

**Stefanie Maria Borro Pascoal**

**Entre a estética e a ética no teatro:  
reflexões sobre a *Trilogia Carioca* de Antunes Filho**

CELACC – ECA/USP  
2011

**Stefanie Maria Borro Pascoal**

**Entre a estética e a ética no teatro:  
reflexões sobre a *Trilogia Carioca* de Antunes Filho**

Artigo apresentado como conclusão do Programa de Pós Graduação em Gestão de Projetos e Eventos Culturais, do Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação CELACC – ECA/USP – 2010, produzido sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Kátia Kodama.

## **Agradecimentos**

Agradeço a minha irmã Natalie por ser a inspiração ao escrever este artigo; às minhas amigas Flavia e Sandra por me apoiarem nos momentos de desânimo; à Janaína por não me deixar errar vírgulas e acentos; ao Rodrigo Audi do CPT pelo apoio e carinho com a pesquisa; e finalmente à minha orientadora Kátia pela paciência e proteção durante o trabalho.

## Sumário

1.	Introdução .....	06
2.	As hegemonias do teatro brasileiro .....	07
3.	Antunes Filho .....	08
3.1.	A Falecida Vapt-Vupt .....	10
3.2.	Lamartine Babo .....	11
3.3.	Policarpo Quaresma .....	13
3.4.	Considerações sobre Antunes e seus atores .....	18
4.	Considerações Finais .....	19
5.	Referências .....	20

## **Entre a estética e a ética no teatro: reflexões sobre a *Trilogia Carioca* de Antunes Filho<sup>1</sup>**

Stefanie Maria Borro Pascoal<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo parte do panorama histórico das hegemonias do teatro brasileiro para falar das últimas peças de Antunes Filho, sob o aspecto de em que momentos se destaca a renovação estética ou a preocupação social. Refletindo o que é de maior relevância, para o ator e artista, entre a sua autonomia pela originalidade e o poder da função de sua arte na sociedade, para ser livre das idéias das classes hegemônicas em suas decisões e gerar transformações libertadoras.

**Palavras chaves:** teatro, Antunes Filho, mercantilização da arte, função da arte, estética.

**Abstract:** This paper discusses the historical view of the hegemony of the Brazilian theater to speak of the last plays of Antunes Filho, from the aspect of what moments stand out in the renewal aesthetic or social concern. Reflecting what is most relevant, to the actor and artist, between autonomy for the originality and power of the function of his art in society to be free from the ideas of the hegemonic classes in their decisions and generate liberating transformations.

**Keywords:** theater, Antunes Filho, commodification of art, function of art, aesthetics.

**Resumen:** Este artículo presenta la visión histórica de la hegemonía del teatro brasileño a hablar de las últimas obras de Antunes Filho, desde el aspecto de lo momentos se destaquen en la estética de renovación o interés social. Planteando lo que es más relevante, para el actor y artista, entre la autonomía por la originalidad y la potencia de la función de su arte en la sociedad a estar libre de las ideas de las clases hegemónicas en sus decisiones y generar transformaciones liberadoras.

**Palabras clave:** teatro, Antunes Filho, mercantilización del arte, función del arte, la estética.

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado como conclusão do Programa de Pós Graduação em Gestão de Projetos e Eventos Culturais, do Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação CELACC – ECA/USP – 2010, produzido sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Kátia Kodama.

<sup>2</sup> Técnica Audiovisual, Graduada em Comunicação Social - Radialismo pela Faac/UNESP

## 1. Introdução

Neste artigo pretende-se refletir sobre a liberdade e independência do artista das idéias dominantes de uma hegemonia, questionando se a estética prevalece sobre a função da arte, especificamente no teatro brasileiro. Utilizando como estudo as últimas obras teatrais de Antunes Filho, ressaltando progressivamente nas peças *A Falecida Vapt-Vupt*, *Lamartine Babo* e *Policarpo Quaresma*, os aspectos de renovação estética, o diálogo com o público, e as críticas interpretadas através das personagens.

A trajetória dos artistas ao longo da história é um tanto irônica. Buscou-se libertar das condições de obrigação das representações das idéias da Igreja, depois da corte, e conseguir uma certa autonomia. Começou a se delinear no Renascimento a concepção que se tem de arte hoje baseada no individualismo e beleza universal, aperfeiçoando-se com o advento do iluminismo. Com a Revolução Industrial, a instalação do capitalismo, e o liberalismo acreditou-se pelo poder de criação e supervalorização da originalidade estar finalmente liberto, podendo exercer sua autonomia. Se antes o trabalho do artista e do artesão se confundiam, sendo estes profissionais com fins e públicos definidos, agora o artista podia fazer sua obra por pura especulação. Houve o desligamento das necessidades ou o uso deste trabalho, se concentrou em realizar obras cada vez mais experimentais e herméticas, o que levou a uma maior elitização da arte. Esta autonomia isolou o artista da sociedade, e a sofisticação dos códigos trouxe a incomunicabilidade da obra de arte; e, conseqüentemente, acabou se rendendo à dependência do mercado e o seu reconhecimento a partir dele. A relação do homem com o mundo é através do consumo e a centralidade das ações é ocupada pelo dinheiro, logo sua relação com a arte não poderia ser diferente. O artista não sabia mais distinguir quem era seu público nem se importar com a função de sua arte.

Mesmo aqueles que tentaram lutar contra a mercantilização ou elitização acabaram por servir a classe dominante. Tanto as obras feitas fora das salas de espetáculos e museus, buscando a liberdade de espaço, quanto aquelas com o propósito da efemeridade, impedindo assim a comercialização a longo prazo, foram cercadas e passaram a fazer parte da comunicação de massa.

É claro que a arte, estando inserida dentro de um contexto social, de uma forma ou de outra tem uma função e reflexão da e na sociedade; no entanto, esta função e apontamento da realidade podem estar direcionados a serviço das idéias de uma única classe.

A dependência do artista no mercado, e por conseqüência, nas idéias de uma hegemonia burguesa trouxeram a estagnação: institucional e conceitual. Assim como o sistema socioeconômico que se vive hoje encontra-se estagnado e fala-se em esgotamento do capitalismo, ou mesmo do socialismo, a arte também encontra-se nesta mesma problemática;

onde o artista se vê cada vez mais com dificuldades expressivas e de renovação estética. A arte, então, nas últimas décadas, deixou a discussão moderna de seu caráter autônomo, para resgatar suas relações com o espectador e seu contexto. A tendência na Pós-modernidade é a aceitação de diferentes espaços heterogêneos e das fragmentações culturais.

A liberdade do artista e sua independência do mercado estariam então na transcendência, na sua constante renovação estética, no experimentar, na criação, ou na função que exerce na sociedade, na forma como expressa o que o coletivo necessita, nas decisões potencialmente transformadoras?

Dentre as expressões artísticas existentes o teatro é a manifestação que menos favorece o individualismo, pois possui, em sua especificidade, a relação direta entre o artista e o público. É uma arte de ação coletiva, que tem poder de transformação libertadora juntamente da vocação de acessar a nossa humanidade, de possibilidades transcendentais. Por muitos séculos foi uma atividade popular. Com a separação da vida intelectual do trabalho artesanal; e a mudança no espaço teatral das praças para os palcos, afastou-se o público da participação tornando-o muitas vezes passivo.

## **2. As hegemonias do teatro brasileiro**

As primeiras manifestações cênicas em terras brasileiras surgiram como instrumento pedagógico com função religiosa e objetivo de evangelizar os índios. Os Autos, com origem no século XVI, eram apresentações didáticas e quase sempre desiguais que levavam a fé e os mandamentos à audiência de uma maneira amena, agradável e cativante. Entre o período do século XVII ao XIX, o teatro continuou servindo a igreja e a corte: dos festejos comemorativos, e homenagens prestadas à realeza; a construção de "casas de ópera" ou "casas de comédia"; até a transição para o Realismo. Não havia a preocupação com as encenações, e muito menos com o desempenho do ator, os elencos profissionais permaneciam formados por negros escravos e os atores mais aclamados eram portugueses. Importavam mais os textos, alguns autores brasileiros se destacaram, no entanto, o repertório continuava marcado pela dramaturgia estrangeira, espelhado no teatro francês e italiano.

No século XX, o teatro começou a concretizar seus primeiros passos para libertar-se da influência européia. Ainda no período da ditadura, de 1937 a 1945, um gênero teatral, de ideologia populista, alcançou sucesso e dominou os palcos brasileiros: o teatro de revista. Surgiram as primeiras companhias estáveis do país, onde espetáculos humorísticos eram centrados na fama de um ator principal. Nos anos 40, uma vontade geral de transformar esse modo de fazer teatro se propagou, consagrando o teatro na hegemonia do encenador, figura essencial do teatro moderno. O diretor de teatro, até então um ensaiador, tornou-se

responsável pela linha estética do espetáculo. Um teatro ainda feito da burguesia para a burguesia, importando técnica e repertório, mas que teve papel fundamental no sentido de ensinar como aplicar os instrumentos de modernização, formando profissionais no Brasil.

As questões sociais passaram a ser discutidas nas peças nos anos 50. Foi o predomínio do teatro realista baseado na palavra, destacando a realidade brasileira. Já em 64, com o Golpe Militar, as dificuldades impostas pela censura do novo regime obrigaram atores e diretores a encontrarem uma linguagem que driblasse as proibições. Assim, apareceram grupos irreverentes que se expressavam por meio de metáforas. O papel social do encenador foi extremamente político num teatro engajado. Posteriormente muitos artistas tiveram de abandonar os palcos e exilar-se em outros países.

Nos anos 70, surgiram as “criações coletivas” e grupos cooperativados. O “novo teatro” degenerou para a improvisação, para os discursos extremamente subjetivos e para montagens abstratas. O realismo racional ficou desprestigiado, o espetáculo tornou-se sensorial de expressão corporal puramente. Na década de 80, o teatro sofreu influência do pós-modernismo, início da fase de domínio dos encenadores-criadores e abrandamento da censura, levando a mudança na linha da dramaturgia pela nova estética através da citação e metalinguagem. Já na década de 90, as encenações mostraram tendências à visualidade e o retorno gradativo à palavra, por meio de montagens de textos clássicos. A técnica circense e a revitalização da arte de bonecos também foram adotadas por vários grupos da época. O experimentalismo e exploração de novos espaços cênicos pouco usuais como igrejas, banheiros públicos, cadeias ou edifícios abandonados alcançaram sucesso de público e crítica.

Atualmente, há uma grande variedade de experiências vividas na cena teatral: o teatro alternativo é considerado uma quarta forma de encenação; preocupa-se em fazer e se apropriar do teatro popular; e deu-se continuidade ao teatro de “processo colaborativo”.

Neste teatro que se encontra dentro dos padrões de produção de salas convencionais, está se dedicando, mesmo que indiretamente, a representar as idéias de uma classe dominante ou existem possibilidades de libertação?

### **3. Antunes Filho**

Antunes Filho começou no Teatro Brasileiro de Comédia, no final da década de 40, pertencendo à primeira geração de encenadores brasileiros. Participou ativamente da renovação cênica dando novas formas estéticas de expressão teatral brasileira. Nos espetáculos anteriores a *Macunaíma* (1978), estudou e apresentou diversas linguagens: metalinguagem, meta-teatro; rompimento com dramas realistas; simbolismo, expressionismo e surrealismo; recusa aos modos e maneirismos; novos posicionamentos do o ator no palco, deitado, se arrastando; anti-gesto, o gesto desarticulado com a fala; hiper-realista sem ser



panfletário; a filosofia oriental; a física moderna; entre outras inovações. Muitas vezes foi considerado contraditório às tendências, causando controvérsias. Quando todos faziam teatro realista, de engajamento político, optou por inovações simbólicas, e expressionistas, utilizando a metafísica para falar da condição humana; e quando a moda era fazer um teatro de improviso, preocupado somente com a estética e visual sensorial, ele voltou ao realismo para não fazer um teatro alienado e manter a sua preocupação social. Em alguns momentos atendeu a exigência do mercado, mas sempre fazendo um teatro de resistência cultural. Depois de *Macunaíma*, espetáculo que mudou a dimensão cênica, início do teatro contemporâneo e da instauração da Pós Modernidade, estabeleceu sua carreira com obras dramaturgicas e cenicamente autorais. Além da nova estética alcançada através da intertextualidade, da parodia, da ironia, do humor, do palco nu com signos marcantes; abre outra perspectiva nova e ousada: a adaptação a partir de um texto literário. Nesta montagem escolheu, como em outros momentos, trabalhar com atores jovens e inexperientes, e a participação destes na criação, preconizando o que veria a fazer no CPT: centrar no ator toda a narrativa, e o eixo da cena vir das suas experimentações e improvisos.

“O espetáculo não resulta de um projeto elaborado fora e construído no palco para demonstrar uma idéia ou servir uma ideologia, mas permanece laboratório que investiga formas reveladoras, caminhando entre erros e acertos, onde todos os participantes são observados e observadores. [...] o elemento que fecha o círculo dos componentes necessários a realização teatral: o espectador.” (MILARE, 1994: p. 170)

Consolidando o Centro Teatral de Pesquisa – CPT como laboratório de pesquisas e experimentações permanente do teatro; e a instituição do mesmo no Serviço Social do Comércio - SESC, em 1984, Antunes deu continuidade ao aprofundamento de suas pesquisas, incorporando no seu trabalho a psicanálise de C. G. Jung e o teatro butô de Kazuo Ohno. Na série *Prêt-à-Porter*, iniciada em 1998, se concentrou na formação de atores que fossem simultaneamente intérpretes e dramaturgos, através de exercícios de interpretação, refinando seu método para o ator. Para Antunes, o ator precisa se preparar cultural e tecnicamente, ter preparação vocal, dicção, expressão corporal, ler tudo, saber tudo, da filosofia às artes plásticas, um homem extremamente culto. A base de trabalho de transformação do seu teatro é necessariamente o ator. Antes no ator vem o ser humano, o cidadão com funções dentro da comunidade e consciente das suas responsabilidades sociais. Sempre orientando as montagens com autêntica humanidade, refletindo a precariedade da condição humana.

“Sem a ideologia, de nada valem os exercícios. E a ideologia, cimentada em questões humanas, envolve novo compromisso ético do ator com a sociedade e nova postura perante a vida. O método propõe que primeiro se transforme o ator, o ser humano, para que depois a transformação se manifeste em cena, gerando novas formas estéticas. Arte e Vida estão imbricadas. Não são a mesma coisa, mas se espelham e se condicionam mutuamente”(MILARÉ, 2010: p. 25)

Antunes acredita que o ator deve estar no palco para doar, e ter uma relação viva com o público. Sua manifestação é feita de maneira espiritual e as contestações vêm de forma orgânica, proporcionando confraternização com a sociedade em cada espetáculo.

“O que eu gosto não é da experiência teatral, é da experiência humana que tenho por causa do teatro. Não me interessa nem o teatro. Teatro é um meio, não um fim. A vida para mim é tudo, é fundamental. Adoro o movimento da vida. O teatro é só o veículo que eu encontrei, é o meu patinete.” (ANTUNES, Entrevista concedida ao Jornal O Globo em 24/04/2010)

Pensamento que já fluía em seu trabalho desde o começo de sua carreira segundo Sebastião Milaré.

“O teatro não é um momento da vida do artista, mas a própria vida. (...) O ator, dentro deste espaço utópico, é o artista do conhecimento e da liberdade. No ponto de vista de Antunes, a liberdade não é o domínio do prazer pelo prazer, ou do poder, mas o ato do indivíduo se investir de responsabilidade ética enquanto cidadão e enquanto ser cósmico” (MILARÉ, 1994: p. 252)

Olhando para o histórico do teatro moderno no Brasil, as obras de Antunes Filho são marcos de renovações estéticas e de resistência cultural que sobreviveram desde a década de 50 até hoje. Tendo esta importância histórica e atual, podemos interpretar sobre as suas últimas três obras, que fizeram parte da *Trilogia Carioca*, através da estética, do tema, da distribuição, e do consumo, como se pode de alguma forma alcançar a transformação da dependência hegemônica que vive o artista, e em particular o ator; partindo da visão de uma parte do teatro paulista para falar de teatro no Brasil.

### **3.1. A *Falecida Vapt-Vupt***

Na primeira montagem da Trilogia, *A Falecida Vapt-Vupt* (2009), Antunes retoma mais uma vez o texto dramaturgicamente de Nelson Rodrigues, depois de tê-lo adaptado nas décadas de 60 e 80. Nas adaptações anteriores de *A Falecida* os traços da comédia de costumes foram neutralizados. As encenações tornaram-se densas e tragicamente dramáticas: primeiramente através de arquétipos e sob uma ótica Freudiana, numa versão expressionista; e posteriormente, utilizando a psicologia Junguiana, procurou resolver os espetáculos sobre a percepção do inconsciente coletivo, permitindo a busca de investigação metafísica.

O drama da peça se concentra em Zulmira, seus surtos e sonhos de dar sentido a sua vida na morte, num enterro luxuoso para compensar o seu abandono e existência miserável. Este retrato, que se passa na vida cotidiana do subúrbio do Rio de Janeiro, é matéria prima para falar sobre a vida contemporânea e a dinâmica moderna, entrecortada e caótica. No novo espetáculo sai do inconsciente coletivo para trabalhar o inconsciente estrutural de Lacan, reconhecendo a comédia de costumes em *A Falecida* como legítima desta vez.

A montagem é aberta a novas relações e leituras, tendo estabilizado a natureza metafísica do seu teatro, se lança a nova linguagem. A fragmentação da cena, a sobreposição

de imagens, o tempo e espaço paralelos refletem a vida asfixiante do bombardeio das tecnologias, mídias e informações. Inspirado por conceitos e estratégias da pop-arte e da vídeo-arte, busca a renovação estética, adequando o espetáculo à percepção contemporânea. Ambientalizada na sobreposição de duas realidades, os personagens que dividem o palco não interagem entre si: uma a de Zulmira, e o convívio com Tuninho (seu marido) e seus amigos, que ampliam o seu vazio; a outra dos frequentadores de um bar como qualquer outro das ruas de hoje, que ignoram sua presença. A descentralização do olhar reflete a tentativa de um teatro que não impõe o direcionamento do pensamento, mas possibilita uma nova sensibilidade no público. O espectador constrói com sua própria imaginação as lacunas, precisa focar nas ações do palco, assim como no seu dia a dia frenético é possível saber de tudo, ser infinitamente informado, mas não ter a experiência aprofundada em nada se não houver o foco e conscientização de suas ações. Como resultado a leitura do público leigo desta montagem não foi completa, não possibilitou o entendimento dos detalhes da história pela agilidade que condensou em 60 minutos a interpretação, mas isto não foi a preocupação principal de Antunes desde a concepção.

No espetáculo a Pós-modernidade está presente na linguagem, assim como na sociedade hoje é possível viver a virtualidade, cada um pode inventar o tempo e espaço que quer com as tecnologias e estéticas da globalização; no entanto, nas práticas socioeconômicas, ainda se está preso ao mercado do capitalismo, não se mudou as estruturas de poder. Continua-se vivendo sob frustração e o vazio de não governar a própria vida sem estar sob o comando de uma classe, como se sente Zulmira.

### **3.2. *Lamartine Babo***

Em *Lamartine Babo* (2009), segunda obra desta trilogia, inaugura como desafio para Antunes o texto inédito e primeiro de sua carreira, tendo a frente da direção Emerson Danesi. Há um tom de divertimento, mas sempre com questionamentos: o final da peça leva o público a uma quebra e fica a pergunta do que é real ou não sobre o personagem principal. Com uma estrutura simples, na forma de um ensaio musical, trata da obra do compositor de música popular brasileira, cantada por uma banda que recebe um estranho visitante, Silveirinha, e sua sobrinha, Catarina, alterando sua rotina. O espetáculo dominical é um ‘musical dramático’ feito de forma artesanal, sem grandes produções, relembrando os momentos que o samba e o carnaval não pertenciam à cultura de massa, onde o povo pouco ou quase não se reconhece.

Com um humor negro, diálogos irreverentes, e num universo melancólico, a obra reflete o espírito de Lamartine, como se os traços de sua personalidade estivesse de alguma forma presente em cada personagem. Ele era o rei do deboche e o gênio da ingenuidade. De

forma indireta, pode-se também ver, no texto, um pouco do próprio Antunes e a história de sua obra dentro do teatro brasileiro. Assim como o compositor das marchinhas de carnaval em alguns momentos de sua carreira foi acusado de plágio, o teatro no Brasil também passou por diversas dificuldades em encontrar uma linguagem própria nacional, em não repetir o que acontecia na Europa. Silveirinha, o personagem que tanto idolatra Lala, é ridicularizado quando mostra suas composições psicografadas por ele através de seu ídolo, é acusado de falsidade. Entretanto, o que é mentira na história que o personagem conta é a relação com sua sobrinha, as letras das músicas que compõe e o espírito que nele se instala são legítimos. Na trajetória de sua carreira, Antunes sempre buscou a função social e nacional em seu teatro, e em muitos momentos não foi compreendido: ou pelo choque e estranheza das linguagens que criou; ou por não fazer um teatro de engajamento político, sendo visto como um diretor egocêntrico e elitista. O conservadorismo de Silveirinha, que apesar de renovar fazendo novas canções, escreve sempre sob o espírito do mesmo poeta, e se recusa a ver o ensaio de outros compositores, relaciona-se ao de Antunes em manter suas encenações sempre em palco italiano e renovar com base na linguagem e no aperfeiçoamento do ator.

A maioria do público que esteve no espaço do CPT para assistir a peça pertencia aqueles que se lembravam dos velhos carnavais adormecidos, agradando ao gosto mais popular. O espetáculo foi levado nos diversos Centros Educacionais Unificados - CEU espalhados pela cidade de São Paulo. Nestas apresentações jovens e crianças, apesar das dificuldades em uma das apresentações por tamanha desatenção deste público relatada pelos atores, foram sensibilizados, e alguns se interessaram em se locomover até onde a peça estaria em cartaz.

A preocupação em ampliar o público no teatro de Antunes é importante para a distribuição de seu trabalho e formação de novas platéias; no entanto, corre-se o risco de estar transmitindo numa via de mão única e impor o gosto de uma hegemonia. Mesmo com a exigência de se relatar a recepção deste público, o que chega até ele nem sempre faz parte da sua necessidade. Não deve-se pressupor que estes jovens, por não ter o hábito de frequentar salas de teatro, não possuam seus próprios bens culturais ou possam representar suas opiniões. O teatro, como já foi aqui mencionado, na chegada ao Brasil pela catarse, a comoção do público tinha esta mesma função: de educar somente sob as idéias de uma classe dominante. Ao observar este público os atores precisam ter o cuidado de procurar entender sua identidade e lhes devolver o poder de transformar sua consciência por ele próprio. Se o público não tem liberdade para superar seu papel como consumidor, em seu sentido passivo, o ator também não se desvencilhará da idéia de seu trabalho ser uma mercadoria. Por isso nesta ação de deslocar a peça para as periferias se destaca a importância da sensibilização principalmente

dos atores, ganhando o contato com um público diferente do das salas do SESC Consolação, fazendo seu trabalho em uma nova realidade, e experimentado o cenário de viver nela.

### **3.3. Policarpo Quaresma**

Na encenação que termina o ciclo da trilogia *Policarpo Quaresma* (2010), adaptação do romance de Lima Barreto, não há grandes revoluções estéticas; Antunes mantém as descobertas que fez em seu teatro até hoje, revisitando sua própria linguagem. Dispensa o uso de cenário mais uma vez, o que constrói a cena, além dos adereços e figurinos, é o corpo dos atores. O uso do coro, recorrente em seus espetáculos, complementando os pensamentos do protagonista e comentando a ação, está presente nesta montagem não tanto das vozes, mas nos movimentos dos corpos, no sapateado, e nas organizações que formam imagens. A composição tem referências nos irmãos Marx, na comédia de costumes, Kazuo Ohno, circo, Pina Bausch, Luchino Visconti, Tadeusz Kantor, Teatro de Revista e musicais americanos.

Depois das criações ousadas em: *Foi Carmem* (versões de 2005 e 2008) fazendo no lugar do texto uma fala ininteligível, destacando a inflexão da voz, as expressões e o gesto, onde a escrita cênica abriu uma terceira via entre o imaginário popular de Carmen Miranda e a dança butô do mesmo Kazuo Ohno, como homenagem aos seus 99 anos; e as sobreposições de *A Falecida Vapt-Vupt*, veio o momento de concentrar o teatro na ética. Se nos sete anos que separaram a montagem de *Peer Gynt* (1971) de *Macunaíma*, o teatro de Antunes esteve em estado de manutenção estética, se preocupando com a função social, pois a realidade que encontrava o país sob a censura poderia levar estas experimentações à alienação. Hoje volta-se a um período de denunciar a realidade dos problemas brasileiros, colocando personagens que criticam o homem na esperança de chegar à autocrítica. Os valores estão novamente degradados, não existe mais a censura do governo, entretanto segue a censura da mídia; se naquela época os sentimentos eram de medo, desconfiança, e ressentimentos agora são de desânimo e depressão, a sociedade está desacreditada de si.

Numa linha paralela dois personagens sofrem pelas utopias de seus sonhos. Ismênia pela razão de viver através do matrimônio, e Policarpo pela ação de seu patriotismo. Desde a cena inicial, a passar por outras como os loucos no hospício, o irônico tango, os desfiles-cortejos, o sapateado que mata as formigas, se prenuncia a tragédia que seus ideais levarão para o final de suas vidas. O grito de morte de Ismênia representa a dor de Policarpo. Quando Albernaz diz a Policarpo, logo após Ismênia ter perdido o noivo: - “Entende a que um sonho pode nos levar?”, conecta-se a ilusão dos dois mundos. Através das ilusões destes dois personagens pode-se interpretar as ilusões e dificuldades que sofrem os artistas: autonomia pela originalidade; protesto sem mudanças na estrutura e participação da sociedade.

Ismênia passa a vida a se dedicar ao casamento. Sua sensibilidade está em cultivar a beleza de festas, bailes, vestidos, flores; gosta das modinhas, de uma bondade passiva, psicologicamente é de uma natureza pobre, vive num individualismo. Como os conceitos da arte burguesa, que cultivam a beleza universal, a passividade do espectador, e o isolamento do artista da sociedade. Para a personagem não importa o tempo que leve para seu casamento, insiste na longa espera de mais de quatro anos, vive da possibilidade de concretizar a união sem valorizar os outros significados de sua vida. Na arte que valoriza somente a experimentação pela experimentação, tornando-se espetáculo e entretenimento, se vê estagnada; a função e quais as transformações que esta arte pode aferir na sociedade não importa, importa a criatividade. O valor do artista está em quanto vale sua obra no mercado, mesmo que somente pela satisfação do ego e não pelo dinheiro; o valor de Ismênia está no status de seu noivo e de seu casamento. O matrimônio é a regra imposta para a personagem, e diante desta regra é apática acata como um sonho; a regra para o artista é a originalidade e ambos estão presos às idéias da hegemonia. Com a fuga do noivo e o fim do casamento, Ismênia vê desmoronar o sentido de sua vida, entristece, definha, enlouquece, e morre. Com o fim da originalidade e falta de sentido das obras de arte esta tende ao esgotamento. No teatro com base no improvisado de discursos subjetivos e abstratos pode-se construir um veículo para alienação, deixando o artista de assumir sua função social, distanciando-se do mundo.

Policarpo faz de sua vida a implantação de uma reforma nacionalista no país, bem intencionado, mas ingênuo. Seu erro vem da incapacidade em detectar as estruturas de poder, ele percebe as consequências destas estruturas, mas não chega a descobrir como funcionam. Suas ações patrióticas são em vão, pois equivocadamente ele não participa da vida das raízes do povo ou do índio, e quer aplicar a cultura brasileira de uma forma imposta.

Na primeira fase com a língua, em três momentos enfrenta dificuldades. Primeiro, na pesquisa de heranças brasileiras, descobre o Tangolomango, que originalmente não é daqui, ficando indignado com o uso de importações européias. Preocupação que, por muito tempo, perseguiu o teatro e arte nacional, e até hoje persiste na inovação sem repetição. Esquece, porém, que viemos da miscigenação de todas estas heranças, mesmo porque, sendo impossível não sofrer influências, o melhor é utilizá-las para fazer as próprias manifestações artísticas, de uma forma antropofágica. Segundo, utiliza de costumes indígenas em momentos inapropriados, como o cumprimento aos amigos com o choro que não é entendido por sua sobrinha Olga. Da mesma forma acontece quando artistas se apropriam de raízes populares distorcendo-as, ou deslocando-as do seu sentido, perdendo a compreensibilidade. Terceiro, quer fazer uso da língua Tupi generalizada para todo o Brasil, ignorando que cada região tem sua especificidade e identidade. Nas artes e no teatro não é possível estabelecer um único

estilo de estética, tema ou manifestações. Nascemos de um sincretismo dos confrontos entre os nativos, imigrantes e os conquistadores, em busca pela libertação, logo na arte a luta para fazer o que nos é original não é diferente. O teatro nacional está sempre em construção e deslocamento, e neste movimento é preciso desenvolver a consciência crítica das necessidades atuais de cada região, e estimular a interação solidária com as demais.

Numa fase posterior, procura se aproximar da terra com a agricultura, fazendo uma identificação do espaço com tecnologias e teorias descontextualizadas do local. Não vê a improdutividade desta terra, se recusa a utilizar recursos como adubo ou inseticidas; e quer fazer de sua plantação um museu, que não cresce nem gera frutos. No teatro e nas artes, a aproximação do artista com o povo ou a valorização da cultura deste se mostra muitas vezes de forma também descontextualizada. Seja na construção de museus populares, com objetos expostos que perdem seu significado original; ou em espetáculos feitos por uma classe média que leva mensagens de pronunciamento ideológico às comunidades, faltando-lhes, no entanto, conhecimentos da realidade destas, desumanizando o homem através da exposição de verdades definidas e impostas, sendo meramente panfletário, preso na oratória ou na retórica.

Finalmente se une à classe militar, e depois de algum tempo estudando os métodos de guerra, sente-se envergonhado de terminar fazendo reféns pessoas “brasileiras”, contribuindo para a corrupção sem ao menos perceber. Assim sentem-se os artistas que por questões de sobrevivência têm que vender o seu trabalho: diretamente para um grande público comercial, ou indiretamente restringindo suas criações para adequar às leis de incentivos e mecenato das empresas. Acreditando ampliar o público com distribuições para uma grande massa faz-se um teatro popularesco. O uso dos códigos da cultura popular com estéticas inadequadas pode criar um espetáculo imediatista, de um naturalismo vazio, que reflete a linguagem da telenovela, não gerando conscientização ou autocrítica.

Policarpo enfatiza que seu nacionalismo é sempre com base nos estudos das ciências, em livros, ou testemunhas. Estas ciências podem ser importadas e impostas por uma hegemonia, mas ao mesmo tempo não seria possível fazer um projeto ou obras sem estudo, fazendo algo populista. Como se faz em teatro feito pelo povo, sem responsabilidade ou disciplina, sendo tratado como entretenimento e brincadeira, de uma forma ingênua, sem consciência de sua expressão. É preciso sim que se passe ao povo o processo de produção e controle da arte, entretanto, a sua participação não significa estar livre de formação técnica e teórica. Pode este encomendar sua expressão a representantes autênticos.

“o fundamental será que a linguagem, os fatos históricos, os objetos, a matéria prima de toda elaboração artística sejam propriedades de todos, que se sintam tão donos da arte os emissores quanto os receptores, e que o código e os canais que os comuniquem pertençam à sociedade inteira. Dentro dessa propriedade compartilhada dos bens e das mensagens, intelectuais e artísticas, não estaremos separados do resto do povo por uma divisão **social** do

trabalho, mas diferenciados [...] por uma divisão **técnica** das tarefas: ao serem realizadas solidariamente as linguagens que as expressam se integram como diferentes aspectos de um mesmo projeto social.” (CANCLINI, 1980: p. 200)

Na tão aclamada república de Floriano as bandeiras se levantam a favor do nacionalismo, em ano de eleição e copa do mundo, como foi este, todos são brasileiros e todos são valiosos seja para votar ou para torcer e consumir camisetas. Um nacionalismo escancarado, mas por puro simbolismo e marketing; já que como brasileiro responsável por suas ações, contribuições e participação não existem. Os indivíduos estão isolados, e não somente por classes sociais, mas dentro das comunidades, num individualismo egocêntrico. Um patriotismo equivocado: políticos são eleitos por simpatia ou protesto distorcido, ingenuidade existente em achar que um partido irá ajudar os ricos, e o outro os pobres, e não se enxerga que não importa mais quem seja eleito, a corrupção está em toda a política e partes da sociedade, seja de direita ou esquerda. No segundo turno para presidente 30% dos votos significa um desânimo mais do que uma luta de quem não se quer mais do mesmo.

Quando reconhece seus equívocos no final de sua vida, apesar de ter se concentrado em ser um nacionalista, não concretizou nada, declaradamente, até mesmo de uma forma redundante, a peça faz uma crítica à alienação em que vive o povo e à corrupção generalizada. Há uma predisposição em se contentar com entretenimento de fácil entendimento, e não reconhecer suas próprias expressões, em reivindicar pelo direito à preguiça. As denúncias que Antunes faz hoje ainda são sobre um homem voltado para dentro de si, caminhando para o individualismo, fugindo de seus compromissos e responsabilidades sociais.

“Existe uma alienação não só quando você é politicamente alienado, mas quando você politicamente através de dogmas você se aliena de certas regras, você é alienado, as vezes, através dos próprios livros, a proposta da verdade sempre. Se você vem com um partido político e me tenta impor aquilo, isso, esta coisa que você chama integração é partidário é uma alienação também. A alienação tem dois lados, tem pessoas que tem uma cultura fantástica extraordinária e se aliena através da cultura, mas como conservar o lado animal, o lado humano real do homem? Como manter o bom senso sempre? São estas contradições que me interessavam[...] os grandes princípios levaram o homem a catástrofe. O que mais interessa ao teatro são estas contradições do homem, é ser dialógico. Teatro como pensamento, e não como diversão babaca. O teatro começa depois que terminou. [...] O teatro tem que ser transformador, não que ele transforme em si, mas ele estimula, incita as pessoas a: - Vamos! É corrosivo o teatro” (ANTUNES, Entrevista concedida para o documentário *O teatro segundo Antunes Filho* – 60, a década das transgressões, de 2002)

Em todo o momento Policarpo se declara contra participar da política, mas esquece que, sem mudar as pessoas que encabeçam o país, não conseguirá implantar seu sonho de brasilidade. O mesmo pode-se dizer que ocorre quando se preocupa em fazer um teatro brasileiro ou levar cultura para o povo sem que a estrutura para as mudanças de poder sejam alteradas, é preciso que o povo possa tomar posse da produção de sua cultura. É preciso que haja alteração das formas de políticas de incentivos. Sem a mudança de pensamento desta hegemonia que financia hoje o teatro, assim como todos os projetos culturais, não adianta



pensar em programas isolados de valorização da cultura popular, ou das raízes, ou de arte nacional. Quaresma não consegue realizar seus sonhos por estar preso ao sistema hegemônico, seu desejo de transformar o país parte de uma adequada análise da realidade, entretanto, não leva em conta os mecanismos geradores dela. Suas ações são experimentações isoladas, ele próprio não faz parte do povo, dos índios, das raízes que quer tanto enaltecer. Não basta substituir os temas estrangeiros pelos nacionais. Assim como o artista não terá liberdade somente com as mudanças ideológicas ou estéticas, é necessário mudar a estrutura do poder. E enquanto a mudança do sistema socioeconômico não se realiza, pode-se ao menos participar da sociedade, e não somente observar, estudar e imaginar suas necessidades.

A vida de Policarpo não obtém os resultados que espera, e talvez, o teatro hoje esteja dentro deste mesmo ciclo. Em ambos seus projetos são incomunicáveis às classes que deseja valorizar. Feito e assistido por uma elite intelectual, situado no sistema de uma hegemonia, por mais que busque a expressão de um teatro nacional, não representa uma necessidade coletiva; e, conseqüentemente, não contribui para transformações que superem a libertação do homem. Se o povo não é atingido por este teatro, e não participa dele, o ator também está preso neste ciclo, sem liberdade; já que representa os pensamentos de uma classe dominante. Se não é possível trazer transformações, por uma linguagem adequada e conteúdos críticos, não importa se este teatro esta sendo feito em palco italiano, em praça, ou em escolas. O espetáculo *Policarpo Quaresma* teve uma campanha de convidar escolas e professores da rede pública ao Teatro Anchieta. Esta abertura, forma de ampliar a distribuição como aconteceu em Lamartine, reflete a preocupação do encenador, junto ao SESC, em fazer seu trabalho como doação, atingindo outra parcela da sociedade, pequena mas presente. Mesmo fazendo parte de uma elite, procura caminhos para a função social de seu teatro, como a dança no escuro em um canto que procede o fim de Policarpo na peça, sonha com a utopia de fazer uma arte brasileira transformadora.

"Você tem que fazer isso, dedicar sua vida a isso, acima da família, acima de tudo, para dedicar alguma coisa para o bem comum. Eu não sei como se pode viver voltado para si mesmo o tempo todo. Você, quando vive, é para os outros. Talvez você nem conheça os outros, direitinho, mas eles estão lá, é para os outros que você tem que fazer o trabalho. Eu, quando faço, o meu trabalho é dedicado aos outros, é tudo dedicado ao povo. Muito bem, você fala: 'Você faria teatro de periferia?'. Não, esse teatro de periferia que fazem por aí eu não faria. Eu acho que teatro de periferia tem que ser o melhor teatro do país! Tem que ser o melhor, o mais caprichado, o que tem mais ingredientes. [...] E essa fase que nós vivemos do mundo é um mundo muito pragmático (voltado para a consecução de objetivos práticos, a curto prazo), muito hedonista (voltado para o prazer pessoal), sabe? É terrível esta fase que estamos vivendo, que todo mundo só vê o seu proveito, quer curtir, só quer curtir, não tem nenhum compromisso mais alto com os homens, sabe? Eu não digo com a nação, eu digo com os homens, com os outros homens. Eu acho fundamental que as pessoas tenham alguma missão para com os outros homens, afinal de contas, você não é nenhum rabanete, puxa vida! Você tem que fazer alguma coisa pelos outros, sabe? Por mais arredo que eu pareça ser, por mais fechado, por mais isolado que eu seja, a minha obra sempre é centrada, o que eu posso fazer pelos outros." (ANTUNES, Entrevista concedida no Programa Roda Viva em 11/06/1989)

### 3.4. Considerações sobre Antunes e seus atores

Em toda sua obra, Antunes Filho buscou o equilíbrio entre a ética e a estética. Sempre priorizou a função social e a formação do ator como ser humano transformado, um ator artista. O transcender é termo recorrente em suas montagens, não reproduz a realidade interessa-lhe usá-la de forma imaginativa para que gere uma conscientização. Nos caminhos que levaram a arte ao isolamento hoje, se entende o transcender como uma elevação do artista a ser superior e não pertencente à sociedade. Como se o espiritual do ser humano estivesse desconectado do mundo em que ele vive. Antunes atribui um sentido espiritual em sua obra, mas não de forma separada das condições sociais da época de cada espetáculo. A transcendência vem do reflexo da realidade, e não como isolamento da obra da sociedade.

A grande prisão do artista é ele próprio se considerar “artista”, como excepcional ou marginal à sociedade, afinal de contas ele faz parte dela. Isto não significa dizer que qualquer um será um ator ou um artista sem técnica, formação ou estudo. Para os atores do teatro de Antunes, a conquista e o domínio da técnica é o ponto de partida para a criação. Não é a emoção levada ao palco, a técnica e o estudo lhes ensinam a ser sensível. Não adianta montar grandes espetáculos se o ator não está preparado para se expressar como ser humano.

Na preparação do ator usa a filosofia Zen Budista Taioísta como disciplina e dogma para o ator. Na busca de harmonizar o consciente com o inconsciente, o ator deve estar integrado no todo cênico, não dar somente a ilusão da realidade, mas revelar a verdade espiritual. Da mesma forma que no palco de Antunes o ator alcança a integração com a realidade da personagem, precisa estar integrado à sociedade que representa. Se na filosofia Taioísta o “arqueiro não deve estar separado de seu alvo”, o ator não deve estar separado de seu alvo maior que é o público. Analogia que pode-se ver, também, em uma das técnicas usadas, o “Sistema L”.

“A abordagem do sistema L, passo inicial dos exercícios físicos, na linguagem do método, torna imprescindível a superação de condicionamentos culturais, semelhantes aquele que vê corpo e espírito como coisas separadas. É preciso aceitar a unidade corpo-espírito – unidade expressa nos movimentos cotidianos, determinando formas que se alternam no corpo e narram o drama. A perspectiva da unidade corpo-espírito leva a uma série de conceitos e vocábulos que dão estrutura ao método” (MILARÉ, 2010: p. 220)

Se no método de Antunes o corpo e o espírito não são coisas separadas, o corpo de um indivíduo, do ator, não está separado da sociedade. O ator, para estar livre do sistema imposto pela classe dominante, precisa estar participando da vida de todas as classes.

“... o artista é apenas um transmissor passivo? Não, além de depender de sua sociedade, propõe-se a transformá-la: é a única coisa que permite tornar o condicionamento consciente e começar a libertar-se dele. Contudo, essa decisão transformadora só pode ser executada coletivamente” (CACLINI, 1980: p. 90)

No trabalho de formar “homens” Antunes acredita preparar o ator para assumir sua responsabilidade social. E a partir da humanidade de cada ator, e seu entendimento de mundo, juntos, podem fazer uma estética adequada ao momento histórico que se vive.

“No meio artístico existe a preocupação generalizada de busca de uma nova linguagem (estrutura formal) teatral, que corresponde ao nosso exato momento histórico. No entanto, antes de mais nada, a elaboração de qualquer tipo de espetáculo deve ser norteada pela visão do mundo do artista. A procura de uma nova linguagem não pode ser tomada como ponto de partida para o desenvolvimento criativo. A recriação da realidade pressupõe a existência e o conhecimento anterior a esta realidade.

... As necessidades vivas de uma sociedade solicitam, continuamente, um remanejamento das estruturas do pensamento. Somente uma nova moral, aliada a uma nova compreensão totalizante e dinâmica, poderá definir uma nova forma. O artista, integrado no papel de vanguarda espiritual de uma sociedade, encontrara um novo código exclusivamente através de um longo e rigoroso processo de trabalho.” (ANTUNES, 197, apud MILARÉ, 1994, p. 233)

#### **4. Considerações Finais**

Antunes dedica seu trabalho a fazer um teatro voltado para a sociedade, preocupado com a condição humana, pensado a partir da realidade brasileira. A forma não prevalece sobre a função, a busca pela estética adequada é aliada à ética. Seu ator precisa estar plenamente integrado as artes, a filosofia, a sociologia, as técnicas, ao personagem, a responsabilidade pelas suas ações no mundo, no entanto, ele não está integrado em todas as camadas sociais.

Para que haja um teatro libertador é preciso que todas as classes sociais tomem a produção e conscientização de seus códigos. Entretanto, para que isto ocorra faz-se necessário uma mudança de estrutura da sociedade, pois a crise não é só da consciência do artista, mas de todo um sistema de produção, difusão e consumo da arte que esgota seu ciclo juntamente com os sistemas socioeconômicos que a gerou. Sabemos que é impossível operar uma mudança total do sistema em pouco tempo, mas, por enquanto, é possível ampliar os trabalhos que rompam com o isolamento, e melhorar as políticas e condições de incentivos não restringindo as mãos de alguns poucos.

A libertação do artista não está em ignorar as teorias ou técnicas e simplesmente ser alguém do povo, mas em ser orgânico. O artista, estando sempre em contato com o mundo e atualizado das relações da sociedade, pode desenvolver obras de criatividade sensível e imaginária dentro de todas as classes sociais. Fazer uma interação dialética da estética e da realidade, integrado organicamente na conscientização do homem, e assim este homem possa realizar, a partir desta arte, as transformações sociais. É preciso, então, aliar as inovações estéticas e estudo de técnicas à investigação dos problemas brasileiros.

Os trabalhos feitos para abrir ao povo a produção e os materiais para construção de sua própria arte, com trabalhos feitos diretamente pelas comunidades são de extrema importância para a mudança deste cenário, para a tomada de uma arte libertadora. No entanto, é de igual

importância que os artistas, que já dominam os meios de produção da arte, tomem consciência, participem deste processo e deixem de manipular para fazer de seu trabalho contribuição, e possam não mais servir a uma elite. O que acarretaria em novas formas estéticas, a não estagnação, a girar novamente a roda da criação, e, principalmente, de refletir a realidade, tendo uma nova função.

A humanidade vive hoje uma distorção do sentido da vida. E, assim como a mudança das relações do homem, no atual mundo globalizado, deve mudar do dinheiro para ser colocado o homem no centro da vida novamente; a arte também deveria colocar a participação da sociedade no lugar da dependência do mercado, superando a distorção de sua função, e poder trazer através de uma estética adequada mensagens que enriqueçam a vida, já que o que não falta na cultura do povo é sentido de vida.

## 5. Referências

- ANTUNES FILHO. **Roda Viva**. São Paulo, TV Cultura, 11 junho 1989. Programa de TV, disponível no site <http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/pgm0140>, acessado em 10/10/2010.
- \_\_\_\_\_. **Roda Viva**. São Paulo, TV Cultura, 28 fevereiro 1993. Programa de TV, disponível no site: <http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/PGM0344>, acessado em 10/10/2010.
- \_\_\_\_\_. **Roda Viva**. São Paulo, TV Cultura, 01 agosto 1999. Programa de TV, disponível no site: <http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/pgm0667>, acessado em 10/10/2010.
- ABOS, Marcia; SCOFIELD, Gilberto. **Aos 80 anos, Antunes Filho defende papel de sua arte de formar consciências**. O Globo, Rio de Janeiro, 24 abril 2010. Disponível no site: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2010/04/24/aos-80-anos-antunes-filho-defende-papel-de-sua-arte-de-formar-consciencias-916423617.asp>, acessado em 19/10/2010
- AMARAL, Aracy A. **Arte pra quê?: A preocupação social da arte brasileira, 1930-1970**. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. **A Socialização da Arte**. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.
- CLARO, Amílcar (direção); MILARÉ. Sebastião (roteiro). **Documentário O teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo, STV, 2002.
- COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006 (Primeiros Passos)
- FILHO, Antunes. **Gilgamesh: adaptação teatral de Antunes Filho**. Preparação e Revisão: Beth Accioly. São Paulo: Editora Veredas, 1999. (Coleção Em Cartaz, v. 3)
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.
- IANNI, Octavio. **Cultura Popular**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº22, 1987. Disponível no site: [http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=\\Acervo01\drive\\_n\Trbs\RevIPHAN\RevIPHAN\\_Thumbs.docpro&pasta=&pesq=ianni](http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=\\Acervo01\drive_n\Trbs\RevIPHAN\RevIPHAN_Thumbs.docpro&pasta=&pesq=ianni), acessado em 02/10/2010.
- MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.
- MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a Dimensão Utópica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. São Paulo: Record, 2009.

ŽIŽEK, Slavoj. **Roda Viva**. São Paulo, TV Cultura, 01 fev. 2009. Programa de TV, disponível no site: <http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/pgm1143>, acessado em 10/10/2010.

TAYLOR, Roger L. **Arte, inimiga do povo**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1978.