

ANTUNES FILHO, MAGO DO PALCO BRASILEIRO¹

David S. George
Lake Forest College

This essay examines the trajectory of director Antunes Filho's work with Grupo Macunaíma, Brazil's – arguably Latin America's – most important theatrical troupe. The essay examines the plays: the theatrical adaptations of Brazilian fiction (*Macunaíma* in 1978 and *Augusto Matraga* in 1986); the revolutionary stagings of Nelson Rodrigues (1981, 1984, 1989); the 1988 *Xica da Silva*, staged in association with Brazil's centennial commemoration of the abolition of slavery; the Shakespearean productions (*Romeo and Juliet* in 1984 and *Tro-no de Sangue/Macbeth* in 1992); the 1991 *Nova Velha Estória*, based on *Little Red Riding Hood*; the 1994 staging of Jorge Andrade's *Vereda da Salvação*. The essay also considers the innovations in stagecraft brought about by Antunes/Grupo Macunaíma, as well as the impact on a new theatrical generation of *encenadores*.

Antunes Filho é o fundador e diretor artístico do Grupo Macunaíma, a companhia mais aplaudida na história do teatro brasileiro. As encenações da equipe, a partir de 1978, têm conquistado prêmios dentro e fora do país. O trabalho de Antunes/Macunaíma revolucionou o palco brasileiro: 1) despertando o palco, amordaçado pela ditadura militar, e iluminando o caminho cênico na transição para a democracia; 2) resgatando e consagrando de uma vez por todas o maior dramaturgo brasileiro, Nelson Rodrigues; 3) fazendo viver no palco os clássicos da moderna narrativa brasileira de Mário de Andrade e de João Guimarães Rosa; 4) mergulhando fundo nos mitos e na história nacionais; 5) abrasileirando a literatura e os métodos teatrais universais; 6) redefinindo o papel do diretor e gerando uma geração de “encenadores”.

Começemos com o pano de fundo: José Alves Antunes Filho nasceu, em 1929, num bairro de São Paulo chamado Bixiga. Lá nasceu, também, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) – fundado em 1948 e encerrado em 1964 –, que modernizou as artes cênicas do Brasil. O TBC formou, outrossim, uma geração inteira de profissionais do teatro, entre eles Antunes Filho (o “José Alves” sumiria de cena). A partir das primeiras experiências no TBC, Antunes encenou com várias companhias, nos anos cinquenta, sessenta e setenta, obras de autores estrangeiros e brasileiros, entre esses últimos destacando-se Jorge Andrade, Nelson Rodrigues e Oduvaldo Vianna Filho. Foi premiado numerosas vezes como diretor de teatro. Dirigiu, outrossim, cinema e televisão. Em 1977, quase cinqüentão, fez o que poucos teriam coragem de fazer: abriu mão da posição absolutamente segura de diretor profissional bem-sucedido, para enveredar pelo caminho do teatro experimental. Sem sabê-lo, tornar-se-ia um visionário.

A nova trajetória se inicia com um curso que ele oferece, sob o patrocínio da Secretaria Estadual de Cultura, baseado no tema “Macunaíma”. Do curso nasce a montagem de *Macunaíma*, adaptação para o palco do livro homônimo de Mário de Andrade.

Para dar uma idéia do sucesso dessa montagem, vale a pena mencionar alguns dados: *Macunaíma* – a montagem original e as remontagens – seria apresentada 876 vezes em cem cidades de 18 países. Obteria prêmios em vários festivais internacionais. Os críticos, no Brasil e no exterior, caracterizariam o espetáculo como o maior “milagre” teatral brasileiro de todos os tempos; um crítico escreveria que *Macunaíma* representa para o teatro o que *Cem Anos de Solidão* significa para o romance. Antunes, outrossim, seria comparado com os grandes diretores mundiais de teatro e cinema: Robert Wilson, Peter Brook, Fellini, Buñuel.

Em que consiste esse tal milagre? Por um lado, o “teatro pobre” de Grotowski encontra seu significado essencial na encenação de Antunes, pois nela utilizam-se “matérias-primas” – papel, pano – próprias do Terceiro Mundo, enfim “pobres”, que são transformadas pela riqueza da imaginação numa verdadeira rapsódia de cenários, adereços e figurinos. Antunes cria, também, um sistema de marcação baseado nos blocos de carnaval, apresentando assim para as platéias do mundo um desfile, um mosaico das mais variadas dimensões da realidade brasileira: danças e música populares, rituais indígenas e afro-brasileiros, o trabalho ritualizado dos operários urbanos, a mitologia e narrativa oral de diferentes regiões do país, a fauna nacional (papagaios da floresta e piolhos da cidade). Tudo na peça é carnavalizado no melhor sentido bakhtiniano: parodia-se o poder (*Macunaíma* estréia na época da ditadura militar), os mitos ufanísticos (Brasil, paraíso terrestre, democracia racial), a antropofagia (os brasileiros se devoram uns aos outros e são devorados pelo “imperialismo”). Tudo isso sem nenhum braço de dogmatismo nem ideologismo. Como em *Cem Anos de Solidão*, esse *potpourri* de imagens aparentemente exóticas se transforma no sonho, no mito, na história universais. O mergulho nas raízes de uma cultura nacional traz à tona padrões arquetípicos internacionais.

Se a guinada de Antunes Filho tivesse sido limitada unicamente a essa experiência, valeria como marco na história do

teatro brasileiro. Entretanto, é apenas o começo. O próximo projeto, intitulado *Nelson Rodrigues, O eterno Retorno* (1981), dá a justa dimensão à dramaturgia do autor cujo nome e título comemora. Nelson Rodrigues, sabemos agora, é a figura mais revolucionária e provocadora da moderna dramaturgia brasileira por suas inovações temáticas, estilísticas e cênicas. Aprofunda-se não só na realidade social brasileira, mas também no que Jung chama o inconsciente coletivo. Para encontrar algum escritor com quem compará-lo, é preciso pensar na narrativa (Guimarães Rosa, Clarice Lispector) ou na poesia (Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade). O dramaturgo inaugurou em 1943, com a montagem de sua obra *Vestido de Noiva*, o que prometia ser uma gloriosa carreira teatral, pois com essa peça deu início, também, ao moderno teatro brasileiro. A glória, porém, não veio. Nelson Rodrigues, apesar de ver montadas suas subseqüentes obras, tornou-se um escritor maldito. Tachado de obsceno e imoral pela direita – com várias peças censuradas – e de reacionário pela esquerda, tido como autor de comédias de costumes pelo grande público, sua carreira estagnou. Manteve sempre intacta, porém, a fama jornalística com suas crônicas intituladas *A vida como ela é*. É Antunes que consegue revelar, pouco depois da morte do dramaturgo em 1980, que sua produção dramatúrgica crescera e amadurecera sem parar. *Vestido de Noiva* não fora, no final de contas, um acidente. Antunes pesquisa, para o espetáculo que pretende encenar, dimensões mítico-arquetípicas entranhadas nas obras do dramaturgo. Para essa finalidade recorre às teorias de Mircea Eliade e Carl Jung, o mito do eterno retorno e os arquétipos do inconsciente coletivo. A visão arquetípica tem para Antunes vários propósitos, entre os quais o de desfazer a imagem de Nelson Rodrigues de autor de comédias de costumes. Se Nelson Rodrigues, em algumas de suas obras, retrata a burguesia brasileira que é sujeito e objeto das comédias de costumes, ele ao mesmo tempo rasga o véu que esconde um outro universo atemporal, estranho, grotesco. Antunes inventa mais uma nova linguagem cênica, baseada nas procissões enraizadas na vida religiosa do Brasil. Estas são utilizadas para criar imagens oníricas e ao mesmo tempo como anti-rituais que parodiam as cerimônias litúrgicas de renovação e a esterilidade do universo corriqueiro das personagens.

Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno, adaptação de quatro peças, e a segunda versão de 1984, *Nelson 2 Rodrigues*, que inclui apenas duas das peças – *Álbum de Família* e *Toda Nudez Será Castigada* –, apresentam, como *Macunaíma*, dados impressionantes em termos de turnês e elogios nacionais e internacionais. Essa nova montagem, porém, é muito mais do que um sucesso para Antunes Filho e o Grupo Macunaíma. Resgata a imagem e a dramaturgia de Nelson Rodrigues, que é, hoje em dia, o autor brasileiro mais encenado. Há sempre uma ou mais obras do dramaturgo em cartaz em Rio ou em São Paulo, sem falar de outras cidades como Belo Horizonte e Curitiba.

O próximo passo de Antunes Filho é um mergulho na literatura dramática internacional, com a encenação de *Romeu e Julieta*. Antunes fundamenta a concepção do espetáculo numa idéia de Roland Barthes, o discurso amoroso, um conceito antidogmático, o avesso do discurso do poder autoritário. Antunes filtra a obra de Shakespeare através das músicas dos Beatles para criar um canto de resistência da juventude de todos os tempos: a poesia, a paixão, o sexo, a nostalgia da perda. Bebendo nessas duas fontes britânicas, o diretor consegue criar um espetáculo profundamente brasileiro, pois se na Europa e nos Estados Unidos o excesso de emoção amorosa e o melodrama pertencem à subliteratura e ao *kitsch*, no Brasil ocupam uma posição ainda privilegiada, pelo menos nas mãos de um mago como Antunes Filho. O resultado é um espetáculo de um só ato, tão cenicamente “pobre” quanto os anteriores, apresentado no Brasil e no exterior. A crítica não poupa elogios, definindo a encenação em termos de “nova feição”, “doloroso frescor”, “mágica”, “festa para os olhos”.

Em 1986, Antunes volta à literatura clássica nacional com uma adaptação do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, de João Guimarães Rosa. A finalidade, como no caso de *Macunaíma*, é a de fazer uma indagação das raízes da cultura nacional. O diretor mantém nesse novo espetáculo, intitulado simplesmente *Augusto Matraga*, as técnicas grotowskianas desenvolvidas na encenação de *Macunaíma*. Os objetos e adereços projetados para a encenação recriam cenicamente a riqueza do artesanato e o engenho do povo do sertão. Esta utilização de materiais simples e naturais corresponde ao material lingüístico popular que Guimarães Rosa recria literariamente em seu conto.

Augusto Matraga obtém um sucesso menor do que os espetáculos anteriores, mas representa uma etapa importante no desenvolvimento da pesquisa cênica levada a cabo por Antunes e seu grupo. E há, como sempre, turnês (Brasil, Alemanha, Espanha, França e Canadá) e críticas encomiásticas.

Xica da Silva, de 1988, peça que comemora a primeira década do grupo Macunaíma, pode-se definir como espetáculo de transição, pois nele aparece pela primeira vez no trabalho de Antunes/Macunaíma a cenografia elaborada, criada por J.C. Serroni, que daí em diante será o colaborador de Antunes Filho. Baseado na personagem histórica do título, uma escrava famosa da Vila Rica colonial retratada em 1977 no filme *Xica*, de Cacá Diegues, o espetáculo coincide com o centenário da abolição da escravidão no Brasil. Essa nova tentativa de estudar as raízes da cultura brasileira – como fizera com *Macunaíma* e *Augusto Matraga* – e de indagar sobre a relação colonizado/colonizador é uma revelação para alguns críticos, mas uma decepção para outros, pois já esperavam de Antunes, a cada nova encenação, uma concepção cênica totalmente nova. Apesar da falta de unanimidade crítica, *Xica da Silva* faz a já obrigatória turnê internacional e participa do Festival de Artes Olímpico de Seul (*Macunaíma* participara, em 1984, do Festival Olímpico de Los Angeles).

Em 1989, Antunes volta em plena forma estética, com mais uma encenação da obra de Nelson Rodrigues. O espetáculo, intitulado *Paraíso Zona Norte*, reúne duas peças – *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos* – definidas pelo autor como “tragédias cariocas”, pois o cenário onde a ação se desenrola é um subúrbio da zona norte do Rio de Janeiro. A alusão ao “paraíso” do espetáculo parodia a designação “cidade maravilhosa”, apelido ufanista já desmentido pelos problemas sociais que hoje em dia assediam o Rio. Nelson Rodrigues, já nos anos cinquenta, com suas tragédias localizadas nesse paraíso turístico, desmistificava a ufanía carioca. Como contraponto ao “paraíso” do espetáculo, os atores, ao saírem de cena, descem por uma escada ao “inferno”. A escada pela qual os atores transitam refere-se, outrossim, à região da psique humana onde reside o inconsciente coletivo, pois mais uma vez Antunes utiliza como pano de fundo as teorias junguianas. A escada é apenas um detalhe da cenografia da montagem, idealizada por J. C. Serroni. Há uma estrutura de

plástico semitransparente que cobre parte do palco e com a qual os espectadores fazem várias associações: estação de trem suburbana, sanatório antigo, palácio de cristal. Antunes chama a estrutura de “bolha”, um ponto de eterno retorno fora do tempo e do espaço onde se desenrola a tragédia cotidiana dos habitantes das zonas suburbanas do Brasil. Para a trilha sonora, Antunes utiliza a música de filmes épicos/bíblicos de Hollywood, referência que Antunes define como o misticismo piegas vendido ao povo. A iluminação do espetáculo é de Max Keller, do Teatro Municipal de Munique.

Paraíso Zona Norte comprova claramente que Antunes Filho não perdeu nem fôlego nem inspiração. A montagem é um sucesso de crítica e de público, recebendo vários prêmios nacionais e internacionais. Em 1990, faz uma turnê nacional e internacional, participando do festival internacional de teatro de Caracas.

Em 1991, Antunes dá uma nova guinada radical, montando uma versão do conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho*, sob o título *Nova Velha Estória*, com uma cenografia instigante de J.C. Serroni. Dessa vez, o diretor dispensa a palavra. Não é que os atores não falem, mas se comunicam numa linguagem de *nonsense* inventada para a encenação, simulando a fala pré-verbal das crianças. Salientando a dimensão mítica da fábula – os ritos de iniciação e de passagem, sobretudo o despertar sexual da protagonista –, os atores utilizam gestos que evocam os estados primitivos de agressão, curiosidade e luxúria. Sucesso notável no Brasil, *Nova Velha Estória* é apresentada, também em 1991, no Festival Internacional das Artes de Nova York. D. J. R. Bruckner, crítico do *New York Times*, caracteriza a peça como “perfect fantasy perfectly realized”.

Em 1992, Antunes Filho abandona a fantasia pré-verbal para mergulhar no terror verbal de *Macbeth*. O diretor, em homenagem ao filme do diretor japonês Kurosawa, baseado na tragédia de Shakespeare, intitula o novo espetáculo *Trono de Sangue* (cenografia de J.C. Serroni). Os figurinos de Romero de Andrade Lima, que utilizam retalhos de cortinas de veludo e outros materiais baratos, lembram o “teatro pobre” das primeiras encenações de Antunes/Macunaíma. O diretor, que tem o hábito e a ousadia de confiar papéis difíceis a atores inexperientes, utiliza uma atriz de 19 anos para representar Lady

Macbeth. A atriz, Samantha Monteiro – também faz o papel principal de *Nova Velha Estória* –, é totalmente convincente como a pérfida protagonista. As críticas encomiásticas caracterizam o espetáculo como “eletrizante”, “poético”, “belo”, ou, nas palavras de Jairo Arco e Flecha, “um dos melhores momentos do teatro brasileiro nos últimos anos”.

No mesmo ano de 1992, Antunes encena duas peças de Nelson Rodrigues com o Teatro de Repertorio Español de Nova York. O sucesso é, mais uma vez, notável.

Em dezembro de 1993, de volta com o Grupo Macunaíma, Antunes estréia seu mais recente espetáculo, *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade. Um dos dramaturgos brasileiros mais importantes, Jorge Andrade (1922-1984) focalizou o tema da decadência da aristocracia rural de São Paulo, em obras como *A Moratória*, *O Telescópio* e *Senhora na Boca do Lixo*. Em sua peça derradeira, *Milagre na Cela*, o autor tratou o tema da tortura na ditadura militar. Dramaturgo relegado ao esquecimento, pois como Nelson Rodrigues não parecia comunicar as preocupações da geração de teatrólogos – sobretudo José Celso e Augusto Boal – que revolucionaram o teatro brasileiro nos anos sessenta e foram posteriormente calados pela ditadura, Jorge Andrade é lembrado em pleno rigor nessa nova operação resgate levada a cabo por Antunes Filho. *Vereda da Salvação*, de 1963, conta a história de uma seita messiânica e seu subsequente massacre pela polícia, numa pequena cidade do interior de Minas Gerais. A peça, encenada em 1964, pelo próprio Antunes Filho, não agradou à esquerda, pois, segundo Sábato Magaldi, “Jorge foi vítima de um dos mais lamentáveis mal-entendidos: a esquerda não apoiava seu teatro, considerado nostálgico e aristocratizante, e a direita julgou que, depois dos acontecimentos políticos de 1964, era quase um atentado trazer para o palco um problema de miséria popular” (54). Já chegara, porém, hora e vez dessa obra trágica. A polarização ideológica dos anos sessenta não mais divide a platéia. Os massacres contra lavradores do interior do Brasil continuam. O fanatismo religioso como fenômeno marcante entre as camadas mais pobres das sociedades é um tema – e problema – universal: os fundamentalistas islâmicos do Irã, os fundamentalistas cristãos dos Estados Unidos, os conflitos religiosos da Índia e assim por diante. Só por seu tema, então, a redescoberta de *Vereda da Salvação* seria um

grande achado. Entretanto, Antunes e o Macunaíma revelam com sua montagem uma grande obra teatral, tanto que, pela primeira vez na história do grupo, há pouquíssimas alterações do texto original e a encenação está à altura do texto. O cenário, de J. C. Serroni, consiste num bosque de árvores sem folhas, lembrando grades de um cárcere. Há procissões religiosas, marca registrada de Antunes. O espetáculo abre com uma fileira de mortos colocados de pé em caixões, referência a um recente massacre de camponeses no interior do Brasil. O trabalho dos atores é excelente. A crítica não poupa elogios. Por exemplo, Alberto Guzik escreve: "Até quinta-feira, o evento mais importante da temporada teatral fora a reabertura do Teatro Oficina, com o magnífico/exasperante *Hamlet* de José Celso Martinez Correa. Agora, o Oficina e Zé Celso têm de abrir espaço para Antunes e o Grupo Macunaíma. Porque *Vereda da Salvação* é realização ambiciosa, ousada, desafiadora, de importância gigantesca". Não há dúvida de que o impacto do espetáculo será internacional.

Para concluir, Antunes Filho e seu Grupo Macunaíma renovaram o ciclo teatral cortado pela ditadura militar. O diretor tem sido capaz de criar um teatro autóctone, brasileiro, sem subordinar-se à cultura importada. Se utiliza modelos estrangeiros – a teatralização dos conceitos de Jung, Eliade, Barthes, Grotowski –, abasileira-os ao ponto de transformá-los completamente em pesquisas cênicas originais. Antunes Filho mergulha fundo nas raízes e nos mitos nacionais como nenhum outro encenador. Descobre níveis desconhecidos no maior dramaturgo brasileiro, Nelson Rodrigues. Teatraliza a literatura clássica do país ao adaptar as obras de Mário de Andrade e João Guimarães Rosa. Suas montagens de Shakespeare são altamente inovadoras. Na alquimia Antunes/Macunaíma, enfim, processa-se o único trabalho teatral cuja importância é tão universal quanto é brasileira.

A partir do trabalho de Antunes, tem surgido no teatro brasileiro atual a fase dos encenadores, *auteurs* do palco cuja presença é praticamente hegemônica. Entre eles se destacam Gerald Thomas, Bia Lessa, Ulysses Cruz (ex-assistente de direção de Antunes), Moacyr Góes, Gabriel Villela. Devem a Antunes o controle quase absoluto sobre o espetáculo e estão provocando, sob o signo de Antunes, uma revolução teatral brasileira tão profunda e abrangente quanto a dos anos sessenta.

NOTA

¹ Este artigo faz parte de um projeto, patrocinado pelo National Endowment for the Humanities, sobre o teatro brasileiro da época pós-abertura. O artigo se baseia em várias fontes, incluindo as resenhas e os artigos citados no texto. A fonte principal, porém, é meu contato direto com o grupo Macunaíma. Desde o começo acompanho os ensaios e espetáculos e tenho vídeos fornecidos pelo grupo que me permitem estudá-los mais a fundo. Além disso, converso frequentemente com Antunes Filho, em pessoa ou ao telefone.

TRABALHOS CITADOS

ARCO E FLECHA, Jairo. Título. *Veja*, São Paulo, 27 maio, 1992.

BRUCKNER, D. J. R. Título. *New York Times*. New York, 12 junho, 1991.

GUZIK, Alberto. Título. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 12 abril, 1993.

MAGALDI, Sábato. Surge o TBC. *Dionysos*, nº 25, 1980. Número especial sobre o Teatro Brasileiro de Comédia.