um músico fica lá anos em cima do instrumento, estuda 8 horas por dia e o ator decora um texto e acha que é um ator. A arte do teatro é uma coisa completamente diferente. Não é nada disso. Precisa de estudo de técnica, precisa de conhecimento, precisa assistir muitos filmes, de ir ver muita exposição, de ouvir muito música boa, de afinar o ouvido, de afinar a sensibilidade.

Que é uma coisa que eu ouvi aqui desde sempre é que sensibilidade se educa. Então ele vai dando os caminhos das pedras e claro que para poder encaminhar como ele mesmo diz encaminhar o trabalho do ator e fundamentalmente chegar onde ele queria dentro de um espetáculo ele precisava criar mecanismos para que o ator entendesse e para que o ator se desenvolvesse corporalmente, vocalmente, espiritualmente, mentalmente, psiquicamente para chegar aonde ele estava querendo chegar com as obras. E aí ele passou, enfim, a investigar esses exercícios que foram surgindo e eu entrei no momento aqui em 1996, que foi na montagem de *Drácula e outros vampiros*, né? Foi bem naquele momento que em 1995 o Melo se desliga daqui e aí vem o Yan e eles fazem ali... ele retoma o *Nova velha estória* e ele monta um espetáculo que é quase um prenúncio do *Drácula* que chamava *Nas trilhas da Transilvânia* mas que fez pouquíssimas apresentações se esgotou e o Antunes, inclusive fazia

um dos coveiros nas cenas. Foi fantástico esse momento. E aí depois ele foi para o *Drácula e outros vampiros*. Então, tínhamos, enfim, os exercícios todos: a “caminhada”, o “funâmbulo”. Nesse momento ele tinha tirado o “desequilíbrio”. O “equilíbrio/desequilíbrio” porque a cada momento ele vai percebendo também o quê que é absolutamente necessário para aquele trabalho enfrentar. Então se ele precisa do pessoal mais firme. Então, por exemplo, o “suzuki” que era um exercício paralelo que ele trouxe da técnica do Suzuki lá do Japão foi uma coisa muito forte nesse momento. A “Maria Callas”, o “cinema mudo”, enfim, pra cada espetáculo ele vai trabalhando determinados exercícios. Mas basicamente o que a gente passava sempre como estrutura de exercício é a “caminhada”, o “equilíbrio/desequilíbrio”, o “funâmbulo”, a “loucura”, a “Maria Callas” – que já se chamou “*tai chi* do ator”, já chamou de “expressionismo”, já, enfim, já teve algumas denominações. O “*blues*” que foi um exercício criado fundamentalmente para o *Prêt-à-Porter*. E aí tinha a “germinação” e alguns outros exercícios que eram mais pontuais. Mas o que a gente ia entendendo é eu todos esses exercícios na verdade são exercícios de auto-percepção absoluta porque sem essa consciência desenvolvida da própria musculatura, dos próprios pontos de tensão que você tem, de pé torto que você tem, de pré para dentro, de pé para fora, enfim, de você tentar se organizar, organizar esse corpo, deixar ele limpo, com espaço, quase como se fosse uma tela em branco para que depois qualquer traço que você coloque nesse corpo ele já é uma tendência de personagem. Então ele sempre diz isso. Se você tem os pés muito abertos, imagina se você vai ter que fazer um personagem que anda com os pés abertos e você já tem Para você se sensibilizar você vai ter que fazer o estereótipo do pé aberto. Agora, se você tem o seu corpo organizado, os pés paralelos, qualquer tendência que você dá de abertura já é personagem. Qualquer tendência de fechamento de pés de ângulo de pé já é personagem. Se anda pela borda externa, se anda pela borda interna já é uma tendência de personagem. Um ombro que é um pouquinho mais levantado já é personagem. Uma cabeça que é um pouco mais baixa já é personagem. Então, quer dizer, você deixar o seu corpo muito livre, muito desimpedido de vícios teus, que a gente vai carregando durante a vida e sem perceber você já fica cheio de coisas, não é? Então, quer dizer, limpar, entender, tirar todas as limitações físicas para que qualquer coisa seja tendência de desenho e arquitetura de personagem. Então isso é fabuloso! Você começar a pensar no corpo dessa maneira, não é? Porque a grande... Isso é uma questão de qualquer interprete, de qualquer ator porque, por exemplo, você pensa em um músico, falando do estudo do músico, você tem lá o piano que é fora dele, o violino, o violoncelo, você tem um instrumento que é fora dele, que ele domina, entende, percebe,

compreende aquele instrumento e dali ele vai conseguir tirar o melhor som. O pintor tem a tela, os pincéis, enfim, fora dele e ele consegue dar uma pincelada, voltar e observar. E o ator não. O ator é este corpo aqui. Este corpo humano que é cheio de história, cheio de complexidades e cheio de traumas e cheio de coisas, não é?

[Pausa]

Então essa questão é uma questão muito difícil, não é? De entender que você vai usar exatamente a tua voz, o teu corpo, mas utilizá-lo como um instrumento de trabalho. Então como é que você prepara esse corpo como um instrumento de trabalho? Que não é mais o teu corpo cotidiano. Que não é mais o tua voz cotidiana.

Essa auto-percepção é muito complicada. Não é uma coisa que está aqui e eu estou vendo. Exatamente. É você. Como que você se olha. Como é que você se afasta de você e consegue se observar. E que isso veio dentro da pesquisa dele que ele chamava do tal afastamento. Que era fundamental o ator ter para o ator ser dois. Ser a criatura e o criador como uma espécie de títeres de boneco de manipulação que você manipula você mesmo. Então, quer dizer, você precisa ser um pouco o teu próprio bichinho de pesquisa e o cientista simultaneamente. Então como é que você vai dividindo a tua percepção e a tua consciência em dois lugares? Então essa foi a grande consciência da percepção que o trabalho permite. E aí todos esses exercícios criados eles vão dando condições dessa percepção começar a ser realizada. E você entender que realmente se o teu corpo está, que se o teu ombro está duro ou seu joelho está duro, provavelmente alguma coisa de tensão no teu corpo está existindo ou na cabeça. Por que a partir do momento que você solta algum músculo preso, evidentemente algum espaço mental se abre. Algum espaço emocional se abre, porque nós somos um todo. Então é um trabalho, nossa, de uma entrega e de um enfrentamento porque a gente não se sabe, não é? A gente não se sabe. Ainda mais com a idade que todo mundo entra aqui que é muito jovem. Imagina você estar se pensando? Imagina? A gente sempre brincava: “Imagina você falar para a centopeia: Com que perna você anda naquele momento? Ela vai se perder inteira.” E era justamente isso. Chega um momento que parece que você não sabe mais andar. Que você parece que não sabe mais levantar um braço. Parece que você não sabe mais articular uma palavra, uma sílaba, porque é um trabalho de tanta percepção que vai te transformando que você fala: “Gente, estou reaprendendo tudo!” Naquele filme sobre a cantora Édith Piaf, tem um momento muito bonito porque ela era uma cantora desde criança cantando maravilhosamente, parecia um rouxinol cantando e aí de repente ela encontra um maestro lá que quer dar técnica pra ela e aí quando ela começa a primeira aula ela se

desespera e grita com ele: “Você está querendo tirar o meu canto!” Porque é isso! Parece que some tudo o que você entendia, tudo que você percebia, que você intuía desaparece e uma nova percepção começa a surgir a partir da técnica. Então parece que você tem que desaprender absolutamente tudo que é realmente subtração, subtração, subtrai, subtrai, subtrai, subtrai para que alguma coisa nesse espaço vazio comece a se manifestar numa outra qualidade de percepção. Então esse descondicionamento de um tipo de existência que você tem há 20 e tantos anos de vida, para quebrar tudo isso e mergulhar e aqueles que ainda têm o teatro muito... Porque eu ainda vim pra cá eu tinha muito pouco tempo de teatro, então eu ainda não tinha tantos vícios teatrais. Eu tinha vícios da vida. Agora tem atores que chegam aqui carregados de vícios da vida e dos vícios do teatro. Aí você tem que quebrar todo o vício do teatro, todo o vício da pessoa para poder alguma coisa...

É um duplo rompimento.

Exatamente. E você abandonar aquilo que você acha que sabe é muito difícil.

A pessoa tem que estar muito disposta, muito disponível, né? Porque é difícil. Porque mexe com a vaidade. Eu falo assim porque o mundo das artes, eu acho que mais do que qualquer outra área, é uma área que mexe muito com a vaidade das pessoas então eu acho que deve ser bem complicado. Entendeu? Porque você começa a trabalhar muito a humildade o personagem e a arte estão acima de seu corpo. Você é apenas um canal.

Exatamente. Você é um canal. Não é você mais é a coisa, né? É o que você tem que passar. É aquela mensagem, aquele conteúdo. É aquele universo investigado, são aquelas emoções que você está se emprestando para aquilo. No fundo no fundo você é só um médium mesmo, né? Você está no meio para a comunicação que se prepara para conseguir através da expressão chegar no coração e na sensibilidade da plateia. Mas isso é um trabalho árduo porque..., não é? Porque a gente concebe o ato teatral, televisivo, cinematográfico quase como uma cebralização de si mesmo, e não é. Então isso é difícil de entender aqui. No percurso você vai entendendo que é outro lugar. E igualmente com os exercícios vocais e a história de saída da projeção e entrar na ressonância e entender o quê que era essa ressonância, entender aonde que está esse ponto, onde que é esse ponto de apoio que segura e que suspende a tua voz e abre a garganta e todo o aparelho fonador. O ouvido, afinar o ouvido e conseguir se ouvir enfim, todo um trabalho também vocal que é absolutamente mais ainda... Porque voz é ar, não é? Enfim, então, como é que você...

[pausa]

Então como é que você mede isso e pensa isso, e ouve e... Porque a gente ouve meio que por dentro, eu não sei né?... Tanto é que quando a gente ouve a nossa voz a gente se assusta. Então entender isso e também começar a utilizar isso como instrumento de expressão é bastante, nossa... Aí eu acho que a voz é até mais complexa porque o músculo ele é tão visível, que dizer, se você está tenso e você vai lá e dá uma apertadinha você percebe, não é? Na hora que baixou o ombro. Você percebe. Você olha para o seu pé e seu pé é para fora você começa a tentar acertar você vê, você ainda tem uma... Agora a voz parece que é uma coisa aqui¹¹⁰, é muito próximo, não sei...

E o controle dela... Porque ela já sai com uma sonoridade. E essa sonoridade parece que a gente... Bom, como eu sou uma pessoa leiga e nunca trabalhei com voz, eu imagino que a sonoridade já é própria da pessoa, mas é impressionante como você pode modificar ela dependendo da região que você coloca.

Exatamente. E o fonemol, que você viu ontem no espetáculo foi um instrumento para um pouco quebrar a estrutura da palavra, a estrutura racional e começar a entrar no campo da sensação e da busca de novos tons, novos ritmos, novas cores da voz. E não aquela apegada a uma maneira de você conceber a tua existência ou o próprio raciocínio da palavra. Então o fonemol quando ele inventa uma língua que não tem um sentido, né, quer dizer o sentido ele é ligado a uma coisa mais instintiva, mais da raiz, mais primeva assim, então isso começou também a alterar a percepção desse trabalho sonoro. Os agudos, os graves, os médios, a velocidade mais..., o ritmo mais sincopado, o ritmo mais estendido, o tapete sonoro por trás da voz, da consoante, da vogal. A vogal que é a própria sensação e a consoante que vai dando forma a essa vogal. Enfim, todo esse estudo também é fundamental. Agora é claro que é isso, o Antunes é uma pessoa absolutamente inquieta então tudo está em movimento o tempo todo. Então tudo tem alteração. Às vezes de um dia para o outro ele destruía e renovava coisas.

O bacana é exatamente isso que você falou da aplicabilidade do conhecimento. Às vezes você tem o conhecimento, mas isso pode não servir nesse momento para o que eu estou buscando. Então eu preciso de outra coisa. Você não vai trabalhar o corpo de uma pessoa num espetáculo, por exemplo, igual em *A Pedra do Reino* em uma tragédia grega. Exatamente, são expressões, e corpos e energias absolutamente diferentes. Então cada projeto tem também alguns cuidados com próprio o desenvolvimento do trabalho físico, vocal e de tudo que pode vir que aí ele vai criando novos exercícios que possibilitem que aquele tipo de

¹¹⁰ No sentido de que é interno.

universo e de expressão, porque isso é fundamental. E aí ele pode chamar de laboratórios, de experimentações, mas que eles abrem realmente novos canais de percepção.

É por isso que às vezes as pessoas me perguntam: Mas o Antunes tem uma técnica? É difícil de falar que ele tem uma técnica que daria para definir...

[Pausa]

É claro que tem uma estética, que a gente consegue identificar. Algumas coisas que são típicas dele. Isso é uma marca, mas ele está sempre mudando. Ontem eu fui entrevistá-lo e a primeira coisa que ele me falou foi: “Olha, eu não sei se vou conseguir te responder porque eu esqueço tudo. Eu faço uma peça nova e eu esqueço tudo. Eu esqueço para caberem coisas novas. Então eu deito, entro em outra coisa. Eu não sei se eu vou lembrar...” É meio isso mesmo, não é? Da aplicabilidade. Como você disse... Eu vejo isso muito na academia. A pessoa faz uma faculdade de teatro, ela tem aquele monte de disciplinas, mas uma coisa não dialoga com outra. Sabe, a pessoa que dá aula de cenografia ela não dialoga com quem dá história da arte, com quem dá aula de interpretação. E cada um dá ali a sua matéria, você tem a sua nota no final. Os alunos que vão ter que ir buscando por eles mesmos.

Mas eu acho que isso é algo da nossa própria formação já desde crianças porque aí você estuda matemática, português, ciências sociais, tudo muito compartimentado e nenhum professor fala: “Gente o quê que isso tem a ver com a sua vida?” que acho que deveria ser a primeira pergunta a ser colocada. Por que nós estamos lendo isso? O que isso reflete na sua existência? E a gente já começaria a fazer esses canais. O que quê aquilo reflete, como reflete, como ressoa ou como aquilo veio de uma experiência de vida real para se chegar naquilo. Matemática é uma coisa absolutamente abstrata que...

Eu vejo isso, por exemplo, pela dificuldade que eu tinha de... Eu fui começar a gostar de física e de química depois porque na escola a gente ficava decorando formulazinhas aí depois você vai e começa a ver uns vídeos, uma coisa assim que mostra: “Olha gente isso funciona assim.” E aí você pensa: “Olha como isso é legal Está tudo aí! Está tudo acontecendo...”

Aí faz a separação da própria existência então você sai. E é aí que se sai com as coisas decoradas e não se formou no sentido de ser construído o pensamento. No sentido de pensar que a gente precisa construir o pensamento. A gente precisa juntar partes, costurar ideias, pensar e relacionar as coisas para você realmente ter uma visão a respeito das coisas.

Fala-se muito de interdisciplinaridade, mas eu não vi isso acontecer até hoje. Sabe, se não é a gente para tentar *linkar* as coisas...

E acho que isso poderia ser bastante provocado pela própria escola e pelos próprios professores.

São poucas escolas que isso funciona. São bem poucas mesmo.

Têm essas todas agora..., mais construtivistas que vão pensando na construção do conhecimento que tentam esbarrar mais nessas questões. E aí colocam a arte, colocam... Dão valor a todas essas coisas. E eu acho que aí, passando disso para o *Prêt-à-Porter*. O Antunes sempre falou que ele não pretendia somente um cara, um ator, um intérprete que fosse executar o que o diretor ou o encenador pedisse: “Ah, dá três passos para lá, você levanta o braço e fala não sei o quê.” Ou corre para cá. Ele falou: “Não, eu preciso de diálogo eu preciso de pensante. Eu preciso de gente criativa e criadora para compartilhar o trabalho.” E que foi desde lá de trás, mesmo em *Macunaíma* ele fez um trabalho que nem se pensava nisso, mas que era de trabalho colaborativo onde todos os atores entraram realmente em uma pesquisa profunda a respeito de tudo aquilo e iam juntos trazendo coisas e ajudando a compor ele regendo tudo aquilo e se fechando nesse trabalho com uma colaboração muito forte de todos do grupo. E ali naquele momento ele deve ter despertado para essa coisa de trabalho de grupo. Que é o que a... [como é que ela se chama? A filha do Raul Cortez?], a Ligia Cortez fala até naquele documentário que é o *Teatro Segundo Antunes Filho* que tem um momento que o Antunes estava pensando realmente em montar um grupo de pesquisa. Não é? Que já foi até anterior ao próprio Centro de Pesquisa, tanto é que justamente ele foi convidado porque viram no trabalho dele essa coisa de abandonar esse teatro dito comercial e profissional e realmente ir para o teatro de pesquisa, de grupo. Em que um grupo senta, pensa, pesquisa, e desenvolve um trabalho. Então ele começou isso muito forte lá atrás com o Pau Brasil, que depois se tornou *Macunaíma*, não é?

Então eu acho que o *Prêt-à-Porter* foi uma tentativa dele, de novo, de resgatar esses atores que não são só intérpretes, mas que são atores que vão pensar em todo o fazer teatral. Quer dizer, desde pensar na dramaturgia, na criação do tema, do diálogo, pensar na pequena direção por mais simples e sintética que era existia um olhar para essa direção, escolher que objetos, escolher que cenários, escolher que figurinos, tudo muito simples. Uma luz muito simples, tudo muito simples, mas já começar a entender que senso estético de síntese é esse que é necessário para se fazer teatro. Quer dizer, que objeto que eu coloco que comunica alguma coisa? Que objeto que eu coloco que faz parte da estrutura dramática. Como eu entendo

que dramaturgia não é só fala, mas é fala, pensamento, ação, sentimento e inter-relação. Que dramaturgia é esse todo, não é só a palavra. Quer dizer, a palavra é o resultado de muitas coisas que acontecem entre os personagens e ele vem como uma expressão da palavra. Não é? Entender o silêncio, entender o que era sentar um diante do outro e não fazer nada. Só olhar e respirar. Ver que química era essa real que acontecia olho no olho. Respiração com respiração. A frase que ele nos disse é: “O homem está com saudade do homem e vamos resgatá-lo.” Porque no *Prêt-à-Porter*, a gente já tinha feito os exercícios de naturalismo lá atrás, no Anchieta, abria aos sábados para as discussões e as reflexões, mas quando ele voltou para essa ideia do *Prêt-à-Porter* que foi logo depois do *Drácula e outros vampiros*, e o *Drácula e outros vampiros* foi um espetáculo que ele usou e abusou de todos os recursos do teatro. Aquela cenografia de três andares, muita luz, música, fumaça, tudo aquilo que depois ele falou: “Não quero mais isso.” Ele utilizou no *Drácula e outros vampiros*. Tinha os coros, era quase que um grande balé, os relâmpagos, os efeitos de relâmpagos no telão do fundo, enfim, tinha toda uma estrutura ali, que ele utilizou muito com essa pareceria com o Serroni e o Davi na iluminação e o Raul na sonoplastia.

[pausa]

Então foi muito forte tudo isso e terminando esse momento ele realmente começou a questionar e aí ele falou: “Nossa, eu estou colocando o ator no mesmo peso e medida de tudo de luz, de figurino, de música, de fumaça... Eu não posso fazer isso... Não é? O ator é o centro do palco. É de lá que tudo... É a história do homem que precisa ser contada. É o homem, é o ator.” Então, ele voltou de novo: “Então vamos abandonar tudo, não quero fazer grandes dramaturgias, não quero grandes cenários, luz é luz daqui mesmo acesa com no máximo os “panelões” depois que chegaram. É isso com muita simplicidade, vamos ser franciscanos e vamos entender que o homem está com saudade do homem. Chega de tecnologia, chega do externo e vamos para o interno.” E como é que a gente vai construir essas simples histórias do cotidiano com algum poder dramaturgicó, com alguma poesia? E partimos lá para as duplas todas e fizemos muitas cenas, ele parou mesmo e todos os estudos de corpo e de voz, de pensamentos e de reflexão, de discussão foram muito para o *Prêt-à-Porter*. Fui no momento que chegou o “blues” que é esse exercício que bota um blues e a gente vai entender o que é construir um natural. Porque ele dizia: “Eu quero uma sensação de natural, mas não é naturalismo. Então é falso naturalismo.” Começou a colocar esse termo “falso naturalismo”. Porque é um naturalismo que é construído. Ele é um naturalismo que já tem síntese, que já tem pensamento, que já tem estética e elaboração. Então não são vocês naturais em cena. É

uma construção desse natural. Então, até a gente entender tudo isso o que era essa construção, o que era o silêncio que era fazer nada em cena, o que era sentar, respirar e deixar a musculatura tudo assentar em você, o “fundo de olho” que ele falava: “Tudo está no fundo do olho. Você não precisa ficar aqui fazendo nada... pensa que as coisas estão passando quase como um cinema lá atrás.” Então foram imagens que ele foi dando, e aí toda, enfim, a nossa dvdteca também, que foi fundamental assistir todos os filmes, ler roteiro, ver como se escreve roteiro, interpretações com os atores europeus, com atores russos. O cinema oriental, enfim foi fundamental para a base do trabalho do *Prêt-à-Porter*. Que é no assentar, não vai ter uma grande encenação, não vai correr pra cá, não vai correr pra lá... Vai ter os dois lá num quartinho, os dois numa salinha, os dois num escritório, em lugares, geralmente em ambientes fechados e íntimos, com essa intimidade que não tem terceiros, são dois ela vai acontecer. Então, isso nos obrigou a nos olhar, a olhar as nossas relações, de pai, de mãe, de família, de amigos, de amores, enfim, e foi um trabalho maravilhoso porque você começa a entender contradição. Então você começa a olhar para a tua estória, olhar a estória de todo mundo de uma outra maneira, que você entende que a pessoa resultou aquilo porque ela tem uma série de fatores que aconteceram na vida e que deixaram ela daquele jeito ou de outro jeito. A gente tinha um mergulho na gênese das personagens, que eram páginas e páginas da história da vida das personagens antes de elas realmente se cruzarem e aí quais são as contradições, quais são os sonhos, quais são os desejos, quais são as frustrações, quais são as saudades, quais são as... Enfim, ele ia fazendo essas perguntas. E a gente na elaboração ia pensando muito e tornando essas figuras o máximo humanas possíveis, assim, não é? Frágeis, humanas, na vida e com sonhos... e uma dramaturgia muito de pedaço de vida. Não era uma dramaturgia que precisava se resolver exatamente, ou darmos como autores um destino para aquelas personagens, mas era um momento. Um trecho, um fragmento da vida que era como se colocasse uma lentezinha de aumento para dizer um pouco daqueles seres.

O bacana é que por trás desse pequeno fragmento... Então, não era só um “sketchezinho” e eu tenho que me preocupar esse momento. Não. Por trás desse momento você já tem o histórico todo desse personagem, que você conhece e que você criou de forma que você conhece tão bem o personagem que se fosse para você criar qualquer outro fragmento de vida você seria capaz.

Sim, seria possível, por tanta quantidade de histórias que se tinha. Ou de repente, às vezes, a gente brincava. A gente pegava um personagem... Que chegava uma hora que a gente ensaiava toda semana, então tem uma hora que não dava mais e aí o que a gente fazia como

estratégia era pegar o personagem de uma cena e o colocava em contato com aquele outro de outra cena, pra ver o que quê dali poderia surgir. Então a gente começou a fazer umas estratégias entre a gente, os atores, para poder encaminhar as coisas. Teve um dos sábados que a gente até fez essa estrutura que foi muito bacana, porque todos os personagens tinham de alguma maneira de ligação com os outros. Então a gente combinou todas as duplas... Então, por exemplo, eu era o professor do rapaz que estava na terceira cena e a minha era a segunda.

[pausa]

E aí a gente fazia essa teia de relações entre as personagens de todas as cenas. Onde realmente uma, de alguma maneira tinha contato com aquela outra da cena. E isso começou uma atmosfera nos sábados e aí o Antunes falou: “O quê que vocês aprontaram que tem alguma coisa diferente aqui?” [Rs] E aí a gente foi explicando a estrutura. Então é um campo de sonho. Você começa a pensar nas personagens, na vida, no detalhe, não é? O que quê ela usa, que roupa que é, que perfume que ela usa, como ela anda, como ela... É muito fascinante. É muito fascinante. E aí essa possibilidade de você viver várias existências, várias situações... Foi um exercício muito... Assim, todo mundo que passou diz que foi muito marcado mesmo pelo CPT. Do *Prêt-à-Porter*, muita gente acabou indo para o cinema porque o cinema foi realmente uma das grandes referências que a gente teve. E tinha essa coisa muito íntima e muito próxima que todo mundo falava: “Gente, parecia que a vida estava acontecendo de fato ali.” E não, é cena. E aí no começo a gente ainda tinha que contar a gênese em primeira pessoa. Então sentávamos ali diante da plateia, os dois atores, e antes da ação, propriamente dita, nós contávamos uma síntese do que tínhamos criado como gênese e já pensando numa amarração da gênese. Dessa síntese da gênese com o que vai acontecer depois em ação. Então a gente fazia dramaturgicamente... A gente já pensava e, depois de ficar tudo elaborado, já ensaiado, depois que o Antunes já viu, já aprovou, deu os toques, nós trabalhávamos. Nos fechávamos e quando ia já como um resultado de trabalho, e mesmo assim em processo, sempre, a gente fazia essa síntese, pegava os dados fundamentais, principais da gênese e contávamos e dividíamos em primeira pessoa com a plateia. Aí a gente começou: oi, eu sou fulano de tal, tenho tantos anos, a minha vida está assim assado... E hoje estou nesse momento para dizer sei lá o quê para esta personagem. Aí a outra contatava toda a história e a gente começava a ação. Então, era muito maravilhoso porque você pegava um copinho de café e cheirava, e todo mundo: “Hã... Gente, ele se lembrou da mãe dele! Claro! Ele contou na gênese que a mãe morreu! E que fazia café!” Entende? Que era o café mais gostoso da vida

dele. Entende? Então, quer dizer, as pessoas faziam essa... E iam caminhando coma gente quase como se fossem cúmplices da estória. E cúmplices das vidas das personagens. Então, isso tornava eles absolutamente dentro da estória. Então isso foi um momento muito bonito e no final da cena vinha o “ok”. A gente não tinha nem o momento de descer luz. Isso a gente fez depois, mas era um “ok” que alguém de fora fazia e aí os atores simplesmente quebravam e vinha outra cena, montava, sentava, contava e começava. Então, todo mundo ficava nesses limites do que era real, do que era o ator, do que era o personagem, do que... Ficava nesse jogo. Então, foi um momento muito bacana e que depois, claro, já lá no sexto aí o Antunes já queria que tirasse a gênese, que por avanços até que provocaram a dramaturgia a gente conseguisse dentro da própria estrutura da cena dar conta de toda essa vida do personagem sem explicar nada antes, como é que isso viria de fato para a cena, sem essa prévia. Foi um entendimento também de tentar desenvolver a dramaturgia a partir disso. Não tinha mais o ok no final aí era uma luz que descia porque ele estava querendo dar um caráter mais de espetáculo porque todo mundo começou a chamar de “exercícios”, “os belo exercícios cênicos dos alunos do CPT” e ele queria que isso fosse instituído como um espetáculo. Enfim, várias questões. E a gente caminhando e muito com a provocação dele, não é? Eu acho que todo o princípio do *Prêt-à-Porter* até o três ou quatro ainda foi muito em cima da interpretação. Claro que ele exigia a dramaturgia, mas eram dramaturgias muitos simples e onde estava realmente o grande trabalho era na sustentação de tudo aquilo que estava sendo criado pelos atores, pelos intérpretes. A partir do seis ele começa a exigir já um aprofundamento na dramaturgia.

[Pausa]

E aí depois o resto é isso, são as provocações dele inquietas sempre e de cutucar a dramaturgia, de tentar mexer sempre com dramaturgia e de novas estórias e... “Como é que a gente melhora a própria escritura, já chegamos em um nível bacana de interpretação, então como é que a gente enfrenta a dramaturgia porque eu quero que vocês escrevam coisas muito boas.” E aí começou toda essa provocação da dramaturgia que foi quando veio o Círculo de Dramaturgia pra cá e se desenvolveram novos círculos de dramaturgia independente do *Prêt-à-Porter* e que também foi um trabalho incrível, não é?

Enfim, acho que mais ou menos isso.

Nossa, já foi assim, rico demais e eu aprendi muito porque... Foi bom porque eu falei assim: “Eu acho que não vou fazer pergunta porque eu não tenho assim uma pergunta específica, não é?” Eu queria saber um pouquinho da sua experiência, queria conhecer

um pouquinho o seu processo e eu acho melhor deixar a pessoa falar porque é melhor que deixar a coisa fragmentada, picada. E eu não tinha uma pergunta específica. Eu fiz aquela pergunta geral, mas foi uma coisa que eu pensei: “A partir daí ele começa a falar.” E essa questão do *Prêt-à-Porter*, é até bacana você ter me contado porque eu não sabia. Eu acho que eu assisti... Acho que o primeiro que eu assistir foi o sexto, acho que não foi o quinto... Eu não me lembro... Mas eu não me lembro de ter essa prévia.

É porque já não tinha mais. A gente só foi até o terceiro com ela. A partir do quarto que já foi um pouco disso de “não vamos colocar tudo em cena”. Então a partir do quarto a gente tirou a gênese.

Mas é bacana ouvir como as coisas vão passando por uma transformação: Está legal. Sim está legal, mas isso aqui a gente pode mudar, isso pode melhorar... quer dizer, isso é muito bacana.

E o tempo, não é? Porque foi um projeto longo.

Foram nove, não é?

Foram dez *Prêt-À-Porter* e duas coletâneas. Então a gente ficou mais ou menos treze anos com o projeto. Então, foi extenso. E até hoje, claro, no CPTzinho a gente ainda adota esse tipo de construção, de criação. Todo mundo que passa vai se fechar em dupla, vai criar, vai pensar em personagem, vai pensar em estória... E há uma dificuldade porque é muito assustador a gente enquanto ator escrever porque você não tem a menor do quê e como é que se faz. Como é que escreve? O quê que escrever? Do quê se fala? Do quê que... Porque você está sempre acostumado a pegar um texto, um diretor e preencher, claro, entender aquilo que... Aquela dramaturgia. Mas é uma dramaturgia que já vem pronta.

O CPTzinho você atores que dão aula?

Sim.

O Antunes depois coordena alguma coisa?

O Antunes, de quando em quando. Não é todo CPTzinho, mas o Antunes ele... Até nos últimos ele tem participado um pouco mais porque ele assiste as cenas ou às vezes entra e dá a primeira aula lá. A aula inaugural ele tem dado porque quem ficava era o Milaré, enfim. E aí ele dá, ele faz provocações, aí ele assiste as cenas, provoca também, mexe, explica coisas a respeito de respiração, de corpo, de voz, de tudo e já aproveita esse dia, mas são os atores é que dão as aulas.

O CPTzinho tem como meta final, produzir algum tipo de cena ou de espetáculo?

Não necessariamente. O que acontece é que muita gente acaba ficando ou para um projeto ou desenvolvendo um outro trabalho, às vezes, que está naquele momento. Isso acontece muito. Na época de *Prêt-à-Porter* sim. Ficava muita gente para continuar e fazer coisas juntos com os que já estavam fazendo, então tinha isso e tem anos que acaba, não por objetivo, mas por consequência do próprio momento, de acontecer. Então, por exemplo, a gente teve, há alguns anos atrás, *O Balaio* e *Estações* que foram cenas que saíram dali que já não eram mais *Prêt-à-Porter*, porque já tinham outras questões, outras necessidades, outras discussões ali que o Antunes propôs para esses grupos e de alguma maneira surgiu então um trabalho de final de curso e que acabou sendo apresentado. Ficou aqui no terceiro andar do Sesc, e tudo. Então, mas não que a gente começa com esse objetivo. Vai deixando fluir e dali, como tudo, não é? Começa meio no escuro e aí daquilo é que vai surgindo um próprio movimento e uma coisa que é daquele momento. Isso é uma coisa que a gente aprende muito com o Antunes. Não tem muito... Claro, você pode ter alguns planejamentos, algumas intenções, mas a gente só entende mesmo quando começa. Meio que se joga e do vazio alguma coisa vai surgir. Isso é um grande aprendizado aqui.

Emerson, muito obrigada!

De nada querida!

ANEXO H

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL PARA A
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI (UFSJ)

1. Pelo presente documento, deu Thales de Moura Paula (nome),
brasileiro (nacionalidade), solteiro (estado civil),
ato (profissão), carteira de identidade nº 411.50.30,
emitida por SSP-GO, CPF nº 967.314.941-00,
residente e domiciliado em São Paulo

cede e transfere neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo à Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) a totalidade dos seus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia 16 de fevereiro na cidade São Paulo, perante a pesquisadora (bolsista PIBIC/FAPEMIG) Freimara de Andrade a fim de ser utilizado no projeto de pesquisa *Leituras de Quaderna: discussões acerca de um personagem pícaro na contemporaneidade*.

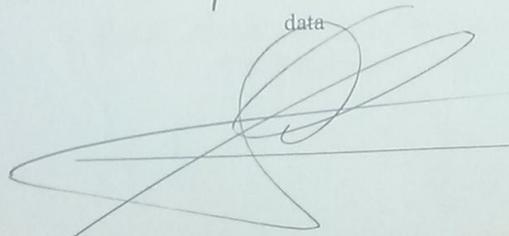
2. Na forma preconizada pela legislação nacional e pelas convenções internacionais de que o Brasil é signatário, o DEPOENTE, proprietário originário do depoimento de que trata este termo, terá, indefinidamente, o direito ao exercício pleno de seus direitos morais sobre o referido depoimento, de sorte que sempre terá seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.

3. Fica pois a Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) plenamente autorizada a utilizar o referido depoimento, no todo ou em parte, editado ou integral, inclusive cedendo seus direitos a terceiros, no Brasil e/ou no exterior.

Sendo esta a forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o presente documento em 02 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

São Paulo, 16 de fevereiro de 2009
Local data

Freimara de Andrade



CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

1. Pelo presente documento, Ariano Vidal Suassuna (nome),
brasileiro (nacionalidade), casado (estado civil),
escritor (profissão), carteira de identidade nº 81369,
emitida por SSP - PE, CPF nº 000173704-00,
residente e domiciliado em Rua do Chacão 328 - Recife -
Pernambuco
cede e transfere neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo a Lucimara de Andrade, atualmente bolsista CAPES no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (Promel/UFSJ), a totalidade dos seus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia 16/02/2011, na cidade Jaboatão, perante a referida pesquisadora a fim de ser utilizado em seu projeto de pesquisa no Programa de Mestrado em Letras (Promel/UFSJ).

2. Na forma preconizada pela legislação nacional e pelas convenções internacionais de que o Brasil é signatário, o DEPOENTE, proprietário originário do depoimento de que trata este termo, terá, indefinidamente, o direito ao exercício pleno de seus direitos morais sobre o referido depoimento, de sorte que sempre terá seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.

3. Fica pois A PESQUISADORA plenamente autorizada a utilizar o referido depoimento, no todo ou em parte, editado ou integral, inclusive cedendo seus direitos a terceiros, no Brasil e/ou no exterior.

Sendo esta a forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o presente documento em 02 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

Jaboatão, 16 de fevereiro de 2011
Local data

Ariano Suassuna

DEPOENTE

Lucimara de Andrade

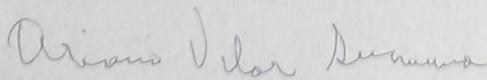
PESQUISADORA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA CONSULTA E REPRODUÇÃO DE CORRESPONDÊNCIAS

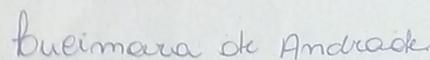
1. Pelo presente documento, Ariano Vilar Suassuna, brasileiro, casado, escritor, carteira de identidade nº 81369 SSP – PE, CPF nº 000173704-00, residente e domiciliado em Recife, Pernambuco, autoriza neste ato a Lucimara de Andrade, atualmente bolsista CAPES no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG (nível Doutorado) a consulta, bem como a reprodução total ou em parte, das correspondências pessoais, a fim de serem utilizadas na elaboração de sua tese de Doutorado, por hora intitulada: “Por uma poética da tradução: *A Pedra do Reino* do romance à ribalta”.
2. O proprietário originário das correspondências de que trata este termo, terá, indefinidamente, o direito ao exercício pleno de seus direitos morais sobre tais documentos, se sorte que sempre terá seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.

Sendo esta a forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o presente documento em 02 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

Recife, de julho de 2013



DEPOENTE



PESQUISADORA

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

1. Pelo presente documento, José Alves Antunes Filho (nome),
..... (nacionalidade), brasileira (estado civil),
diretor teatral (profissão), carteira de identidade nº 1060031,
emitida por SSP/SP, CPF nº 619.994.238-87,
residente e domiciliado em Rua Agrícola, 1921
Sumaré - São Paulo CEP: 01258001
cede e transfere neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo a Lucimara de Andrade,
atualmente bolsista CAPES no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG
(nível Doutorado) a totalidade dos seus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral
prestado no dia 12/05/2016, na cidade São Paulo,
perante a referida pesquisadora a fim de ser utilizado na elaboração de sua tese de Doutorado, por
hora intitulada: "Pelo viés da teatralização: A Pedra do Reino por Antunes Filho".
2. Na forma preconizada pela legislação nacional e pelas convenções internacionais de que o Brasil é
signatário, o DEPOENTE, proprietário originário do depoimento de que trata este termo, terá,
indefinidamente, o direito ao exercício pleno de seus direitos morais sobre o referido depoimento,
se sorte que sempre terá seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.
3. Fica pois A PESQUISADORA plenamente autorizada a utilizar o referido depoimento, no todo ou
em parte, editado ou integral, inclusive cedendo seus direitos a terceiros, no Brasil e/ou no
exterior.

Sendo esta a forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o
presente documento em 02 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

São Paulo 12 de maio 2016
Local data

[Assinatura]
DEPOENTE

Lucimara de Andrade
PESQUISADORA

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

1. Pelo presente documento, Emerson Rodrigo Tatanijalla (@Danon) (nome),
..... silipio (nacionalidade), brasileira (estado civil),
..... ator (profissão), carteira de identidade nº 18.483.600-1 ,
emitida por SSP/SP , CPF nº 132.707.738-89 ,
residente e domiciliado em Rua Lázaro Zueno, 45 - Jd. Maringá -
São Paulo CEP: 03525-010
- cede e transfere neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo a Lucimara de Andrade, atualmente bolsista CAPES no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG (nível Doutorado) a totalidade dos seus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia 13/05/2016 , na cidade..... São Paulo ,
perante a referida pesquisadora a fim de ser utilizado na elaboração de sua tese de Doutorado, por hora intitulada: “Pelo viés da teatralização: *A Pedra do Reino* por Antunes Filho”.
2. Na forma preconizada pela legislação nacional e pelas convenções internacionais de que o Brasil é signatário, o DEPOENTE, proprietário originário do depoimento de que trata este termo, terá, indefinidamente, o direito ao exercício pleno de seus direitos morais sobre o referido depoimento, se sorte que sempre terá seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.
3. Fica pois A PESQUISADORA plenamente autorizada a utilizar o referido depoimento, no todo ou em parte, editado ou integral, inclusive cedendo seus direitos a terceiros, no Brasil e/ou no exterior.

Sendo esta a forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o presente documento em 02 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

..... São Paulo 13 de Maio de 2016

Local data

.....
DEPOENTE

..... Lucimara de Andrade

PESQUISADORA

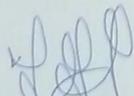
TERMO DE AUTORIZAÇÃO REPRODUÇÃO DE CONTEÚDO AUDIOVISUAL

Pelo presente documento, José Alves Antunes Filho, brasileiro, divorciado, diretor teatral, carteira de identidade nº: 1.060.031, emitida por SSP/SP, CPF nº: 619.994.238-87, residente e domiciliado em São Paulo, Rua Apinajés, 1921 – Sumaré, confere autorização neste ato a Lucimara de Andrade, atualmente bolsista CAPES no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG (nível Doutorado) para reprodução da gravação do espetáculo *A Pedra do Reino* (2006), a fim de ser utilizada como anexo de sua tese de Doutorado, por hora intitulada: “Pelo viés da teatralização: *A Pedra do Reino* por Antunes Filho”. A reprodução justifica-se pelo fato de a tese tratar da análise do espetáculo acima citado e, dessa forma, sua incorporação aos anexos do texto constitui item essencial à análise científica por parte dos avaliadores.

O proprietário originário do conteúdo audiovisual de que trata este termo, terá, indefinidamente, o direito ao exercício pleno de seus direitos morais sobre tal documento, de sorte que sempre terá seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.

Sendo esta a forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o presente documento em 02 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

São Paulo, 08 de Dezembro de 2016.



DEPOENTE



PESQUISADORA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA CONSULTA E REPRODUÇÃO DE CORRESPONDÊNCIAS

1. Pelo presente documento, Ilka Marinho de Andrade Zanotto (nome),
brasileira (nacionalidade), casada (estado civil),
então de teatro (profissão), carteira de identidade nº 1080348,
emitida por SSP/SP, CPF nº 000586758-41,
residente e domiciliado em Rua Ampélio Dionísio Zachi,
nº 160, Morumbi, São Paulo
autoriza neste ato a Lucimara de Andrade, atualmente bolsista CAPES no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG (nível Doutorado) a consulta, bem como a reprodução editada ou em parte, das correspondências pessoais, a fim de serem utilizadas na elaboração de sua tese de Doutorado, por hora intitulada: "Pelo viés da teatralização: *A Pedra do Reino* por Antunes Filho".
2. O proprietário originário das correspondências de que trata este termo, terá, indefinidamente, o direito ao exercício pleno de seus direitos morais sobre tais documentos, se sorte que sempre terá seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.

Sendo esta a forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o presente documento em 02 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

São Paulo, SP, 13 de dezembro 2016
Local data

Ilka Marinho de Andrade Zanotto
DEPOENTE

Lucimara de Andrade
PESQUISADORA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO REPRODUÇÃO DE CONTEÚDO VISUAL

1. Pelo presente documento,Emidio Luisi..... (nome), (nacionalidade),Italiana.....(estado civil),Solteiro..... (profissão), Fotógrafo carteira de identidade nºW582666-4....., emitida porPFSP....., CPF nº591.359.728-15....., residente e domiciliado emSão Paulo – Rua Campevas, 141

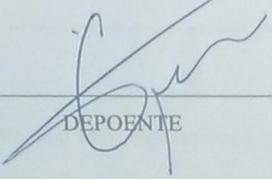
Confere autorização neste ato a Lucimara de Andrade, atualmente bolsista CAPES no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG (nível Doutorado) para reprodução de fotografias do espetáculo *A Pedra do Reino* (2006), a fim de ser utilizada em sua tese de Doutorado, por hora intitulada: “Pelo viés da teatralização: *A Pedra do Reino* por Antunes Filho”. A reprodução justifica-se pelo fato de a tese tratar da análise do espetáculo acima citado e, dessa forma, sua incorporação ao texto constitui item essencial à análise científica por parte dos avaliadores.

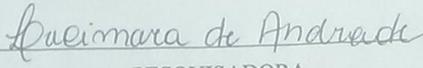
2. O proprietário originário do conteúdo visual de que trata este termo, terá, indefinidamente, o direito ao exercício pleno de seus direitos morais sobre tal documento, de sorte que sempre terá seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.

Sendo esta a forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o presente documento em 02 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

São Paulo 11 de Dezembro de 2016

.....
Local data


DEPOENTE


PESQUISADORA

ANEXO I

Centro de Pesquisa Teatral / SESC SP

A Pedra do Reino

de Ariana Suassuna
teatralização de Antunes Filho

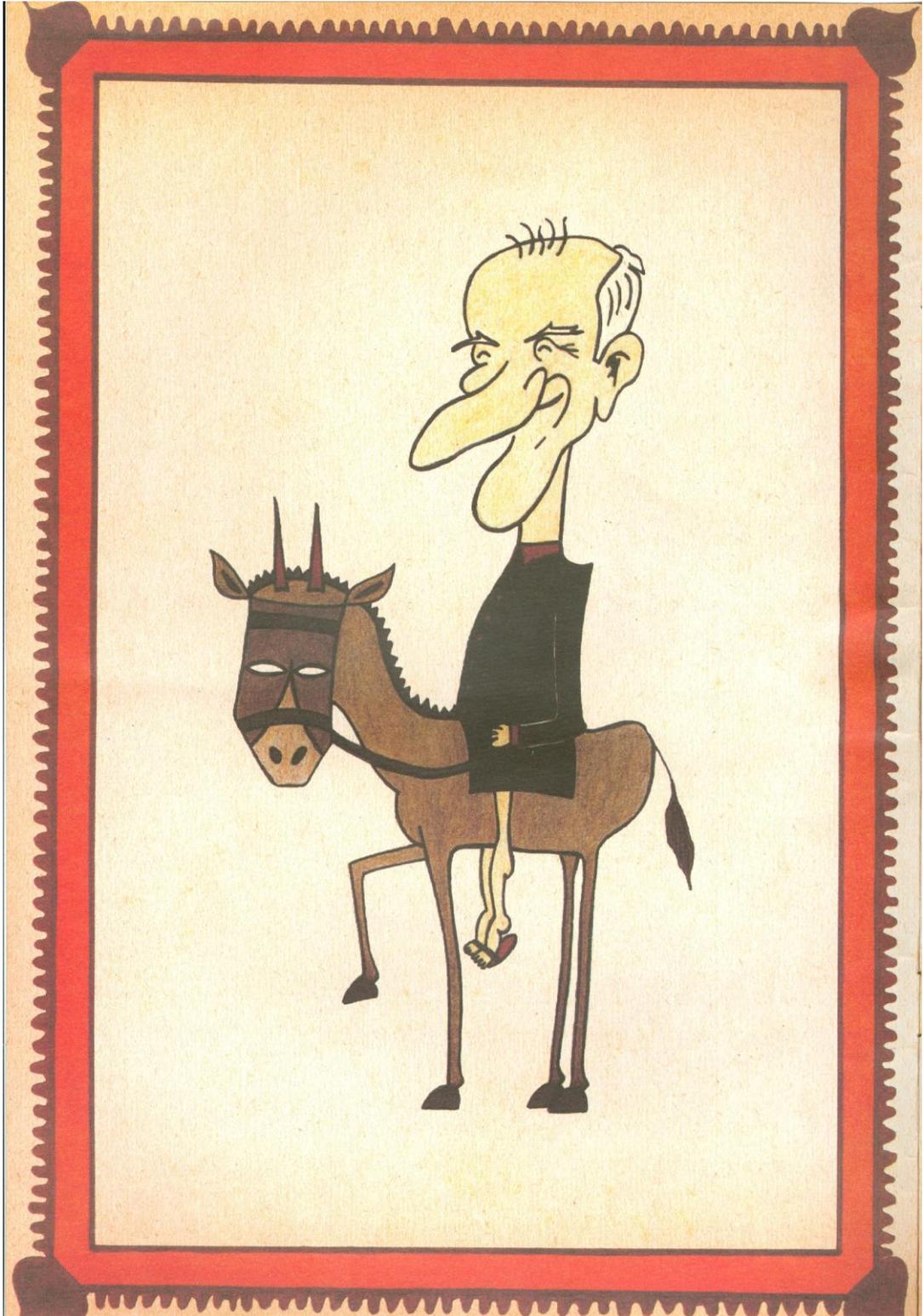


GB



IF

SESCSP
CONSOLAÇÃO





"E assim, passados os quatro
Tempos do ser que sonhou,
A terra será teatro
Do dia claro, que no atro
Da erma noite começou."

Fernando Pessoa



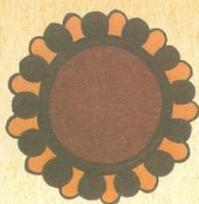
A Pedra do Reino

Baseado nas Obras
Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta
&
História do Rei Degolado nas Caatingas do
Sertão: ao Sol da Onça Caetana

TEATRALIZAÇÃO DE ANTUNES FILHO

ELENCO

ANGÉLICA DI PAULA
CHANTAL CIDONIO
CLÁUDIO CABRAL
DIOGO JAIME
ERIC LENATE
ERICK GALLANI
GERALDO MÁRIO
KOKIMOTO ROCHA
LEANDRO PAIXÃO
LEE THALOR (QUADERNA)
LUIZ FILIPE PEÑA
MARCELO VILLAS BOAS (CORREGEDOR)
MARCOS DE ANDRADE
NARA CHAIB MENDES
OSVALDO GAZOTTI
PATRÍCIA CARVALHO
PEDRO ABHULL
RHODE MARK
RODRIGO AUDI
SIMONE ILIESCU
VANESSA BRUNO



As visagens e lamentos são constitutivos do estremecimento sentido diante da vida, jogo perdido. Cada ato de Quaderna é um rito sagratório que objetiva a atualização permanente do mito:

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

(Suassuna, Ariano. Romance d'A Pedra do Reino)

O castelo de Quaderna resume a tentativa de reerguer um reino antigo, nascido e acalentado pela humanidade, o desejo de um paraíso construído pela luz, miséria, sofrimento e glória de todos os povos. Os espírito trágico e corajoso dos homens que nele se visualiza faz rebrilhar infinitamente a vida, escancarada pelo riso e pelo desejo de ultrapassar a precisão das lembranças.

Só a loucura, entendida como um estado do ser, seria capaz de fornecer um novo sentido à vida, transformando o inexplicável da existência em sonhos e utopias capazes de imprimir ordem a partir da desordem:

Se tenho procurado rir e organizar minha vida como um espetáculo de circo, foi porque sempre me considerei como 'um cruzamento de rei e de palhaço', sendo que, talvez, a parte mais valente, a parte que talvez venha a me salvar, seja a da coroa de flandre, a da roupa estrelada e esburacada do palhaço de circo pobre que sou eu. Foi o jeito que achei para neutralizar e enganar o infortúnio!

Esse circo pobre se objetiva num reino castanho, fluido e rouco, que se ergue a partir do sertão real. Ariano, misto de profeta, palhaço e rei, é herdeiro de um trono marcado a ferro e fogo pelo sangue dos ancestrais. A desordem assumiu a cara da morte trágica do pai e conferiu-lhe um orgulho desmedido da ascendência".

*Maria Aparecida Lopes Nogueira
In: O Cabreiro Tresmalhado*

"Parece um palhaço coroando um rei. Um palhaço da melhor tradição, parente de Plauto, Gil Vicente, Cervantes, Molière, Rabelais, Fielding, Mark Twain, Charles Chaplin, procurando colocar uma coroa não na cabeça de um rei individual, mas de uma população inteira. Coroar à sua maneira, com risos, peripécias, piruetas, assovios, passes de mágica, sonhos sem fronteiras de realidade, choro engolido, tudo que termina por ser também a maneira do povo brasileiro coroar as pessoas. Dinis Quaderna é um herói coletivo. É a síntese, o sumo psicológico de uma região. Taperoá se transforma na capital espiritual do grande mundo sertanejo. Um mundo que, agora, através de Ariano Suassuna, começará a participar do mapa geográfico da ficção universal."

Renato C. Campos

O sertão coroado

In: Sempre aos domingos, 1984: 33.



Olhe, com três anos de idade, vi minha casa cercada por uma multidão enfurecida, que queria matar minha mãe e seus nove filhos, porque nós éramos "uns renegados, filhos de um renegado da oposição". Depois, perdemos a briga e mataram meu pai, "o renegado-mor dos Suassunas". Depois daí, aprendi de uma vez para sempre que o mundo da política é amaldiçoado; aprendi a ter orgulho de ser filho de um renegado, a simpatizar com os derrotados e a antipatizar com os vitoriosos. Eu sou incapaz de odiar sistematicamente, por espírito de partido, de modo que nada teria a fazer no mundo diabólico da política. Assim, a Monarquia, em mim, talvez seja a minha maneira de dizer, como o personagem de Melville, que "eu preferiria que o mundo fosse de outro modo".

Ariano Suassuna, Revista Manchete, 1973: 151.



ASSISTENTES

César Augusto e Simone Iliescu

FIGURINOS E ADEREÇOS

Juliana Fernandes

ASSISTENTES DE FIGURINOS E ADEREÇOS

Rosângela Ribeiro e Eric Lenate

COSTUREIRAS

Maria de'l Carmen Zanardo, Neusa Luzindo e Noeme Azevedo Figueiredo Costa

EXECUÇÃO DE BONECOS, MALAS, ESTANDARTES
E PRODUÇÃO DE OBJETOS DE CENA

Fábio Jara Gasparim, Tatiana Haummolter, Victor Akkas, Juvenal Parente e Igor Dib

ILUMINAÇÃO

Davi de Brito e Robson Bessa

ASSISTENTE DE ILUMINAÇÃO

Edson Fernandes

PESQUISA MUSICAL

Raul Teixeira

DIREÇÃO MUSICAL

Rhode Mark

RAPSÓDIA MUSICAL

Grupo Macunaíma

MÚSICAS ORIGINAIS – “QUADERNA” E “ONÇA CAETANA”

Pedro Abhuil

PREPARAÇÃO DE VOZ E DE CORPO

Antunes Filho

PROFESSORA DE MÍMICA

Helena Figueira

PROFESSORA DE CANTO

Sheila Assumpção

DIREÇÃO GERAL

Antunes Filho



SESC CONSOLAÇÃO
Rua Dr. Vila Nova, 245 - Vila Buarque
São Paulo - SP - CEP 01222-020
Tel.: 3234 3000 - 3256 2281 - 0800 11 8220
www.sescsp.org.br - email@consolacao.sescsp.org.br