

Hierofania

O teatro segundo Antunes Filho

SEBASTIÃO MILARÉ



Sebastião Milaré

Hierofania

O teatro segundo Antunes Filho

edições
SESCSP

Sumário

Apresentação. Um lugar para o sagrado, 9

Introdução. Origens do trabalho, 13

Parte I. O sistema

1. Questão de método, 23

2. Macunaíma, 43

3. Nelson Rodrigues, o eterno retorno, 59

4. Romeu e Julieta entre anjos e marinheiros, 79

5. O método anunciado, 95

6. Matraga & Xica da Silva, 115

7. O salto quântico e a melopeia, 129

8. Paraíso, zona norte, 147

9. Sinergia do Mal, 163

10. Realidades metafísicas e individuação, 177

11. Poética da imortalidade, 189

Parte II. O método

12. *Abertura*. Corpo e espírito, 207
 13. Do esqueleto à alma: o sistema *L*, 219
 14. A preparação do corpo I: como chegar ao estado *yin* e *yang* perfeito, 235
 15. A preparação do corpo II: em busca de repertório expressivo, 247
 16. A respiração, 261
 17. No princípio era o Verbo, 273
 18. Função das vogais e das consoantes, 285
 19. A construção da fala, 297
 20. A viagem I: programação e gênese, 309
 21. A viagem II: *performance*, 323
 22. *Prêt-à-porter* ou a outra volta do parafuso, 337

 23. *Epílogo*. A estrada sem fim, 351
- Anexo*. Diário de bordo do CPT, 377
- Fontes e bibliografia, 385

1. Questão de método

*Um bom viajante não sabe para onde vai.
O viajante perfeito, sequer sabe de onde vem.*

LIN YUTANG

Método é caminho. Tanto na arte quanto na vida é indispensável um caminho, ou método, para a feitura de qualquer trabalho, seja ele ato cotidiano ou obra de arte.

Os assuntos relatados e discutidos neste livro referem-se à sistematização de um método para o ator. Pode-se de imediato pensar em um caminho implicando conjuntos de regras, normas e fórmulas... Porém, é mais do que isso.

Muitos acreditam que os *caminhos estão traçados*, o que reduz a existência humana a algo monótono, pois quando o cidadão bota o pé no caminho já sabe em que resultará a caminhada. Essa ideia de caminho não serve para a definição do nosso método.

Nos *Proverbios y Cantares*, Antonio Machado dá outra visão de *caminho*:

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.¹

Eis a metáfora de *caminho* adequada à ideia do método em questão. Trata da inexistência de caminhos previamente traçados, sem excluir entretanto a necessidade de método para se “fazer caminho ao andar”. O contrário disso seria a *caminhada cega*, em que não há método e o sujeito apenas deixa-se levar por impulsos, sem qualquer orientação nem rédeas. A cegueira, neste caso, é um convite à ação dos preconceitos, dos estereótipos, dos modismos – nunca espaço para a criação.

Todavia o indivíduo não vai em *caminhada cega* se estiver sempre ampliando o conhecimento de si mesmo e mantendo viva a imaginação. Então descobrirá caminhos *ao andar*. E a função do método é preparar o ator para essa viagem. Prepará-lo corporal, vocal e espiritualmente de modo que se encontre disponível no momento da criação.

Fruto de pesquisa sistemática dirigida por Antunes Filho no CPT – Centro de Pesquisa Teatral do SESC, ao longo de duas décadas e meia, este método para o ator tem história, é um *caminho feito ao andar* que deixou brilhante rastro de realizações cênicas: o repertório do CPT/Grupo de Teatro Macunaíma.

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 da 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. A exposição do método, conseqüentemente, passa pela análise do repertório, o que explica o planejamento do presente trabalho.

A primeira parte dá notícias da fundação do Grupo de Teatro Macunaíma e do Centro de Pesquisa Teatral, observando a organização interna e as alterações da estrutura ao longo do tempo, tudo circulando em torno da pesquisa de técnicas e de meios expressivos para o ator. Recorre a documentos publicados e inéditos, depoimentos de Antunes Filho e de atores, observação direta deste pesquisador que há décadas

1. Antonio Machado, *Poesias completas*, p. 158. Tradução livre: “Caminhante, são teus passos o caminho, e nada mais. Caminhante, não há caminho, faz-se o caminho ao andar. Ao andar se faz caminho e, ao olhar para trás, vê-se a senda que nunca se tornará a pisar”.

acompanha sistematicamente o processo de trabalho do CPT, buscando apreender no núcleo dinâmico do processo as necessidades geradas e as soluções encontradas. Nessa trajetória, percebe a alteração de procedimentos, correspondendo a novos conceitos e levando às novas técnicas. O que de início era uma compilação aleatória adquire unidade e constitui um conjunto orgânico de ideias e imagens que, sistematizados, deram forma ao método.

A segunda parte trata do método sistematizado e, na medida do possível, faz sua descrição. O leitor que acompanhou o desenvolvimento do trabalho na primeira parte saberá que é inviável a descrição exata do método, como se tratasse de um punhado de exercícios que, uma vez aprendidos, habilitam tecnicamente o ator. 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. Só depois de compreender a ideologia, que inclui uma concepção não cartesiana da realidade, o ator poderá praticar os exercícios com alguma possibilidade de êxito.

Por fim, o Epílogo lança um olhar sobre espetáculos realizados no processo de sistematização do método e após sua conclusão, buscando detectar nessa produção os efeitos do método sistematizado, assim como novos encaminhamentos estéticos do encenador.

Importante, já de início, é chamar a atenção do leitor interessado no conhecimento desse método para o conceito de *realidade* aplicado no CPT. O dado *concreto* interessa apenas à medida que se torna veículo para outras dimensões da *realidade*. São essas outras dimensões que devem ser reveladas na criação artística. O tradicional *realismo*, como escola, necessariamente sofre aqui enormes transformações.

O conhecimento do *Real* que nos interessa se constitui a partir das teorias da relatividade de Einstein, da interpretação de Copenhague da teoria quântica ou da psicologia analítica inaugurada por Jung. O sentido *oculto* do *Real* não depende de atitudes contemplativas e sonhadoras para ser revelado alegoricamente no palco ou nas ruas. Ele está

aí, tangível, porém não passível de ser verbalizado, exceto numa ideia geral que o expressa como *pensamento não linear*, tema que abordaremos à frente.

O projeto artístico de Antunes Filho tem por meta a *encenação metafísica*. Entenda-se a metafísica como maneira mais profunda e complexa de ver a *realidade*, não como uma ruptura com o *real* ou o cotidiano. A encenação busca a realidade superior por meio do aprofundamento na realidade objetiva. E esse aprofundamento começa da maneira mais cartesiana possível, com a rigorosa análise de cada objeto, de cada situação proposta, de cada ambiente social ou histórico.

O método Antunes Filho procede do método Stanislavsky, sem qualquer dúvida. O exame do processo, a partir dessa base, revela como Antunes superou o realismo tradicional, chegando ao *falso naturalismo* do *Prêt-à-porter*, onde a realidade é integralmente desenhada pelo ator e se reproduz no nível artístico com viço e pulsação, mais fiel ao *modelo* do que possibilitam as técnicas naturalistas convencionais. O caminho, entretanto, começa sobre a plataforma instituída por Constantin Stanislavsky.

O método Stanislavsky parte do princípio de que a ação teatral é coisa orgânica, viva, dinâmica. Para criar uma realidade cênica (arte), o ator deve conhecer profundamente a realidade social (história, sociologia) e a natureza humana (psicologia) contidas na obra. Não aplica entretanto esses conhecimentos mecanicamente: neles estão os subsídios para examinar o *fora* e o *dentro* do personagem. Isto é, o ator deve desenvolver processos de *identificação* com o personagem tanto no âmbito interno, psicológico, quanto no externo, condição social, meio ambiente, etc. Em qualquer caso, usa as improvisações como meio de se colocar *em situação*, com a proposta *se fosse eu*, podendo assim explorar, no próprio corpo, as contradições do personagem. As improvisações são orientadas por uma análise prévia (e substantiva) da obra, tendo o ator selecionado os *objetivos* grandes e pequenos, assim como o *superobjetivo*, que contém os demais objetivos e revela o “complexo conteúdo espiritual de uma peça”².

O processo de identificação conduz a procedimentos certamente inspirados na psicanálise, como a *memória emotiva*, que ajuda o ator a conhecer a emoção específica do personagem, associando-a a uma emoção que ele mesmo tenha vivido. Procura, com a *memória emotiva*,

2. Constantin Stanislavsky,
A criação de um papel, p. 268.

reconstituir no próprio corpo essa emoção, que deve manter presente, de modo que possa *recuperá-la* no momento necessário. É uma maneira de “trabalhar a partir da emoção despertada, retrocedendo até o seu estímulo original”. Conforme Stanislavsky, “usando esse processo, o ator pode repetir à vontade qualquer sensação que ele queira, pois pode retrair o caminho do sentimento acidental até o que o estimulou, para refazer seu caminho, voltando do estímulo ao próprio sentimento”.³

A realidade se completa com o *fora*, unindo sujeito e objeto. Para isso, há o *método de ações físicas* e a *análise ativa*. Ambos os procedimentos implicam a improvisação, quando o ator se coloca no lugar do personagem, em situações semelhantes às do texto. Por meio das *ações físicas*, vai descobrindo em si mesmo – sentindo – o modo como o personagem se relaciona fisicamente com o entorno. Mantém despertos os *objetivos* em ambas as improvisações, sobretudo na de *análise ativa*, quando procura mergulhar no passado e no futuro do personagem utilizando os conteúdos do texto, recriando os diálogos. Identificar, buscar e recuperar a emoção: estas ações constituem os pilares do método Stanislavsky, quando organizadas em um sistema que sustenta e impulsiona a pesquisa do ator.

Bem cedo o método Stanislavsky foi contestado por criadores, especialmente pelos modernistas que, em sintonia com as artes plásticas, combatiam o naturalismo e o realismo em favor de novas formas e novas estruturas narrativas.

A *biomecânica* proposta por Meyerhold terá sido a mais clara e importante contestação ao *teatro de alma* stanislavskiano, à época do seu desenvolvimento. Em lugar da emoção, que acionava o processo de Stanislavsky, a *biomecânica* se fundava “na natureza *racional* e *natural* dos movimentos”. Os gestos devem ser calculados, elaborados racionalmente, e quando o corpo assume um desenho preciso, acreditava Meyerhold, as emoções surgem espontâneas, as entonações são exatas, determinadas pela posição do corpo, “na condição de que o ator possa reflexos facilmente excitáveis, isto é, que aos estímulos que lhe são propostos do exterior saiba responder pela sensação, o movimento e a palavra”, conforme esclarece Igor Ilinski no artigo *A biomecânica*⁴. Para representar o medo, por exemplo, no método Stanislavsky fazia-se necessário pesquisar a emoção na memória afetiva do ator, de modo que em cena ele pudesse *viver o medo*. Já para Meyerhold, o ator não devia primeiro *sentir* o medo e depois correr, e sim correr, movido pelo

3. Idem, *A preparação do ator*, p. 204.

4. Igor Ilinski, “A biomecânica”, em Meyerhold, 1969, p. 158.

reflexo, para depois sentir o medo. Não era necessário, portanto, *viver* a emoção, apenas exprimi-la por uma ação física.

O ator Igor Ilinski, que foi discípulo de Meyerhold e depois se tornou realista, stanislavskiano, diz que a lida com a emoção na biomecânica se aproxima sensivelmente do método de ações físicas de Stanislavsky e conclui: “Penso que o estudo e o conhecimento prático deles enriquecem enormemente o ator e completam o seu equipamento técnico”⁵. A observação de Ilinski confirma tratar-se de linguagens complementares e não excludentes.

Bertolt Brecht foi outro monumento do teatro no século xx. Suas teorias e teses sacudiram o teatro burguês, condenado a ser o veículo das emoções egoístas, possibilitando-lhe vir a ser o instrumento de reflexão e de transformação social.

Parecia impossível conciliar o método Stanislavsky com o *teatro épico* teorizado por Bertolt Brecht. As teorias propunham a eliminação da *empatia* palco-plateia, pois o espectador não deve se entorpecer com a emoção criada no palco e sim manter uma posição crítica, ativa, em relação aos fatos narrados. O esquema de Brecht sobre a oposição do teatro épico ao dramático enfatiza a incompatibilidade. Desde a primeira oposição descrita – na *forma dramática* “o palco encarna um fato”, enquanto na *forma épica* “o palco narra um fato”⁶ – Brecht parece colocar um conceito do fazer teatral oposto ao de Stanislavsky. Todavia, apesar da ideia de *afastamento*, *estranhamento* ou *distanciamento*, que incidem diretamente sobre o ator, Brecht não construiu um método para o *ator épico*. Deixou recomendações de posturas, não as possíveis técnicas que tornassem viáveis tais posturas.

Certamente a difícil época em que Brecht começou a produzir sua obra teve fundamental importância para o encaminhamento da sua poética: o período entre as duas grandes guerras, quando crescia e tomava corpo o Nazismo na Alemanha. A facilidade com que seus contemporâneos se deixavam seduzir pelo sentimento de ódio racial o alarmava. A sociedade entorpecida é incapaz de julgamentos próprios, pensava Brecht, e o teatro reproduzia essa situação. A *empatia* e as ilusões naturalistas teriam efeitos entorpecentes sobre a plateia. E era preciso despertá-la por meio de um teatro que a induzisse a pensar criticamente a realidade. Pregava, por conta disso, a ideia de que “o teatro tem de se comprometer com a realidade, pois só assim lhe será possível e lícito realizar representações eficazes da realidade”⁷.

5. Idem.

6. Bertolt Brecht, “Teatro de diversão ou Teatro pedagógico”, em *Teatro dialético*, p. 96.

7. Idem, “Pequeno organon para o teatro”, em *Teatro dialético*, p. 192.

Volta-se à *realidade* e, conseqüentemente, ao sentido do *Real*. Percebe-se que neste plano nenhuma diferença substancial afasta Brecht de Stanislavsky. Apesar de pertencerem a diferentes gerações, viveram o mesmo tempo e em países igualmente submersos nas crises sociais, em que pesem suas peculiares tradições e sistemas de governo. Ambos viam a realidade do mesmo modo, mas assumiam diferentes posturas diante dela: enquanto Stanislavsky queria que a realidade fosse *transplantada* para o palco, por meio de códigos artísticos, Brecht preferia que fosse *criticada* em cena. A realidade, porém, era a mesma, pensada pela noção materialista de mundo, vista cartesianamente. Até por isso as teorias e experiências teatrais de Stanislavsky e Brecht eram necessariamente complementares.

O *Pequeno organon*, escrito teórico de Brecht, sugere essa complementaridade. Consta que “mesmo se empatia, ou autoidentificação com o personagem, venha a ser utilizada durante os ensaios (sendo evitada nas representações), deverá ser empregada somente como um método de observação, entre muitos”⁸. Afirma, desse modo, um dos principais conceitos de Stanislavsky, que é a “autoidentificação com o personagem”, como legítimo em um desempenho épico, apesar dos limites colocados ao uso desse instrumento.

Por outro lado, o método Stanislavsky deu origem a diferentes concepções de realismo. Pode-se ter ideia de como era a interpretação fundada no método, à sua época, no filme de Vsevolod I. Pudovkin, *A Mãe* (1926), especialmente pelo trabalho de Vera Baranovskaya, embora sejam perceptíveis características do método em todos os atores. As minúcias da preparação de cada gesto tornam visível o mecanismo dramático na busca da expressão. Os atores compõem personagens caminhando pelo *subtexto*, com *objetivos* extremamente bem definidos, estabelecendo o jogo entre si. Um realismo que se constrói da síntese naturalista de base; preocupa-se com as questões sociais, mas não dispensa a *magia*. Cada atitude de um ator manifesta o jogo de conflitos, inserindo detalhes em quantidade para enriquecer o discurso. Desse modo, sem escamotear a realidade, atinge a plateia pela emoção.

A vertente do realismo originado no método Stanislavsky que mais adeptos arrebanhou no mundo todo, entre as inúmeras vertentes que surgiram em vários países, é a do *Actors Studio*. Escola fundada por Elia Kazan, Robert Whitehead e Cheryl Crawford, que ficou sob controle de Lee Strasberg e logo formou uma geração de estrelas para o cinema.

8. Idem, p. 206.

A primeira estrela saída do *Actors Studio* foi Marlon Brando, que desde 1947 fulgurava na Broadway no papel de Kowalski em *Um bonde chamado desejo* (*A streetcar named desire*), de Tennessee Williams. Quatro anos depois fez o mesmo papel no cinema⁹, na adaptação produzida e dirigida por Elia Kazan, seu professor no *Actors Studio*, que também o dirigira no teatro, tendo ainda no elenco Karl Malden e Kim Hunter, atores que, como Brando, frequentaram o *Actors Studio*. Assim foram registradas e nos chegam imagens colhidas no momento mesmo de eclosão do *realismo americano*, por intermédio do ator que o tornou célebre.

Marlon Brando era chamado *ator de método*, pela fidelidade aos princípios de Stanislavsky. Na longa temporada de *Um bonde chamado desejo*, conta Kim Hunter, a intérprete de Stella tanto no teatro quanto no cinema, que “na cena em que Brando mexia nos objetos sem valor de Blanche ele se concentrava mais em diferentes objetos a cada apresentação”¹⁰, mantendo ativo, mesmo durante a temporada, o método de ações físicas.

Impressiona o acentuado naturalismo da escola americana, mais evidente do que o da escola russa. Talvez por ser o cinema o destino de grande parte dos seus alunos, o *Actors Studio* desenvolveu técnicas buscando dar ao ator o máximo de uma presumível *naturalidade*. Cada gesto e cada olhar são construídos linear e dinamicamente, sempre valorizando minúcias que desapareceriam no palco e que a câmera, ao contrário, capta e realça. Essa linguagem oriunda do método Stanislavsky deu forma ao modo naturalista norte-americano, que se cristalizou no cinema e é até hoje praticado. Radicando-se no naturalismo, sem a síntese realista dos russos, essa técnica despoja a teatralidade da ação dramática, dando continuidade *natural* (cinematográfica) a cada gesto, como se a cena fosse vida.

Outra vertente cinematográfica com óbvias influências do método Stanislavsky foi o neorrealismo italiano. A escola desponta em 1942, em plena guerra, com o país dominado pelo fascismo, no extraordinário filme que marcou a estreia de Luchino Visconti, *Obsessão* (*Ossessione*). Chegou a momentos de alta poesia com Vittorio de Sica, especialmente em *Ladrões de bicicletas* (*Ladri di Biciclette*, 1948) e *Umberto D.* (1952). O que se percebe no neorrealismo italiano desses mestres (aos quais se juntam necessariamente Alberto Lattuada e Roberto Rossellini) é uma visão crítica e poética de mundo, que não se congelaria num

9. *A streetcar named desire*, no Brasil, foi traduzida por *Uma rua chamada pecado*, quando já era conhecida no teatro como *Um bonde chamado desejo*.
10. René Jordan, *Marlon Brando*, p. 23.

modo, como o pragmático realismo norte-americano, mas evoluiria por diferentes vertentes realistas, cada qual marca de um desses mestres, servindo ainda de base à notável poética cinematográfica constituída por Federico Fellini.

Por intermédio do cinema, especialmente com o *Actors Studio*, o realismo stanislavskiano chegou ao Brasil, influenciando de modo decisivo toda a primeira geração de encenadores modernos, entre os quais Antunes Filho.

Já nos anos 1940 artistas amadores conheceram o método Stanislavsky, entretanto não se sabe se algum deles pesquisou a sério os meios interpretativos, aproveitando os seus ensinamentos. Os diretores contratados pelo TBC – Teatro Brasileiro de Comédia a partir de 1950, procedentes de escola neorrealista italiana, tinham familiaridade com o *método* e aplicavam alguns dos seus princípios na encenação. Para os nossos jovens criadores, no entanto, nada disso tinha fascínio comparável aos filmes americanos.

Antunes Filho diz que no início da sua carreira tomava por desafio realizar no palco, com qualidade igual à do cinema, peças cujas adaptações cinematográficas tiveram grande sucesso. Era a sua maneira de se exercitar no realismo e, em breve tempo, já o dominava perfeitamente. Surpreendeu o público e a crítica com a versão “elétrica” de *Plantão 21¹¹* (1959), absolutamente realista e violenta, não deixando dúvidas de que tinha conquistado o domínio da linguagem. Seu trabalho, desde então, seria superar o realismo, utilizando as técnicas realistas na busca de outro conceito de realidade.

Não faltam indicações de que o berço criativo de Antunes Filho tem a estrutura e os conteúdos do sistema Stanislavsky. Embora não o tenha adotado integralmente, fez uso da *memória emotiva* e de inúmeros outros recursos do método. Instituiu verdadeiro laboratório para a montagem de *Vereda da salvação*, em 1964, onde procedimentos assemelhados aos do método de ações físicas eram postos em prática na busca da *verdade* cênica. Esses procedimentos continuaram ao longo do tempo, mas em constantes transformações. Junta-se a eles uma versão muito particular de *análise ativa*, à época da montagem de *Peer Gynt* (1971). E nesse âmbito Antunes desenvolve a prática da improvisação como meio de pesquisa do personagem e das situações dramáticas, a

11. *Plantão 21* (“Detective story”), de Sidney Kingsley, cuja adaptação cinematográfica foi dirigida por William Wyller.

ponto de criar, com as improvisações, a estrutura dramatúrgica para *Macunaíma* (1978).

Desde o início dos anos 1960 Antunes tentou superar o realismo a partir do próprio realismo. Isso faz lembrar que, segundo alguns estudiosos, Stanislavsky não pretendia que seu sistema se aplicasse apenas à elaboração de linguagens realistas. Acreditava ter municiado o ator de modo que lhe permitisse praticar todos os gêneros e estilos de teatro, o que implica um problema de difícil solução, dada a ideologia naturalista do método. A Antunes, porém, interessava achar solução para o problema. Jamais abriu mão da *constituição realista de base*, deixando clara a ação dramática sem desvios por abstrações, que tornam nebuloso ao espectador o fato narrado. O teatro se faz contando histórias e procurando chegar, por meio delas, a formas reveladoras. Necessário ir além da descrição prosaica da realidade para torná-la uma força viva em cena, dando sentido às metáforas do poeta.

Sonho antigo, que tem uma referência cinematográfica. Conta Antunes que, desde a adolescência, ia ao cinema quase todos os dias e geralmente via filmes norte-americanos. Frequentava também a Cinemateca, onde viu o surrealismo de Buñuel e alguns exemplares apreciáveis do expressionismo alemão. Certo dia assistiu a um filme que lhe abriu os olhos para as possibilidades artísticas do cinema e também do teatro: *A paixão de Joana D'Arc* (La Passion de Jeanne D'Arc, 1928), de Carl T. Dreyer, com Mlle. Falconetti. Confessa que saiu *transformado* do cinema. Primeiro, pela soberba performance de Falconetti, senhora de um realismo maduro, que transcende o próprio realismo e se manifesta em termos metafísicos. Depois, pela direção de Dreyer, que, em parceria com o fotógrafo Rudolph Maté, conta a história utilizando *closes* e primeiros planos, explorando as expressões fisionômicas e corporais dos atores como elementos de sintaxe. Abria-se a perspectiva de uma *encenação metafísica*, revelando novos meios de entender a realidade, que Antunes perseguiria no futuro. Naquele momento, porém, tratou de mergulhar no realismo, entendendo-o como linguagem básica, cujo manejo dependia de conhecimento e técnica.

Tendo já dominado o realismo, deu início a investigações sobre a linguagem cênica por meio das teorias de Bertolt Brecht, colocando-as intuitivamente em complementaridade ao sistema Stanislavsky. Fez a experiência sobre o texto de Arthur Miller, *As feiticeiras de Salem* (The

Crucible, 1960), aplicando recursos de distanciamento na luz que *esfriava* a ação dramática em momentos críticos e na cenografia que desvendava o jogo teatral. Depois disso, não mais voltou a uma proposta de *puro teatro épico*, ao modo de Brecht, mas conservou elementos teóricos e os aplicou em determinados trabalhos. Como em *Yerma* (1962), de Federico García Lorca, onde o jogo teatral era absolutamente desvendado não para estabelecer uma relação crítica com o espectador e sim para prender o espectador no faz de conta e levá-lo ao universo da heroína de Lorca, com todo o seu entorno de camponeses, ciganos, lavadeiras, romeiros, etc. Também desvendava o jogo teatral em *A falecida* (1965), de Nelson Rodrigues, que dirigiu com alunos da Escola de Arte Dramática num palco vazio, servindo-se apenas de um praticável, jornais e algumas cadeiras. Estava aí plantado o germe da *essencialidade* do teatro, que o leva a criar espetáculos vigorosos como *Macunaíma* (1978), *Nelson Rodrigues, o eterno retorno* (1981), *Romeu e Julieta* (1984) ou *A hora e vez de Augusto Matraga* (1986) em palcos completamente vazios de cenários construídos.

Justamente a radicalização no jogo teatral em busca da essencialidade vai exigir instrumentos que possibilitem ao ator alargar os limites desse jogo. E em Brecht encontra a indicação de um *estado* interpretativo adequado, que é o *afastamento*.

Antunes tornou central essa questão: sem o *afastamento ator/personagem* é impossível realizar qualquer coisa com o seu método. Porém, o seu conceito de *afastamento* pouco tem a ver com o de origem brechtiana, referindo-se não a um artifício provocado pela articulação de alguns elementos exteriores, que do ponto de vista de Brecht propiciava ao ator colocar-se em posição de crítico do personagem ou da situação em que este vivia, mas ao aprofundamento interno do ator, construindo um espaço entre ele e o personagem. E é nesse espaço que estão todos os elementos e instrumentos criativos para que o ator possa *desenhar* o personagem no seu próprio corpo.

A ideia de *afastamento* estava presente desde o início da pesquisa. Antunes nunca pretendeu que o ator usasse a própria emoção como matéria-prima. A emoção deve ser construída, como se faz em pintura, por exemplo. São muitos estudos, diferentes traços e diferentes tonalidades cromáticas, até se chegar à expressão que o artista pretende. Com o ator não deve ser diferente. Ele vai desenhar rascunhos até atingir o modo perfeito

de expressar aquela emoção. Não precisa vasculhar a experiência pessoal em busca de emoção igual ou assemelhada. A vivência do ator ajuda muito, sem dúvida, e isso pode implicar a sua própria emoção, no entanto ele deve estar preparado para *controlar* a emoção, de modo que ela não interfira na programação. E isto é possível por meio do *afastamento*.

Antunes, portanto, caminhou e desenvolveu pesquisas tendo por base princípios stanislavskianos e brechtianos. A partir deles criou um sistema, depois de transformar-lhes os códigos e inseri-los em novos conceitos, correspondentes a uma nova visão de *realidade*. A mesma visão de *realidade* explica as diferenças entre o método organizado por ele no Centro de Pesquisa Teatral daqueles que foram seus primeiros paradigmas. Em Stanislavsky como em Brecht a visão da *realidade* é linear e nela os acontecimentos se processam num permanente jogo de causa e efeito; uma realidade plana, horizontal e determinista como tudo o que se constrói conforme a visão de mundo da física clássica.

Stanislavsky tinha o apoio de uma nova ciência para investigar meios e lidar com a emoção: a psicanálise. Uma ciência, entretanto, que limita ao indivíduo e às relações familiares e sociais as questões psicológicas inerentes. Ele fala da alma, o objetivo do intérprete seria revelar a alma do personagem, mas as referências com as quais trabalha pertencem à visão materialista e cartesiana de mundo.

Brecht proclama a necessidade do conhecimento científico ao artista, afirmando que “os processos mais complexos não podem ser suficientemente compreendidos por pessoas que não lançam mão de todos os meios auxiliares para a sua compreensão”¹². Certamente em função disso, ou seja, do constante aprofundamento na realidade por meio do conhecimento, a poética brechtiana, fundada no materialismo dialético, num determinado momento apresenta algo metafísico, inefável, já nas fronteiras do mundo organizado com o turbilhão do inconsciente coletivo. Sua visão de realidade, porém, é ainda cartesiana. Exemplifica uma possibilidade de uso da ciência na criação artística com a seguinte suposição: “Suponhamos que um poeta *sinta* este impulso [de poder] e queira levar um homem ao poder – como pode ele chegar a conhecer os complicados mecanismos por meio dos quais o poder é conquistado? Sendo seu herói um político, como se faz política? Sendo um homem de negócios, como se fazem os negócios?”. A ciência, neste caso, é ferramenta para a compreensão do mecanismo da realidade, não dos seus

12. Bertolt Brecht, “Teatro e ciência”, em *Teatro dialético*, p. 100.

fundamentos. Tem por meta descrever criticamente a realidade e não torná-la a própria substância da obra.

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. 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 zen-budista, 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 as 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.

Seguindo as ideias desses grandes artistas-teóricos, Antunes buscou meios para tornar o espetáculo teatral uma visão artística da realidade. Como eles, procurou se apoiar no conhecimento científico do seu tempo. E, evidentemente, o conhecimento humano sobre o Universo avançou muito desde a época de Stanislavsky e de Brecht.

“Não podemos ignorar que somos filhos de uma era Científica”, advertia Brecht. “Nossa vida como seres humanos em sociedade – isto é, nossa vida – é determinada pela ciência, dentro de novas dimensões.”¹³ Sobre as novas ciências lamentava que, embora tenham possibilitado grandes alterações em todos os meios, “ainda assim não pode ser dito que estamos imbuídos de seu espírito e que este nos condicione”¹⁴. Afir-mava que “a nova visão da natureza não foi aplicada na sociedade”.

13. Idem, “Pequeno organon”, *Teatro dialético*, p. 188.

14. Idem, p. 189.

De fato, Brecht falava como marxista, atribuindo culpa à burguesia pela não democratização da ciência, mas, é inegável que estivesse imaginando um tempo em que as descobertas da nova ciência se tornassem parte do dia a dia do cidadão, mudando-lhe tanto a realidade quanto as perspectivas. E isso ocorreu nas décadas que se seguiram à sua morte, até por força das fantásticas descobertas científicas, aplicadas à tecnologia, que terminaram revelando o planeta como autêntica “aldeia global”, alterando completamente a noção de distância e de movimento, gerando uma nova consciência ecológica e carregando para as sociedades problemas inéditos, que envolvem moral e ética.

É sobre essa nova realidade que Antunes trabalha. Utilizando a linguagem não linear, avança na pesquisa da realidade e a torna substância dramática. Com isso, foi transformando códigos e conceitos de Stanislavsky e Brecht, criando seu próprio método. O seu caminho.

Completando este capítulo, cujo objetivo é abordar as fontes primárias da técnica Antunes Filho, para além dos mencionados métodos devem ser considerados os suportes teóricos constituídos por quatro obras: *Politzer – princípios fundamentais de Filosofia*, de Guy Besse e Maurice Caveing; *O teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud; *Paradoxo sobre o comediante*, de Diderot; *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, de Eugen Herrigel. Os germes de tudo o que se construiria no CPT, como método e linguagem, estavam nelas contidos, embora de modo insuficiente, como veremos.

A adoção do manual marxista de Besse e Caveing limita-se à primeira parte do livro, que trata da dialética. Assim mesmo, Antunes o toma como instrumental técnico, dispensando os conteúdos ideológicos.

Interessam-lhe, na obra, as ferramentas que possibilitam ir ao fundo das contradições e acompanhar seu movimento dialético no percurso do personagem e no desenrolar das situações. Sem contradição não se pode falar em conflitos ou personagens dramáticos. No estudo de um texto, o primeiro passo é definir as contradições. *Definir* e não *inventar*. Elas devem estar no âmago de cada situação e de cada personagem, caso contrário o texto não serve para o teatro. Assim, o método dialético de Politzer, que expõe o relacionamento intrínseco das coisas da natureza – a transformação de tudo e o desenvolvimento universal, a mudança qualitativa e a luta dos contrários –, oferece subsídios importantes para a compreensão do conflito dramático.

O problema do manual para o poeta cênico é o repúdio absoluto à metafísica. O pensamento de Politzer entende a metafísica como coisa estratificada, imóvel, que “ignora ou desconhece a realidade do movimento e da transformação”¹⁵. Passa, dessa maneira, uma visão de mundo naturalista, determinista, cega aos movimentos sutis que, todavia, são fundamentais à vivência humana e constituem matéria-prima da manifestação poética.

A Antunes interessa o naturalismo como constituição para a representação da realidade, e neste sentido o método dialético de Politzer é excelente ferramenta, entretanto isso é apenas o preâmbulo da criação. A arte, verdadeiramente, reside no ato de transformar o realismo em veículo de dados metafísicos, abrindo em cena visões dos abismos, levando a narrativa para além do anedótico, falando através do corpo do ator e dos movimentos cênicos o que a palavra não consegue expressar. Vai encontrar paradigma adequado a essa concepção de teatro nos escritos de Antonin Artaud, reunidos em *O teatro e seu duplo*.

Toda gente mais ou menos letrada, que viveu as turbulências comportamentais e ideológicas dos anos 1960, encontrou nas ideias de Artaud um modelo de atitude e de manifestação estética. Antunes identificou nos escritos do poeta proposta de teatro parecida com suas intuições, assim como o desafio de descobrir meios que a viabilizassem. Pensava, como Artaud, que o teatro burguês, baseado no *bem dizer* e nos efeitos exteriores, estava morto. Imprescindível recuperar o teatro essencial, de imagens reveladoras, o teatro que “refaz os elos entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e aquilo que existe na natureza materializada”¹⁶.

Ao contrário daqueles que viam nos escritos de Artaud mensagens de uma mente alucinada, Antunes o respeitava como teórico muito lúcido, que sabia exatamente o que estava propondo e consciente das dificuldades para a realização desse *teatro essencial*.

Ao examinar a obra de Antunes Filho, constatamos que muito do que propunha o poeta francês virou realidade. Um exemplo está no segundo manifesto do Teatro da Crueldade, quando Artaud fala da “necessidade que tem o teatro de beber nas fontes de uma poesia eternamente apaixonante [...] através do retorno aos velhos Mitos primitivos”, pedindo que “a encenação e não o texto se encarregue de materializar e especialmente *atualizar* esses velhos conflitos, o que significa que esses temas serão transportados diretamente para o teatro e ma-

15. Guy Besse, Maurice Caveing, *Princípios fundamentais de Filosofia*, p. 26.

16. Antonin Artaud, “O teatro e a peste”, em *O teatro e seu duplo*, p. 39.

terializados em movimentos, expressões e gestos antes de serem veiculados pelas palavras”¹⁷. Pois esta é a condição poética das criações de Antunes Filho com o CPT, trazendo à cena os *velhos mitos primitivos* (arquétipos) e executando uma ação dramática baseada na atualização dos mesmos *velhos conflitos*, mediante movimentos, expressões e gestos. Basta lembrar as cenas insólitas do *Paraíso, zona norte* (1989) ou o vigor com que materializou no palco o poema babilônico *Gilgamesh* (1994). Sem falar nas mais recentes *Medeia* e *Antígona*.

Percorreu longo caminho à procura de meios adequados a uma *encenação metafísica* que fosse elaborada não por mágicas de encenador, mas pelo elemento fundamental do teatro: o ator. Também aqui o trabalho de Antunes coincide com as visões estéticas de Artaud, quando este diz que “tudo no aspecto físico do ator, assim como no do pestilento, mostra que a vida reagiu ao paroxismo”¹⁸, sem que se entenda a metáfora como um anátema ao ator, pois ele é quem “agita sombras nas quais a vida nunca deixou de tremular” e “alcança aquilo que sobrevive às formas e produz a continuação delas”¹⁹, coisa que não ocorre casual e espontaneamente e sim por necessária *preparação*²⁰.

Que tipo de preparação? Artaud lançou a hipótese de *um atletismo afetivo*, traçando paralelo entre o ator (que, para ele, seria o atleta do coração) e o atleta físico, estabelecendo diferença entre um e outro pela respiração: “enquanto no ator o corpo é apoiado pela respiração, no lutador, no atleta físico é a respiração que se apoia no corpo”²¹. Veremos que a respiração foi objeto de muita pesquisa e reflexão no CPT, levando Antunes a concluir que “ator é respiração”.

Estimulado pelas visões de Artaud, Antunes Filho lançou-se com os atores à aventura. Incontáveis percalços foram superados, muitas pistas falsas trilhadas. A ideia do ator-atleta também foi testada. Houve uma época que Antunes, levando ao pé da letra a ideia, determinou que os atores praticassem natação. Logo constatou que, se algum benefício trazia esse esporte, o enrijecimento dos ombros o anulava. Assim, a natação passou a ser contraindicada. O trabalho com o corpo, tão exaustivo quanto o de qualquer ginasta, se faz necessário, porém não para adquirir músculos ou superar limites físicos, e sim para habilitar o corpo à expressão de ideias, à manifestação do espírito, tornando-o *massinha*, que ao comando da sensibilidade do ator toma diferentes formas, expressa infinita gama de emoções.

17. Idem, “O teatro da crueldade (segundo manifesto)”, em *O teatro e seu duplo*, p. 156.

18. Idem, “O teatro e a peste”, em *O teatro e seu duplo*, p. 36.

19. Idem, “O teatro e a cultura”, em *O teatro e seu duplo*, p. 21.

20. Idem, p. 22.

21. Idem, “Um atletismo afetivo”, em *O teatro e seu duplo*, p. 163.

Antecede o trabalho de preparação do corpo e do espírito a reflexão sobre a natureza da arte do ator. A presença do *Paradoxo sobre o comediante*, de Diderot, na mesma bibliografia básica, não deixa qualquer dúvida. A Antunes nunca interessou o *ator de alma*, aquele que se alimenta de emoções e para o qual os ensinamentos de Stanislavsky são o início e o fim de tudo. Prefere o ator que finge a emoção.

Não é, evidentemente, um repúdio ao método Stanislavsky, que foi um dos seus primeiros instrumentos: Antunes tornou-se muito cedo criador de um realismo exemplar, que não se bastava, no entanto, com o psicologismo corriqueiro e cutucava uma esfera que está além do palpável. Embora não tivesse a mínima ideia, na época, suas preocupações já o levavam a perscrutar o inconsciente coletivo, não se continha no plano limitado da psicologia pessoal, do subconsciente ou do inconsciente da pessoa. E, mesmo usando recursos provenientes do método de Stanislavsky, inventava exercícios procurando meios para ir além das prerrogativas stanislavskianas.

O fato é que, desde aqueles tempos, Antunes andava às voltas com o *Paradoxo* de Diderot, estudando-o até impregnar-se de ideias expostas pelo pensador francês do século XVIII, como a de que “o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória, será um e o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, apreendido, ordenado em sua cabeça”²².

Aprofundando-se no pensamento de Diderot, Antunes passou a preferir ao termo *ator* a expressão *comediante*. Isso porque *ator* confundia-se com a função social que caracteriza cada cidadão como *empresário*, *sapateiro*, *padre*, *médico*, *padeiro*, e por aí vai, desfilando toda a gama de papéis que se entrecruzam na composição de uma sociedade. O comediante transcende a função social e ilumina as questões humanas.

O ator (de teatro) que permanece escravo da emoção e dessa realidade medíocre do dia a dia jamais vai transcender o estereótipo da função e exhibir a alma; tentará *viver* cada personagem, buscando dentro de si mesmo as emoções que ele acredita sentir o personagem nesta ou naquela situação. O seu mundo está paralisado na superfície das coisas, cristalizado nas aparências, seus movimentos são mecânicos, sua humanidade reduzida aos rótulos, por mais que ele se emocione e esperneie no palco.

22. Denis Diderot, “Paradoxo sobre o comediante”, em *Diderot*, p. 163.

Já o comediante não se deixa dominar pela emoção: domina-a; não se contenta em mostrar só os aspectos exteriores, interessa-lhe o espírito que anima todas as coisas e só nele encontra interesse dramático. Evita as emoções e permanece frio, equilibrado, observando tudo o que ocorre e o comportamento das pessoas; seu trabalho consiste em *imitar* a natureza – não para reproduzi-la *tal qual ela é*, mas para dar ao espectador novas maneiras de ver e entender a natureza humana. Ao representar o homem comum, o comediante não é o homem comum nem está vivendo sua miserável vida, todavia transcendendo a realidade cotidiana com os códigos da arte, tornando incomum aquele homem e exemplar a sua vida. Para isso, “não é seu coração, mas sua cabeça que faz tudo”²³.

A dicotomia *imitação calculada e emoção autêntica* tem raízes históricas no Naturalismo do século XIX. A ideia naturalista é de que o que ocorre em cena deve ser *autêntico*. Daí o fortalecimento da crença de que o ator deve *sentir* a emoção que representa. O triunfo de Stanislavsky foi tornar isso de certo modo possível. Não lhe escapava, é claro, o fato de que o ator precisa também dominar a emoção, pois se faz agora uma cena descabelada, de fartas lágrimas, e tudo *verdadeiramente sentido*, como poderá fazer, na sequência imediata, o personagem vivendo outro momento, marcado pela alegria e despreocupação? O intérprete deve, então, trabalhar com um fichário de emoções devidamente pesquisadas em si mesmo (*memória emotiva*), mudando as fichas conforme a necessidade da situação dramática, sendo sempre *verdadeiro*, entretanto, ao passar ao público emoções *autênticas*.

Embora potencializado pelo Naturalismo, esse debate o antecedia. É o que prova o *Paradoxo sobre o comediante*, onde Diderot defende o ponto de vista segundo o qual quanto mais frio e calculista for o comediante, mais convincente será para o espectador a emoção que representa, desde que trabalhe com a imaginação, a inteligência e profundo conhecimento da arte. Para surtir efeito sobre a plateia, a emoção deve ser produzida por meios interpretativos que revelam ao espectador a origem dessa emoção, seu desenvolvimento e sua eclosão. Coisa que só pode ser feita com arte, não com nervos, músculos e metabolismo alterados, descontrolados.

Antunes vê no *Paradoxo* o modelo do ator ideal e o usa como exemplo aos jovens discípulos que chegam poluídos por ideias pouco sérias

23. Idem, p. 164.

do ofício, quase sempre superestimando o *sentir* a ponto de entender como excelsa condição interpretativa ficar *tomado* pelo personagem. A obra de Diderot o auxilia a remover os entulhos naturalistas que sufocam o ator, mas não só isso: inspira-o na busca de meios que liberem o intérprete dramático das presas insinuantes da emoção bruta. E vai fundo nesse caminho. Para se ter a dimensão disso, lembremos o comentário de Diderot sobre Mlle. Clairon, uma das maiores atrizes do seu tempo: “Negligentemente estendida numa espreguiçadeira, com os braços cruzados, os olhos fechados, imóvel, ela pode, seguindo seu sonho de memória, ouvir-se, ver-se, julgar-se e julgar as impressões que provocará. Nesse momento é dupla: a pequena Clairon e a grande Agripina”²⁴. Lutou Antunes para o ator desenvolver a capacidade de *se ver, se ouvir, se julgar* em cena e ser ele mesmo sendo o personagem, e que isso não ocorra posteriormente, mas no momento da cena, na hora mesmo em que atua.

Batalhando meios efetivos que propiciassem ao aspirante a ator a grandeza do comediante, Antunes transformou também em ferramenta teórica o livro de Eugen Herrigel, *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, quarta obra da bibliografia básica do CPT.

Alemão, doutor em Filosofia pela Universidade de Heidelberg, Eugen Herrigel tinha 39 anos de idade quando chegou ao Japão, em 1924, onde passou seis anos lecionando na Universidade de Tohoku. Animado pelo *misterioso impulso* que o induzia ao estudo do misticismo²⁵, quis dedicar-se a uma arte zen e foi instruído no tiro com arco pelo mestre Kenzo Awa. Em *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, publicada em 1948, narra com admirável clareza os passos desse penoso e fascinante aprendizado. O livro realça, de início, o choque do contato da pragmática cultura ocidental com a espiritualizada cultura oriental. O trabalho mais difícil para Herrigel consistiu em vencer as cidadelas do *eu* e compreender – não intelectualmente, porém na relação direta com arco, flecha e alvo – a inseparabilidade das coisas. “No tiro com arco, arqueiro e alvo deixam de ser entidades opostas, mas uma única e mesma realidade” [D. T. Suzuki]²⁶.

“*Algo dispara, algo acerta*”, dizia o mestre. Durante anos de treinamento, aprendendo na prática diária que não estava lidando com um esporte que se aperfeiçoa à custa de treinos, o discípulo chegava a momentos de desânimo: o que seria esse *algo*? E o que significaria a ne-

24. Idem, p. 163.

25. Eugen Herrigel, *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, p. 25.

26. Idem, “Introdução”, p. 10.

cessária espiritualização da postura, que faz, independentemente do arqueiro, soltar-se a flecha em direção ao alvo, que é o próprio arqueiro? Vencendo etapa por etapa a cidadela dos conceitos e dos preconceitos ocidentais, para alegria do mestre o discípulo consegue o tiro perfeito. “Compreende agora o que quer dizer *algo* dispara, *algo* acerta?”, pergunta o mestre, ao que Herrigel responde: “Temo que já não compreendo nada. Até o mais simples me parece o mais confuso. Sou eu quem estira o arco ou é o arco que me leva ao estado de máxima tensão? Sou eu quem acerta no alvo ou é o alvo que acerta em mim? O *algo* é espiritual, visto com os olhos do corpo, ou é corporal, visto com os do espírito? São as duas coisas ao mesmo tempo ou nenhuma? Todas essas coisas, o arco, a flecha, o alvo e eu, estão enredadas de tal maneira que não consigo separá-las. E até o desejo de fazê-lo desapareceu”²⁷.

Ao exigir a leitura de *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, Antunes não quer apenas exemplificar aos alunos a dificuldade do aprendizado. Interessa-lhe o processo estabelecido sobre a experiência direta, que pode conduzir à apreensão da *realidade última*. Construiu o seu método à imagem desse processo, lançando mão sem pudor e com absoluta pertinência das técnicas zen comentadas por Herrigel (aprofundando, é claro, o conhecimento mediante inúmeras obras zen-budistas), não em busca do *satori*²⁸, mas de meios que elevem o ator ao nível do comediante, com atuações fundadas não em convenções, mas na *espiritualização* das ações cênicas. Veremos, no decorrer do estudo, a importância do relato de Herrigel na estruturação do método.

Deve-se consignar a essas quatro obras, que já constavam da bibliografia básica de Antunes à época da criação de *Macunaíma*, a condição de *colunas mestras* do processo desenvolvido no CPT e, portanto, do método. Disse anteriormente que eram ainda insuficientes para cobrir todas as necessidades, o que é fato e explica os muitos outros conhecimentos que ao longo vão sendo agregados, preenchendo lacunas e consolidando o sistema.

Agora, reportando ao *Macunaíma*, tem início a história do método. Do caminho...

27. Idem, p. 74.

28. Iluminação suprema, que Suzuki define para o entendimento do ocidental: “Psicologicamente falando, o *satori* consiste numa transcendência dos limites do ego”. Op. cit., p. 11.

Sebastião Milaré acompanha o trabalho de Antunes Filho desde a fase inaugurada com a estreia de *Macunaíma* (1978) e a subsequente instituição do CPT – Centro de Pesquisa Teatral do SESC. Estes eventos marcaram uma mudança nas investigações estéticas do encenador, embora sua ideologia permanecesse inalterada. Fruto de dez anos de pesquisa, *Hierofania* documenta e discute o método criado por Antunes, as referências estéticas, os meios desenvolvidos, os exercícios, a bibliografia, a prática e a ideologia, bem como reflete sobre os espetáculos resultantes deste trabalho. Por meio de documentos publicados e inéditos, análise do autor e depoimentos de Antunes e de atores, a primeira parte do livro aborda a fundação do Grupo Macunaíma e do CPT, sua organização e suas alterações ao longo do tempo no que se refere às técnicas e meios expressivos para o ator. A segunda parte traz o método sistematizado e a descrição de seus exercícios, sempre fundamentada na ideologia de que é preciso formar e transformar o ser humano para que se forme o ator.

