



Universidade Federal
de São João del-Rei

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI – UFSJ
DEPARTAMENTO DE ARTES DA CENA – DEACE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

LUCAS SABATINI

**O ORIENTE NO TEATRO DE ANTUNES FILHO:
contribuições do misticismo oriental para a arte do intérprete do CPT**

SÃO JOÃO DEL-REI – MG

2024

LUCAS SABATINI

**O ORIENTE NO TEATRO DE ANTUNES FILHO:
contribuições do misticismo oriental para a arte do intérprete do CPT**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Performance, Processos e Poéticas Artísticas.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Reis Monteiro dos Santos

SÃO JOÃO DEL-REI – MG

2024



Ata da Defesa Pública de Dissertação de Mestrado

Aos quatorze dias do mês de novembro de 2024, às 18 horas, em formato híbrido (pela plataforma GoogleMeet e na sala 2.11 do prédio central no Campus Tancredo Neves), reuniram-se os membros da banca examinadora composta pelos professores doutores Juliana Reis Monteiro dos Santos (presidente e orientadora/UFSJ), Daniel Reis Plá (membro titular externo/UFSM, pela plataforma GoogleMeet) e Maria Clara Guimarães Ferrer Carrilho (membro titular interno/UFSJ), a fim de arguirm o mestrando Lucas Sabatini, cujo trabalho intitula-se “**O ORIENTE NO TEATRO DE ANTUNES FILHO: contribuições do misticismo oriental para a arte do intérprete do CPT**”. Aberta a sessão pela presidente da mesma, coube ao candidato expor o tema de sua dissertação, dentro do tempo regulamentar, sendo em seguida questionado pelos membros da banca examinadora. Tendo dado as explicações que foram necessárias, os membros da banca consideraram a Dissertação de Mestrado:

(x) aprovada


() não aprovada, devendo ser realizada nova defesa no prazo de noventa dias.

Recomendações da Banca:


A banca aponta a qualidade da escrita do trabalho, assim como a pertinência do recorte escolhido, para abordar a importante obra de Antunes Filho. Trata-se de uma contribuição significativa para os estudos das artes cênicas, mais especificamente da direção de atuação no Brasil e, nesse sentido, a banca recomenda a publicação do texto.

Banca Examinadora:


Juliana Reis Monteiro dos Santos (UFSJ) _____

Documento assinado digitalmente
 JULIANA REIS MONTEIRO DOS SANTOS
Data: 19/11/2024 14:55:50-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Daniel Reis Plá (UFSM) _____

Documento assinado digitalmente
 DANIEL REIS PLA
Data: 14/11/2024 20:32:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Maria Clara Guimarães Ferrer Carrilho (UFSJ) _____

Documento assinado digitalmente
 MARIA CLARA GUIMARAES FERRER CARRILHO
Data: 19/11/2024 15:11:00-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

São João del-Rei, 14 de novembro de 2024.

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S113o Sabatini, Lucas.
O ORIENTE NO TEATRO DE ANTUNES FILHO :
contribuições do misticismo oriental para a arte do
intérprete do CPT / Lucas Sabatini ; orientadora
Juliana Reis Monteiro dos Santos. -- São João del
Rei, 2024.
165 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas) -- Universidade Federal de São João
del-Rei, 2024.

1. Antunes Filho. 2. Oriente. 3. misticismo
oriental. 4. CPT. 5. formação do ator. I. Santos,
Juliana Reis Monteiro dos , orient. II. Título.

Dedico este trabalho a minha mãe, a minha tia Silvia e ao meu tio Valter (*in memoriam*). O que sou, devo a vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), por me receber e por fomentar a pesquisa acadêmica ininterrupta.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) pela bolsa de estudos que me auxiliou financeiramente e sem a qual não seria possível a conclusão desta pesquisa.

De modo igual, agradeço à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPE) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) pela também concessão de uma bolsa de estudos parcial, sendo de suma importância para a manutenção de meus estudos.

Agradeço a minha querida orientadora, Profa. Dra. Juliana Monteiro, por ter me aceitado como seu primeiro orientando (que honra!) e por ter me incentivado constantemente no decorrer desses anos. Guardo com carinho cada encontro e cada conversa. Obrigado por me fazer um pesquisador, um artista e um ser humano melhor.

Agradeço aos artistas e ex-integrantes do CPT de Antunes Filho que, gentilmente, aceitaram ser entrevistados por mim. São eles: Emerson Rodrigo Takamisawa (de nome artístico Emerson Danesi), Erick Gallani, Flavia Steward Pucci, Gabriela Flores Nunes e Lee Taylor de Moura Paula.

Agradeço ao Prof. Dr. Daniel Plá e à Profa. Dra. Maria Clara Ferrer por terem, atenciosamente, aceitado compor a minha banca de qualificação e também a banca de defesa da minha dissertação. Todos os comentários e todas as questões e sugestões foram de grande valia para a realização desta pesquisa.

Agradeço a minha amada irmã, Lívia Sabatini, pedagoga e professora de português, por ter revisado todo o meu trabalho. Seu amor pelas palavras e pelo ensino me inspira.

Agradeço ao Sesc São Paulo, em especial ao Sesc Memórias, por me permitir acessar, de modo presencial e on-line, o rico acervo sobre Antunes Filho.

Agradeço ao meu amigo Luiz Campos por ter me apresentado a UFSJ e por ter me auxiliado na escrita do meu projeto de pesquisa, além de sempre se colocar à disposição em sanar minhas dúvidas.

Agradeço a minha amada, Ana Paula, pelo apoio, pelas palavras de motivação e pela compreensão de minha ausência nos momentos em que minha atenção esteve voltada, exclusivamente, a este trabalho.

Por fim, agradeço ao diretor Antunes Filho por ter me colocado em contato com a filosofia oriental e por ter me feito identificar no teatro um caminho de autoconhecimento e aperfeiçoamento pessoal e profissional.

A gente não pode viver uma vida durante o dia e fazer teatro de noite como se fosse o médico e o monstro. A vida é uma só. Eu acho que fazer teatro hoje em dia é um prolongamento da sua vida. É uma meditação que se faz a respeito da vida. Eu não sou nada, não sou coisa nenhuma, sou simplesmente um instrumento da natureza. É a meditação que me interessa. É o cosmo. É o homem planetário. [...] Existe uma saída do sofrimento humano, que é o caminho. Esse caminho eu tento percorrer (Antunes Filho, 1990 *apud* Guimarães, 1998, p. 103).

RESUMO

SABATINI, Lucas, M.Sc., Universidade Federal de São João del-Rei. Novembro, 2024. **O Oriente no teatro de Antunes Filho: contribuições do misticismo oriental para a arte do intérprete do CPT**. Orientadora: Profa. Dra. Juliana Reis Monteiro dos Santos.

O presente trabalho teve como objetivo investigar conceitos e proposições filosóficas do misticismo oriental – em especial o zen-budismo e o taoísmo – e analisar como tais concepções foram manipuladas pelo diretor de teatro Antunes Filho (1929-2019) no seu pensamento artístico e no desenvolvimento do seu método de formação de atores. Para isso, foi realizado um estudo histórico minucioso em que se verificou que o Oriente, mesmo que subjetivamente, já se evidenciava na visão de mundo do diretor desde o início de sua carreira. Ademais, a pesquisa verificou que a influência oriental foi constatada, objetivamente e pela primeira vez, na sua montagem de *As aventuras de Peer Gynt* (1971). Além dessa, na sequência, o Oriente é nitidamente referencial na criação das peças *A hora e vez de Augusto Matraga* (1986) e *Paraíso zona norte* (1989). Afora o recorte histórico, a pesquisa se debruçou em examinar alguns exercícios específicos (*caminhada, loucura, Maria Callas e bolha*) criados pelo diretor em que o vínculo com certas premissas do zen e do Tao foi apontado de forma direta. Para além da bibliografia referenciada, foram realizadas entrevistas com os ex-integrantes do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) de Antunes Filho. Ao final, concluiu-se que a filosofia oriental foi essencial para a consolidação da metodologia interpretativa criada por Antunes Filho, assim como para a sua estética e poética teatral.

Palavras-chave: Antunes Filho; Oriente; misticismo oriental; CPT; formação do ator.

ABSTRACT

SABATINI, Lucas, M.Sc., Federal University of São João del-Rei. November, 2024.
The East in Antunes Filho's theater: contributions of Eastern mysticism to the art of the CPT actor. Advisor: Prof. Juliana Reis Monteiro dos Santos, Ph.D.

The present work aimed to investigate concepts and philosophical propositions of Eastern mysticism – especially Zen Buddhism and Taoism – and to analyze how such conceptions were manipulated by theater director Antunes Filho (1929-2019) in his artistic thinking and in the development of his method of training actors. To achieve this, a detailed historical study was carried out in which it was verified that the East, even subjectively, was already evident in the director's worldview from the beginning of his career. Furthermore, the research found that the Eastern influence was objectively observed for the first time in his production of *As aventuras de Peer Gynt* (1971). In addition, the East is clearly a reference in the creation of the plays *A hora e vez de Augusto Matraga* (1986) and *Paraíso zona norte* (1989). Apart from the historical perspective, the research focused on examining some specific exercises (*caminhada, loucura, Maria Callas e bolha*) created by the director in which the link with certain premises of Zen and Tao was directly pointed out. In addition to the referenced bibliography, interviews were conducted with former members of Antunes Filho's Center for Theatrical Research (CPT). In the end, it was concluded that Eastern philosophy was essential for the consolidation of the interpretative methodology created by Antunes Filho, as well as for his theatrical aesthetics and poetics.

Keywords: Antunes Filho; East; Eastern mysticism; CPT; actor's training.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 ANTUNES FILHO: FEITOS MARCANTES E A INFLUÊNCIA ORIENTAL	17
2.1 <i>As aventuras de Peer Gynt</i> (1971).....	25
2.2 <i>A hora e vez de Augusto Matraga</i> (1986)	32
2.3 <i>Paraíso zona norte</i> (1989)	40
3 O ORIENTE COMO MEIO	54
3.1 Um diretor que mira o transcendental	60
3.2 Misticismo Oriental – o que é?	68
3.3 Zen-Budismo: pressupostos e imbricações com o método de Antunes Filho ..	72
3.3.1 Correlações adicionais.....	85
3.4 Taoísmo: principais pontos e o princípio yin-yang como premissa do ator	96
3.4.1 O <i>Wu-Wei</i> na atuação.....	106
3.5 Hinduísmo ou dos atores Shivaístas	110
4 A PRÁTICA COMO CULTIVO DO ATOR ANTUNEANO	116
4.1 O “Cultivo” (<i>Shugyo</i>) como caminho para o desenvolvimento de si.....	118
4.2 Do ator como folha em branco	125
4.3 Exercício <i>caminhada</i>	129
4.4 Exercício <i>loucura</i>	133
4.5 Exercício <i>Maria Callas</i>	136
4.6 Exercício <i>bolha</i>	139
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS	148
APÊNDICE A – O VOO DO FALCÃO OU SOBRE COMO EU DANÇEI NO POÇO MÍSTICO	155
ANEXO A – LINKS DIRETOS PARA OS DEPOIMENTOS ORAIS	160
ANEXO B – TERMOS DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL (ASSINADOS PELOS ENTREVISTADOS)	161

1 INTRODUÇÃO

Nome à frente da direção e coordenação do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), desde a sua fundação em 1982 pelo Sesc São Paulo até o ano de seu falecimento em 2019, Antunes Filho marcou e formou gerações de atores da segunda metade do século XX e início do século XXI. Seja por suas montagens inovadoras, como a histórica *Macunaíma* de 1978 – apontada por muitos estudiosos como uma das peças mais importantes do século XX e que marca o início da era dos encenadores-criadores no Brasil –, seja por seu rigoroso método pedagógico de formação de atores, Antunes Filho é, inegavelmente, um dos diretores brasileiros mais respeitados tanto no Brasil quanto no exterior.

Mesmo tendo uma carreira prévia consolidada e reconhecida pela crítica da época como original e promissora, foi no CPT que Antunes Filho verticalizou suas pesquisas em prol de um teatro original e inovador. Em face do apoio financeiro, estrutural e pessoal oferecido pelo Sesc São Paulo, o diretor teve tempo e condições propícias para experienciar ideias, conceitos e técnicas que o ajudaram a forjar o seu método de trabalho. É nas duas décadas iniciais do CPT que Antunes vai se apropriar de preceitos orientais e transpô-los para o seu modo de formar atores e criar espetáculos.

Com a morte do diretor, em 2019, as atividades do CPT são suspensas e revistas. Em setembro de 2020, após mais de um ano de paralisação – agravados pela pandemia de COVID-19 –, o CPT (com uma nova equipe de gestão compartilhada) retoma sua programação de forma diversificada.

Além de promover cursos, debates, seminários e residências artísticas, tendo como proponentes artistas com variadas formações e trajetórias, o CPT, hoje, também se firma no cenário artístico de São Paulo como uma sala de apresentações teatrais. Foi nessa sala, inclusive, que eu tive a oportunidade de atuar e ficar em temporada, de novembro de 2023 a abril de 2024, com o espetáculo *O poço da Mulher-Falcão*. Aliás, por entender que essa experiência é relevante e condizente com a temática desta dissertação, no APÊNDICE A, eu tomo a liberdade de compartilhar minhas percepções pessoais sobre o processo de montagem.

Faço essa breve contextualização, pois é importante que o leitor entenda que o CPT que será discutido nesta dissertação é o CPT do diretor Antunes Filho e não aquele dos moldes atuais.

Tendo sido eu dirigido por ele, mesmo que por poucos meses, foi crucial para que eu me tornasse o artista que sou hoje e para que estas palavras que agora escrevo ganhassem sentido e materialidade.

O teatro de Antunes Filho não só foi responsável por me formar tecnicamente, mas, sobretudo, espiritualmente. E, caro leitor, o espiritual, aqui, não tem nenhuma relação com qualquer questão religiosa. Pelo contrário. Para o diretor, um ator espiritualizado é aquele essencialmente humano, essencialmente falho. Contudo, o ator antuneano só atingirá o espiritual nas artes cênicas se antes for capaz de conhecer a si mesmo em suas precariedades, vulnerabilidades e qualidades. Para isso, é necessário um refinado trabalho prático-teórico de sensibilização dos sentidos, alteração no modo de percepção da realidade e lapidação da expressividade. Eis o método Antunes Filho.

A biografia do diretor foi explanada de forma significativa no meu Trabalho de Conclusão de Curso¹. O trabalho teve como finalidade realizar um estudo acerca das proposições metodológicas, técnicas e artísticas do extinto Curso de Introdução ao Método do Ator (curso do qual eu fui aluno no ano de 2015) oferecido pelo CPT anualmente e com a duração aproximada de 5 meses². Além disso, a pesquisa se propôs a sistematizar a estrutura e protocolar os aspectos pedagógicos do curso, analisando a sua relevância para a formação do ator.

Um dos pontos levantados foi a utilização da filosofia oriental como parte do programa pedagógico do curso. Ao utilizar referências orientais, Antunes Filho tinha como intuito despertar nos atores outra perspectiva de visão de mundo, o desapego ao racionalismo ocidental, além de investigar uma relação profunda com a intuição e os modos de fazê-la emergir no processo criativo.

Mesmo diante do interesse por um aprofundamento na temática oriental, não foi possível tal feito naquele momento. Entretanto, a partir de então, vislumbrei no

¹ Trabalho apresentado para a conclusão do curso de Licenciatura em Arte-Teatro da UNESP em 2020, intitulado: *A pedagogia do CPTzinho: um estudo investigativo sobre sua metodologia e a relevância do curso na formação do ator*.

² A última edição do curso foi realizada no ano de 2019 (ano do falecimento do diretor). É relevante destacar que o primeiro curso de formação do CPT foi criado já no primeiro ano de sua existência (1982), mas o curso ainda não era chamado de *CPTzinho* e tampouco a estrutura era a mesma da última edição. Estima-se que o nome *CPTzinho* tenha sido criado por volta do ano de 1987.

mestrado o percurso mais apropriado para tal. E aqui me encontro, compartilhando com vocês as descobertas desta pesquisa instigadora, que teve como objetivo principal investigar como as concepções filosóficas do misticismo oriental contribuíram para a arte do intérprete, segundo as práticas teatrais de Antunes Filho.

A princípio, acredito ser necessário pontuar que o Oriente que está sendo examinado nesta pesquisa é aquele mais conhecido como Extremo Oriente, uma sub-região da Ásia. Para ser mais preciso, o recorte oriental feito aqui se restringe ao Japão e à China. Exceção é feita à Índia. Mesmo sem fazer parte do Extremo Oriente, a Índia também tem destaque nesta pesquisa, pois é deste país asiático que surge o hinduísmo responsável por influenciar a criação do budismo. Como veremos no desenrolar do trabalho, essas duas doutrinas, somadas ao taoísmo, foram valorosas para o pensamento de Antunes Filho.

O entrecruzamento do Ocidente com o Oriente já vinha ganhando força na cena teatral desde o início do século XX. É sabido que artistas como Constantin Stanislavski, Gordon Craig, Jerzy Grotowski, Peter Brook, entre outros, estabeleceram diálogos expressivos com a cultura oriental na busca por procedimentos renovadores que pudessem embasar os seus processos de trabalho com atores. Vivendo esse período e sendo influenciado também pelas ideias desses encenadores, Antunes Filho seguiu o mesmo caminho.

Ao se munir de literaturas especificamente focadas em aspectos do misticismo oriental, Antunes Filho, de modo empírico, foi se apropriando de preceitos que embasariam seu pensamento artístico e modo laboral, entre eles: a noção de vazio ou esvaziar-se, a busca da unidade corpo-mente, a impermanência como verdade, a entrega à experiência de emanações não filtradas pelo intelecto, a transcendência do ego, a necessidade de se estar totalmente vivendo o presente e a aceitação dos contrários como elementos coexistentes nos seres e no mundo.

A literatura oriental foi tão valiosa para o diretor que uma lista bibliográfica essencial era dada ao ator que entrasse em contato com a sua direção ou com o seu método. Com a intenção de expandir a base ideológica, alterar as certezas e ampliar o aprendizado do ator, faziam parte dessa lista os seguintes títulos que dialogam diretamente com o zen e o Tao: *Yin e yang: a harmonia taoísta dos opostos* (1981), de J. C. Cooper; *O Tao da física: uma análise dos paralelos entre a Física Moderna e o misticismo oriental* (1975), de Fritjof Capra; *Tao: o curso o rio* (1975), de Allan Watts;

A psicologia de Jung e o budismo tibetano: caminhos ocidentais e orientais para o coração (1986), de Radmila Moacanin; *Uma introdução ao zen-budismo* (1934), de Daisetz Teitaro Suzuki; *A arte cavalheiresca do arqueiro zen* (1948), de Eugen Herrigel; e *Fundamentos do misticismo tibetano* (1960), de Lama Anagarika Govinda.

Interessante destacar que esses livros, embora verdadeiramente relevantes para a compreensão do teatro de Antunes Filho, não eram necessariamente estudados ou debatidos com o diretor ou mesmo com os professores do curso oferecido anualmente pelo CPT. Tendo sido integradas ao método desde os primórdios da carreira de Antunes Filho, tais referências já se encontravam diluídas em suas práticas teatrais. Isso, contudo, não significava que a leitura e apropriação desses conteúdos não deveria ser feita. Cabia aos atores, por conta própria, a imersão no universo oriental por meio dessa literatura. Caso contrário, o processo de entendimento e apropriação do método antuneano, sem dúvidas, se tornaria difícil e doloroso.

Fato é que se apropriar daquilo sob o qual se construía o método de Antunes Filho demandava tempo e dedicação. Durante minha estadia no elenco de Antunes Filho ou mesmo durante minha participação no Curso de Introdução ao Método do Ator, eu não consegui me ocupar de tais obras. Apesar disso, de alguma forma, essas questões continuaram a fazer parte das minhas indagações.

Como essa literatura, que até então, para mim, não estabelecia vínculos com a arte da atuação, havia sido tomada por Antunes Filho? Por que esses princípios orientais eram tão significativos para o diretor e para a sua maneira de pensar o teatro? Como, a partir de determinados exercícios teatrais, transcender o meu ego e, por consequência, minha atuação? De que maneira o pensamento oriental impactaria meu modo de ser e de atuar?

Foi pensando em responder essas indagações que me arrisquei nesta investigação.

Para realizar este trabalho, a metodologia utilizada foi dividida em duas etapas. A primeira se deu pelo levantamento de uma bibliografia aprofundada em torno do misticismo oriental. Os livros citados anteriormente representam o recorte principal em torno do Oriente. Não haveria outro modo de ser, uma vez que tais títulos foram diretamente manipulados por Antunes Filho. Todavia, visando ampliar o escopo investigativo, outras literaturas da mesma temática foram tomadas. Distintas

referências (livros, teses, dissertações, programas de espetáculos, artigos de jornal, vídeos etc.) em torno da vida e obra do referido diretor e em torno do teatro e da atuação em diálogo com preceitos orientais também foram fundamentais. A segunda etapa da metodologia empregada aqui se deu pela realização de entrevistas com cinco artistas que, em diferentes momentos, foram dirigidos por Antunes Filho. São eles: Emerson Rodrigo Takamisawa, Erick Gallani, Flavia Steward Pucci, Gabriela Flores Nunes e Lee Taylor de Moura Paula³.

Exceto por esta introdução, pelas considerações finais e pelos elementos pré e pós-textuais, o presente trabalho foi dividido em três capítulos.

No primeiro capítulo, características biográficas de Antunes Filho são expostas com o intuito de propiciar ao leitor a apropriação de alguns feitos marcantes do diretor. Entretanto, a intenção não é dar conta de toda a sua história. Serão focadas passagens que se mostraram necessárias para compreensão da vida e obra do diretor em diálogo direto, ou mesmo indireto, com as questões orientais que já se faziam presentes desde o início de sua trajetória artística. Para isso, foram elencadas como objetos de estudo três de suas montagens teatrais: *As aventuras de Peer Gynt* (1971), *A hora e vez de Augusto Matraga* (1986) e *Paraíso zona norte* (1989).

No segundo capítulo, o mais extenso, Oriente é abordado, tendo como premissa o entendimento de seus conceitos gerais e a investigação conceitual em torno, principalmente, do zen-budismo e taoísmo. O hinduísmo também é abordado, porém com menos destaque, uma vez que dentro do método ele é secundário. Ao averiguar os preceitos e propostas práticas pertencentes a cada uma dessas escolas, o texto se debruça no desafio de estabelecer as ligações possíveis com o método desenvolvido pelo diretor teatral Antunes Filho e em compreender como essas doutrinas orientais foram e são relevantes para a formação e criação do ator antuneano.

No terceiro capítulo, é dedicada especial atenção ao exame de alguns exercícios de aprimoramento interpretativo criados pelo diretor em que se presume o vínculo com os conceitos abordados no capítulo anterior. Para tanto, os exercícios pautados foram: *caminhada*, *loucura*, *Maria Callas* e *bolha*. Ademais, visando alargar a reflexão e estabelecer novos paralelos do método Antunes Filho com outros

³ A íntegra de cada entrevista está disponível, por meio de link direto, na seção ANEXO A. Já os Termos de Cessão de Direitos sobre Depoimento Oral (assinados pelos entrevistados) se encontram na seção ANEXO B.

princípios operativos orientais, ainda no terceiro capítulo, é também trazido à luz o conceito de “cultivo” estudado e difundido pelo pesquisador japonês Yasuo Yuasa.

Caro leitor, peço que se aventure nestas páginas de forma lenta, profunda e integralmente atenta. Desacelere do tempo cotidiano, abra-se ao contraditório e abandone-se no fluxo da leitura.

Espero que este trabalho se revele precioso para todos que queiram adentrar as veredas orientais do diretor Antunes Filho e que se interessem pela pedagogia e artesanaria teatral.

2 ANTUNES FILHO: FEITOS MARCANTES E A INFLUÊNCIA ORIENTAL

Vocês faziam teatro de um jeito, até eu provar que podiam fazer de outro jeito. Foi preciso que lhes desse uma porção de livros estranhos, conversasse muito com vocês. Fui a pedra de toque para começarem a descobrir aquilo que estava escondido em vocês. Na verdade, porém, simplesmente os alerto e estímulo a descobrirem coisas que lhes permitam fazer cum teatro com sensibilidade [...] (Antunes Filho, 2001 apud Milaré, 2010, p. 2019).

José Alves Antunes Filho, ou apenas Antunes Filho, foi um dos mais importantes diretores teatrais brasileiros dos últimos tempos. Amplamente conhecido pelos amantes do teatro e pelos artistas da cena, principalmente aqueles atuantes na cidade de São Paulo, o diretor deixou sua marca no campo teatral com suas montagens emblemáticas e, sobretudo, por seu método de treinamento e formação de atores.

Em seus quase 70 anos de carreira, Antunes Filho dirigiu aproximadamente 60 peças teatrais, um longa-metragem (*Compasso de espera* (1973)) e dezenas de teleteatros especialmente para a TV Cultura e TV Tupi. Sobre esse último ponto, levando-se em consideração que a primeira transmissão televisiva no Brasil aconteceu oficialmente em 1950, podemos conjecturar o nome de Antunes como um dos pioneiros no campo teleteatral. Milaré (1994, p. 53) nos diz que:

Seu trabalho, de fins de 1953 a início de 1958, restringiu-se à televisão Ainda em 1953, Ruggero Jacobbi levou-o à TV Paulista⁴, Canal 5, para dirigir a primeira série de teleteatro daquela emissora. Logo Antunes aparecia tanto no Canal 5 quanto no Canal 3, onde iniciara o 'Teleteatro das Segundas-Feiras'. Dirigiu no 'Teatro da Semana', no 'Grande Teatro Três Leões', no 'Teatro Sopatel', no 'Teatro do Brasil', textos da dramaturgia internacional e nacional com grandes atores do teatro e da televisão da época.

Apesar dos poucos anos de experiência como diretor, o trabalho de Antunes na televisão foi reconhecido e merecedor de destaque em nota publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* em sua edição do dia 04 de janeiro de 1959 (apud Milaré, 1994, p. 54):

Este ano, salientaram-se sobretudo os programas de teatro televisionado e as revistas musicais. Os melhores diretores, nos gêneros, parecem-nos ter

⁴ A TV Paulista foi inaugurada no dia 14 de março de 1952. Sua história se encerra em 1966 quando foi comprada pelo Sistema Globo de Rádio e Televisão (atual TV Globo).

sido dois profissionais já consagrados anteriormente: Antunes Filho e Abelardo Figueiredo, respectivamente.

Embora o diretor tenha passado aproximadamente cinco anos trabalhando na TV, é relevante frisar que “Antunes não se distanciou das artes cênicas, ao contrário, uma vez que fez vários programas de teleteatro, com artistas experientes desse veículo, e programas que discutiam as vanguardas artísticas” (Batista, 2019, p. 30).

Reputado por muitos artistas como um verdadeiro mestre, por suas mãos passaram atores consagrados, como: Raul Cortez, Eva Wilma, Laura Cardoso e Luís Melo, entre outros. Esses intérpretes nunca esconderam a admiração que sentiam por Antunes, reafirmando, em várias oportunidades, o quão importante tinha sido a experiência laboratorial com o diretor. Em entrevista para do documentário *O teatro segundo Antunes Filho* (2002), Eva Wilma (2002), no episódio *O método*, é enfática ao dizer: “eu acho que nós temos que nos orgulhar muito de ter um criador como Antunes, um diretor como Antunes. Eu acho que, no mundo inteiro, ele está no nível dos melhores”. Raul Cortez (2002), no mesmo episódio, é taxativo: “sempre que eu faço uma peça, sempre uso o Antunes como referência”.

Antunes Filho dedicou-se ao teatro durante praticamente toda a sua existência. Quem esteve no hospital com o diretor em seus últimos dias de vida garante que até mesmo lá ele pedia para que alguns atores improvisassem cenas para ele. Não à toa, o pesquisador e ator César Baptista⁵, em sua dissertação de mestrado, o classifica como uma pessoa das artes cênicas “cuja biografia está amalgamada de forma indissociável ao teatro” (Batista, 2019, p. 20).

Antunes Filho teve sua trajetória artística marcada pela originalidade e experimentalismo. A cada obra sua, ele se jogava no abismo do caos criativo na tentativa de se reinventar e dar a seus intérpretes a força de “deuses” inventivos, pois, para ele, “o artista é aquele que surpreende Deus mostrando-Lhe coisas que nem Ele se lembrava de ter criado”. (Antunes Filho, 2008 *apud* Milaré, 2010, p. 380).

Autores e pesquisadores importantes, como Sebastião Milaré (1994, 2010, 2011) e Carmelinda Guimarães (1998), se dedicaram com afinco a entender e analisar

⁵ César Augusto Pinto Batista (1975) é diretor, dramaturgo, ator e professor de teatro. Por seis anos, foi ator e assistente de direção de Antunes Filho no CPT, participando dos espetáculos *Senhora dos Afogados* (2008), *A Pedra do Reino* (2006), *Antígona* (2005) e *O Canto de Gregório* (2004). Foi ainda professor de Dramaturgia, Retórica e Interpretação no Curso de Introdução ao Método do Ator (CPTzinho).

o artista Antunes Filho. Não por acaso, seus trabalhos foram e são continuamente utilizados como suporte teórico por pesquisadores em volta com o CPT. Nesta pesquisa não é diferente.

Filho de portugueses, mas brasileiro com orgulho, Antunes deixava claro que seu teatro se prestava a falar sobre o Brasil, o seu povo e suas mazelas, mesmo que para isso fizesse uso de textos estrangeiros, mitologia e simbolismos. Milaré (2011, p. 315) nos confirma isso ao dizer que “refletir criticamente no espetáculo sobre o momento histórico vivido é coisa recorrente na obra de Antunes”. Essa postura do diretor girava em torno de si também. Referindo-se ao espetáculo *Romeu e Julieta* (1984), Milaré (2011, p. 302) nos apresenta uma declaração de Antunes Filho que diz: “mesmo quando monto uma peça como *Romeu e Julieta*, procuro investigar o que há no texto que corresponda ao meu momento”.

Antunes não admitia que os atores brasileiros se prestassem a aceitar, passivamente, tudo que vinha de fora, principalmente da Europa. Curiosamente, é com *Macunaíma* (1978) – livro escrito por Mario de Andrade que aborda no personagem o retrato do povo brasileiro com suas qualidades e imperfeições – que o diretor vai se apresentar mundo afora, sendo agraciado com prêmios e reconhecimento artístico. Sobre essa peça, Milaré (2011, p. 296) destaca que “importantes teóricos e pensadores da Arte Dramática passaram a apontá-la como uma das mais significativas obras de teatro do século XX, no plano internacional”.

Pertinente sublinhar aqui que a trajetória teatral de Antunes começara bem antes, no ano de 1948, como ator na peça *Adeus mocidade...*, sob a direção de Osmar Rodrigues Cruz⁶. Ainda em 1948, Antunes atuou como figurante na montagem de *Hamlet* do Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno, com direção de Hoffmann Harnish. Em 1950, após ter sido reprovado na audição para a peça *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder, realizada pelo grupo de teatro da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, Antunes desiste de atuar. Não obstante, é interessante observar a pretensão de Antunes em sua fala em entrevista à pesquisadora e atriz Sabrina Greve: “eu sou um ator e acho que faço qualquer papel. Sou vaidoso nisso, eu acho que faço qualquer papel. Você me dá as condições e eu faço qualquer papel.” (Greve, 2017, p. 133).

⁶ Osmar Rodrigues Cruz (1924-2007) foi diretor, ensaísta e encenador. Criou em 1962 o Teatro Popular do Sesi, tendo o dirigido por cerca de trinta anos.

Mesmo tendo recebido diversos prêmios de melhor diretor, a característica mais marcante de Antunes Filho foi a sua lida com os atores, mais precisamente sua diligência por desenvolver intérpretes que dominassem todas as ferramentas necessárias para o jogo cênico:

Fundamentalmente, o que mais me interessa no teatro é o jogo do ator, e não do cenário [...]. O jogo é uma capacidade que o homem tem de fazer coisas, seu labor, sua tarefa. O jogo que ele faz, a inteligência dele, porque não posso pensar no ator se ele não for muito inteligente, se não tiver pensamento próprio. Ele está jogando. Mas ele está jogando numa alta esfera espiritual [...] (Antunes Filho, 1988 *apud* Guimarães, 1998, p. 99).

O reconhecimento por parte de Antunes Filho de que o centro do teatro é o ator – e que é a partir dessa figura que tudo se manifesta – se deu a partir de sua passagem por um lugar em especial: o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)⁷.

Em agosto de 1952, a convite do crítico teatral Décio de Almeida Prado, Antunes Filho aceita entrar para o TBC e exercer a função de assistente de direção. Mesmo sem jamais ter recebido qualquer tipo de honorário – lá ele permaneceria até julho de 1953. O próprio Antunes, ao ser entrevistado por Arthur Aguiar para a edição de março de 2005 da revista *Continente* (p. 12), nos fala sobre esse período:

Eu comecei minha carreira profissional trabalhando no Teatro Brasileiro de Comédia. Trabalhei durante um ano e meio, esperando salário, e não ganhei um tostão, mas eu aceitava porque estava investindo em mim. O ator tem que investir nele.

O TBC revolucionou o teatro paulista e, por consequência, o brasileiro. Isso se deu fundamentalmente por sua inovação em termos de organização, concepção de uma estética teatral e imposição de uma rigorosa visão empresarial. Conforme Prado (1955, p. 3 *apud* Trazi, 2013, p. 18)):

A história do teatro profissional em São Paulo é curta: tem oito anos de idade, precisamente a idade do Teatro Brasileiro de Comédia. Compreender o TBC, portanto, é de certo modo compreender o próprio teatro paulista: foi à sombra dele que crescemos e nos formamos todos, atores, críticos ou espectadores.

Parte dessa inovação era a contratação efetiva de artistas com ótimos salários – o que não era comum para a época. Entretanto, é respeitável lembrar que o marco inicial do teatro moderno no Brasil se deu com a estreia, em 1943, de *Vestido de noiva*

⁷ Com sua sede no bairro da Bela Vista, em São Paulo, o TBC foi fundado no ano de 1948 pelo empresário italiano Franco Zampari (1898-1966).

– texto de Nelson Rodrigues encenado pelo grupo *Os comediantes*, com direção do polonês Zbigniew Ziembinski.

Na primeira metade do século XX, as companhias brasileiras eram lideradas pelos “primeiros atores”. Muito mais do que pelos textos apresentados, era pelos protagonistas que o público comparecia ao teatro.

Modificando o panorama brasileiro, em que o intérprete principal assegurava o prestígio popular da apresentação, independentemente do texto, do resto do elenco e dos acessórios, *Os Comediantes* transferiram para o encenador o papel de vedeta (Magaldi, 1997, p. 207).

Era esse também o modo de trabalho desenvolvido pelo TBC. Tanto é que Ziembinski se mudaria para São Paulo e assumiria a direção de vários espetáculos do grupo.

Dentre as práticas modernas consolidadas pelo TBC estavam a formação e o treinamento do ator subordinados ao conceito da peça, segundo a visão do diretor. Foi exatamente isso que encantou Antunes Filho.

Ter sido assistente de diretores como Adolfo Celi, Flaminio Bollini, Ruggero Jacobbi, Ziembinski, e ter acompanhado de perto os processos criativos do TBC, marcou sobremaneira o período transformador no sistema de estudo e na visão teatral de Antunes Filho (Milaré, 2011). Foi ali que Antunes “aprendeu não apenas os recursos básicos de uma encenação, mas também que existem diferentes modos ou métodos para se levantar um espetáculo” (Milaré, 2011, p. 270). Em novembro de 2013, em entrevista à extinta revista *Brasileiros*, Antunes disse:

Foi ali [no TBC] que passei a ver o espetáculo com outra visão, que era possível fazer alquimismos no palco. O TBC era contemporâneo, algo meio à parte da vida, um sonho. Ali, dava para falar da sociedade, da vida, embora fosse um espaço mais burguês. Mas o conhecimento que tive com esses talentos foi extraordinário. Comecei a ganhar consciência e isso, depois, me levou a ser pedagogo em teatro (Antunes Filho, 2013 *apud* Paula, 2014, p. 25).

Antunes pôde ampliar seu entendimento do que era dirigir uma peça, dirigir atores, e, mais ainda, pensar modos de discutir a realidade brasileira em cena.

Comandado por europeus, o TBC, em sua primeira fase, inevitavelmente, se caracterizou por montagens de textos estrangeiros e por atuações ao estilo do que se praticava em outros países. A preocupação com uma bilheteria de sucesso, levava o grupo a mirar a classe mais abastada da capital paulista. Não por acaso, como dito

por Antunes na citação anterior, o TBC ficou marcado como um teatro burguês. No futuro, Antunes Filho, ciente disso, passou a buscar um estilo teatral mais condizente com o ator e o público brasileiro, além de “técnicas que fossem pertinentes à cultura brasileira, que, em vez de servirem ao ator como ‘camisas de força’, o ajudassem a expressar artisticamente a humanidade brasileira” (Milaré, 2011, p. 272).

Essa busca de Antunes Filho resultou em sua criação mais marcante: a já citada, *Macunaíma*. Tida como uma das obras-primas do teatro moderno brasileiro, com esta montagem, Antunes Filho inaugurou a era dos *encenadores-criadores* no Brasil, conforme defendido pelo crítico teatral Sábado Magaldi (1997). Guimarães (1998, p. 58) afirma que, “com *Macunaíma*, Antunes Filho penetra definitivamente no teatro experimental, e passa a ser um diretor que abre caminhos e pesquisas incansavelmente”. A autora explica que “Antunes queria que o espetáculo fosse marcado pelo ator, e pelo diálogo vivo estabelecido com o público: o teatro do jogo, em que atores jogassem entre si e com o espectador” (Guimarães, 1998, p. 61-62).

Graças ao sucesso de *Macunaíma*, e ao seu reconhecimento como um dos diretores mais relevantes do Brasil na época, Antunes é convidado pelo Sesc-SP a continuar seu trabalho na unidade do Sesc Consolação (antigo Sesc Vila Nova). Criase, assim, em agosto de 1982, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT).

Centro privilegiado de pesquisa das artes do palco, o CPT foi – e continua sendo – um respeitável espaço de produção de novas estéticas teatrais e atuações marcantes na história do teatro brasileiro. Cabe destacar que a existência e permanência do CPT só se deu graças ao suporte estrutural e financeiro oferecido pelo Sesc-SP. Entidade privada de fundamental importância para a fomentação de cultura no Brasil, o Sesc-SP, após estudos realizados na época, vislumbrou em Antunes Filho a figura mais indicada para coordenar as pesquisas teatrais em suas dependências. Nas palavras do atual presidente do conselho regional do Sesc-SP, Abram Szajman:

Nessa trajetória vem somar-se uma nova iniciativa, destinada a estreitar ainda mais as relações que unem o SESC ao teatro brasileiro: trata-se da criação do Centro de Pesquisa Teatral, que se vem processando a partir de agosto de 1982 [...]. Funcionando junto ao SESC Vila Nova, o Centro de Pesquisa Teatral se propõe a reunir e a dar consequência prática ao conjunto de ensinamentos e experiências recolhidos ao longo do tempo pelo SESC [...], num trabalho que conta com a orientação segura e competente de Antunes Filho [...] (Szajman, 1984 *apud* Paula, 2014, p. 33).

Importante chamar a atenção para o fato de que o projeto inicial, proposto pelo Sesc para a criação do CPT, visava estimular o surgimento de núcleos artísticos e a produção teatral, além de fomentar a formação de atores e técnicos em um modo de trabalho cooperativo. “Uma vez estruturadas e com um espetáculo produzido, essas cooperativas ganhariam autonomia, desvinculando-se do CPT/SESC. Era a ideia” (Milaré, 2010, p. 81). Dentre os núcleos criados dentro do CPT, apenas dois deles lograram êxito e ganharam força: o Grupo de Arte Boi Voador, dirigido por Ulysses Cruz; e o Grupo de Teatro Forrobodó, dirigido por Márcia Medina.

Embora as atividades fossem realizadas por meio de cooperativas, “no topo da hierarquia estava Antunes Filho” (Milaré, 2010, p. 88). Esse modo de trabalho só se realizou nos anos iniciais. A partir de 1986, o Grupo Macunaíma⁸ passava a ser o único a ocupar as dependências do Sesc Consolação.

O diretor Antunes Filho foi a figura central do CPT, desde sua fundação até o ano de sua morte. Neste espaço teatral, o diretor deu vazão a suas elucubrações, experimentações e manifestações cênicas. Ser humano de uma personalidade intensa e visão de mundo complexa, Antunes fez do teatro uma missão de fé. Fé no ser humano, fé na ampliação da capacidade criativa, fé na construção de uma sociedade mais consciente de suas mazelas e belezas.

Durante toda sua trajetória, Antunes manipulou e utilizou os mais variados campos de estudo em suas produções teatrais, propostas práticas e seus postulados teóricos. Dentre suas influências, podemos citar também: física quântica, filosofia zen-budista e taoista e o conceito dos arquétipos de Jung.

Interessa-nos, neste momento, discorrer sobre algumas montagens em que o diretor se apropriou de conceitos advindos do Oriente. Para isso, as seguintes montagens foram escolhidas: *As aventuras de Peer Gynt* (1971), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1986) e *Paraíso zona norte* (1990). A escolha por essas peças não foi aleatória e será explanada a seguir.

Em seu livro *Antunes Filho e a dimensão utópica* (1994), Milaré faz um minucioso rastreamento histórico do início da carreira artística de Antunes até o ano de 1978. É por meio dessa leitura que podemos constatar que até a montagem de *Peer Gynt* (1971), Antunes, mesmo que já estivesse em contato com a literatura

⁸ Batizado originalmente como *Grupo Pau-Brasil*, Antunes Filho, após o sucesso da sua montagem de *Macunaíma* (1978), muda o nome de seu coletivo teatral.

oriental, como faz supor Milaré, não havia lançado mão desse tipo de material no trato com seus atores – pelo menos não de maneira direta e objetiva. No mesmo livro, Milaré, ao explicar sobre o processo criativo de *Vereda da salvação* (1964), nos diz que:

Antunes apenas intuía os significados profundos de sua busca. A inclusão de Jung no processo, de maneira consciente, se daria bem mais tarde. Na época, os fundamentos junguianos eram ocasionais e não partiam do conhecimento maior das teorias de Jung, das quais Antunes tinha pouco mais do que vagas ideias. A teoria dos arquétipos e o zen-budismo, que a ela se liga por uma questão mais de poética do que de ciência, surgiram mais tarde como instrumentos eficazes para o aprofundamento vigoroso no processo (Milaré, 1994, p. 153-154).

A intuição de Antunes já revelava o caminho pelo qual o diretor se enveredava: o trabalho de ator. O próprio diretor atesta que foi com *Vereda da salvação* que deixou de seguir a linha do teatro comercial, do teatro decorativo – muito em voga na época e facilmente constatada em suas montagens anteriores – e começou a ter uma colocação artística de fato:

Foi lá que a coisa começou. Porque aí eu já comecei com laboratórios, a ter uma visão outra do teatro e não essa do teatro oficial que a gente faz por aí. Quer dizer, esse teatro oficial eu até fiz muito sucesso com ele, não falo mal dele não. Fiz o realismo, cheguei às últimas consequências com *Plantão 21*, *Black-out...* até tive muito sucesso, faço bem. Mas o primeiro espetáculo em que comecei a procurar minha linha foi *Vereda da Salvação*, o segundo foi *Peer Gynt*, e o terceiro foi um espetáculo que fiz na Escola de Arte Dramática, uma peça do Nelson Rodrigues, *A Falecida*. Bem, esses três espetáculos tinham a minha linha, aquilo que deveria seguir no futuro, e que cristalicei com *Macunaíma* (Antunes Filho, 1985 *apud* Milaré, 1985, p. 65).

Todo material trazido pelo diretor e explorado na sala de ensaio de *Vereda da salvação* tinha por objetivo o desenvolvimento do intérprete.

A essência revolucionária de *Vereda* prendia-se ao ator, à arte de interpretar, aspecto que a ligava aos movimentos mais avançados [...] do teatro dos anos 60. Reclamava uma nova postura ética do ator em face da profissão. A briga de Antunes, já antiga, por mudar a mentalidade do ator, fazendo-o colocar sua arte acima de outros interesses, adquiria agora caráter definitivo: sem uma entrega total não se pode desenvolver a nova linguagem. Assumindo a condição de 'artista', de criador, o ator deve se desenvolver técnica e culturalmente, aprimorar-se em todos os sentidos, e não se contentar em 'representar bem', mas criar com o corpo e a voz o universo proposto pelo poeta (Milaré, 1994, p. 157-158).

Embora o diretor, na montagem de *Vereda da salvação*, não debatesse conceitos orientais com seus atores, é possível, sim, já perceber a influência desse

tipo de literatura nas suas propostas artísticas. Guimarães (1998, p. 49) nos confirma que nesta montagem, Antunes desejava que os atores alcançassem uma integração do estado mental consciente com o inconsciente – no que a autora classificou como um método “zen”.

A busca por um desenvolvimento pleno e integral do ser humano faz parte dos preceitos zen-budistas e era isso que Antunes começara a exigir dos atores. Ademais, os exercícios propostos em *Vereda da salvação* visavam despertar nos atores, ainda conforme Guimarães (1998), uma perda de autoestima e a liberação dos instintos. Isso em virtude de aproximá-los do universo do texto. Segundo Milaré (1994, p. 146), o diretor desejava “conduzir os atores à região desconhecida, além das fronteiras do consciente (e do subconsciente), não os colocando ‘em situação’, mas nas imanências”. Ao atingir esse estado, seria possível abrir espaço para outras manifestações da psique. Não que Antunes tenha pensando nisso de maneira calculada, uma vez que Milaré nos assegura que o diretor era guiado mais pela intuição, mas, neste ponto, podemos inferir uma similaridade com a busca oriental pelo autoconhecimento e abandono do ego.

Entre *As aventuras de Peer Gynt* (1971) e *A hora e vez de Augusto Matraga* (1986), percebemos uma distância temporal considerável. Isso não quer dizer, de modo algum, que o diretor deixou de se alimentar por essas referências nas montagens estreadas entre as duas obras em questão. Milaré (1994) nos assegura que foi com *Peer Gynt* que Antunes, de modo efetivo, deu o passo inicial na transposição de alguns postulados orientais para o trabalho de construção cênica. Passados os anos e suas outras peças, com *Matraga* o diretor pôde contar com as benesses da experiência e das práticas em sala de ensaio para fazer uma apropriação oriental mais estruturada e taxativa. Vamos agora nos ater a cada uma dessas três peças, a começar pela mais antiga delas.

2.1 As aventuras de Peer Gynt (1971)

Carmelinda Guimarães, em seu livro *Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro* (1998), é categórica ao afirmar que *As aventuras Peer Gynt*, estreada em abril de 1971 no Teatro Itália (SP), “aprofunda a estética e o pensamento teatral de Antunes Filho e marca uma divisão de águas em sua obra” (Guimarães, 1998, p. 45).

Segundo a autora, com esta montagem Antunes inicia sua recusa à linguagem puramente realista, indo em direção ao fantástico, ao expressionismo⁹ e ao moderno. *Peer Gynt* estabelece o marco zero a partir do qual o diretor trilhará caminhos cênicos mais experimentais.

Para esta peça, Antunes utilizou a tradução de Leo Gilson Ribeiro: *Peer Gynt: poema dramático em cinco atos*. Como expresso no título, a obra é dividida em cinco atos, escrita em versos pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, e foi publicada, originalmente, em 1867, em Copenhague, Dinamarca. Antunes tinha grande estima por Ibsen. Em entrevista à Nelson de Sá e Marcelo Rubens, para matéria on-line do jornal *Folha de S.Paulo*, de 6 de fevereiro de 2000, ele disse: “eu gosto muito do Ibsen, me encanta. É um dos autores de que eu mais gosto. Eu até fiz na televisão. Eu adoro os personagens. São visionários, são proféticos, tudo maluco”.

A história, basicamente, trata da vida de Peer Gynt, um morador de uma pequena vila no interior da Noruega. Após o falecimento de seu pai, o jovem começa a gastar a herança recebida com bebidas e vadiagem. Achando-se nobre, corajoso e digno da coroa real, as aventuras começam quando o protagonista decide viajar mundo afora depois que sua mãe o alerta a respeito de seu modo desapropriado e irregular de viver. É nessa peregrinação que Peer Gynt vive aventuras amorosas e se depara com seres mágicos, duendes e ninfas. Curioso notar que o pôster-programa do espetáculo não menciona o enredo da peça.¹⁰

Símbolo da irresponsabilidade e da alienação, mas também da obstinação em se tornar imperador do mundo, Peer Gynt se revela, na verdade, como um reflexo da natureza humana: “irresponsável, que faz da vida um prazer de todos os instantes, mesmo que reconheça, no final da caminhada, que essa aventura permanente não sugeriu mais que um epitáfio: ‘Aqui jaz ninguém’”. (Magaldi, 1989, p. 170).

Nesta montagem, Antunes Filho contou com Stênio Garcia como protagonista e – segundo a atriz presente nesta montagem, Analy Alvarez¹¹ – mais 16 atores em

⁹ Este movimento artístico foi tão influente nas pesquisas de Antunes Filho que, futuramente, ele criaria um exercício homônimo para a expansão gestual de seus atores tomando por base, principalmente, o cinema expressionista alemão.

¹⁰ Destaca-se que o acesso aos programas das três peças aqui analisadas (*As aventuras de Peer Gynt*, *A hora e vez de Augusto Matraga* e *Paraíso zona norte*) só foi possível por meio de visita presencial ao acervo do Sesc Memórias.

¹¹ Analy Alvarez (1942) é atriz, dramaturga, produtora e diretora. Tem uma longa e produtiva carreira nos palcos, exercendo também cargos de importância na Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, na Apetesp e na TV Cultura.

cena, interpretando mais de 100 personagens. No livro *Analy Alvarez: de corpo e alma* (2010), de Nicolau Radamés Creti, a atriz diz que fazia, ao todo, nove personagens e que, entre uma entrada e outra, tinha pouco mais de 30 segundos para realizar a troca de figurino, maquiagem e penteado. Além dos atores, o pesquisador teatral Eugênio Kusnet¹² foi fundamental no processo de construção da peça.

Já naquela época, Antunes era apontado essencialmente como um diretor de ator: “num tempo de adoração da técnica, o espetáculo reinventa o ator, dizia Rodney Mello na revista *O Cruzeiro* de agosto de 1971” (Creti, 2010, p. 109). Já Sabato Magaldi, em crítica para o *Jornal da Tarde* de 29 de abril 1971 (*apud* Steen, 2014), é categórico ao apontar a peça *Peer Gynt* de Antunes Filho como uma das melhores peças do teatro brasileiro até aquele momento. Analy ratifica a afirmação de Magaldi ao assinalar que a peça foi um grande sucesso, consagrando, inclusive, Stênio Garcia como um dos melhores atores da época (Creti, 2010).

Acredito ser pertinente mencionar que das três peças tomadas para a análise nesta pesquisa, *Peer Gynt* foi a que apresentou maior dificuldade em se localizar textos, críticas e, principalmente, material fotográfico. Isso se justifica, claro, pela questão temporal. A seguir, são apresentadas algumas imagens desta montagem.

Imagem 1 – *As aventuras de Peer Gynt* (1971).



Fonte: (Creti, 2010, p. 110)¹³.

¹² Eugênio Kusnet (1898-1975) foi ator, diretor, autor e professor teatral. Conhecido por sua influência e formação stanislavskiana.

¹³ Destaca-se que a obra referenciada não credita o autor da fotografia por não ter conseguido identificá-lo.

Na imagem 1 (acima), encontramos as atrizes Iza Kopelmann, Clarice Piovesan, Analy Alvarez e o ator Stênio Garcia. Já na imagem 2, apresentada logo abaixo, podemos reconhecer os atores Ewerton de Castro, Jonas Bloch, Paulo Hesse, Cirro Correa Castro e Stênio Garcia (da esquerda para a direita).

Imagem 2 – As aventuras de Peer Gynt (1971).



Fonte: (Cardoso, R., 2009, p. 101)¹⁴.

Não conseguimos ter uma visão muito ampla da cena, mas Magaldi (*apud* Steen, 2014), em sua crítica, nos assegura que cortinas, traves dianteiras, alçapões e gavetas faziam parte do cenário. O que podemos evidenciar é o uso gigantesco de indumentárias, uma vez que, como dito por Analy Alvarez, os atores representavam mais de uma centena de personagens. Para além das escolhas estéticas, o que mais importava ao diretor era valorizar o trabalho de atuação. “Durante todo o tempo o ator

¹⁴ Destaca-se que a obra referenciada não credita o autor da fotografia por não ter conseguido identificá-lo.

está no primeiro plano, como o verdadeiro responsável pela batalha travada com o público” (Magaldi, 1971 *apud* Steen, 2014, p. 180).

Guimarães, em seu livro, chama atenção para nomes como do diretor polonês Jerzy Grotowski no processo de construção da peça. Fica evidente também a influência do diretor russo Constantin Stanislavski, uma vez que, como já apontado anteriormente, Eugenio Kusnet foi figura chave no trabalho com o elenco. A partir do estudo de todos os aspectos que envolvia o texto de Ibsen – o que no CPT viria a ser chamado de “programação” –, os atores passavam de 10 a 12 horas diárias em sala de ensaio improvisando e criando cenas.

O período em questão marcava o auge da ditadura militar no Brasil e Antunes teve mérito ao conseguir levar sua montagem ao palco quando a maioria das peças eram censuradas em partes ou completamente proibidas pelos órgãos de repressão do governo.

Embora o texto de Henrik Ibsen se localize na Noruega, aludindo seus costumes e a natureza de seus moradores, Antunes esboçava uma analogia com o Brasil e o momento histórico daquele período. Por meio de Milaré (1994, p. 223) temos a fala de Antunes que nos diz: “acho que o *Peer Gynt* é o famoso Pedro que corre mundo, que nós vemos nas peças de Suassuna, do Guarnieri, vemos nas peças de todos os nossos autores, mesmo do século passado”. Magaldi corrobora tal fato em sua crítica:

A referência constante do espetáculo é o público brasileiro de hoje, e a essa luz se esclarecem tanto a personalidade de *Peer Gynt* como os nossos problemas. Como não ver no herói a ‘filosofia’ nacional do ‘dar um jeito’? Como não aproximá-lo da nossa realidade? Aí está mais uma qualidade da concepção de Antunes (Magaldi, 1971 *apud* Steen, 2014, p. 180).

Já o próprio Milaré (1994, p. 232) sentencia: “o homem histórico que aparece na montagem é o brasileiro alienado de 1970”. Alienação que dominava a maioria da população que se mantinha ignorante e silenciosa perante as atrocidades cometidas pelo governo militar com suas práticas violentas, corruptas e covardes, cuja ordem era acusar de subversiva qualquer pessoa que se posicionasse contra a maneira que o país estava sendo governado.

Por meio dessas passagens, podemos apontar novamente que ao diretor interessava abordar e criticar o Brasil em suas peças. A ferramenta empregada para lograr êxito nessa empreitada era a simbologia e as diversas camadas sógnicas que o

teatro permite. Por isso e para isso, exigia um alto nível de dedicação e estudo de seus atores. Todavia, querendo evitar que esta análise criteriosa dos personagens engessasse o ator em sua expressão, Antunes vai mais fundo na sua proposta “zen” de trabalho. Tal método “zen” é o mesmo apontado por Guimarães quando abordamos anteriormente a criação da peça *Vereda da salvação*. Nas palavras da autora:

Para evitar que a análise científica dos personagens resultasse esquemática e esquálida, os atores trabalharam no chamado método zen, buscando uma integração inconsciente, que o diretor já utilizara em *Vereda da salvação* e posteriormente na construção de *Paraíso*, zona norte, e que também esteve presente em *Macunaíma*. Nos ensaios, depois da análise racional, procurou-se despertar o inconsciente, para o personagem ganhar uma dimensão humana completa (Guimarães, 1998, p. 49).

Ao que parece, o termo “zen” é vinculado somente no que toca ao trabalho com o inconsciente e sua almejada integração com o consciente. Tal constatação, nos permite supor uma apropriação imatura e ainda tateante por parte do diretor.

Segundo Milaré (1994, p. 228), “na época da montagem de *Peer Gynt* o ‘método’ encontrava-se ainda em estágio primitivo”. Mesmo assim, Milaré nos informa que já fazia parte do processo as pesquisas literárias, iconográficas e o estudo de diferentes áreas do conhecimento. É neste ponto que chamo a atenção para o livro *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. De autoria do professor e filósofo alemão Eugen Herrigel, e publicado originalmente em 1948, esse era um dos livros fundamentais da bibliografia básica do CPT. Ainda hoje, é um dos principais livros a ser indicado aos interessados em adentrar o universo teatral de Antunes Filho. Sobre esse livro, será dedicado maior estudo e análise em capítulo posterior.

Conforme Milaré (1994, p. 230), “o sistema definido na montagem de *Peer Gynt* incluiu a filosofia taoista (através do zen-budismo) como disciplina”. É curioso notar a utilização dos termos “taoista” e “zen-budismo” quase como sinônimos. Contudo, apesar de muitas similitudes, existem diferenças consideráveis entre as duas correntes místicas orientais, como veremos mais à frente.

É nessa época que, efetivamente, a literatura e filosofia oriental passam a ser tópicos nas discussões e práticas de Antunes Filho. De acordo com Milaré (1994, p. 230), era possível constatar a “aproximação do encenador com a filosofia oriental em trabalhos anteriores, mas sem que nada atestasse concretamente o seu uso”. Milaré (1994, p. 231) vai além e afirma que:

A introdução do livro de Herrigel serve ao espírito do método proposto por Antunes, que viria a desaguar na concepção metafísica do espetáculo, na espiritualização de todos os acontecimentos cênicos. Aqui, antes de uma solução, deparamos com o desafio que sempre moveu a poética antuneana: desenvolver meios interpretativos que conduzam a essa utopia cênica. *A Arte Cavalheiresca...* é sintoma de que Antunes começa a aprofundar novos conceitos dialéticos na elaboração dramática. Aos poucos – e ao longo – a dialética irá se diluindo, cedendo lugar à concepção de opostos sob ótica zenbudista.

Vamos nos ater um momento ao termo “metafísica”.

Ao contrário da física propriamente dita, que se dedica ao estudo e ao entendimento da realidade das coisas a partir de métodos empíricos e/ou matemáticos, a metafísica se embrenha no estudo do que vai além do mundo material puro e simples. De modo geral, conforme Murcho (2021), a metafísica intenta entender a natureza do ser e das coisas sobretudo pelo uso do raciocínio conceitual especulativo. Por meio dela, pretende-se atingir uma compreensão da realidade suprassensível. Dentro do CPT, a metafísica se ligava essencialmente ao transcendental por meio do real.

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 de maneira mais cartesiana possível, com a rigorosa análise de cada objeto, de cada situação proposta, de cada ambiente social ou histórico (Milaré, 2010, p. 26, grifo do autor).

A “encenação metafísica” era a meta almejada pelo diretor, passível de se realizar somente com o desenvolvimento pleno do ator. As diversas apropriações conceituais e teóricas feitas por Antunes Filho serviam ao propósito de providenciar alterações no modo de pensar dos artistas, abrindo fissuras para outro tipo de racionalidade. Em função disso, o diretor não tinha receio em inovar e mesclar materiais aparentemente tão diversos em sua pesquisa estética e poética (Milaré, 2011).

A Antunes não competia colocar em cena as referências orientais de maneira óbvia e concreta. Interessavam ao diretor, “os meios que a filosofia oriental ensejava para a criação dramática. Mais do que os conflitos, em uma obra dramática interessam as contradições. As portas para o ‘irracional’ são as contradições [...]” (Milaré, 1994, p. 232).

Mesmo assim, o diretor sabia dos riscos e possíveis incompreensões que a inclusão de tal material poderia causar nos atores tão acostumados a um pensamento lógico e racional (ocidental). O texto oriental – muitas vezes contraditório em suas afirmações – requisita uma outra maneira de intuir o mundo e a realidade a nossa volta. O intento de Antunes era utilizar conceitos zen-budistas de maneira conceitual, reflexiva e prática na preparação de seus intérpretes. A exemplo do arqueiro, o ator, em cena, deveria ser zen. O ator, ao atuar,

Não pode pensar: deve estar integrado no todo cênico, responder intuitivamente a cada impulso, harmonizar o inconsciente com o consciente. Assim, o trabalho do ator não é dar a ilusão da realidade, mas revelar a verdade só possível de ser revelada no palco, uma verdade espiritual (Milaré, 1994, p. 231).

Em face desse pensamento, a atuação serviria como elo no processo de harmonização entre os dois mundos: racional e irracional (dedução e intuição). Mas para tal revelação da verdade, caberia ao ator – após um longo e criterioso processo de trabalho – descobrir um novo código interpretativo e expressivo. Em entrevista à Nelson de Sá e Marcelo Rubens, para matéria on-line do jornal *Folha de S.Paulo*, de 6 de fevereiro de 2000, Antunes declara: “teatro, para mim, é sempre um mergulho no mistério, no desconhecido, sempre buscando o fogo de algum conhecimento do lado de lá para trazer para o lado de cá”.

Apesar de verificada a influência do zen e do Tao no processo desta peça, ao nos atermos ao pôster-programa, temos uma constatação, no mínimo, intrigante. Antunes se preocupou em referenciar a bibliografia utilizada no estudo e criação da obra; no entanto, nenhum material apontado remete a qualquer texto oriental. Milaré (1994) não nos dá uma dimensão mais completa de como essas referências foram compreendidas pelos atores da montagem e diz, inclusive, ser difícil conceber até que ponto o pensamento taoista foi utilizado em *Peer Gynt*, mas é decisivo ao relatar que Antunes Filho passou a ver o teatro como um espaço zen de manifestação artística a partir dessa montagem.

2.2 A hora e vez de Augusto Matraga (1986)

Resultado da adaptação feita por Antunes do conto homônimo do livro *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa, esta peça estreou no mês de maio de 1986 no Teatro Anchieta (Sesc Consolação).

Com este espetáculo, o diretor ousou transpor para o teatro não apenas uma história, mas um dos temas centrais das obras de Guimarães Rosa. Em cena, o sertão verteu-se em uma paisagem espiritual, espaço preenchido apenas pela figura humana e pela vontade de transcendência.

A dramaturgia da peça não foi fiel ao texto original. O diretor – juntamente com os atores – se deu a liberdade de modificar passagens do texto de Guimarães Rosa, partindo de improvisos em sala de ensaio, além de incluir fragmentos de outro grande clássico roseano: *Grande sertão: veredas*. Em reportagem publicada pela revista Veja, Mário Sérgio Conti (1986, p. 118-119) comenta sobre a sinopse e as adaptações feitas por Antunes:

No texto original, o escritor conta a história de Nhô Augusto, um fazendeiro rico e poderoso que repentinamente perde tudo, é surrado quase até a morte, sobrevive graças à piedade de um casal de negros, se penitencia para ir para o céu, 'nem que seja a porrete', e por fim encontra seu destino, sua hora e vez ao defrontar com o jagunço Joãozinho Bem-Bem. [...]. Antunes Filho tentou dois caminhos simultâneos. Primeiro, modificou a própria estrutura de *Matraga*, aumentando a dimensão de alguns personagens, criando outros e transformando frases sucintamente descritivas em cenas inteiras. [...] A segunda tática de Antunes foi salpicar a trama [...] com citações de *Grande sertão: veredas*.

A inclusão de pensamentos e imagens de *Grande sertão: veredas* nesta peça se deu muito em função do reconhecimento, por parte de Antunes, da similaridade entre o texto de Rosa e alguns postulados taoistas:

Navegando para dentro do idioma, Guimarães Rosa rompe os tecidos da religiosidade sertaneja, nela desvelando, para além do maniqueísmo judaico-cristão, a perpétua ação dos opostos que caracteriza as filosofias e místicas orientais (Milaré, 2010, p. 116).

A escolha de Antunes Filho pelo autor mineiro passa ainda pela constatação de que tal material revelava um espaço precioso para a investigação da realidade sertaneja brasileira a partir de um “mergulho metafísico”. A crítica literária Mariângela Alves de Lima, em artigo escrito em 1989 para o programa da peça *Paraíso zona norte* (1989), comenta sobre *A hora e vez de Augusto Matraga*:

Em cena, o sertão tornou-se uma paisagem espiritual, espaço preenchido apenas pela figura humana e pela paixão da transcendência. A linguagem do

espetáculo assim como a de Guimarães Rosa, não permitia a intromissão do pitoresco ou de qualquer efeito supérfluo. Neste trabalho o CPT solucionou para si mesmo, como expressão cênica, a questão de fronteira entre o campo da cultura brasileira e o universal. No fundo de Augusto Matraga através da limpidez da sua representação cênica, encontra-se o anseio metafísico que permeia todas as culturas.

Diferentemente de *Peer Gynt* e das outras montagens que antecederam *A hora e vez de Augusto Matraga*, aqui o método de Antunes Filho já se encontrava melhor estruturado e as implicações do zen e do Tao absorvidas de uma forma mais direta. “Na montagem de *A hora e vez de Augusto Matraga*, iniciada àquela época, as questões estavam em grande parte resolvidas, e Antunes, encantado com as descobertas proclamava: ‘Eu sou Tao’” (Milaré, 2010, p. 114).

Por meio desta obra, o diretor pretendia romper com a dualidade Bem x Mal que impunha ao ser humano ser taxado apenas por um ou outro adjetivo, quando, na verdade, ambos fazem parte da totalidade do ser. No episódio *Mestres e discípulos* do documentário *O teatro segundo Antunes Filho* (2002), o próprio Antunes Filho (2002) nos diz:

Ali era bem nítido o oriental. Porque eu posso falar: Nelson Rodrigues não era oriental ainda, né? Era junguiano, podemos dizer, né? E o que eu acho importante no espetáculo – e que não foi entendido –, porque sempre que se faz, e que haviam feito, até aquele momento, obras do Guimarães Rosa, seja no teatro ou no cinema, tratavam sempre do aspecto exterior da obra. O que eu procurei mostrar no Augusto Matraga, não era mostrar as paisagens, não era o universo externo o que eu tava mostrando, era tudo o universo dentro dele. Um processo interior da personagem. A viagem não se dá por fora, se dá por dentro.

Para isso, era requerido aos atores a destituição completa de qualquer tipo de preconceito e o aprofundamento audaz nas razões de ser da personagem, vivenciando, de maneira visceral, toda a complexidade humana.

A atriz Regina Remencius (que participou da montagem interpretando uma lavadeira e uma camponesa), em encontro on-line promovido pelo CPT_SESC (em seu canal no YouTube) no ano de 2020, compartilha sua experiência:

Essa dualidade, do bem e do mal que ele (Antunes) fala tanto no *Matraga* [...], na verdade, elas são faces de um mesmo bastão: na sua distorção vai para o mal, na sua outra distorção vai demais para o bem, e o desafio era o caminho do meio. Então, eu acho que isso se refletia também no trabalho que a gente fazia ali. A gente ia para muitas distorções, muitos excessos. Depois, muita suavidade. E depois você encontrava o caminho do meio (Memória [...], 2020).

E qual seria o caminho do meio? É justamente o caminho livre de extremos, livre de certezas, livre de dogmatismos. É a síntese da razão com a emoção. “Quando você está acorrentado ao mundo objetivo, você tem um lado; quando está perturbado em sua própria mente, você tem o outro lado. Quando nenhum desses lados existe, não existe o meio, e este é o caminho do meio” (Suzuki, D. 2019, p. 35). Era esse o caminhar que a obra roseana pedia.

A ânsia de Antunes Filho era, com efeito, mergulhar, de mãos dadas com Guimarães Rosa, nas profundezas do lago mítico do sertão e de lá voltar à superfície com pequenas pedras de uma realidade totalmente original e única: “uma realidade tecida de irrealidades, fermentada pela miséria material e extrema religiosidade, verdadeira arena onde Deus e Diabo disputam a alma humana a cada passo dos caminhos inventados pelo caminhar dos homens” (Milaré, 2010, p. 115).

O processo de trabalho se assemelhou muito ao de *Peer Gynt*, ou seja, era requerido, primeiramente, uma *programação* por parte do ator em que este deveria se imbuir de diversas referências acerca do universo tratado na obra. Pesquisas bibliográficas, geográficas, políticas, culturais e sociais eram mandatárias para a investigação do universo mitológico da peça e para verificar – e futuramente suprimir – a defasagem existente entre o ator e a personagem que iria ser interpretada. Constatamos, assim, que, mesmo após mais de uma década, Stanislavski continuava a ser um dos pilares elementares do método empregado por Antunes Filho.

De acordo com Milaré (2010), um dos atores, Walter Portella, chegou a ir pessoalmente à região de Montes Claros (MG) com a missão de trazer fotografias, ferramentas de trabalho, objetos típicos do sertão e até mesmo gravações sonoras da fala sertaneja: “tudo material de referência, e o que era de se ver não ficava guardado, mas exposto nas paredes, no chão, onde fosse possível – sempre estrategicamente colocado, de modo que fosse visto cotidianamente por todos até se tornar familiar” (Milaré, 2010, p. 116-117).

A ordem vigente era se abastecer de todos os elementos possíveis acerca da obra e paisagem sertaneja de Guimarães Rosa, mantendo, ao mesmo tempo, uma ponte direta com universo oriental do Tao, uma vez que, de acordo com Milaré (2010, p. 118, grifo do autor), Antunes:

Concebe o real sob o ângulo da polaridade, descendo às camadas profundas para captar o movimento permanente das coisas no plano insondável, no fundo da imanência, *yin/yang*, onde se processa a contínua renovação do

mundo. Na obra de Guimarães Rosa, o homem não está dissociado do entorno. Forma com as pedras, a vegetação, os rios, os bichos, os fenômenos da natureza uma totalidade indivisível e em perpétuo movimento. Neste continente em que a realidade cotidiana é apenas a aparência que ilude o homem, tendendo a afastá-lo da sua natureza divina, Antunes encontrava o material apropriado à investigação metafísica [...].

É nessa harmonia entre natureza e indivíduo que Antunes pretendeu encontrar um caminho para a realização de uma nova estética em sua obra. Não por acaso, caminho é, precisamente, a tradução mais vigente para o vocábulo chinês “tao”. A realidade cotidiana indica apenas o caminho para se atingir a realidade verdadeira, mítica e superior, passível de ser acessada apenas por meio do poeta da escrita e do poeta da cena.

Na citação anterior, Milaré menciona o termo yin/yang – aplicada na obra pelo viés do bem e do mal – e é importante entendermos que esse conceito move a busca do diretor no uso dos contrários como premissa para a criação.

Segundo a filosofia taoista, existem duas forças fundamentais, opostas e complementares, presentes em todas as coisas e seres: yin e yang. A força yin corresponde à parte feminina, à terra, à passividade, à escuridão. Já a yang ajusta-se à essência masculina, ao céu, à luz e à atividade. Essa polaridade é uma das chaves para a apreensão do método de Antunes e é por meio dela que tudo deveria ser concebido cenicamente. A atriz Marlene Fortuna (que interpretava a personagem “Mãe Quitéria” na peça) vai além e nos assegura que com o diretor:

Todos os estereótipos são dinamitados. Antunes nos leva a começar o processo de transformação em nossa personagem a partir do contrário do que nossos modelos preestabelecem. Para ele, lidar com antagonismo é uma maneira de quebrar o estereótipo, aumentando a gama de possibilidades implicadas em cada papel. A fim de minar o estereótipo, Antunes sugere que nos voltemos à fonte inesgotável de referências – à vida. Sobretudo, ele não permite que fiquemos no exterior de nenhum fato. Leva-nos a buscar o porquê de cada ocorrência... (Fortuna, 1990 *apud* Milaré, 2010, p. 123).

Não existe yin sem yang, não existe bem sem mal, não existe feminino sem masculino, não existe vida sem morte. No universo, tudo se relaciona em uma eterna interdependência com o que possa parecer oposto. O trabalho em sala de ensaio era baseado nesse entrelaçar de contrários e no estado permanente de impermanência: “O feito logo desfeito; o construído, desconstruído. A pulsação contínua, nervosa, e os lampejos de novas ideias formavam a massa transformadora” (Milaré, 2010, p. 119).

O pensamento oriental guiava a prática laboratorial dos atores, mas também era legítimo constatar sua influência na estética do espetáculo:

Assim como eliminava partes do texto para chegar às essencialidades, queria que o discurso cênico também se limitasse ao essencial, ao pensamento central, de modo expressivo e poético, porém sempre econômico. Sua tendência estética estava absolutamente contaminada pelo pensamento oriental num aspecto básico: o da economia expressiva, buscando sempre essencialidades (Milaré, 2010, p. 120).

Desprezando os excessos e partindo do mergulho metafísico feito por cada intérprete, Antunes Filho estava mais interessado no universo mítico e na investigação das complexidades humanas de modo vertical. “Nada – nem palavras nem gestos nem elementos cênicos – podia ilustrar ou comentar retoricamente a ação dramática” (Milaré, 2010, p. 121). Regina Remencius (2020) elucida esse ponto:

O Antunes tinha uma necessidade, uma meta de deixar só o essencial em cena, só o que era estritamente necessário. Assim como o corpo, a movimentação do corpo, a respiração, era só o essencial. Era como se a gente precisasse desconstruir para construir (Memória [...], 2020).

Nas imagens 3 e 4 a seguir, podemos perceber a economia de cenário na peça. Em contraste a isso, constatamos também a riqueza de detalhes dos figurinos:

Imagem 3 – *A hora e vez de Augusto Matraga* (1986).



Fonte: autoria de Célia Thomé de Souza¹⁵.

¹⁵ Foto publicada na plataforma on-line do Sesc Digital. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/teatro/acervos-cpt-sesc-augusto-matraga/a-hora-e-vez-de-augusto-matraga-matraga-joaozinho-bem-bem-e-seus-cangaceiros-em-cena>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Imagem 4 – *A hora e vez de Augusto Matraga* (1986).



Fonte: autoria de Célia Thomé de Souza¹⁶.

Na tentativa de fazer com que os seus atores “jogassem” cenicamente de maneira intuitiva, Antunes repetia o que vinha já sendo sua marca estilística desde *Macunaíma*: o foco total no trabalho expressivo e criativo do ator, deixando em segundo plano o uso de objetos e recursos cenográficos.

Mesmo a montagem resultando em uma encenação aparentemente realista, ela se deu “não no sentido convencional do realismo e sim gerada pelas polaridades desse ambiente, na concepção zen-budista *do mundo do ser e do não ser*, como *espelho da Mente Original*” (Milaré, 2010, p. 124, grifo do autor).

Essa originalidade estava amparada também no entendimento dos arquétipos junguianos com os quais Antunes estava lidando naquele momento e que viria a aprofundar com as obras de Nelson Rodrigues. Para o diretor, o caminho para o conhecimento profundo e real do humano, se daria pelos arquétipos e pelo pensamento arcaico. É aí que entra também a filosofia das religiões de Mircea Eliade no arcabouço antuneano: “Os atores, técnica e intelectualmente preparados com base

¹⁶ Foto publicada na plataforma on-line do Sesc Digital. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/teatro/acervos-cpt-sesc-augusto-matraga/a-hora-e-vez-de-augusto-matraga-cena-da-procissao>. Acesso em: 10 fev. 2023.

no pensamento arcaico e na lida com os arquétipos, levam naturalmente a encenação à metafísica” (Milaré, 2010, p. 342).

A realidade metafísica se dá em cena por meio de imagens rigorosamente elaboradas. E cabe a cada intérprete encontrar o caminho certo para a expressão verdadeira, sem estereótipos. Marlene Fortuna é franca ao dizer:

Antunes acabou comigo. Fez-me atentar para o fato de que eu estava estereotipando um corpo concebendo-o como um mero exterior. [...]. Apontou para o fato de que o corpo que eu levava à cena não era um corpo e sim uma imitação de um referencial escolhido pela minha fantasia. Mostrou-me que esse referencial deveria ser apagado e que, antes de fazer o corpo que eu me propunha levar ao palco, eu deveria estudar a dona de tal corpo – a personagem –, as nascentes de seu corpo, o porquê deste ser ou estar deformado. Um corpo não fica torto à toa. [...]. Antunes mostrou-me que me seria muito mais gratificante dar a corcunda à minha personagem a partir de um estudo de sua psique e de sua história que a partir dos meus sonhos (Fortuna, 1990 *apud* Milaré, 2010, p. 122-123).

Essa troca estabelecida do diretor com seus atores, visava apontar o caminho a ser percorrido. Um caminho que passa pelo interior de cada um. Contudo, Antunes jamais elucidava como tal travessia deveria se dar. De concreto, apenas a certeza de que o Oriente era a chave para o entendimento da obra e para a construção do espetáculo.

Mesmo assim, apesar dos anseios do diretor, segundo Milaré (2010, p. 119), os atores não estavam conseguindo atravessar este caminho sozinhos, precisavam da condução do diretor:

Os instrumentos usados – zen budismo, taoísmo, psicologia analítica – contribuíram na alteração e no desenvolvimento dos procedimentos criativos e das técnicas interpretativas, mas evidenciavam limites além dos quais não se podia avançar. Alguma coisa travava o processo.

O não andamento do processo fazia prevalecer a comando do diretor na cena e não viabilizava a manifestação autônoma do intérprete. Não era isso que Antunes desejava. A apropriação do referencial oriental por parte do diretor não se transferia de maneira descomplicada a seu elenco e isso o atormentava. “O encenador, para Antunes, devia *desaparecer* do palco e toda a ação ser gerada pelo elemento nuclear do teatro, que é o ator” (Milaré, 2010, p. 119, grifo do autor).

O espetáculo obteve certo reconhecimento e críticas positivas, sendo Antunes, inclusive, agraciado com um Prêmio Molière especial por seu trabalho e o título de “melhor diretor” no Festival das Américas, em Montreal. Mas, não faltaram também

críticas negativas. Essas giravam em torno, precisamente, da falta de cenários, no não uso total da dramaturgia original e no acréscimo de frases que não eram de Guimarães Rosa.

Edécio Mostaço, em crítica publicada no dia 8 de maio de 1986, no jornal *Folha de S. Paulo*, escreveu: “falta um cenógrafo, que soubesse recuperar no espaço cênico todo o alegórico que o sertão de Rosa abriga, concebendo uma concretude de meios expressivos para além do circunstancial ou do indicativo” (Mostaço, 1986 apud Guimarães, 1998, p. 80).

Já Luiz Carlos Cardoso, da revista *Visão*, publicou: “esta *A hora e vez de Augusto Matraga* está muito aquém de Rosa, de Antunes e de Cortez. Frustra-se principalmente porque lhe falta dramaturgia: conta mal a bela história de Nhô Augusto, sem conseguir captar a força do original (Cardoso, L., 1986 apud Guimarães, 1998, p. 80).

É curioso notar como a crítica da época estava fundamentalmente ligada à tradição do teatro alegórico realista e como era desafiador para qualquer diretor ousar subverter a lógica do ato teatral vigente.

Assim como ocorreu com *Peer Gynt*, ao analisarmos o programa de *Augusto Matraga* – que, aliás, é muito mais extenso do que *Peer Gynt* e rico em artigos de estudiosos sobre a obra de Guimarães Rosa – constatamos a inexistência de qualquer texto oriental ou mesmo alusão ao tema.

Milaré nos diz que a peça foi um marco evolutivo no método de Antunes Filho, mas a interpretação ainda não atendia às aspirações do diretor. “Permaneciam pendentes meios adequados a que o ator fosse de fato o senhor da cena. Porém, a cena como espaço metafísico estava desenhada” (Milaré, 2010, p. 124).

É por meio da investigação metafísica e da utilização dos conceitos orientais que Antunes vai continuar sua busca pela construção de um ator senhor de si. O diretor sabia que “seu método só poderia estar completo quando facultasse meios para que o ator fosse capaz de manter o curso narrativo por meio da própria imaginação e de recursos expressivos próprios” (Milaré, 2010, p. 119).

2.3 Paraíso zona norte (1989)

O ano era 1988, o mês, novembro, e este é o marco inicial dos trabalhos do Grupo Macunaíma – e por consequência do CPT – em torno de duas obras de Nelson Rodrigues: *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*. Em relação ao primeiro texto, Carmelinda Guimarães (1998, p. 87) nos chama a atenção para o fato de que essa seria a terceira vez que Antunes o levaria ao palco – a primeira vez se deu em 1965 quando Antunes dirigiu o texto com os alunos da Escola de Arte Dramática (EAD). Já o segundo texto seria posto em cena pela segunda vez.

Paraíso zona norte, ao juntar *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*, vai abordar temas provocadores e inquietantes que reproduziam, fundamentalmente, os valores e mitos da classe média suburbana da cidade do Rio de Janeiro do início da segunda metade do século XX. “No teatro de Nelson Rodrigues, o que se vê é uma abordagem crítica da estrutura social brasileira, cujo sistema de relações e cujos valores de base têm sua aparente segurança abalada” (Sussekind, 1977, p. 12 *apud* Medeiros, 2015, p. 143).

Assim como em toda a obra de Nelson Rodrigues, o autor, nessas duas peças, revela as tragédias do cotidiano carioca, sempre se valendo de discreta ironia e acenando para os mais obscuros desejos do inconsciente coletivo. Os seus textos representam uma tentativa de descobrir a identidade verdadeira do ser brasileiro, com todos os seus falsos moralismos e suas grandiosas hipocrisias.

É sabido e constantemente defendido por estudiosos e críticos que Nelson Rodrigues é, ainda hoje, o nosso maior autor dramático. Antunes Filho concordava com isso e jamais escondeu seu fascínio e admiração pela extensa obra do dramaturgo. Em entrevista a Celso Araújo publicada no jornal *Correio Brasiliense*, de 2 de julho de 1984 (p. 23), o diretor nos diz:

A impressão que tenho até hoje é que tudo ainda está por fazer em Nelson Rodrigues. A poética de Nelson Rodrigues precisa ser recriada. Ele é o escritor modelo para uma tragédia latino-americana. Aqui, o máximo a que os críticos chegaram foi ver o Nelson como um maniqueísta, cristão, autor de peças de costumes. Ele é absolutamente revolucionário e não há um escritor que tenha um ‘diálogo’ como ele. Nelson fala do pobre, do capacho, do colonizado, disso que todos nós somos. Ele vai pros arquétipos.

Em outra entrevista, cedida a Arthur Aguiar para a edição de março de 2005 da revista *Continente* (p. 16), Antunes Filho defende que foi devido às suas montagens que Nelson Rodrigues ganhou um outro olhar cênico no teatro brasileiro:

Quando comecei a trabalhar, Nelson Rodrigues, ideologicamente ainda não se podia montar, era proibido tanto pela direita quanto pela esquerda política da época. Eu peguei e dei uma dimensão poética a Nelson Rodrigues, o que não tinha sido feito até então, criou-se um padrão a partir daí.

O diretor e professor teatral Clovis Levi, em entrevista à revista *Visão* de 4 de setembro de 1991, ratifica a importância renovadora de Antunes Filho no que diz respeito à encenação dos textos de Nelson Rodrigues; porém, ele também pondera:

Antunes renovou o olhar do espectador, sobretudo no que diz respeito ao lado místico da obra de Nelson Rodrigues. Mas qualquer discussão sobre a linguagem ideal para sua dramaturgia me parece tolice, pois cada peça possui sua própria linguagem, que cabe ao diretor descobrir [...].

Paraíso zona norte representa a quarta montagem feita por Antunes utilizando obras do autor pernambucano. Em entrevista à jornalista Eva Spitz, publicada no dia 8 de maio de 1990 no *Jornal do Brasil*, o próprio diretor nos diz: “ao final de cada uma, eu penso sempre que jamais farei outra. Mas quando começo a me preocupar em montar um autor brasileiro, só dá ele”. Futuramente, Antunes Filho montaria ainda mais três textos rodrigueanos.

Como parte da cenografia desta montagem (assinada por J. C. Serroni), temos uma grande estação de trem ou metrô. No palco, uma escada subterrânea nos dá a dimensão simbólica de uma passagem para as profundidades da natureza humana. Milaré (2010, p. 151, grifo do autor) diz também que essa escada representava o acesso para “o infinito universo das partículas subatômicas aceleradas por forças opostas, no limite da construção e destruição. É o império de Shiva, deus indiano que Antunes adotou como *padroeiro* do seu teatro”. Um teatro de “destruição” e “atualização” do drama humano, cheio de tormentos e obsessões.

Todo espaço cênico é envolvido por uma grande estrutura de acrílico transparente, em uma espécie de estufa, permitindo que “as sombras e os espectros das personagens sejam observados quando surgem nos bastidores, dando ainda mais relevo ao olhar poetizado com que são compostas” (Medeiros, 2015, p. 145). Além disso, “a cenografia traduz a alienação, o isolamento, o doloroso convívio com as próprias emoções” (Guimarães, 1998, p. 93).

Nas imagens 5 e 6 a seguir, podemos notar que o cenário se apresentava de maneira mais suntuosa que nas duas peças analisadas anteriormente¹⁷. Todavia, a encenação de Antunes Filho dispensa o viés realista – comumente dado, até então, aos textos de Nelson –, indo na contramão de uma encenação tradicional.

Imagem 5 – *Paraíso zona norte* (1989).



Fonte: autoria de Lenise Pinheiro¹⁸.

Imagem 6 – *Paraíso zona norte* (1989).



Fonte: autoria de Gabriel Cabral citado por Milaré (2010, p. 160).

¹⁷ Para entender melhor essa questão e perceber aspectos interpretativos, assista a um trecho do espetáculo no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=vh85zhaNyto>.

¹⁸ Foto publicada em matéria on-line do jornal *Folha de S. Paulo*. Link disponível na seção “Referências”.

Renunciando ao palco estritamente vazio, desta vez, o diretor do CPT se valia da cenografia (e também da iluminação e da maquiagem dos atores) com a intenção de desindividualizar as personagens para se alcançar o estado simbólico, arquetípico e mítico pretendido.

Um dos motivos que levou Antunes a escolher os escritos de Nelson Rodrigues foi o fato de jamais admitir a classificação de “comédia de costumes” que muitos intelectuais davam à obra do dramaturgo. Para Antunes, Nelson vai muito além dos clichês de uma determinada classe ou realidade social. Sua obra é sobretudo mítica. Para acessá-la na totalidade é preciso ir fundo no universo da personagem, com muito estudo e trabalho. Só assim seria possível romper as camadas superficiais e alcançar sua essência.

Vamos, agora, entender um pouco o enredo dos dois textos. Resumidamente, *A Falecida* trata de Zulmira, uma mulher tuberculosa e adúltera que almeja, com sua morte, um ritual que, de certa maneira, redima toda a sua vida. Em *Os Sete Gatinhos*, a história gira em torno da família de Seu Noronha, dona Aracy e suas cinco filhas, em especial, a caçula, Silene. A família começa a ruir quando Silene é expulsa do colégio por matar uma gata e seus filhotes. Além disso, a menina de 16 anos engravida. Esse fato desencadeia mudanças drásticas na vida da família e segredos começam a vir à tona. Segundo Guimarães (1998, p. 90):

Nessa peça, Antunes se detém em dois mitos: a virgindade, em que está depositada toda a honra de uma família, e as pompas fúnebres – a imortalidade –, último reduto de fantasia de quem perdeu todas as ilusões e ainda assim é incapaz de encarar a realidade.

Antunes utiliza esses dois mitos para escavar as próprias contradições presentes no texto. O programa de *Paraíso zona norte* traz, inclusive, um artigo do professor literário Ronaldo Lima Martins, (1989) enfatizando esses aspectos: “esta obra que ao mesmo tempo nos desconcerta e nos fascina”; “todos os seus ingredientes se tocam e se repelem, daí o riso misturado ao choro, o prazer prejudicado pelo sofrimento, o drama e o melodrama”; “a poesia de certas falas logo contrabalançada pelo prosaico ou pelo vulgar”; “o homem a um só tempo bom e mau, egoísta e fraterno, salvador e destruidor” etc.

Essas características contrastantes, conforme Guimarães (1998, p. 91), também se apresentam na estética do espetáculo:

Do primeiro ao último momento, *A falecida* é um trabalho fascinante. A música épica tirada dos filmes de Hollywood [...] faz contraste com aquele mundinho medíocre. O figurino cinzento, o tom lúgubre das cenas, como que traçadas a carvão, um retrato em preto e cinza, que às vezes lembra Goya, com seus personagens deformados. Um guarda-chuva que faz uma citação do Butoh [...]. *Os sete gatinhos* é uma explosão de luz, cor e movimentos. Antunes a define esteticamente como uma pintura, de pinceladas grossas em alguns momentos, de contornos delicados em outros.

O termo “butoh” mencionado não vem ao acaso. Para além dos adereços, os figurinos (também assinados por J. C. Serroni) sofreram grande influência dessa forma de dança japonesa: “os figurinos, segundo Serroni, foram pesquisados com base nas formas de movimento e expressão do Butoh, que têm sempre indumentárias despojadas que procuram na síntese [...] o seu valor” (Guimarães, 1998, p. 93).

Pode-se dizer que uma das relações mais diretas e explícitas que Antunes estabeleceu com o Oriente é devida ao seu encontro (e posterior amizade) com o dançarino de butô e coreógrafo japonês, Kazuo Ohno, em 1980, no Festival de Nancy (França). Cabe, aqui, dedicarmos um momento para entender melhor este estilo de dança.

Também chamada de “a dança da escuridão” (Butô [...], 2017), o butô foi criado por Tatsumi Hijikata (parceiro de Kazuo Ohno) no Japão em um período logo após a Segunda Guerra Mundial. Busca-se, por meio dessa dança, libertar-se das formas do pensamento para acessar camadas subterrâneas do espírito. Para atingir isso, faz-se necessário desvendar as trevas presentes no indivíduo, indo além das convenções que impedem que a verdade da alma humana seja acessada.

Interessante notar que a influência de Kazuo Ohno provocou intensa reverberação nas experimentações práticas dentro do CPT.

Neste ponto, destaca-se o fato de que, ao contrário de *Peer Gynt* e *Matraga*, o programa de *Paraíso zona norte* é explícito em seus apontamentos quanto à influência oriental. Em artigo publicado no programa, a pesquisadora teatral e colaboradora de Antunes Filho no Grupo Macunaíma, Amália Zeitel (1989), escreve: “nosso trabalho é também marcado pela forte impressão que nos deixou a luz que se percebe em certos atores, como KAZUO ONO, ou na atriz KAIOKO, uma sensação de flutuação”.

A atriz Flavia Steward Pucci¹⁹ (intérprete de Zulmira, em *A falecida* e de Aurora, em *Os Sete Gatinhos*), em entrevista concedida a mim no dia 25 de julho de 2023, atestou que *Paraíso zona norte* tinha muita influência do bailarino japonês. Pucci (2023) disse ainda que certa vez durante os ensaios perguntou ao Antunes qual seria, para ele, o melhor ator do mundo; ao que o diretor responde: “Kazuo Ohno”. Ela, então, o questiona: “mas ele é um bailarino”. Ao que Antunes rebate: “ele se metamorfoseia”²⁰.

O dançarino japonês viria ao Brasil por três vezes (a primeira em 1986) precisamente a convite de Antunes Filho por meio do Sesc-SP. Não por acaso, até pouco tempo, ao entrar na sala de ensaio do CPT, logo se via na parede uma frase cuja autoria era atribuída a Kazuo Ohno:

De maneira nenhuma, pode-se dizer que não haja nada num palco vazio, num palco que se pise de improviso. Pelo contrário, existe ali um mundo transbordante de coisas. Ou melhor, é como se do nada surgisse uma infinidade de coisas e de acontecimentos, sem que se saiba como e quando.

Tal frase revela, poética e laboriosamente, o modo de pensar e de fazer teatro de Antunes Filho.

A respeito das apropriações feitas por Antunes Filho em seu processo de montagem de *Paraíso zona norte*, Alberto Guzik, em crítica publicada no *Jornal da Tarde*, afirma: “Antunes dirigiu *A falecida* e *Os sete gatinhos* mesclando influências orientais e ocidentais, do expressionismo ao butô. Numa leitura ousada, traduziu o mundo oscilante dos personagens para uma gestualidade fragmentada, antinatural” (Guzik, 1989, p. 14 *apud* Guimarães, 1998, p. 90).

Para se chegar a essa forma de representar, Antunes partiu de uma ruptura com os meios tradicionais interpretativos transgredindo o uso padrão do tempo: “o tempo teatral não é o mesmo tempo do cotidiano e, também, que o tempo quem o faz é o ator que nele envolve a plateia, e não vice-versa” (Zeitell, 1989).

Em conjunto com os postulados orientais, como já mencionado anteriormente, é amplamente investigado os arquétipos na feitura deste espetáculo. Antunes já se utilizava desse conceito junguiano para seus outros trabalhos e neste não seria

¹⁹ Flavia Steward Pucci (1962) é atriz, diretora e professora de teatro. Sob a direção de Antunes Filho, atuou nos espetáculos *Macunaíma* (1984), *Nelson 2 Rodrigues* (1984), *Romeu e Julieta* (1984) e *Paraíso zona norte* (1989)

²⁰ Entrevista de pesquisa concedida em 25 de julho de 2023, via plataforma de videoconferência Zoom.

diferente. Importante salientar que o diretor faz uso de diferentes teorias quando realiza suas investigações e montagens. No método do diretor tudo está integrado. Essa integração é, às vezes, difícil de se explicar em termos práticos ou mesmo de se compreender intelectualmente. Sobre a estreia da peça em 1989, Milaré (2010, p. 152) comenta:

Os jornais, nos últimos tempos, falavam do método que Antunes teria finalmente sistematizado. Era difícil entender o discurso que misturava mecânica quântica, taoísmo, Jung... Cerca de dois anos antes, quando Antunes anunciara ter incluído a nova física no seu processo, não faltaram comentários irônicos: o que tem teatro a ver com física moderna? Agora, diante do resultado estético, esses naturais antagonistas se calavam. Por outro lado, nenhum ensaio crítico revelou séria intenção de entender a linguagem renovadora. Elogios enalteceram o espetáculo, mas sua natureza estética permaneceu distante da análise crítica.

Talvez, uma das razões para a falta de análise crítica da peça, ou mesmo do método, é que para compreender, minimamente, as pretensões e apropriações filosóficas e intelectuais de Antunes Filho, se faz imprescindível vivenciar diariamente seus ensinamentos e, principalmente, se exercitar, enquanto ator, munido de tudo isso.

Dentro do processo de trabalho proposto por Antunes, teoria e prática caminham sempre juntas e cabe ao intérprete ter a capacidade de acompanhar e assimilar as propostas do diretor. Pucci (1990 *apud* Milaré, 2010, p. 153) é objetiva ao declarar: “no método de Antunes tudo está integrado. A teoria não está separada da prática. Antunes inventa exercícios que traduzem na prática a teoria em estudo”.

Por experiência própria, enquanto ator do CPT e sendo dirigido por Antunes Filho nos ensaios de *Blanche*²¹ no ano de 2015, só tenho a corroborar a fala de Pucci. E isso não era tarefa fácil, pois Antunes não esmiuçava todas suas intenções.

Zeitell (1989), no programa de *Paraíso zona norte*, nos escreve sobre como o método e o trabalho de Antunes estava fundamentado até aquele ponto.

Antunes se reforça hoje na visão de mundo decorrente das descobertas da física atômica e de seus paralelos com as tradições místicas do TAO. Para além do arquétipo - talvez visto como um unitário estático - uma visão da natureza compreendida como um todo harmonioso e orgânico, uma unidade dinâmica cujas partes são determinadas por suas correlações. [...]. No seu percurso de pesquisa, Antunes, tal como os físicos modernos, vai construindo teorias parciais e aproximadas, cada uma mais precisa que a anterior, muito embora nenhuma represente uma explicação final e completa dos universos

²¹ *Blanche* é uma criação de Antunes Filho a partir da obra *Um bonde chamado de desejo* do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams.

que coloca no palco. Hoje, mais que nunca, vemos que busca um teatro onde todas as coisas e todos os eventos interajam mutuamente de tal modo que cada um contenha em si mesmo todos os demais.

Essa interação mútua de todas as coisas é um dos postulados claros do Tao mencionado também do budismo. Na natureza, no Universo, tudo se relaciona.

O diretor sabia que nenhuma ideia era definitiva ou eternamente verdadeira; no entanto, deixava-se guiar pela intuição e experimentação. Com *Paraíso zona norte*, evidenciava-se o trabalho com os opostos complementares que iriam guiar as demais criações cênicas do diretor. À maneira taoista, as dicotomias vão sendo suprimidas na busca por uma integração total do indivíduo consigo mesmo e com o todo. Conforme Zeitel (1989):

Se as obras de Fritjof Capra e seu desvendamento comparativo entre as aquisições da física moderna e a milenar visão mística do oriente lhe serviram como plano de base para o novo método de preparar atores, posso afirmar que suas raízes de há muito que vêm se desenvolvendo, intuitivamente, no trabalho de Antunes.

A partir do contato com Capra, Antunes entende com mais clareza que o caminho insuperável para se chegar a uma encenação verdadeira passa pela integração dos variados campos de estudo.

Abordamos o universo de Nelson Rodrigues a nível arquetípico, mas toda a expressão do ator é da vivência direta possível do TAO. Seu comportamento no palco deve demonstrar a realidade que não aparece, é a expressão de que tudo flui, é dinâmico e está em interação (Zeitel, 1989).

O que antes era apenas suposição, aos poucos, começava a ganhar embasamento metodológico.

No intuito de ir fundo na compreensão das personagens rodrigueanas, Antunes exigia que se removessem as *aparências* para se chegar às *essências*. Esse desafio passa pelo próprio indivíduo que está construindo o personagem. Segundo Milaré (2010, p. 155):

Antunes afirma que o 'o personagem é o ator em outras condições'. Isso, entretanto, não acontece num passe de mágica: o ator deve ter o corpo em desequilíbrio e pesquisar suas próprias personas. Desse modo, o processo de individuação já se denuncia na prática diária do CPT.

Individuação é outra concepção tomada de Jung e cabe aqui uma breve explanação. Segundo o psiquiatra suíço, individuação "trata-se de um processo ou

percurso de desenvolvimento produzido pelo conflito de duas realidades anímicas fundamentais.” (Jung, 2000, p. 281). Entenda-se essas duas realidades como inconsciente e consciente.

Este processo corresponde ao decorrer natural de uma vida, em que o indivíduo se torna o que sempre foi. E porque o homem tem consciência, um desenvolvimento desta espécie não decorre sem dificuldades; muitas vezes ele é vário e perturbado, porque a consciência se desvia sempre de novo da base arquetípica instintual, pondo-se em oposição a ela (Jung, 2002, p. 49).

Dentro do CPT, o desafio de “tornar-se o que sempre foi” exigiu um preparo austero. As teorias de Jung provocam no indivíduo a ampliação intelectual e o alargamento expressivo, almejando como resultado o contato direto com o irracional, o que, por sua vez, se revela no surgimento de gestos e emoções originais advindas de uma realidade superior. Conforme Stein (2020, p. 12), a individuação,

Como conceito psicológico, trata-se de uma ferramenta com duas funções primordiais: primeira, oferece um modo de compreender e interpretar mudanças na psique individual e coletiva; segunda, sugere um método para aumentar e desenvolver a consciência humana ao seu máximo e pleno potencial.

Antunes, em face desse pensamento, imaginava que o pleno potencial humano – se atingido – reverberaria na cena de forma contundente. Um ator evolui artisticamente na mesma medida em que evolui humanamente. Por isso, Antunes incluiu no seu método tão vasto material de estudo. O livro *A psicologia de Jung e o budismo tibetano* (1999) é mais um dos títulos a fazer parte da bibliografia fundamental indicada por ele a seus atores. A autora deste livro, ao se referir a individuação, nos diz que:

O processo exige uma comunicação aberta entre mente consciente e sua contrapartida inconsciente, uma sensibilidade aos sinais do inconsciente, que fala a linguagem dos símbolos. É o diálogo constante entre o exterior e o interior, entre a vida mundana e suas dimensões simbólicas – sonhos, fantasias, visões. A tarefa árdua do confronto do consciente com o inconsciente produz o efeito de expandir o consciente, de diminuir as forças poderosas do inconsciente e de realizar a renovação e transformação da personalidade (Moacanin, 1999, p. 49).

Fruto de todo esse processo é o autoconhecimento. Ao pesquisar suas próprias personas²², o ator investiga a si mesmo, indo fundo na sua psique, entrando em

²² Conforme o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), “persona” pode ser entendida como a máscara social que usamos em diversas situações. Essa máscara esconde nossa personalidade real.

contato com códigos ancestrais. É aí que o trabalho com os arquétipos e o inconsciente coletivo começa. Os exercícios antuneanos servem ao propósito de oferecer ao ator meios para acessar tais arquétipos e se expressar por meio deles. Um dos exercícios mais antigos no CPT, e praticado ao esgotamento em *Paraíso zona norte*, é o *desequilíbrio*.

Mesmo que a prática isolada do *desequilíbrio* tenha sido abolida pelo diretor nos anos seguintes, essencialmente, ele é o princípio de todo o método atoral de Antunes Filho²³. Bem simples, esse exercício foi descrito pela primeira vez em um texto datilografado pelo elenco do CPT no ano de 1984²⁴. Basicamente a indicação é para que os atores, apoiados na força da gravidade, se desloquem de um ponto a outro da sala de ensaio, utilizando a justa medida de tensão muscular. O nome do exercício vem dessa busca por um corpo relaxadamente ativo em que o deslocamento pelo espaço seria regido por um jogo infinito entre estar equilibrado e desequilibrado.

Ao pisar o chão ou mover os braços, o ator tem consciência de *yin/yang* implícito no movimento. Trabalha com relaxamento/tensão/relaxamento, numa alternância de sólido e gasoso, de terra e ar. Por exemplo: o primeiro contato da planta do pé com o solo é *yang*, inteiro, duro, mas imediatamente *yin* desfaz a dureza do movimento, dando-lhe graça e leveza, para em seguida agir *yang* (Milaré, 2010, p. 113).

Pucci (1990 *apud* Milaré, 2010, p. 155) vai além e nos diz que:

Com o exercício começamos a perceber o que é ter a mente em desequilíbrio, sem prender nada, só jogando com as coisas sem cristalizá-las, deixando que elas se transformem por si mesmas. Juntamos o *yin* e o *yang*... Ao mesmo tempo, a gente tem consciência de tudo e a coisa se faz por si só. É a junção do lado direito com o lado esquerdo. A gente precisa ter a consciência e também se deixar levar...

Ao juntar *yin* e *yang* e “se deixar levar”, o ator investiga em si a harmonização do inconsciente com o consciente – similar ao processo de individuação. Aliado a isso, o inconsciente coletivo é a fonte de imagens ancestrais e impulsos arquetípicos em que os atores mergulharão em busca de expressões vivas e verdadeiras. Por isso, “o método de Antunes filho vai recorrer às imagens, como única linguagem capaz de

“Exagerando um pouco, poderíamos até dizer que a persona é o que não se é realmente, mas sim aquilo que os outros e a própria pessoa acham que se é” (Jung, 2002, p. 128).

²³ Milaré (2010, p. 242) nos afirma que o *desequilíbrio* passou a ser praticado de uma maneira mais suave no exercício *funâmbulo*.

²⁴ Intitulado como *O preparo técnico do ator*, esse texto se encontra publicado na parte dos anexos da dissertação de mestrado de Lee Taylor de Moura Paula (referência completa se encontra ao final deste trabalho).

conectar o ator à *realidade* última, por meio do pensamento não linear” (Milaré, 2010, p. 161).

Para Antunes, é no “vazio” budista (que também pode ser compreendido como o espaço de manifestação do inconsciente coletivo) que se encontram todas as formas e gestos primais.

De acordo com Milaré, é com *Paraíso zona norte* que surge outro célebre exercício antuneano: a *bolha*. Não nos deteremos a explicá-lo agora, pois ele será mais bem entendido no terceiro capítulo.

Para além do *desequilíbrio* e da *bolha* (também chamada de *flutuação*), o programa da peça é preciso em apontar o *tai chi chuan*, a *mímica* e o *Suzuki* como exercícios fundamentais para o ator. Antunes, anos antes da montagem de *Paraíso zona norte*, já fazia uso do *tai chi chuan* e é no momento desta montagem que a prática do Método Suzuki de Treinamento foi também introduzida no CPT.

Basicamente, o *tai chi chuan* é uma arte marcial chinesa fundada há mais de quatro mil anos e que lida com questões internas do indivíduo. Seus princípios filosóficos remetem ao taoísmo, trabalhando com a relação de yin (repouso) e yang (movimento). É também chamado de “meditação em movimento”. Já o Método *Suzuki* foi criado pelo encenador japonês Tadashi Suzuki. Conforme escreve Zeitel (1989) no programa de *Paraíso zona norte*, os atores de Antunes Filho aprenderam o Método Suzuki diretamente com o seu criador quando este estava em visita ao CPT.

De acordo com a pesquisadora Juliana Reis Monteiro dos Santos, o Método Suzuki foi sistematizado pelo encenador japonês na década de 1970. Ela deixa claro que o termo mais apropriado para este treinamento deveria ser *Disciplinas de Atuação*:

Organizadas com um enorme rigor técnico, as **Disciplinas de Atuação** alternam movimentos lentos, contínuos, rápidos e em staccato, além de combinarem exercícios de corpo e voz. Contribuem com a construção e a dilatação da energia animal do performer e deflagram seus vícios de conduta e de postura, bem como gestos e tensões desnecessárias, como as que geralmente se localizam nos pulsos, na região dos ombros, cabeça e peito; na variação da altura da base; na oscilação dos quadris e tronco; na tentativa do performer de responder à demanda exigida, confundindo concentração com tensão (Santos, J., 2009, p. 63, grifo da autora).

Ambas as práticas ambicionam amparar o ator no processo de autoconhecimento e no desenvolvimento de sua capacidade interpretativa. Por meio delas,

O ator ganha autonomia na estrutura e começa a lidar com a realidade de ser criador. [...]. Em seu corpo e na sua mente transitam os arquétipos, porque ele se preparou para isso eliminando tensões e apurando a sensibilidade. Através do ator, numa ação governada pela polaridade yin/yang, a cena é quântica e metafísica (Milaré, 2010, p. 158).

Cabe ao ator se preparar com todo rigor e dedicação. Porém, mesmo que o foco laboral fosse relativo ao corpo, frisa-se que o uso da voz não era desprezado nesse processo. A prática de *poesia da palavra* e *expressão vocal* completam os sete exercícios mencionados no programa da peça como essenciais ao trabalho do ator do CPT. O primeiro diz respeito ao trabalho vocal com a silabação, que se caracteriza por “exercícios de separação de sílabas, para quebrar a estrutura da palavra, liberá-la do som natural com que já se está acostumado, para dominá-la”(Zeitel, 1989), e ao uso do “russo”²⁵, que se entende por: “jogo de repertório de sons, trabalhar com palavras que não querem dizer absolutamente nada [...]” (Zeitel, 1989). Já a *expressão vocal* seria a voz posta em cena a partir da transposição do *desequilíbrio*:

A base desse desequilíbrio vocal é a respiração, com exercícios de vibração interna, economia de ar, etc. Trabalhos de repertório vocal: ampliação do agudo ao grave, a descoberta de sons diferentes, abertura de possibilidades até então desconhecidas. A busca de que a voz do ator fosse uma orquestra, com vários instrumentos (Zeitel, 1989).

Para Antunes, voz, mente e corpo formavam a mesma unidade. A ruptura com o tempo padrão que se verificou na movimentação dos atores se verificava, do mesmo modo, na fala. “As falas são pronunciadas com uma marcação também bastante específica, acentuando as pausas e distanciando o tom do diálogo rodrigueano de sua habitual proximidade com o realismo” (Medeiros, 2015, p. 147).

Este arcabouço prático almejava ampliar a sensibilidade corporal e mental dos intérpretes. O ator se prepara racionalmente no início da viagem, mas é preciso coragem para se jogar no “vazio” das emanções do inconsciente. É o que Pucci (2023) vai nomear de qualidade de presença no “agora já”²⁶ (como Antunes gostava de chamar na época). Ao falar sobre a necessidade de se agarrar apenas ao fluxo e a presença, ela (2023) ainda diz:

É um paradoxo: quanto mais presente você tá, mais num fluxo você entra, sabe? Num fluxo com o outro ator. [...]. Essa questão da presença era muito

²⁵ Futuramente denominado *Fonemol*.

²⁶ Entrevista de pesquisa concedida em 25 de julho de 2023, via plataforma de videoconferência Zoom.

forte. Essa questão de um distanciamento de você não estar identificado com os pensamentos, mas você tá observando os pensamentos sem agarrar em nenhum.²⁷

Tal estado só é passível de ser atingido se o intérprete conseguir silenciar seus pensamentos e fazer de sua mente um lago sereno. Os exercícios descritos no programa da peça atuavam em prol também disso. Como consequência, “[...] o ator se sente, no momento da interpretação, já de posse do domínio da expressão” (Zeitell, 1989). E se, de fato, o ator domina a expressão, ele domina também a plateia, pois, arquetipicamente, todos estarão conectados nesse grande espaço metafísico que é o teatro.

²⁷ Entrevista de pesquisa concedida em 25 de julho de 2023, via plataforma de videoconferência Zoom.

3 O ORIENTE COMO MEIO

Vou de mãos vazias, mas, veja, a pá está em minhas mãos;
Ando a pé e, no entanto, no lombo de um boi estou montado;
Quando passo pela ponte,
Veja, não é a água que flui, mas sim a ponte (Fudaishi, [5--] *apud*
Suzuki, D., 2019, p. 45).

Antes de examinarmos o “oriente” de Antunes Filho, faz-se pertinente que dediquemos um tempo a entender algumas questões significativas no que diz respeito ao Oriente de um modo geral.

Amplamente, nosso mundo é dividido em duas grandes partes: Ocidente e Oriente. Resultado de uma regionalização, essa divisão está intimamente relacionada aos diversos modos que nós, seres humanos, criamos para organizar nossa geografia. Em termos gerais e comparativos, o Oriente é entendido por abarcar o Oriente Médio e a Ásia; já o Ocidente engloba a Europa, a América e Oceania.

Historicamente, conforme Rodarte (2018), a divisão entre Ocidente-Oriente remonta à época do Império Romano (27 a.C. a 476 d.C.), e, desde seu início, já se relacionava tanto a aspectos geográficos quanto culturais. O conceito de Oriente e Ocidente já passou por diversas alterações e interpretações durante os séculos, tendo, por exemplo, durante a Guerra Fria, absorvido traços econômicos e políticos. Conforme nos assegura o professor da Fundação Getúlio Vargas, José Henrique Bortoluci (2018 *apud* Rodarte, 2018): “no período da Guerra Fria, o conceito de Ocidente passa a ser associado a existência de certas instituições, como democracia e capitalismo e, ainda que de maneira difusa, também a valores judaico-cristãos”. Em contraponto, podemos notar que, em relação aos valores filosóficos e religiosos pelo lado oriental, predominam o budismo, hinduísmo e o islamismo.

Detendo-nos especificamente ao Oriente, devemos ir além e ter em conta que é impossível estabelecermos uma conceituação única e universal. De acordo com Mario Bruno Sproviero (1998), embora seja possível afirmar a existência de traços comuns e uma mentalidade semelhante nas civilizações orientais, existem diversos Orientes. Ao nos depararmos com a questão etimológica, Sproviero (1998) nos apresenta definições interessantes:

A palavra oriente vem do latim *oriens*, ‘o sol nascente’, de *orior*, *orire*, ‘surgir, tornar-se visível’, palavra da qual nos vem também ‘origem’. A palavra ocidente nos vem do latim *occidens*, ‘o sol poente’, de *occ-cidere*, de *op*, ‘embaixo etc’, e *cadere*, ‘cair’.

A partir dessa informação, Sproviero (1998) chega a fazer uma analogia provocativa: “da mesma maneira que o sol nasce no Oriente e morre no Ocidente, assim também a cultura nasce no Oriente e morre no Ocidente”.

O diretor Jerzy Grotowski dedicou grande parte da sua vida na busca por autenticidade em suas pesquisas cênicas, lançando mão de materiais e referências não comuns à Europa de seu tempo, encontrando no Oriente campo fértil para isso. Conforme o ator e professor teatral Mark Olsen (2004, p. 3), Grotowski defendia “firmemente uma visão do ator integral, um ser capaz de saltos extraordinários, tanto física quanto espiritualmente”.

É sabido, inclusive, que Grotowski propunha o teatro como instrumento de superação de limites do indivíduo, criando, assim, “um ambiente propício para a atuação, sendo este uma porta de entrada para as energias potenciais que se encontram ‘paralisadas’ dentro de cada um (Costa; Malleta, 2020, p.14)”.

No dia 24 de setembro de 1984, em conferência realizada na Universidade de Roma sobre as diferenças entre o teatro oriental e ocidental, o diretor polonês já nos advertia também para a impossibilidade de qualquer simples síntese entre os aspectos dos dois eixos. Logo a seguir, cito uma de suas falas que foi posteriormente transcrita e publicada, em formato de artigo, no livro *The intercultural performance reader* (1996), com edição de Patrice Pavis:

Existem vários Orientes e Ocidentes. O importante é notar como os orientais e ocidentais reagem quando confrontados com as mesmas ideias - como reagem de forma prática, na área ‘performativa’. É isso que é verdadeiramente revelador²⁸ (Grotowski, 1984 *apud* Pavis, 1996, p. 233, tradução nossa).

Performativamente, Grotowski, à título de comparação e comprovação de suas ideias, usa como exemplo a simples tarefa pedir a um ator que ande até uma porta, abra-a e peça silêncio para quem esteja fazendo ruídos do lado de fora. O que ele quer demonstrar é que um ator oriental executará tal função completamente diferente de um ator ocidental:

Se sou um ator ocidental no sentido mais convencional, a utilidade de minha ação é: abrir a porta, avaliar a situação e pedir silêncio. Portanto, a utilidade

²⁸ “There are several Easts and Wests. What is important is to note how Orientals and Occidentals react when confronted with the same ideas - how they react in practical ways, in the “performative” area. It is this which is truly revealing”.

da ação de andar não está na ação em si. A função está, por assim dizer, à minha frente, no espaço e no tempo. Agora, suponha que eu seja um ator treinado em uma tradição muito mais estruturada, como o teatro chinês clássico ou o teatro *nô* japonês. Estou diante da mesma situação e necessidade. Só que agora a função de 'andar' será um estudo/demonstração de como o andar é feito: a passagem de um pequeno elemento do andar para outro. Elemento-parada-elemento-parada A questão agora é: *Como* eu ando? Como 'andar' funciona? Qual é a *maneira* de andar?²⁹ (Grotowski, 1984 *apud* Pavis, 1996, p. 233-234, tradução nossa, grifo do autor).

Grotowski vai se perguntar se o que denominamos "teatro" no Ocidente tem o mesmo significado no Oriente. Mais do que apresentar qualquer resposta definitiva, Grotowski reflete sobre diferenças e defende que o ator oriental vai se preocupar mais com a essência do ato (andar), ao passo que o ocidental vai ter em primeiro plano a ação final (abrir a porta para pedir silêncio). Esse *modus operandi* do ator oriental resulta na produção de signos amplamente reconhecidos pela sociedade na qual está inserido e são passados para futuras gerações de artistas, como no caso do citado teatro *Nô* japonês.

Concordando com Grotowski, sabemos que existem diversos orientes, mas, formalmente, segundo Sproviero (1998), existem 3 grandes Orientes: 1. Próximo Oriente, 2. Oriente Médio e 3. Extremo Oriente. O professor (1998) nos assegura que o primeiro deles é constituído essencialmente pela cultura árabe e que "começa nos confins da Europa e estende-se tanto pela parte da Ásia, mais próxima da Europa, quanto por toda a África do Norte". Todavia, Sproviero (1998) enfatiza que, historicamente, nem sempre foi assim: "Tivemos, no passado, inúmeras culturas nesse mesmo espaço: a cultura suméria, a egípcia, a assiro-babilônica, a persa, a judaica, a greco-romana, a greco-bizantina etc.". É curioso notar que o professor (1998) chama atenção para o fato de que hoje "confunde-se o Próximo Oriente com o Oriente Médio, principalmente no Brasil". Para ele, países como Israel, Afeganistão ou Arábia Saudita, pertencem ao Próximo Oriente e não ao Oriente Médio – como é comumente aceito e divulgado por especialistas ocidentais. Esse fato nos permite

²⁹ If I am a Western actor in the most conventional sense, the utility of my action is: to open the door, size up the situation, and ask for silence. So the utility of the action of walking does not lie in the action itself. The function is, so to speak, ahead of me, in space and in time. Now suppose that I am an actor trained in a far more structured tradition, like the classical Chinese theatre or the Japanese *nô* theatre. I am faced with the same situation and necessity. Only now the function of "walking" will be a study/demonstration of how walking is done: the passage from one small element of walking to another. Element - stop — element - stop. The question is now: *How* do I walk? How does "walking" function? What is the *manner* of walking?

refletir para a não unanimidade em torno de demarcações territoriais ao longo do nosso planeta. Ademais, é preciso entendermos que os mapas não são meras representações de espaços geográficos, mas, sim, configuram-se como um tipo de linguagem e que, como tal, erguem-se de um discurso, o qual está posto por aspectos políticos e ideológicos sobre os quais se manifestam as relações de poder. Conforme Harley (1995), cartógrafo e historiador da cartografia, os mapas são um meio de imaginar, articular e estruturar o mundo dos homens. Assim sendo, carregam em si as complexidades das relações humanas.

Dentro desse contexto, é possível perceber que os orientais pouco ou quase nada participaram de decisões em torno dos termos ou marcos no que diz respeito ao ser oriental, suas características, cultura, política, economia etc. Em face dessa ideia, é possível também trazeremos à discussão o conceito de “orientalismo” formulado pelo professor e crítico literário, Edward Wadie Said.

Publicada em 1978, a obra mais conhecida de Said, *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, traz como ponto central a análise da visão ocidental para com o mundo oriental. Said (2007, p. 27) é categórico ao propor a ideia de que o Ocidente foi responsável pela criação de uma visão totalmente deturpada do Oriente: “O Oriente era praticamente uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias”. Segundo o autor, todo aquele que se dedica a pesquisar ou escrever sobre o Oriente, seja de maneira geral ou específica, é um orientalista. Orientalismo, neste contexto, representaria uma forma de imperialismo em que o olhar ocidental sobre o Oriente se mostra superior, pois parte-se do princípio de que o próprio oriental não teria a capacidade de falar de si e por si.

O Oriente que aparece no Orientalismo, portanto, é um sistema de representações estruturado por todo um conjunto de forças que introduziram o Oriente na erudição ocidental, na consciência ocidental e, mais tarde, no império ocidental (Said, 2007, p. 275).

De certa maneira, o que Said nos apresenta é uma visão predatória do orientalista em face do Oriente. Essa figura teria como interesse suprir as deficiências do povo oriental. Ao olhar de fora, o orientalista, em consequência de sua suposta superioridade intelectual, política, cultural e social, seria o responsável pela tradução deste universo “exótico” para seus semelhantes ocidentais, como também para os próprios orientais.

O Orientalismo é postulado sobre a exterioridade, isto é, sobre o fato de que o orientalista, poeta ou erudito, faz o Oriente falar, descreve o Oriente, esclarece os seus mistérios por e para o Ocidente. Ele nunca está preocupado com o Oriente exceto como causa primeira do que diz. O que ele diz e escreve, em virtude do fato de ser dito ou escrito, pretende indicar que o orientalista está fora do Oriente, não só como um fato existencial, mas também moral (Said, 2007, p. 51).

Palestino de nascimento, Said nos apresenta suas ideias tendo como objeto principal de seu estudo o Oriente Médio (ou Próximo Oriente para Sproviero (1998)), todavia “orientalista” pode ser aplicado a qualquer indivíduo que se dedique a pesquisar quaisquer dos orientes. Com base nisso, uma questão que pode ser levantada é em relação à presença dos próprios orientais no processo de construção de conhecimento sobre o Oriente. Said (2007, p. 283) nos dá uma resposta:

Na medida em que os eruditos ocidentais tinham consciência dos orientais contemporâneos ou dos movimentos orientais de pensamento e cultura, esses eram percebidos quer como sombras silenciosas a serem animadas pelo orientalista, trazidas por ele à realidade, quer como um tipo de proletariado cultural e intelectual útil para a atividade interpretativa mais ilustre do orientalista, necessária para o seu desempenho como juiz superior, homem erudito, vontade cultural poderosa. Quero dizer que, nas discussões sobre o Oriente, o Oriente é uma ausência total, enquanto sentimos o orientalista e o que ele diz como presença; no entanto, não devemos esquecer que a presença do orientalista é possibilitada pela ausência efetiva do Oriente. Esse fato de substituição e deslocamento, como devemos chamá-lo, claramente exerce uma certa pressão sobre o orientalista, que acaba por degradar o Oriente, mesmo depois de ter dedicado muito tempo a elucidá-lo e expô-lo.

Ao deslocarmos nossa atenção para a bibliografia indicada por Antunes, é preciosa a constatação de que, dos livros escritos sobre o Oriente ou sobre tópicos orientais, apenas um deles tem como autor, de fato, um oriental: *Uma Introdução Ao Zen Budismo*, do japonês Daisetsu Teitaro Suzuki. Caberia um estudo específico e aprofundado sobre esta questão, porém não é este o objetivo desta pesquisa.

Fato é que as obras tomadas pelo diretor no campo oriental eram, majoritariamente, escritas por pesquisadores ocidentais, muitos dos quais com ricas e vivas experiências ao redor da filosofia e do misticismo oriental, principalmente no que toca ao Japão e a China. É este o terceiro último Oriente de qual nos fala o professor Sproviero: o Extremo Oriente.

Também chamado de Ásia Oriental, o Extremo Oriente abarca os seguintes países: China, Japão, Coréia do Sul, Coréia do Norte, Taiwan, Hong Kong, Mongólia

e Macau. Diferente dos outros Orientes, conforme nos afirma Sproviero (1998), o que dá uma maior unidade entre os povos do Extremo Oriente é a acentuada equivalência racial.

Mais do que estabelecermos uma divisão territorial, seria necessário um extenso estudo acerca dos múltiplos fatores que compõem e diferenciam cada um destes dois grandes blocos.

O que nos é valioso aqui é entender que Antunes Filho lança mão de analogias e apropriações para se referir ao Oriente e construir um imaginário a partir dele. Dentro do CPT, no entanto, a aproximação com o universo oriental vai se restringir principalmente ao zen-budismo japonês e ao taoísmo chinês. Por vezes, mesmo que em menor grau, o diretor também estabeleceria diálogo com a Índia, servindo-se de analogias e apropriações relacionadas a deuses hinduístas, como Shiva – conhecido como o deus da destruição e da regeneração.

Sem rigor formal ou acadêmico, o diretor do CPT acreditava que por meio de sua aproximação com os diversos saberes e conceitos da cultura oriental, seu modo de pensar e fazer teatro seria enriquecido e suas criações artísticas resultariam em originalidade e extrema vivacidade antes nunca imaginadas ou realizadas por ele, ou até mesmo por qualquer outro encenador brasileiro.

Antunes Filho, no entanto, não negava o saber ocidental em favor do oriental. Como já exposto anteriormente, nas mãos do diretor, as diversas referências tomadas por ele tinham valor similar. Os materiais teóricos se somavam e eram postos em debate simultaneamente. “É no contato dos vários setores do conhecimento e das várias culturas que se fertiliza o saber e se integra a Civilização Humana” (Hanania; Sproviero, 2016, p. 21). Não havia anulação entre eles.

Além disso, os especialistas afirmam que “a pluralidade de culturas é enriquecedora pela complementariedade que acarreta e não por sua oposição, como no caso das ideologias” (Hanania; Sproviero, 2016, p. 22). É o que defende também uma das maiores especialistas em zen-budismo no Brasil, Monja Coen, em seu texto de apresentação do livro *Uma introdução ao zen-budismo* de Daisetz Teitaro Suzuki:

Minha conclusão depois de viver doze anos no Japão, de ter me casado com um monge japonês, é de que Oriente e Ocidente se confundem e se completam. Que nossos lóbulos cerebrais funcionam em harmonia e que podemos todos desenvolver a capacidade de transcender a própria transcendência ou imanar na imanência (Coen, 2019 *apud* Suzuki, D., 2019, p. 11-12).

Antunes Filho acreditava fielmente nesses ideais e defendia que a pluralidade de culturas era fonte de matéria-prima para a criação de uma plataforma sobre a qual o ator se afirmaria enquanto artista, superando continuamente suas limitações criativas, sua expressividade cênica e sua potência interpretativa.

Tendo apresentado o breve panorama acima, agora, sim, podemos mergulhar em águas mais profundas do oceano oriental em que se banhava Antunes Filho.

3.1 Um diretor que mira o transcendental

Antunes Filho nunca se reteve a utilizar fórmulas consagradas do teatro em suas montagens. Lidou, claro, com alguns elementos de métodos conhecidos como o distanciamento brechtiano ou mesmo o sistema Stanislávski. Sem jamais se dar por satisfeito, o diretor sempre buscou se reinventar a partir de textos e referências, muitas vezes, fora do escopo teatral, como já evidenciamos. De acordo com Guimarães (1998, p. 69), Antunes “encontra na física quântica de Einstein, no zen-budismo, nos mitos, no eterno retorno de Mircea Eliade, a fundamentação teórica, a resposta às suas inquietações, e desenvolve sobre esses princípios seu trabalho”.

Interessava ao diretor a criação de uma “nova teatralidade” em que o ponto central seria o primado do ator, deixando todos os demais artifícios cênicos em segundo plano.

Em 1998, Antunes lança o *Prêt-à-Porter* (um projeto teatral composto por um espetáculo com cenas isoladas e autônomas entre si) e publica, no programa impresso, um manifesto intitulado *Ser e não ser, eis a solução*. Pelo nome dado ao manifesto já é possível conjecturarmos paralelos com o budismo: ser “e” não ser, ou seja, os opostos não se anulam, mas, se complementam.

No manifesto, podemos encontrar passagens como a seguinte:

Esta nova proposta de trabalho busca chegar ao fundo, destruir todos os macetes, todas as muletas que o ator dispõe e procurar as reais potencialidades dele e do teatro. Um teatro vivo, com atores vivos, sempre em trânsito, não um teatro de funcionários (Centro de Pesquisa Teatral, 1998).

Alegando que toda a arte dramática (teatro, cinema e televisão) estaria viciada em atuações totalmente estereotipadas – muito em função da carência de um preparo técnico adequado –, Antunes defende, por meio do manifesto, seu método em

detrimento dos demais e exclama que o CPT propõe “o ator liberto, ser humano desapegado (no sentido budista), amante da liberdade – condição *sine qua non* para se ter a vastíssima planície do imaginário ao seu dispor” (Centro de Pesquisa Teatral, 1998).

Liberdade essa que só seria atingida por meio de um minucioso treinamento técnico, mental e espiritual (“é o espírito que deve representar”, diz o manifesto do CPT de 1998). Um ator consciente de suas capacidades artísticas e que atua abarcando complementaridades, dono de sua própria expressão, sempre em constante evolução e que se reconhece como instrumento de sensibilidades e não de fórmulas prontas (estereótipos).

A palavra “budista” mencionada no manifesto referido – e, por consequência, as ideias filosóficas advindas dela – fazia parte do vocabulário do diretor desde a montagem de *Peer Gynt*, pelo menos. Como vimos, foi a partir desse trabalho que o livro *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, de Eugen Herrigel, foi incorporado às discussões. Por meio da leitura da obra de Herrigel (1995, p. 12), temos que:

O homem é definido como um ser pensante, mas suas grandes obras se realizam quando não pensa e não calcula. Devemos reconquistar a ingenuidade infantil, através de muitos anos de exercício na arte de nos esquecermos de nós próprios. Nesse estágio, ele pensa sem pensar. [...]. Uma vez que o homem alcance esse estado de evolução espiritual, ele se torna um artista Zen da vida.

Antunes Filho buscava esse artista zen e, conforme atesta o ator e pedagogo teatral, Lee Taylor de Moura Paula ³⁰ (2014, p. 101), acreditava que para se atingir a plenitude interpretativa seria necessário antes um “aprendizado espiritual”. No entanto, tal aprendizado necessita de um desígnio interno genuíno, assim como nos aponta Olsen (2004, p. 20):

Tenha em mente que a dimensão espiritual da atuação não se coloca para todo mundo. Coloca-se apenas para aquelas poucas almas que anseiam por um chamado mais profundo, que necessitam dedicar-se a um objetivo mais elevado do que aquele referente à própria pessoa. Estamos condicionados a ver esta espécie de objetivo de vida sagrada como estranha à arte do teatro. Esta percepção, no entanto, está mudando rapidamente.

³⁰ Lee Taylor de Moura Paula (1983) é ator, diretor e pedagogo teatral. Fez parte do CPT de 2004 a 2013. Sob a direção de Antunes Filho, atuou nas seguintes montagens: *A Pedra do Reino* (2006), *Foi Carmem* (2008), *Senhora dos Afogados* (2008), *A Falecida* (2009) e *Policarpo Quaresma* (2010).

Paula (2014, p. 107) nos aponta também que um dos motivos que levou Antunes Filho a olhar mais ao leste foi a busca por meios de fomentar esse aprendizado em seus atores e que “Antunes recorreu ao Oriente, mais especificamente ao pensamento Zen, como ferramenta para auxiliá-lo em sua metodologia”.

Interessava a Antunes esse ator capaz de abandonar-se para dar vazão a camadas puramente intuitivas do ser, ou seja, um intérprete capaz de “esquecer de si próprio”, como diria Herrigel. Milaré (1994, p. 231), comenta que:

Segundo Antunes, também o ator em cena é um jogador de futebol ou um arqueiro zen. Não pode pensar: deve estar integrado no todo cênico, responder instintivamente a cada impulso, harmonizar o inconsciente com o consciente. Assim, o trabalho do ator não é dar a ilusão da realidade, mas revelar a verdade só possível de ser revelada no palco, uma verdade espiritual.

Faz-se importante pontuar que o entendimento de espiritual aqui, e para Antunes Filho, não deve ser confundido com o religioso. O espiritual, para o ator antuneano, deve estar intrinsecamente conectado à busca por autoconhecimento. Em entrevista, Pucci (2023), inclusive, é taxativa ao dizer:

O mais alto grau de espiritualidade que você pode chegar é você exercer a sua humanidade completamente. O que é espiritual é você conseguir ser humano. O que mais o Antunes queria ver em cena era a precariedade humana, era a sua vulnerabilidade [...]. A gente tá tão mascarado, tá tão protegido, que o maior ato de coragem é você exercer a sua humanidade plenamente. E de espiritualidade. Esse é o paradoxo. Quer ser espiritual? Seja humano. Tire as suas máscaras. Fique vulnerável.³¹

Emerson Rodrigo Takamisawa³² (2023), ao ser perguntado por mim sobre o que seria uma atuação espiritualizada, reconhece a complexidade da questão, mas corrobora as ideias de Pucci:

Acho que no fundo, no fundo, quando ele (Antunes) fala dessa espiritualidade, acho que ele queria que o ator fosse um pouco uma sinfonia [...]. Era isso que ele desejava ver no palco. Ou seja, ver um campo tão profundamente poético, mas que traga toda a densidade, as questões humanas, que eu acho que ele chamava tudo isso, na verdade, de

³¹ Entrevista de pesquisa concedida em 25 de julho de 2023, via plataforma de videoconferência Zoom.

³² Emerson Rodrigo Takamisawa (1971), de nome artístico Emerson Danesi, é ator, diretor, produtor teatral e, atualmente, programador cultural do CPT do SESC Consolação. Integrante do CPT desde 1996, atuou nas peças *Drácula e Outros Vampiros* (1996), *Fragmentos Troianos* (1999), *Medeia* (2001), *Medeia II* (2002), *O Canto de Gregório* (2004) e *Antígona* (2005). No projeto *Prêt-à-Porter*, atuou nas edições 2, 3, 5, 6, 7, 8 e 9, além do *Prêt-à-Porter Coletânea 1 e 2*. Dirigiu as montagens de *Lamartine Babo* (2009) e *Marguerite Mon Amour* (2017). No CPTzinho, foi professor de 1998 a 2019 (última edição).

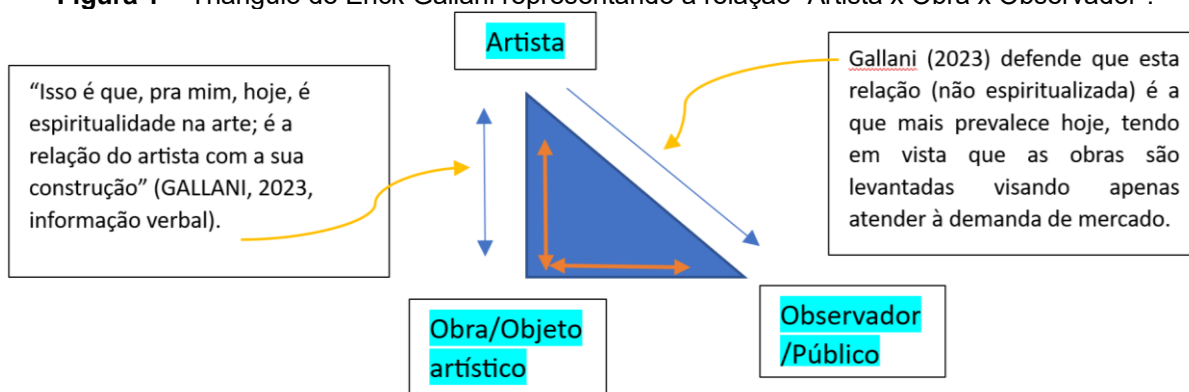
espiritualidade. E que nada mais era, do que você ser demasiadamente humano em cena. Demasiadamente precário no sentido de mostrar a fragilidade humana, de mostrar a condição humana, mas com a melhor nota, com a nota mais sofisticada que você pudesse soltar, com a cor, a mistura de cor que você pudesse produzir num gesto. Então, no fundo, no fundo, era essa a utopia – porque era uma utopia. Porque, talvez, a gente nunca tivesse alcançado essa magnitude da obra, ou de uma personagem, ou de uma vida no palco, mas ele (Antunes) tentava se aproximar, dando quase a vida, em um espetáculo.³³

Gallani³⁴ (2023), por sua vez, é imperativo ao apontar que “o trabalho do Antunes só tem a parte oriental para atingir a espiritualidade”³⁵. No entanto, Gallani (2023) é provocativo ao bradar que “cada vez mais eu tô vendo que o pessoal tá matando a espiritualidade na arte”³⁶.

O que Gallani faz ao dizer que a espiritualidade na arte está sendo “morta” é levantar um questionamento sobre a relação do artista com o seu processo de treinamento e criação. Pelas falas anteriores de Takamisawa e Pucci, fica evidente que o espiritual no método antuneano é encarado também dessa forma. O público só entraria nesse processo após o ator ter obtido sua autoexpressão.

Em sua argumentação, Gallani (2023) defende a ideia da arte como um triângulo (artista, obra e observador). Na entrevista concedida a mim, ele chegou a desenhar esse triângulo. Reproduzo-o aqui a meu modo:

Figura 1 – Triângulo de Erick Gallani representando a relação “Artista x Obra x Observador”.



Fonte: elaborado pelo autor.

³³ Entrevista de pesquisa concedida em 13 de maio de 2023, na cidade de São Paulo.

³⁴ Erick Gallani (1978) é diretor, produtor, professor e ator. Fez parte do CPT de 2004 a 2011. Foi assistente de direção de Antunes Filho e atuou nas peças: *A Pedra do Reino* (2006), *Senhora dos Afogados* (2008), *A Falecida* (2009) e *Policarpo Quaresma* (2010).

³⁵ Entrevista de pesquisa concedida em 22 de maio de 2023, na cidade de São Paulo.

³⁶ Entrevista de pesquisa concedida em 22 de maio de 2023, na cidade de São Paulo.

Para ele, sem a relação interna do artista com a obra, sem preparo técnico, poético e estético, não há espiritualidade. Talvez, por isso que as montagens de Antunes Filho levassem tanto tempo, às vezes anos, de ensaio. Ao alegar que o que está em voga hoje é a relação direta do artista com o observador, penso que Gallani chama atenção para a lógica do mercado em que o tempo é sempre abarcado do ponto de vista financeiro³⁷. Sem o tempo alargado de pesquisa e sem a dedicação total necessária ao projeto, o ego do ator, visando evitar fracassos, faz com que ele lance mão de artimanhas, estereótipos e lugares comuns em sua criação. Isso faz também com que ele fique na superfície da expressão, acabando por se repetir em cada obra.

Gabriela Flores Nunes³⁸ (2023) assinala que para Antunes Filho a busca pela espiritualização tinha a ver precisamente com a transcendência do ego:

Ele (Antunes) achava que o criador, o ator-criador, era esse ator que tinha essa desidentificação não só com o papel, primeiro uma desidentificação sua consigo mesmo [...]. Quando você transcende o ego, eu acho que você também começa a ver a realidade de forma diferente.³⁹

É o que argumenta também Paula (2023), ao refletir sobre o espiritual nas artes cênicas: “no Ocidente essa palavra está muito contaminada com religiosidade; ela está muito vinculada, então, por isso que eu gosto de chamar de transcendência. É uma transcendência imanente”⁴⁰.

Transcendência era um vocábulo muito frequente nas discussões dentro do CPT. Vamos entender melhor os aspectos que o envolve.

Etimologicamente, conforme nos mostra Brigitte Dorst em texto publicado na introdução do livro *Espiritualidade e transcendência* (2015), de autoria de Jung, a palavra “transcendência” vem das expressões latinas *trans* (por cima, além de) e *scandere* (ascender, galgar, escalar) e significa *transpor um limite*. Dorst (2015 *apud* Jung, 2015, p. 17) nos afirma ainda que “o par de conceitos complementar “imanência

³⁷ Como ator imerso no mercado artístico, afirmo que raras são as vezes em que uma peça teatral profissional patrocinada é ensaiada por mais que dois ou três meses. Exceções existem, claro, e muitas delas se devem principalmente às leis de fomento público em que os grupos teatrais conseguem ter segurança financeira e um cronograma de trabalho mais extenso. Antunes Filho mesmo só conseguia esse privilégio graças à estrutura e ao financiamento ininterrupto (de 1982 a 2019) do Sesc-SP.

³⁸ Gabriela Flores Nunes (1974) é atriz, pesquisadora e arte-educadora. Fez parte do CPT de 1996 a 2001. Participou durante todo período de criação do projeto do *Prêt-à-Porter* e atuou no *Prêt-à-Porter* 1, 3 e 4. Além disso, atuou na peça *Fragmentos Troianos* (1999).

³⁹ Entrevista de pesquisa concedida em 26 de abril de 2023, na cidade de São Paulo.

⁴⁰ Entrevista de pesquisa concedida em 19 de maio de 2023, via plataforma de videoconferência *Google Meeting*.

e transcendência” remete à diferença fundamental entre os dois âmbitos, o do aquém e o do além” e que esse tema é objeto de estudo desde a Antiguidade até a Era Moderna. No entanto, no decorrer da história, “transcendência” passou por uma concepção antropológica e hoje está mais relacionada ao “anseio humano de ir além de si mesmo” (Dorst, 2015 *apud* Jung, 2015, p. 17). A autora nos diz ainda:

Na compreensão atual, bastante ampliada, a transcendência refere-se também à transposição das fronteiras do Eu, a formas de referência, como, por exemplo, à conexão íntima com uma pessoa que se ama, mas também ao modo de ocupar-se com o inconsciente (Dorst, 2015 *apud* Jung, 2015, p. 17).

Compreendidos os aspectos gerais em torno do tema, podemos indagar de que modo a transcendência era entendida e vislumbrada por Antunes Filho dentro do CPT. Antes, um apontamento pertinente: no ano de 1998 a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em parceria com o jornal *Folha de S. Paulo* e o Sesc-SP, realizou uma série de eventos intitulada “Diálogos Impertinentes”. Em um desses encontros, o sentido de transcendência foi debatido por Rogério Duarte⁴¹ e Flávio di Giorgi⁴². Em uma matéria publicada no jornal *Folha de S. Paulo* (edição do dia 26 de abril de 1998), o jornalista Nelson Ascher nos diz sobre esse evento: “indagados acerca de que atividades humanas apontariam para esse ‘ir além’, ambos concordaram que é a arte, num sentido amplo e capaz de incorporar inclusive o amor, que poderia conduzir até ela”. Antunes partilhava dessa certeza e sabia que o teatro era um campo potente para a transcendência do ser humano, seja ele artista ou não.

Mesmo que tal termo fosse frequente nos debates dentro do Centro de Pesquisa Teatral, podemos indagar: como se deu o primeiro contato de Antunes com o conceito de transcendência? É impossível saber com exatidão. Entretanto, baseado nas pesquisas realizadas para este trabalho, a hipótese que proponho é a de que o diretor tomou tal ideia, inicialmente, por meio de suas leituras a respeito do budismo a partir da década de 1960 – uma vez que Antunes só viria a se apropriar dos conceitos junguianos quando das suas montagens de Nelson Rodrigues na década de 1980.

⁴¹ Rogério Duarte (1939-2016). Foi escritor, músico (considerado o criador da estética visual da Tropicália), pintor e professor da UnB (Universidade de Brasília) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁴² Flávio Vespasiano di Giorgi (1933-2012). Foi um respeitável professor de línguas e literatura. Passou por renomadas instituições, como: USP, UNESP e PUC-SP.

A transcendência do ego é tida como parte integrante dos preceitos budistas e é um dos desafios a serem vencidos por todo ser humano que deseja despertar. O budismo demanda a eliminação de um *eu* isolado do mundo, pois entende que isso cause sofrimento e impede o ser de acessar a realidade das coisas. “O sofrimento vem à tona, na concepção budista, sempre que resistimos ao fluxo da vida e tentamos nos apegar a formas fixas [...], quer se trate de coisas, fatos, pessoas ou ideias” (Capra, 2013, p. 108).

A entrega total e absoluta à prática budista teria como meta atingir a iluminação (ou *satori*, em japonês) em que a realidade seria experienciada verdadeiramente.

O transcender, para Antunes, estava direcionado a superar padrões, vícios, maneirismos e todo tipo de clichê cênico que um ator poderia lançar mão. É ir além da superfície das emoções ou das certezas pré-concebidas em relação a um determinado personagem. Conforme Milaré (2010, p. 39), “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 exibir a alma”.

Para que essa transcendência lograsse êxito, Antunes, tomando preceitos orientais, criava e praticava exercícios com seus atores. Tais práticas visavam a abertura às emanções não filtradas pelo intelecto e a expansão da sensibilidade. Diante disso, o diretor foi desenvolvendo um método técnico em que se propunha primeiro à transformação do ser humano, antes de qualquer vislumbre cênico ou estético. Entretanto, conforme nos diz Milaré (2010, p. 209): “A técnica não é fruto de exercícios mecânicos e sim de um conjunto orgânico de meios que possibilita ao intérprete transcender os clichês e conquistar a *autoexpressão*”.

A transcendência é vista, em um primeiro momento, por um viés individual. À luz dessa perspectiva, a atuação só será transcendental se o ator se investigar ao ponto de descobrir camadas expressivas totalmente originais e singulares, alcançando, como resultado, uma atuação altamente espiritualizada.

Paula (2014, p. 107) nos aponta também que Antunes aspirava meios de impulsionar um novo modo de olhar o mundo a sua volta.

O espiritual se apoia na ideia de que ao ator é indispensável um mergulho interno em si próprio, na sua psique, reconhecendo suas precariedades físicas e mentais, deficiências e habilidades adquiridas ao longo de toda sua existência. É

compreender que arte e vida representam uma unidade e não há como evoluir como artista sem evoluir como ser humano.

Paula (2023) comenta que a partir do momento que você começa a racionalizar sobre questões como a espiritualização das artes cênicas, corre-se o risco que elas nos escapem (racionalmente)⁴³. Para Paula (2023), o cerne da questão está em extrapolar a mera execução interpretativa, ou seja, é necessário ir além da técnica: “você transcender ali a pura e simples prática, ou realização do teu desempenho cênico, é o que te leva a isso que se chama de espiritualidade”⁴⁴.

Frisa-se que ter uma atuação espiritualizada é atingir o *Self* (outro termo muito frequente nos discursos de Antunes Filho), é conceber a si mesmo como um meio para a manifestação do sagrado no palco.

Não à toa, Milaré define o teatro de Antunes Filho como hierofânico e nos atesta que:

Por intermédio do ator são atualizados gestos míticos e ritos primais que habilitam o inconsciente coletivo e tangenciam a consciência somente por meio ou dos sonhos ou das artes. Em razão da faculdade de trazer à cena realidades do plano onde a matéria pouco se diferencia do espírito, o teatro é sítio de manifestação do sagrado, é hierofania (Milaré, 2010, p. 309).

Assim como o inconsciente coletivo e arquétipo, *Self* é mais uma ideia tomada por Antunes dos tratados de Carl Gustav Jung⁴⁵. Novamente, fica evidenciada a apropriação e combinação de materiais diversos no fazer teatral do diretor do CPT, tendo como questão central de seu sistema, o autoconhecimento.

Como dito no início deste trabalho, não se pretende aqui refletir sobre todas as referências utilizadas pelo diretor na construção de seu método. O que se reitera é que os conceitos se mesclam na teoria e na prática dentro do CPT.

A amalgamação entre Jung e o misticismo oriental é uma prova disso. As questões junguianas em relação à transcendência do ego, a aceitação dos contrários, a busca pela totalidade do indivíduo, são também objetivos do misticismo oriental.

Antunes Filho tomou todos esses referenciais na sua busca idealista por um ator senhor do palco, completamente livre, que, em cena, improvisa o tempo todo.

⁴³ Entrevista de pesquisa concedida em 19 de maio de 2023, via plataforma de videoconferência *Google Meeting*.

⁴⁴ Entrevista de pesquisa concedida em 19 de maio de 2023, via plataforma de videoconferência *Google Meeting*.

⁴⁵ Segundo Jung, *Self* é o princípio organizador da personalidade do ser humano, sendo o principal arquétipo do Inconsciente Coletivo.

Vinculado a esse ideal, encontra-se na base metodológica do diretor um meticuloso preparo intelectual, físico e técnico.

O diretor não desejava fazer de seus atores monges budistas ou taoistas, muito menos que eles fossem conhecedores plenos de toda a mística milenar oriental. A questão elementar do método antuneano passa pelo campo filosófico e metafísico. Partindo de conceitos-chave como a impermanência, a interdependência universal, a transcendência do ego, a não dualidade entre corpo e mente, a busca por esvaziar-se de qualquer expectativa futura e a entrega de si completamente ao momento presente, Antunes tencionava provocar no intérprete mudanças significativas no seu modo de ser, de pensar e de estar no mundo.

Visando o entendimento desses conceitos, e possíveis analogias e imbricações com o trabalho do ator dentro do CPT, vamos, no tópico a seguir, explorar as principais ideias e pensamentos acerca do misticismo oriental e de seus postulados.

3.2 Misticismo Oriental – o que é?

Salutar iniciarmos este tópico com a afirmação categórica de Capra (2013, p. 21): “o misticismo é, acima de tudo, uma experiência que não podemos aprender com a leitura de um livro”.

Capra nos assegura que para a apreensão de qualquer experiência mística é necessário um envolvimento ativo do indivíduo nesse processo. Esse esforço individual é requerido como ponto de partida para a compreensão de uma realidade total.

No prefácio à segunda edição de seu livro (1982), Capra nos afirma que a crença ocidental de que o misticismo oriental está associado a coisas vagas ou misteriosas vem se alterando a partir da segunda metade do século XX. Atualmente, segundo o autor (2013, p. 23), “o misticismo passa a ser levado a sério mesmo dentro da comunidade científica”. O autor nos apresenta a questão como uma prática não reservada exclusivamente às filosofias orientais, estando presente também no pensamento ocidental. Entretanto, o físico (2013, p. 31-32) nos diz que:

A diferença entre o misticismo oriental e ocidental reside no fato de que as escolas místicas sempre desempenharam um papel marginal no Ocidente; no Oriente, ao contrário, constituem o caráter essencial da filosofia e do pensamento religioso orientais.

Com essa constatação, Capra localiza as suas reflexões sobre o misticismo oriental restritamente na esfera do budismo, hinduísmo e taoísmo. Isso muito nos interessa, pois é exatamente esse recorte que Antunes Filho faz quando dialoga com o Oriente.

Coincidentemente, Capra era não somente lido no CPT, mas também visto. O longa-metragem *Ponto de Mutação*⁴⁶ (1990) era um dos primeiros filmes a ser exibido aos alunos do CPTzinho. O filme, adaptado para o cinema pelo próprio Capra a partir de seu livro homônimo, aborda essencialmente o diálogo de três personagens principais (um político, um poeta e uma cientista) que discutem física quântica, desenvolvimento sustentável e os novos paradigmas de um mundo cada vez mais industrial e competitivo. Curiosamente, ao ser perguntado sobre seu contato inicial com o referencial oriental dentro do CPT, Erick Gallani (2023) cita esse filme⁴⁷.

Entendido o misticismo como uma comunhão pessoal em que a apreensão transcendental é inexplicável (ou mesmo intraduzível), e a vivência direta de tal experiência se faz imprescindível, ainda assim tentaremos esboçar respostas à pergunta título deste tópico.

O professor de sociologia política Carlos Eduardo Sell⁴⁸ (2009) nos esclarece que, diferentemente do asceta, o místico é aquele que se sabe como meio para o alcance de algo espiritualmente superior.

Ao discorrer sobre a mística budista, Sell (2009, p. 30) chama atenção para o fato de que “o budismo tende a conduzir o crente em busca [...] individualista da salvação”. Ou seja, esse algo superior (seja divino ou não) é inerente ao próprio ser; não existe fora dele. Sell (2009) enfatiza ainda que o budismo, ao se expandir por toda Ásia, se tornou acessível a camadas mais amplas da população (diferente de suas antigas origens). Isso, no entanto, não fez com que o budismo perdesse seu caráter místico.

Neste ponto, podemos fazer um paralelo ao trabalho do ator antuneano. Da mesma forma que cabe ao praticante místico a obtenção de uma experiência transcendental, o intérprete do CPT tem como princípio a busca individual por algo que vá além de seus próprios limites técnicos e artísticos. Por mais que exercícios

⁴⁶ Com direção de Bernt Amadeus Capra (irmão do físico).

⁴⁷ Entrevista de pesquisa concedida em 22 de maio de 2023, na cidade de São Paulo.

⁴⁸ Doutor em Sociologia Política (UFSC) e Professor do Departamento de Sociologia e Política da Universidade Federal de Santa Catarina.

físicos e referências de todos os tipos eram utilizados como instrumentos pedagógicos por Antunes Filho, cabia ao ator se elevar e se aprimorar enquanto artista.

Quero que os atores se façam por eles. É uma auto-organização, uma auto-arquitetura, e não uma coisa imposta de cima para baixo. Tem que brotar de baixo pra cima. E só assim posso ter atores com base cultural e base moral para fazer os espetáculos. [...]. Qualquer espetáculo que se fizer sem a base do ator autônomo, é espetáculo de diretor, é design. [...]. A autonomia é fundamental (Antunes Filho, 1998 *apud* Milaré, 1998, p. 80).

Autonomia era a palavra-chave nesse processo. O diretor e seus professores apresentavam aos atores diferentes possibilidades de caminhos para a apuração do pensamento crítico, estético e filosófico, da habilidade técnica, e, acima de tudo, da imaginação criativa e intuitiva. No entanto, o trajeto era substancialmente individual.

Gallani (2023) comenta que o CPTzinho era inclusive genérico, para todos, mas isso não significava que o desenvolvimento pessoal seria equivalente: “Quem pegou, pegou. Quem não pegou, não pegou”⁴⁹. Os livros eram indicados, os exercícios praticados, as deficiências discutidas e trabalhadas; porém, o êxito na transformação do praticante dizia mais respeito a ele do que a qualquer outra pessoa.

Voltando ao tema deste tópico, Capra (2013) nos diz que o objetivo principal dos seguidores do misticismo é transcender a noção de Si-mesmo (*Self*) e identificar-se com a realidade última (iluminar-se). O autor (2013, p. 43) nos comenta ainda que “a realidade última não pode ser objeto de raciocínio ou de conhecimento demonstrável. Essa realidade última [...] se situa além dos reinos dos sentidos e do intelecto”.

Como vimos no primeiro capítulo, Milaré (2010) se apropria da mesma ideia de Capra ao afirmar que o caminho para o ator acessar tal realidade se dá por meio da experiência direta, sem interferência da razão. Em face de uma “mente racional”, torna-se difícil assimilar tais afirmações. No entanto, para uma “mente oriental”, conforme Capra (2013, p. 40), essa questão não é tão peremptória:

Os budistas falam de um conhecimento ‘relativo’ e de um ‘absoluto’, ou acerca da ‘verdade condicional’ e da ‘verdade transcendental’. A filosofia chinesa, por sua vez, sempre enfatizou a natureza complementar do intuitivo e do racional, representando-os pelo par arquetípico yin e yang, que formam os alicerces do pensamento chinês. [...]. O conhecimento racional [...] pertence ao reino do intelecto, cuja função é discriminar, dividir, comparar, medir, categorizar. Cria-se, desse modo, um mundo de distinções intelectuais

⁴⁹ Entrevista de pesquisa concedida em 22 de maio de 2023, na cidade de São Paulo.

de opostos que só podem existir em mútua relação – razão pela qual os budistas denominam ‘relativo’ a este tipo de conhecimento.

Ao deslocarmos nosso olhar para o estudo da física, é exatamente o conhecimento racional que emerge. Mas Capra (2013, p. 45) é imperativo ao afirmar que mesmo aí existe certa correspondência com a filosofia oriental:

O conhecimento racional e as atividades racionais constituem, por certo, a parcela mais significativa da pesquisa científica; contudo, não a esgotam. A parte racional da pesquisa seria de fato inútil se não fosse complementada pela intuição que fornece aos cientistas novos *insights* e os torna mais criativos. Esses *insights* tendem a surgir repentinamente e, de forma característica, em momentos de relaxamento, [...] e não quando o pesquisador está sentado à mesa de trabalho, lidando com suas equações. Durante esses períodos de descanso após a atividade intelectual intensa, a mente intuitiva parece apossar-se do pesquisador e pode produzir as repentinas percepções tão esclarecedoras e que dão tanta alegria e prazer à pesquisa científica.

No campo teatral moderno, encenadores, como o já citado Jerzy Grotowski, se utilizaram de práticas físicas extremamente intensas na certeza de que, por meio delas, os atores alcançariam *insights* (para usar a mesma palavra de Capra) ou expressividades totalmente singulares, orgânicas e surpreendentemente originais.

Dentro do CPT, Antunes se utilizou também de exercícios laboratoriais na expectativa de fomentar em seus atores tais estados criativos. Neste ponto, é valiosa a fala de Pucci (2023):

A gente trabalhava, trabalhava, trabalhava, mas os grandes *insights* que eu tive, eram em momentos de vazio. Onde eu tava distraída. Onde eu acessava um pouco esse espaço que tá conectado com o todo; que é o teu Buda interior ou pode ser teu estado *zazen*⁵⁰, ou teu estado de silêncio; use você o nome que você quiser usar.⁵¹

É por meio de estados como esses – que podemos chamar de “conhecimento absoluto” – que se faz possível a “experiência direta da realidade que transcende não apenas o pensamento intelectual, mas também a percepção sensorial” (Capra, 2013, p. 43). Inviável de ser explicada através de palavras ou conceitos, tal experiência é o cerne de toda mística oriental. Capra (2013, p. 43) apresenta uma citação do *Kena Upanishad* que ilustra bem esse ponto:

⁵⁰ Conforme D. Suzuki (2021), *za* quer dizer “sentar”. *Zazen* pode ser traduzido como “sentar em meditação”. É o principal método meditativo utilizado no zen-budismo.

⁵¹ Entrevista de pesquisa concedida em 25 de julho de 2023, via plataforma de videoconferência Zoom.

Lá, o olho não alcança,
Nem a fala, nem a mente.
Não sabemos ou sequer entendemos
Como poderia ser ensinado.

Mesmo distintos, é fundamental termos em mente que ambos os conhecimentos coexistem nos seres humanos. Todavia, o grau de ênfase em cada tipo varia de escola para escola no Oriente e no Ocidente.

Os místicos, por exemplo, utilizam o conhecimento racional na tentativa de interpretar suas experiências intuitivas. Porém, é inegável o fato de que sem o conhecimento absoluto, obtido pela experiência direta, o racional perde toda sua relevância.

Por fim, cabe ressaltarmos que a experiência mística, assim como afirma Capra (2013, p. 51), “demanda, via de regra, inúmeros anos de treinamento sob a orientação de um mestre experiente e [...] o tempo dedicado a essa tarefa não garante, por si só, a obtenção de sucesso”.

No CPT, Antunes, como um mestre, orientava seus discípulos na difícil incumbência de atingir similar experiência nas artes cênicas; e não é exagero usar o adjetivo “mestre”. A própria Pucci (2023) assim o define: “nosso mestre, o Antunes, realmente é um ponto de mutação no teatro brasileiro. Ele formou toda uma geração. Ele vai tá [*sic*] presente durante séculos, eu acho”⁵².

Gallani (2023) tocou neste tema ao dizer como via a relação dos atores com Antunes: “é uma questão mestre-discípulo, mas um mestre-discípulo em termos de autonomia; não um mestre-discípulo de hierarquia (claro, hierarquia também), mas ele (Antunes) procura te dar autonomia”⁵³.

A autonomia era requerida como ferramenta básica no trabalho do ator. Assim como a ocorrência de uma experiência mística só é possível a partir de um ponto de vista individual, a transcendência interpretativa também o é. Similar a um místico, cabia ao ator buscar em si o caminho direto para uma interpretação verdadeira e real.

3.3 Zen-Budismo: pressupostos e imbricações com o método de Antunes Filho

⁵² Entrevista de pesquisa concedida em 25 de julho de 2023, via plataforma de videoconferência Zoom.

⁵³ Entrevista de pesquisa concedida em 22 de maio de 2023, na cidade de São Paulo.

Neste tópico objetivamos trazer à discussão concepções elementares e introdutórias do zen-budismo. A partir delas, intentaremos entrever ligações estreitas com a metodologia de Antunes Filho, especialmente no que diz respeito à atuação. Para isso, utilizaremos como base de pesquisa os livros fundamentais recomendados pelo diretor, mas sem nos limitarmos a eles.

Por ora, antes de abordarmos o zen, vamos nos deter um instante ao budismo propriamente dito.

É inegável que a maioria das pessoas mundo à fora, se perguntada, dirá certamente que já ouviu falar de budismo alguma vez na vida, mas, e quanto às suas raízes originárias?

Radmila Moacanin, em seu livro *A psicologia de Jung e o budismo tibetano*, nos apresenta uma passagem muito ilustrativa – e até mesmo fabular – sobre o surgimento do budismo. Brevemente, o que a autora (1999) nos diz é que existia um príncipe chamado Sidarta Gautama que vivia isolado em seu palácio, protegido de tudo e de todos por seu pai, o rei. Um dia, porém, o príncipe resolve sair das redomas do palácio e se aventurar pelo mundo. Nessa andança, Sidarta cruzou com um velho, um doente e um morto – fatos inéditos para ele. O choque foi inevitável. Ele, então, teve uma constatação: o sofrimento afeta a todos e dele não se pode fugir. Sidarta encontrou ainda uma quarta figura: um santo peregrino. Foi esse último encontro que o fez abandonar seu lar, sua vida de príncipe, sua família, e seguir numa longa caminhada em busca de uma resposta para o enigma da vida. Em suas andanças encontrou muitos sábios, mestres e filósofos, mas nenhum deles pôde responder-lhe às perguntas. Durante muitos anos, viveu como um eremita, buscando o controle sobre o corpo e a mente. Acreditando que a abstenção alimentar fosse o caminho para as respostas, sofreu com o enfraquecimento físico e mental. Percebeu, então, que o corpo era o seu aliado mais profundo, não devendo ser castigado com práticas ascéticas, nem com privações. Foi nesse momento que Sidarta encontrou o caminho mais equilibrado – o caminho do meio. Após isso, sentou-se em meditação sob uma árvore e passados muitos dias, atingiu a iluminação, alcançou a verdade tanto buscada. Foi aí que o príncipe se tornou o Buda (o desperto).

O Lama Anagarika Govinda (1995) nos explica que o budismo só é suscetível à apreensão total quando posto em prática como experiência viva. Seus sutras, isoladamente, não são capazes de nos pôr em contato com seus ensinamentos:

O que o Buda podia ensinar em palavras, era apenas uma fração do que transmitia pela sua simples presença, sua personalidade e seu exemplo vivo. E todas elas em conjunto representavam apenas uma pequena fração da sua experiência espiritual. O próprio Buda estava consciente das deficiências e limitações da palavra e da linguagem, quando hesitante em ensinar a sua doutrina pondo em palavras qualquer coisa que era demasiado profunda e sutil para ser alcançada pela mera lógica e pelo raciocínio do homem comum (Govinda, 1995, p. 39-40).

Moacanin (1999) nos conta que a essência do budismo pode ser expressa nas Quatro Nobres Verdades: 1. O sofrimento existe; 2. A fonte do sofrimento está no desejo egoísta e no apego; 3. É possível se libertar de todo o sofrimento; 4. O caminho é que leva à libertação (o Caminho Óctuplo do *Dharma* de Buda, ou seja, o método ou doutrina pelo qual o sofrimento é abolido⁵⁴).

A autora enfatiza ainda que essa doutrina se aperfeiçoa pelo caminho do meio e que uma vida equilibrada beneficia o indivíduo e a sociedade. Moacanin (1999, p. 18) nos diz também:

A sabedoria, a conduta ética e a disciplina mental estão inter-relacionadas e devem ser buscadas simultaneamente, promovendo cada uma o desenvolvimento da outra. Assim, os componentes psicológicos, éticos e filosóficos juntos constituem o fundamento do desenvolvimento espiritual.

É necessário entendermos que mesmo o sofrimento sendo fator básico da vida e comum a todos nós, os caminhos que levam ao seu término são diversos. Cada indivíduo é singular em seus múltiplos aspectos. Nesse ponto, é possível traçarmos um paralelo com o método de ensino dentro do CPT.

Embora os exercícios criados por Antunes Filho fossem aplicados a todos de uma maneira similar, o caminho para se atingir os resultados propostos pelo diretor (ou mesmo pelos professores do curso do CPTzinho) eram frequentemente modificados em virtude das dificuldades de cada ator ou atriz.

⁵⁴ Conforme o Mestre Yün (2011), o Caminho Óctuplo é o detalhamento da quarta Nobre Verdade. Cada um dos oito elementos deste Caminho possuem um nome precedido pela palavra *samyak* (páli, *samma*), que significa “perfeito” ou “correto”. São eles: 1. Compreensão Correta (Samyag-drsti); 2. Pensamento Correto (Samyak-samkalpa); 3. Fala Correta (Samyag-vac); 4. Ação Correta (Samyak-karmanta); 5. Meio de Vida Correto (Samyag-ajiva); 6. Esforço Correto (Samyak-vyayama); 7. Atenção Correta (Samyak-smrti); 8. Concentração Correta (Samyak-samadhi).

Explicando de uma forma melhor, em face de um mesmo exercício, cada ator alcançava resultados diferentes, em espaços de tempo diferentes. Caso algum aprendiz estagnasse na prática ou não compreendesse as implicações para além do fazer, Antunes (ou os professores) intervinha propondo novas concepções filosóficas ou imagéticas. Em certo sentido, o ensino era individualizado. Curioso notar que isso também é apontado no budismo:

A característica principal de todos os ensinamentos de Buda é o fato de serem projetados para acomodarem-se às necessidades e aptidões de cada pessoa. Visto que todos temos interesses, problemas e modos de vida diferentes, nenhum método de ensino jamais poderia ser adequado para todos. O próprio Buda explicou que, com o objetivo de atingir determinado discípulo, vindo de uma experiência passada particular, ele empregava um ensinamento específico. Assim, haveria ocasiões em que seria preciso dizer 'sim', e noutras vezes talvez o mais apropriado seria dizer 'não', embora se tratando da mesma pergunta (Yeshe, 1979 *apud* Moacanin, 1999, p. 19).

Essa postura ambivalente era muito presente e forte no modo como Antunes se relacionava com o seu elenco. Todos os entrevistados por mim para esta pesquisa acabaram por apontar certas atitudes paradoxais do diretor (mesmo que não em sentido direto com a citação acima).

Ao ser questionado sobre sua experiência enquanto ator dirigido por Antunes Filho, Paula (2023) nos diz: “ele, em um dia pedia uma coisa e no outro dia ele negava essa coisa; pedia outra completamente diferente”⁵⁵. Galani (2023) lembra de vezes em que Antunes ao assistir uma cena de um determinado ator o elogiou diante de todo o elenco. No dia seguinte, Antunes, ao ver a mesma cena representada pelo mesmo ator, distribuiu improperios como se tal ator fosse o mais desqualificado de todos⁵⁶. Gallani (2023) reflete ainda que a provocação de Antunes tinha como princípio despertar o senso de autonomia e autocrítica do próprio intérprete: “é que a pessoa acreditava nele (Antunes) e não em si”⁵⁷.

Nunes (2023) comenta que essa postura de Antunes era uma espécie de jogo em que ele buscava estimular no ator o alcance de algo inatingível: “um dia ele puxava muito, aí no outro dia, você fazia qualquer coisinha e ele ‘ah, melhor atriz do mundo!’”. Então, ele ia jogando com o seu ego, com sua vaidade”⁵⁸.

⁵⁵ Entrevista de pesquisa concedida em 19 de maio de 2023, via plataforma de videoconferência *Google Meeting*.

⁵⁶ Entrevista de pesquisa concedida em 22 de maio de 2023, na cidade de São Paulo.

⁵⁷ Entrevista de pesquisa concedida em 22 de maio de 2023, na cidade de São Paulo.

⁵⁸ Entrevista de pesquisa concedida em 26 de abril de 2023, na cidade de São Paulo.

Para Takamisawa (2023), ser dirigido por Antunes Filho “era belo e pavoroso”⁵⁹, pois eram frequentes os gritos e apontamentos de interpretações que, para o diretor, estavam completamente erradas. E mesmo que essa atitude de Antunes Filho fosse totalmente questionável, era esse o seu jeito de demonstrar entusiasmo com a cena e com a atuação de seu elenco. É rico o que nos diz Pucci (2023) sobre esse ponto:

Quando tava você em cena e o Antunes dirigindo, ele era absolutamente honesto e sincero. [...]. Tudo que ele falava, você podia confiar de olho fechado porque era pro melhor. [...]. Eu confiava nele, quando eu tava, assim, em cena, cegamente. Ele nunca me feriu como atriz [...]. Até as coisas duras que ele falou comigo, era sempre me levando pra eu ser mais.⁶⁰

Mesmo assim, muitas vezes Antunes Filho recheava seus discursos com direções plenamente contraditórias. Em face disso, era necessário certo despojamento dos atores em se colocarem em cena completamente “zerados”, cientes de que em um dia poderiam ser exemplos de sucesso e no outro, de fracasso. No entanto, caso a ânsia do ator fosse apenas por aprovação imediata do diretor, sua autoinvestigação ficava em segundo plano. Com tal postura, o intérprete se ligava apenas ao olhar externo, abdicando de um olhar para si. O ator, dessa maneira, entrava em uma espécie de atuação às cegas sem nenhum controle ou autonomia. E aqui cabe um relato pessoal.

Durante minha fase como ator do CPT no ano de 2015, estávamos – eu, Antunes e o alguns atores do elenco de *Blanche* – ensaiando uma determinada cena do espetáculo. Recordo-me de que o foco do momento era uma cena em que o ator Felipe Hofstatter (que até então era o intérprete do personagem Harold Mitchell) não conseguia dizer seu texto de acordo com o desejo de Antunes. Eu havia acabado de entrar para o elenco no papel de Stanley Kowalski e Antunes me pediu para dar o mesmo texto. Mal eu havia pronunciado algumas palavras, Antunes me interrompeu e me disse “é isso! De novo”. Eu repeti a mesma mecânica, as mesmas inflexões, entonações – ou o que eu imaginava ter feito –, sem nem saber ao certo o que eu estava falando. Ao que Antunes, novamente, me elogiou em voz alta. Fato é que eu não tinha consciência (autonomia) alguma do que eu havia feito certo. Fazia tão bem ao meu ego servir de modelo aos demais atores (antigos no CPT), que minha ânsia estava apenas em obter reconhecimento.

⁵⁹ Entrevista de pesquisa concedida em 13 de maio de 2023, na cidade de São Paulo.

⁶⁰ Entrevista de pesquisa concedida em 25 de julho de 2023, via plataforma de videoconferência Zoom.

Ao me usar como exemplo, o diretor, com seu método de trabalho, estava provocando o ator Felipe Hofstatter a fazer mais, a fazer melhor, pois, como eu – uma pessoa que havia acabado de chegar e tido pouco contato com a metodologia do CPT – já conseguia atingir uma interpretação que o ator Felipe Hofstatter, com anos de casa, não conseguia? Caso Antunes, futuramente, me pedisse para repetir o feito, tenho certeza de que não saberia fazê-lo. O que de fato aconteceu. No dia seguinte ao ensaio descrito, Antunes já me desqualificava em qualquer tentativa de abrir a boca e o exemplo de qualidade passava a ser Felipe Hofstatter que, agora, já era capaz de dizer o mesmo texto do dia anterior de acordo com a vontade do diretor.

Conforme Paula (2023), posturas como essa poderiam ser vistas como uma grande incoerência por pessoas fora do elenco do CPT, entretanto, para aqueles que faziam parte do processo o entendimento se dava por outro viés:

Quem tá dentro e participou da construção de um pensamento percebe que: ‘ah, não, ele (Antunes) tá experimentando possibilidades sem afirmar nenhuma delas’. Então, ele te orientava de uma maneira – e isso, eu tô falando da minha vivência enquanto protagonista em cinco espetáculos – em que você não se fixava em um modo de fazer, mas você experimentava diversos modos. E a experimentação de diversos modos te permitia afirmar algumas possibilidades que não eram determinantes pra toda trajetória, mas que poderiam se revelar em alguns instantes. Então, isso dava nuances. Isso dava complexidades (Paula, 2023).⁶¹

Com base na fala acima, é possível presumir que a compreensão total do método de Antunes Filho só pode ser atingida por aqueles que compartilharam a sala de ensaio e, mais ainda, efetivamente atuaram e se exercitaram dentro do CPT. Um olhar crítico distanciando e pautado apenas em literaturas corre sérios riscos de afirmar ideias inverídicas ou tirar conclusões equivocadamente precipitadas.

Para tentarmos entender os principais postulados do zen, tomaremos como referência primária o livro *Uma introdução ao zen-budismo*⁶², de Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966). Publicado originalmente no ano de 1934, o grande destaque deste livro é sua linguagem simples e acessível.

Autor de inúmeros livros sobre a filosofia oriental, D. Suzuki, apesar de nunca ter assumido os votos monásticos ou ter se tornado monge, devotou grande parte de sua vida à difusão do zen-budismo.

⁶¹ Entrevista de pesquisa concedida em 19 de maio de 2023, via plataforma de videoconferência *Google Meeting*.

⁶² Livro pertencente à bibliografia sugerida por Antunes Filho a seus atores.

De início, é apropriado termos em conta que no budismo existem duas escolas: Hinayana (Pequeno Veículo) e Mahayana (Grande Veículo). Ao longo de todos os séculos de sua existência, a doutrina budista e suas duas escolas foram se expandindo em diversas tradições, mas sempre mantendo como ponto em comum a busca pela iluminação por meio dos ensinamentos de Buda.

O budismo é único, mas suas ramificações apresentam divergências. O zen-budismo (Mahayana) é uma dessas ramificações. Daisetz Suzuki (2019, p. 13) nos confirma que o Mahayana “não passa de uma forma desenvolvida do budismo, e sua autoridade final remonta ao seu fundador indiano, o grande Buda Sakyamuni”. Entretanto, D. Suzuki (2019) nos diz também que ao se espalhar pela China e pelo Japão, o Mahayana foi se distanciando da forma primitiva do budismo original:

Entre as muitas seitas do budismo que cresceram, especialmente na China e no Japão, encontramos uma ordem singular que afirma transmitir a essência e o espírito do budismo diretamente a partir de seu autor, e isso não através de qualquer documento secreto ou por meio de qualquer rito misterioso. Essa ordem é um dos aspectos mais significativos do budismo, não só do ponto de vista de sua importância histórica e vitalidade espiritual, mas também do ponto de vista de sua maneira assaz original e estimulante de demonstração. A ‘Doutrina do Coração de Buda (*buddhahridaya*)’ é seu nome erudito, mas ela é mais comumente conhecida como ‘zen’ (Suzuki, D., 2019, p. 14)

D. Suzuki nos apresenta ainda uma explanação satisfatória sobre o que, para ele, seria a natureza do zen-budismo:

As principais ideias do zen derivam-se sem dúvida do budismo e devemos considerá-lo um desenvolvimento legítimo do último; mas esse desenvolvimento foi alcançado para atender às demandas peculiares características da psicologia do povo do Extremo Oriente. O espírito do budismo deixou sua superestrutura altamente metafísica para se tornar uma disciplina prática da vida. O resultado é o zen (Suzuki, D., 2019, p. 19).

De acordo com o D. Suzuki, é viável observar que as doutrinas do zen estabelecidas teoricamente só podem ser compreendidas, profundamente, por aqueles que passaram por um longo período de treinamento e conseguiram obter um conhecimento penetrante do zen na vida cotidiana. Nesse ponto, cabe trazermos à discussão os escritos de outro Suzuki: Shunryu Suzuki (1904-1971).

Em seu livro *Mente Zen, Mente de Principiante* (1970), o S. Suzuki nos diz que o propósito de todo ensinamento zen deve ser posto em prática no dia a dia. Outrossim, o zen almeja fazer do praticante um auto-observador e um descobridor da

realidade de sua mente e do seu ser. Para isso, é crucial abandonar a mente dualista em favor de uma “mente de principiante”:

Há muitas possibilidades na mente do principiante, mas poucas na do perito. Se você discrimina demais, você se limita. Se é exigente ou ambicioso em excesso, sua mente não é rica nem autossuficiente [...]. Na mente do principiante não há pensamentos do tipo ‘eu alcancei algo’. Todos os pensamentos egocentrados limitam a vastidão da mente. Quando não alimentamos pensamento nenhum de conquista, nem pensamentos egocentrados, somos verdadeiros principiantes e podemos então aprender alguma coisa de fato. [...]. Assim, a coisa mais importante é manter sua ‘mente de principiante’. Não há necessidade de ter uma profunda compreensão do Zen. Mesmo que você leia muita literatura Zen, deve ler cada frase com uma mente virgem. Nunca deve dizer: ‘Eu sei o que é Zen’, ou ‘eu atingi a iluminação’, O real segredo das artes também é esse: ser sempre um principiante (Suzuki, S., 2007, p. 20).

Tais afirmações podem soar estranhas, mas neste ponto D. Suzuki (2019) também nos alerta para os enigmas presentes nos postulados zen, enfatizando, inclusive, o potencial de serem vistos como absurdos e/ou ridículos. Todavia, o D. Suzuki (2019, p. 15) é efusivo ao declarar que:

[...] o zen não pode ser tema da exposição lógica simplesmente porque a linguagem humana não é um meio adequado para expressar as verdades mais profundas do zen; elas devem ser experienciadas no mais íntimo da alma, quando se tornam pela primeira vez inteligíveis.

A questão da impossibilidade de abordagem do zen de modo lógico parece ser uma constante:

Eu disse que o zen é místico. Isso é inevitável, visto que o zen é o princípio predominante da cultura oriental; é o que faz com que o Ocidente fracasse com frequência em compreender com exatidão as profundezas da mente oriental, porque o misticismo em sua própria natureza desafia a análise da lógica e a lógica é o traço mais característico do pensamento ocidental. O Oriente é sintético em seu método de raciocínio; ele não se importa tanto com a elaboração de detalhes, mas sim com uma compreensão ampla do todo, e isso intuitivamente (Suzuki, D., 2019, p. 17).

Essa afirmação se aplica, igualmente, ao Tao que será discutido mais à frente. Já a experiência pessoal de que nos fala D. Suzuki é também a única e verdadeira maneira de aproximação, na essência, dos ensinamentos e práticas de Antunes Filho. Aliás, indo ao encontro do que nos trouxe Shunryu Suzuki na citação anterior, no CPT, o segredo para a apreensão do sistema e o desenvolvimento pleno do artista reside na crença de o que o ator deve se portar também como um principiante, sempre. Isso por si só já afasta qualquer comportamento arrogante ou mesmo pretencioso.

Ao analisar textos sobre o CPT, entrevistas concedidas por Antunes e por alguns de seus atores e professores, fica evidente que a metodologia do diretor se utilizava muitas vezes de imagens metafísicas. Não só imagens, mas também declarações, sistematicamente, paradoxais. Com efeito, isso pode gerar estranhamento em certas pessoas ao terem um primeiro contato com o modo laboral de Antunes, não sendo possível decifrar, de antemão, os materiais e discursos por meio do raciocínio lógico. É preciso tempo para que essas imagens decantem no subconsciente.

No CPT, o ator só vai obter resultados satisfatórios se renunciar de um racionalismo cartesiano e se, verdadeiramente, vivenciar as proposições teórico-práticas de Antunes Filho sem expectativa ou ansiedade em obter quaisquer resultados. É o mesmo princípio do zen: “quando você tenta obter algo, sua mente começa a divagar por outros lugares. Quando você não se ocupa em obter algo, seu corpo e sua mente permanecem juntos, presentes onde você está” (Suzuki, S., 2007, p. 25).

Na doutrina budista, a própria ideia de iluminação (*satori*) exige ir além da superestrutura conceitual do tema e demanda comprometimento absoluto com os preceitos.

Shunryu Suzuki (2007, p. 44), ao discorrer sobre um dos quatro votos budistas (“embora o budismo seja inalcançável, eu me comprometo a atingi-lo”), resvala no paradoxo: “se é inalcançável, como é possível alcançá-lo? E, no entanto, devemos fazê-lo. Isso é o budismo”. Ou seja, o essencial é a prática, a continuidade, o caminho. Esse era o ponto defendido também por Antunes. Ele queria que seus atores superassem a lógica cartesiana de pensamento como forma de viabilizar uma encenação metafísica em que se revelasse a realidade profunda da vida.

Para Antunes, a narrativa de qualquer obra dramática servia somente como pretexto para outros mundos em que a palavra não é capaz de alcançar. “O dado concreto interessa apenas à medida que se torna veículo para outras dimensões da realidade” (Milaré, 2010, p. 25).

As teorias e conceitos estudados servem como chaves para acessar outras dimensões de entendimento da realidade. Antunes, dessa forma,

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 efeito têm conteúdos inacessíveis à percepção cotidiana dos nossos sentidos (Milaré, 2010, p. 35).

Ao buscar quebrar a lógica ocidental e utilizar dados do real como veículo para o transcendental, Antunes Filho tentava provocar a espiritualização das ações cênicas em que o corpo do ator passaria a “falar” mais que suas próprias palavras. Aqui, outro importante livro sobre o zen tinha inestimável valor para o diretor: o já citado – *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*.

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 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*, mas de meios que elevem o ator ao nível de comediante, com atuações fundadas não em convenções, mas na *espiritualização das ações cênicas* (Milaré, 2010, p. 42, grifo do autor).

Já falamos que uma atuação espiritualizada está ancorada na ideia de ir além da pura e simples técnica. A questão é entender a técnica apenas como ponte para uma atuação orgânica, viva, renovada a cada segundo em cena, mesmo que o espetáculo se repita centenas de vezes.

Já a palavra “comediante” mencionada na citação acima vem da leitura feita por Antunes do livro *Paradoxo Sobre o Comediante* (1769) do pensador francês Denis Diderot:

Aprofundando-se no pensamento de Diderot, Antunes passou a preferir ao termo *ator* a expressão *comediante*. Isso porque *ator* confunde-se com a função social que caracteriza cada cidadão como *empresário, sapateiro, padre, médico, padeiro* [...]. O comediante transcende a função social e ilumina as questões humanas (Milaré, 2010, p. 39, grifo do autor).

Para Diderot, o comediante é aquele que está ciente a todo momento de tudo que executa em cena; é aquele que finge a emoção e nunca aquele que se deixa ser tomado por ela. Diderot menospreza os atores que dizem representar com alma, pois isso geraria desempenhos desequilibrados e exigira um vigor emocional aquém do que seria possível suportar diariamente. Os atores “de alma”, conforme Diderot (2006, p. 23):

Vão falhar amanhã na passagem em que hoje primaram; em contrapartida, vão primar naquela em que falharam na véspera. Ao passo que o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória, vai ser um, o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, apreendido, ordenado em sua cabeça [...].

As proposições de Diderot, de certa maneira, vão contra o que propunha Stanislavski – o que poderia soar contraditório, uma vez que já ficou claro que Antunes também se apropriou de concepções do encenador russo. Mas, já não ficou evidente que é por meio de contradições que se fez o método antuneano? Antunes usou recursos provenientes do método de Stanislavski e usou também recursos de Diderot, no entanto, jamais de maneira exclusiva. Diferentes referenciais eram tomados em prol, justamente, de libertar o ator de padrões interpretativos ou das armadilhas de uma atuação puramente vinculada à emoção bruta. Nada era estático, nada era eterno, nada era absoluto.

Nos últimos anos de vida do diretor, o próprio termo “comediante” já não era utilizado com frequência por ele. E mesmo que a palavra escolhida fosse simplesmente “ator”, ela estava preenchida pelas ideias de Diderot e de muitos outros pensadores (ocidentais e orientais) que Antunes admirava. Todo esse arcabouço teórico – e aqui destaca-se os textos zen-budistas – servia como fagulha no processo incendiário da conquista da “realidade última”.

Mas como acessar a “realidade última”? Como superar o entendimento do “eu” de maneira não intelectual? O caminho proposto pelo zen, e abraçado por Antunes, é um treinamento místico, prático e sistemático em que a intuição é requerida como ferramenta de iluminação (*satori*). Intuição que também pode se manifestar na forma de *insights* – como já defendido por Capra anteriormente.

D. Suzuki (2019) nos aponta que é singular perceber que a grande diferença do zen-budismo frente outras escolas e doutrinas orientais se situa no fato de que o *satori* pode ser alcançado nas atividades rotineiras mais singelas. Não se exige uma entrega monástica ou abdicação da vida ordinária. A iluminação é buscada a todo momento nas ações simples que cada pessoa executa. Herrigel, por exemplo, em sua estadia no Japão, vive essa experiência na prática do tiro com arco.

Milaré, em citação anterior, comenta que Antunes, em seu método, não almejava atingir o *satori*, mas isso nada diminui a entrega requerida aos seus atores. Mesmo que o *satori* não fosse um objetivo, o diretor exigia, sim, uma mudança

completa no modo de ser do ator, pois, no CPT, “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” (Milaré, 2010, p. 25).

Relativamente curto, ainda assim muito significativo a Antunes Filho, o livro de Herrigel é exemplar em tratar dos obstáculos enfrentados por um ocidental no Oriente. Vamos nos ater um momento nessa obra.

Como já apontado, o *Arqueiro Zen* nos traz o relato pessoal do próprio autor sobre sua experiência com o exercício do tiro com arco sob a supervisão do mestre japonês Kenzo Awa.

Logo no início do livro, o mestre chama atenção para o estiramento do arco de quase dois metros de comprimento: “quando estiramos a corda ao máximo, [...] o arco abarca o universo, e por isso é importante saber curvÁ-lo adequadamente” (Herrigel, 1995, p. 30). Essa imagem, essencialmente poética e metafórica, abre uma brecha para uma alusão ao trabalho do ator. Como já proposto por Kazuo Ohno, o palco vazio é o lugar onde o infinito se manifesta. Cabe ao ator saber “estirar” ao máximo seu corpo e sua existência para que neles o universo todo seja abarcado e manifestado.

Para que o tiro resultasse em sucesso, o mestre salientou o fato de que o vital da prática não tinha a ver com o fortalecimento muscular, mas sim com certo relaxamento, uma contemplação por parte do atirador: “somente quando tiverem aprendido isso é que cumprirão uma das condições para que o tiro se espiritualize” (Herrigel, 1995, p. 30). E o tiro espiritualizado tem o mesmo princípio do ator espiritualizado:

Esse estado, em que não se pensa nada de definido, em que nada se projeta, aspira, deseja ou espera e que não aponta em nenhuma direção determinada (e não obstante, pela plenitude da sua energia, se sabe que é capaz do possível e do impossível), esse estado, fundamentalmente livre de intenção e do eu, é o que mestre chama de espiritual (Herrigel, 1995, p. 47-48).

Eis o desafio: espiritualizar-se. É disso que trata todo o livro.

Um dos maiores entraves nesse processo estava relacionado diretamente com a respiração: “se o senhor não consegue [...] é porque respira de maneira inadequada” (Herrigel, 1995, p. 32). Ou seja, nessa prática – e em muitas outras, para não dizer todas –, o corpo é veículo, é porta de entrada para o espiritual. Não vamos nos ater a todas as indicações do mestre quanto ao modo correto de respirar, mas algo importante a assinalar é que a concentração do praticante deveria estar plenamente

vinculada à respiração e não ao tiro. Respirando no ritmo correto, acessa-se à origem da força espiritual (Herrigel, 1995). De modo semelhante, é o que se busca com a técnica meditativa do *zazen*⁶³: “quando você pratica *zazen*, sua mente deve estar concentrada na respiração” (Suzuki, S., 2007, p. 29, grifo do autor).

D. Suzuki nos confirma que *zazen* tem em *dhyana*⁶⁴ seu equivalente e, segundo ele (2019, p. 92), “significa conter os pensamentos, não permitir que os pensamentos vagueiem para fora de seu caminho legítimo; ou seja, significa ter a mente concentrada em um único tema de pensamento”. Pensamentos surgirão, claro, mas o objetivo é não se fixar neles.

Dia após dia, Herrigel intentava o disparo impecável, sem sucesso. “Algo dispara”, dizia o mestre, exigindo que ele não pensasse no soltar de dedos. Mas como fazer isso? “Quando o senhor souber a resposta, não precisará mais de mim. E se eu lhe der alguma pista, poupando-o da experiência pessoal, serei o pior dos mestres [...]. Por isso, não falemos mais! Pratiquemos!” (Herrigel, 1995, p. 63).

Herrigel, à princípio, não compreendia o que seria esse *algo*, no entanto, mesmo assim, continuou a fazer a única coisa que podia: praticar. Após meses de treinamento e muitos ensinamentos, Herrigel começava a ter seus tiros aprovados pelo mestre. Contudo, ao menor sinal de orgulho, ele era veementemente repreendido: “o que se passa com o senhor? Já sabe que não se deve envergonhar pelos tiros errados. Da mesma maneira, não deve felicitar-se pelos que realizam plenamente” (Herrigel, 1995, p. 74). Humildemente, era preciso se libertar de qualquer tipo de prazer pessoal, pois esse “algo” é profundamente espiritual, só possível de acessar por vias além do ego. O ponto dos ensinamentos não é refletir/nomear, mas experienciar, acima de tudo.

Certo dia, depois de um tiro perfeito, ao ser indagado pelo mestre sobre sua compreensão do que seria o tal “algo” que dispara, o filósofo alemão responde enfaticamente:

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 estamos enredados de tal maneira que

⁶³ Meditação sentada.

⁶⁴ Termo sânscrito para meditação.

não consigo separá-las. E até o desejo de fazê-lo desapareceu (Herrigel, 1995, p. 74, grifo do autor).

Manifestava-se, assim, o zen em seu estado ideal. Ao abandonar o desejo (ego), a batalha do arqueiro contra si mesmo é vencida. O tiro com arco, ou o *zazen*, por exemplo, são práticas que visam fazer com que seus praticantes penetrem nas profundezas do ser e acessem a “realidade última”. E por mais que existam mestres, cabe unicamente ao discípulo atravessar esse caminho e se surpreender com tais descobertas.

De modo similar ao zen, para aquele que queira ter a compreensão mais nítida do fazer teatral de Antunes Filho, se faz necessário experienciar por si toda sua metodologia, sendo essa uma percepção estritamente pessoal e intransferível.

3.3.1 Correlações adicionais

No tópico anterior, pudemos compreender, de uma forma geral, as singularidades e alguns aspectos marcantes do budismo e do zen. Foi-nos possível também já analisar algumas similaridades de tais referenciais orientais com as propostas de trabalho de Antunes Filho, a saber: ensino individualizado, compreensão total do método por meio da prática e não somente da teoria e a utilização de discurso e imagética paradoxais. Entretanto, penso que podemos ir além nesta investigação, a começar pela questão prática.

D. Suzuki (2019) nos mostrou que o zen se vale dos frutos colhidos a partir de uma disciplina ativa exercida habitualmente na vida. Talvez seja este ponto que tenha chamado a atenção de Antunes Filho. A verdade, segundo o zen, pode e deve ser buscada na vida comum. Deste modo,

A iluminação não é um objetivo a ser alcançado após longos anos de esforço e de prática meditativa: já somos iluminados, ainda que não saibamos disto, e prática e iluminação não podem ser separadas uma da outra. Esse é o sentido da prática zen-budista (O zen [...], 2023).

Se já somos iluminados, o desafio maior é encontrar meios que nos permitam acessar a luz que carregamos interiormente e dar vazão a ela. Mas como fazer isso sem um mapa já predeterminado e preciso? A resposta pode estar nas proposições do zen, entretanto, D. Suzuki (2019, p. 21) é provocador ao nos apresentar o tema com afirmações, em certo sentido, contraditórias:

O zen decididamente não é um sistema fundado sobre a lógica e a análise. É, antes, um antípoda da lógica, que defino como o modo dualista de pensamento. [...]. O zen não tem nada a nos ensinar na forma de análise intelectual; nem tampouco tem qualquer conjunto de doutrinas que são impostas a seus seguidores. [...]. Não há, portanto, no zen, livros sagrados ou princípios dogmáticos, tampouco há qualquer fórmula simbólica através da qual se possa acessar o significado do zen. Se me perguntassem, então, o que o zen ensina, eu responderia: o zen não ensina nada. Quaisquer ensinamentos que existam no zen vêm da mente de cada um. Ensinamos a nós mesmos; o zen apenas aponta o caminho (O zen [...], 2023).

De fato, o zen apenas aponta o caminho. O caminho árduo de abandono de certezas e do ego, pois “no zen-budismo, quanto mais o *eu* tenta ser o centro, mais se afasta do centro do Ser” (Milaré, 2010, p. 107, grifo do autor). Para toda e qualquer escola budista, o ego só existe em termos abstratos e sua ausência é fundamental no caminho da iluminação. Nas palavras de Watts (1995, p. 66): “O verdadeiro Eu é o não Eu’, pois qualquer tentativa de conceber o Eu, acreditar no Eu ou procurar o Eu, afasta-o imediatamente”.

Antunes sabia dos desafios em instaurar esse modo de pensar e de pensar a si próprio nos atores do CPT. É um trabalho hercúleo modificar toda uma estrutura de pensamento em pessoas tão acostumadas a fórmulas cartesianas e racionalismos. Tal propositura só lograria êxito caso os intérpretes, realmente, se pusessem em experiência: “aquele que consegue vencer as dificuldades iniciais, no entanto, atinge um estado confortável, aquieta o espírito como numa meditação profunda” (Milaré, 2010, p. 109).

No CPT, tudo existe para destravar o ator de seus pensamentos e condicionamentos prévios. Teoria e prática andam juntas e não é possível vislumbrar o método ou o projeto de atuação antuneana sem de fato se exercitar em cena e, especialmente, na vida. O sucesso de tal tarefa dependente única e exclusivamente daquele que se propõe ao desafio de se lançar no caminho solitário da autoinvestigação. E aqui vale lembrar o conselho do grande poeta espanhol Antonio Machado (1990, p. 158, tradução nossa): “caminhante, não há caminho, faz-se o caminho ao caminhar”⁶⁵ – por mais difícil e penoso que seja.

Mesmo após toda a explanação feita até aqui, muitos podem ainda questionar a utilização do zen supondo que isso resultaria em uma espécie de doutrinação religiosa. O próprio Milaré (2010, p. 211) chama atenção para esta questão e nos diz

⁶⁵ “[...] caminhante, no hay camino, se hace camino al andar”.

que: “a lida com o zen-budismo, o taoismo e o hinduísmo no processo criativo levou muita gente a imaginar o CPT como uma espécie de seita religiosa orientada por Antunes Filho”. Mas isso está longe de ser uma verdade. Vale lembrar que dentro do curso do CPTzinho os livros relacionados ao misticismo oriental faziam apenas parte da lista bibliográfica indicada aos participantes.

Na minha experiência como aluno do curso de 2015, não houve debates ou discussões em torno de tal temática. A influência estava presente no programa pedagógico, mas só seria percebida por aqueles que se aventurassem nos estudos por conta própria, como no meu caso.

Paula (2023) compartilha que durante sua permanência no CPT (de 2004 a 2013), “a filosofia oriental tava presente pelo encaminhamento pedagógico [...], mas, diretamente, tratando desses textos nesse período, não aconteceu”⁶⁶.

Mesmo Pucci (2023) – que fez parte do CPT de 1982 até meados da década de 1990 – atesta que, embora Antunes já naquele tempo indicasse a leitura do *Arqueiro Zen*, as questões orientais eram utilizadas mais como metáforas e não tanto com material textual: “sempre, de alguma maneira, a filosofia oriental estava presente. Talvez, ele não chamasse de filosofia oriental, mas os preceitos estavam ali”⁶⁷.

E mesmo para aquelas pessoas mais rigorosas que veem o uso do zen sempre atrelado às intenções religiosas, Milaré (2010) nos garante que no CPT a abordagem das doutrinas orientais era exclusivamente vinculada à criação artística. E aqui cabe evidenciar, inclusive, que nem entre os seguidores do zen há um consenso sobre esse fato.

O zen é uma religião? Não é uma religião no sentido em que o termo é popularmente entendido; porque não tem um Deus para cultuar, nem um rito cerimonial para observar, nem um lar futuro para onde são destinados os mortos e, por último, não há no zen uma alma cujo bem-estar deva ser zelado por alguém e cuja imortalidade seja uma questão de intensa preocupação para algumas pessoas. O zen é livre de todos esses estorvos dogmáticos e ‘religiosos’ (Suzuki, D., 2019, p. 22).

A intencionalidade do zen é atingir uma mente liberta da ideia de um Deus onipresente, pois entende que isso representa um obstáculo a liberdade do espírito.

⁶⁶ Entrevista de pesquisa concedida em 19 de maio de 2023, via plataforma de videoconferência *Google Meeting*.

⁶⁷ Entrevista de pesquisa concedida em 25 de julho de 2023, via plataforma de videoconferência *Zoom*.

Shunryu Suzuki (2007, p. 71) também é taxativo em negar qualquer vínculo religioso do zen:

Nossa prática não tem nada a ver com crenças religiosas, sejam elas quais forem. E vocês não precisam hesitar em praticar nosso caminho pelo fato de ele não ter nada a ver com o cristianismo, xintoísmo ou hinduísmo. Nossa prática é para todos. Geralmente, quando alguém acredita em alguma religião em particular, sua atitude se torna como um ângulo cada vez mais agudo e apontado para fora de si. Mas o nosso caminho não é esse. Em nosso caminho, o vértice desse ângulo sempre aponta para nós mesmos.

Se há algum deus no zen, ele se encontra no interior de cada um. O zen pede simplesmente que se viva a vida como ela deve ser vivida, com atenção plena, no aqui-agora, sem abstrações.

Para Antunes, esse estado deveria ser mandatário em cena. O ator deveria estar com atenção plena no presente, experienciando verdadeiramente cada momento interpretado e cada diálogo trocado. A expressão cênica, assim como tudo na vida, demanda total inteireza do ser:

A fim de não deixar rastros ao fazer alguma coisa, você tem de fazê-la com todo o seu corpo e a sua mente, deve estar concentrado naquilo que está fazendo. Faça inteiramente, como uma boa fogueira, e não como uma fogueira que apenas faz fumaça. Você deve consumir-se por completo. Se não arder completamente, rastros de você mesmo serão deixados naquilo que fizer. Ficarão resíduos que não se consumiram. Atividade Zen é aquela que se consome inteiramente sem deixar nada além de cinzas. Esse é o objetivo de nossa prática (Suzuki, S., 2007, p. 62).

E podemos pensar que isso seja uma atividade simples, mas sabemos que não é bem assim. Os avanços tecnológicos e o período vivido na pandemia de Covid-19 fizeram com que o número de pessoas no mundo que sofrem com a ansiedade aumentasse consideravelmente. Ana Luísa Santos (2023), ao se basear em estudo da Organização Mundial da Saúde (OMS), nos diz que o Brasil possui cerca de 19 milhões de pessoas com transtorno de ansiedade e depressão, sendo o país líder nesses quesitos em toda a América Latina.

Temos a ciência de que existem diversos tratamentos e modos de lidar com a ansiedade; o zen é um deles:

O zen propõe disciplinar a mente, torná-la mestra de si mesma através de uma compreensão profunda de sua própria natureza. Entrar na natureza real da própria mente ou alma é o objetivo fundamental do zen-budismo. O zen, portanto, é mais do que meditação e Dhyana em seu sentido comum. A disciplina do zen consiste em abrir o olho mental para examinar a própria razão da existência (Suzuki, D., 2019, p. 24).

Um outro ponto crucial levantado tanto por D. Suzuki e debatido por Milaré é a abdicação de conceitos que descrevam ou definam o zen em sua totalidade: “o verdadeiro conhecimento [...] transcende todos os modos de expressão” (Suzuki, D., 2019, p. 34).

Conforme Milaré (2010), dentro do CPT, o zen é utilizado ainda como expediente na luta contra o determinismo a que fomos condicionados, pois nem sempre a solução para uma problemática é racional e, muito menos, pode ser explicada por palavras ou fórmulas pré-concebidas. A postura do ator antuneano é semelhante à do místico: “se permanecer racional, analítico, objetivo, passará ao largo de experiências que podem conduzi-lo a essas realidades. Precisa abandonar-se no fluxo, deixar-se conduzir pela Mente, estar sempre no *caminho do meio*” (Milaré, 2010, p. 211, grifo do autor).

Já vimos que o caminho do meio é aquele livre de radicalismos, mas se pensarmos estritamente na arte interpretativa, como poderíamos defini-lo? Takamisawa (2023) argumenta que tal caminho é alcançado quando o ator consegue se afastar da situação dramática, mesmo envolvido diretamente nela, ou, em última análise, é quando você “é criador e criatura, simultaneamente”⁶⁸. Paula (2023) defende a ideia de um caminho em que todas as possibilidades de expressão criativa existam em potência:

O caminho do meio, do ponto de vista de um desempenho cênico, é justamente você tá presente pra ser atravessado pelo instante, sem se perder completamente, mas estando aberto a flexibilidade de sobrevoar aquela programação. Então, ao mesmo tempo em que você sabe o que deve se fazer, você também se permite a não saber, mas não saber não é deixar de fazer. Então, é e não é, ao mesmo tempo. Nem é nem deixa de ser.⁶⁹

Ou seja, você, enquanto artista da cena, se programa por meio de um treinamento físico e intelectual, mas em nenhum momento se prende às certezas estáticas, pois isso, de certa forma, bloquearia a manifestação espiritual. Ao começar a atuar, o caminho do meio é percorrido no vazio dos infinitos cenários do instante presente.

⁶⁸ Entrevista de pesquisa concedida em 13 de maio de 2023, na cidade de São Paulo.

⁶⁹ Entrevista de pesquisa concedida em 19 de maio de 2023, via plataforma de videoconferência *Google Meeting*.

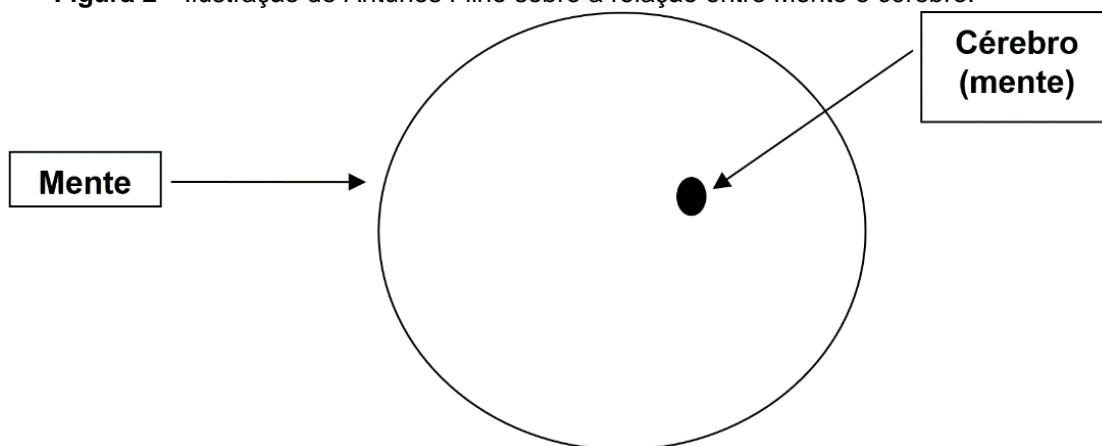
Na citação anterior de Milaré, podemos notar a escrita da palavra “Mente” (com letra maiúscula). Milaré (2010) nos esclarece que “mente” com “m” minúsculo diz respeito ao cérebro e “Mente” com “m” maiúsculo está ligada a consciência cósmica, a sabedoria infinita. Antunes tomou tal definição da leitura que fez de outro livro de D. Suzuki: *A doutrina zen da não-mente* (1949). Milaré (2010, p. 211) nos revela, inclusive, que esse livro serviu como base de criação para um dos jargões de Antunes Filho: “a Mente compreende o cérebro, mas o cérebro não compreende a Mente”.

O significado de tal frase está baseado na ideia de que o cérebro é limitado e pequeno diante do conhecimento irrestrito da Mente. O próprio Antunes (2002) nos fala sobre isso no episódio *O método* do documentário *O teatro segundo Antunes Filho* (2002):

Existe a Mente que é ampla; e existe o cérebro que é um secretário, um computador; é o arquivista [...]. Quando eu tô na projeção, eu trabalho mais o cerebral, com coisas decoradas, marcadas, feitas. E quando eu trabalho com a Mente são mil outras coisas – a imaginação e outras coisas mais – que eu não sei, e que não se sabe, inexplicáveis e inefáveis.

Antunes, aliás, no documentário, se utiliza de um desenho feito por ele mesmo para ilustrar essa diferenciação. Tomo a liberdade de reproduzi-lo aqui à minha maneira:

Figura 2 – Ilustração de Antunes Filho sobre a relação entre Mente e cérebro.



Fonte: elaborado pelo autor.

Note-se que a borda circundando a Mente é meramente ilustrativa, pois, no entendimento zen-budista, ela é ilimitada. A Mente (ou não-mente) é equivalente ao inconsciente, que por sua vez representa a natureza total e verdadeira do ser (Suzuki, D., 1958).

A mente (com letra minúscula) está ligada à consciência ordinária e dela surge o mundo dualista: sujeito X objeto, eu interior X mundo exterior, sofrimento X prazer etc. A mente é traiçoeira e a tarefa demandada pela doutrina zen é despertar desse estado ilusório. A busca por respostas não se dá por fora de si, mas por dentro.

Ao superar as fronteiras da mente, há um movimento transcendental em que o inconsciente se manifesta livremente e, mais ainda, se torna consciente de si. Manifesta-se assim a Mente em seu estado puro, origem de toda expressão original. Mente que, para Suzuki D. (1958, p. 130, tradução nossa), é Buda:

A Mente é o Buda, e não existem Budas além deste, nem existem outras mentes [que são o Buda]. A pureza da Mente é como o céu sem nenhuma partícula de forma em seu interior. [...]. Basta ter uma visão da Mente Única e você descobrirá que não há nada que você possa reivindicar ser seu. Isto constitui o verdadeiro estado de Buda.⁷⁰

Essa noção zen da Mente “revelou-se um dos princípios básicos no CPT, configurando o território para atuação do intérprete” (Milaré, 2010, p. 212). E para se alcançar esse estado de Mente zen, Antunes fazia do corpo o principal meio:

Os exercícios físicos propiciam um estado de relaxamento ativo fundamental à boa relação com a Mente. Pelo relaxamento ativo, o comediante domina as situações, permitindo que energias provenientes do território do inconsciente, do irracional, tragam os conteúdos que vão preenchendo e animando as formas por ele racionalmente criadas (Milaré, 2010, p. 212).

No próximo capítulo, discorreremos melhor sobre os exercícios praticados no CPT, mas é importante já termos em conta que eles serviam ao propósito de sintonizar no corpo do ator a frequência necessária para captar na Mente a força criativa original, orgânica e inovadora, ou seja, o corpo como veículo de ondas e partículas:

A Mente é o centro do universo e o ator que experimenta isso sabe que tem em suas mãos a pedra filosofal para criar e transformar. E, antes de mais nada, para tornar-se um criador é necessário o afastamento. Só distanciado dessa realidade do espectador, do cotidiano, mas dentro da outra realidade superior e distinta, ele pode criar jogos infinitos, para que iluda o espectador com eficácia, ‘fingindo’ naturalidade (Centro de Pesquisa Teatral, 1998).

⁷⁰ “The Mind is the Buddah, and there are no Buddhas besides this, nor are there any other minds [which are the Buddah]. The purity of the Mind is like the sky with not a speck of form in int. [...]. Only have na insicht into One Mind, and you find that there is not a thing which you can claim to be your own. This constitutes true Buddhahood”.

E iludir o espectador é equivalente a incitá-lo a jogar também com as manifestações da Mente nessa realidade superior mencionada.

Outro ponto que merece destaque é que Antunes, influenciado pela literatura oriental, se munia de imagens em certo sentido ilógicas para estimular em seus atores o contato com essas outras realidades totalmente fora do habitual. E, neste ponto, vale trazer à discussão o paralelo que o diretor vai estabelecer entre o zen e os princípios da física quântica, em especial: o princípio da probabilidade, o da incerteza e o da complementaridade.

Não vou me deter em modelos técnicos ou matemáticos para tentar explicar o que seriam tais princípios. Mesmo porque eles foram tomados por Antunes em sentido filosófico. Ressalta-se, contudo, que a nova física foi requisitada pelo diretor prontamente por demonstrar que a realidade por nós percebida no cotidiano pode ser diferente daquela manifestada em sistemas de escalas reduzidas, como nos átomos e moléculas, uma vez que a teoria quântica nos afirma que o observador de um acontecimento influencia diretamente no modo como esse acontecimento será percebido. Ou seja, a realidade não é objetiva.

Antunes vai importar da nova física esses princípios que, para ele, ajudariam o ator a criar um jogo com o seu imaginário: “a reflexão sobre os princípios da probabilidade e da incerteza gera imagens que o auxiliam na preparação do seu corpo para uma relação produtiva com a Mente” (Milaré, 2010, p. 212).

Milaré (2010) vai nos confirmar que Antunes tomou conhecimento de tais princípios com a leitura do livro de Capra, isso logo após a estreia de *A hora e vez de Augusto Matraga*, em 1986. Não à toa, no primeiro capítulo desta dissertação, ao discorrermos sobre a montagem de *Paraíso zona norte* (1989), o nome do físico foi apontado pela primeira vez.

Na época, tais princípios foram tão estudados dentro do CPT que, em 1987, um grupo de atores, provocado pelas reflexões do diretor, elaborou uma apostila intitulada *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*⁷¹. Por meio da leitura dessa apostila⁷² é possível afirmar a convergência dos textos orientais e da nova física no modo de caracterizar a atuação e proposta de trabalho dentro do CPT:

⁷¹ Antigo nome do atual Sesc Consolação.

⁷² A íntegra desse texto se encontra publicada na parte dos anexos da dissertação de mestrado de Lee Taylor de Moura Paula (referência completa se encontra ao final deste trabalho).

[...] é exatamente adentrar no mundo das causas, das raízes, é retomar o lugar esquecido da reflexão e análise. [...]. Esta visão de trabalho, harmoniza-se com a ideologia quântica e a filosofia oriental, que entendem a vida como uma sucessão de probabilidades e que encontra-se num constante movimento (Centro de Pesquisa Teatral, 1987 *apud* Paula, 2014, p. 168).

Apesar de, à primeira vista, filosofia oriental e física quântica parecerem conteúdos completamente divergentes, Capra, em seu livro já mencionado anteriormente, tentou provar o contrário, nos apresentando comparações surpreendentes entre esses dois temas.

A teoria quântica nos leva, conforme Capra (2013, p. 31), “a encarar o mundo de forma bastante semelhante à maneira como um hindu, um budista ou um taoista o vê”.

Salvo generalizações presentes em tal afirmação, essa ideia transmite a constatação de que tudo no mundo é interdependente, pois “a realidade só se realiza plenamente quando o observador deixa de ser observador e elava seu contato com as coisas à mais completa integração de si mesmo com elas” (Milaré, 2010, p. 107).

A nova física foi tão influente para Antunes que o termo “ator quântico” passou a ser sinônimo do modelo de ator buscado pelo método CPT. E o que seria um “ator quântico? No epílogo da apostila temos a resposta:

[...] o ator quântico é aquele que trabalha através das energias, aquele que entende que tudo é interconexão. Ele é interconector, assim como na Física quântica um átomo interage com outro, num sistema simbiótico harmônico. O ator quântico é aquele que se programa para o sistema. Movimento, fluxo e mudança, são aspectos essenciais para o ator quântico, assim como para os místicos ao longo dos séculos (Centro de Pesquisa Teatral, 1987 *apud* Paula, 2014, p. 216, grifo do autor).

Com base em tudo isso, portanto, podemos constatar e assumir os princípios da física moderna e do misticismo oriental como correlatos dentro do entendimento de Antunes Filho para a atuação.

O ator antuneano devia ser capaz de atuar alimentado por todos esses conceitos e princípios, simultaneamente. E para lograr êxito em tal tarefa devia entender que, em cena, tudo é mutável, fluido e impermanente, assim como defende o zen-budismo e a física quântica em relação a todos os aspectos da vida.

Mas nem todos os atores do CPT eram capazes de, verdadeiramente, absorver esses conceitos trazidos por Antunes. Primeiro porque se chocavam com a maneira

cartesiana de pensar o mundo e segundo porque o zen, na maioria das vezes, é apresentado com afirmações completamente contraditórias entre si.

No início deste capítulo, temos o poema do mestre budista Fudaishi que ilustra com nitidez as intenções da doutrina nesse sentido⁷³. O mestre diz que mesmo de mãos vazias, leva uma pá com elas; que mesmo andando a pé, vai montado no lombo de um boi. Como aceitar tais falas? D. Suzuki (2019) afirma que muitos críticos ficariam propensos a taxar as proposições do zen como completamente absurdas, mas o mesmo autor pondera:

[...] a razão pela qual não podemos alcançar uma compreensão absoluta da verdade deve-se à nossa adesão desmedida à interpretação 'lógica' das coisas. Se realmente quisermos compreender a vida, devemos abandonar nossos estimados silogismos, devemos adquirir uma nova forma de observação pela qual poderemos escapar da tirania da lógica e da parcialidade da nossa fraseologia cotidiana (Suzuki, D., 2019, p. 45).

Esses paradoxos são utilizados para que o eu superficial, racional, dê espaço para a manifestação do eu profundo (*Self*), da Mente eterna, dos arquétipos ancestrais, dos mitos originais.

Govinda (1995, p. 57) afirma que o budismo faz uso de uma linguagem simbólica como forma de se proteger “contra a profanação das coisas sagradas pela curiosidade intelectual”, e reforça que tal linguagem (recheada de parábolas e contradições) é a mais indicada para “expressar as mais altas experiências do espírito”.

A metodologia antuneana vai justamente ao encontro dessa ideia. Os enunciados simbólicos e imagéticos são empregados como meio para que os atores se investiguem no devir. Ao abandonar todo e qualquer desejo egóico ou atitudes psicofísicas ansiosas, são abertos espaços para que impulsos da “realidade última” sejam manifestados no momento presente.

Mas tal propósito está distante de ser realizado com facilidade e em um curto espaço de tempo. Tanto no zen quanto no CPT, ensinamentos como esses levam anos para serem assimilados. Milaré (2010) nos assegura que, na época, muitos atores não conseguiram avançar nas práticas, pois colocavam todo tipo de resistência em aceitar postulados incoerentes. No zen isso também acontecia com os iniciantes.

⁷³ Ver página 53.

Chama-nos a atenção, na apresentação que a Monja Coen (2019) faz para o livro de D. Suzuki (2019), a informação de que, em eras mais antigas, a solução encontrada pelos mestres zen para lidar com discípulos que teimavam em não “despertar”, era o uso de agressões físicas e ofensas verbais. Por meio da leitura de todo o livro de D. Suzuki (2019), encontramos várias passagens em que a iluminação se deu de forma violenta. Hoje, sabemos que esse tipo de “didática” não é mais aceito.

Em substituição aos “métodos hostis”, os mestres zen passaram a operar em seus discípulos a busca pela transcendência e pelo acesso à natureza dos ensinamentos budistas através de algo menos “invasivo”: os *koans*.

Ko-an significa literalmente ‘um documento público’ ou ‘estatuto de autoridade’ – um termo que entrou em voga no fim da dinastia T’ang. Ele hoje representa uma anedota de um mestre antigo, ou um diálogo entre um mestre e monges, ou uma afirmação ou pergunta feita por um professor, todos eles usados como meio para abrir a mente para a verdade do zen (Suzuki, D., 2019, p. 94-95).

Conforme D. Suzuki (2019), o objetivo do *koan* é fazer emergir a dúvida na mente do praticante e levá-la até o limite da reflexão. Como resultado disso, regiões desconhecidas da mente seriam acessadas: “isto é transcender os limites do dualismo lógico, mas é ao mesmo tempo [...] o despertar de um sentido interno que permite olhar para o verdadeiro funcionamento das coisas” (Suzuki, D., 2019, p. 102).

Aliado ao *zazen*, o *koan* é amplamente trabalhado e exercitado no zen-budismo de uma forma bem concreta, exigindo a entrega absoluta à prática e o excepcional esforço pessoal para vencer a ânsia por resultados imediatos. Ele é uma ferramenta para manter o raciocínio inteiramente ocupado, até o ponto limite em que a câmara secreta da Mente seja aberta. Alcançando esse estado, o dualismo lógico é sobrepujado, possibilitando ao praticante contemplar o funcionamento genuíno das coisas. E mesmo guiados por um mestre, não há respostas pré-concebidas aos *koans*. Cabe a cada praticante fazer do treinamento um aliado fiel da transcendência.

De forma similar a um mestre zen, Antunes Filho bradava frases enigmáticas a seu elenco, todavia jamais fornecia soluções prontas ou apontava caminhos já percorridos. Ele desejava fazer de seus artistas, seres humanos de sensibilidade ímpar. E sabia que isso só aconteceria se o próprio intérprete se aventurasse na trilha do desconhecido. Assim como no *Arqueiro zen*, a prática era a resposta para qualquer dúvida no processo.

3.4 Taoísmo: principais pontos e o princípio yin-yang como premissa do ator

O taoísmo – juntamente com o budismo e o confucionismo (que não nos interessa abordar aqui) – está presente com grande força no pensamento chinês há milênios. Sua finalidade se detém em compreender a vida de forma direta.

À semelhança do hinduísmo e budismo, o taoísmo, conforme Capra (2013, p. 124), “se interessa pela sabedoria intuitiva e não pelo conhecimento racional. Reconhecendo as limitações e a relatividade do mundo do pensamento racional, o taoísmo, é basicamente, um caminho de libertação deste mundo [...]”. Nesse ponto, já podemos perceber similaridades entre as diversas escolas místicas do Oriente. Mesmo assim, Capra (2013, p. 124) enfatiza que “a desconfiança em face do conhecimento e do raciocínio convencionais é mais forte no Taoísmo do que em qualquer outra escola de filosofia oriental [...]”.

Cooper (1985, p.132) defende que o budismo e o taoísmo concordam em quase todos os aspectos, divergindo especificamente em um ponto vital: “a atitude diante das vicissitudes da vida”. O mesmo autor ainda explica que:

Por considerar a vida neste mundo como uma vida de sofrimento, o resultado dos desejos, e da qual se deve escapar, o Budismo tem sido acusado, de uma maneira até injusta, de pessimismo. O Taoísmo, ao contrário, prega a aceitação das coisas tal como elas são, e vê a vida como algo fundamentalmente bom, que deve ser desfrutado [...] (Cooper, 1985, p. 132-133).

Outro ponto em comum entre as duas doutrinas diz respeito a busca pela libertação da mente na certeza de que ela seguirá a sua natureza verdadeira.

Decerto, fica até difícil elencarmos distinções entre tais escolas, mas elas existem. A começar pela própria origem, pois, de acordo com Cordeiro (2009, p. 5), “o budismo inseriu-se na China a partir da Índia. Já o taoísmo e o confucionismo surgiram dentro do próprio território chinês”.

O budismo indiano – de modo oposto ao que aconteceu em outros territórios como o Sri Lanka, Tailândia, Tibete etc. – ao entrar na China, se deparou com uma civilização plenamente desenvolvida a partir de seus próprios pressupostos filosóficos. Isso significa que era impraticável inserir os ensinamentos budistas em território chinês sem levar em consideração as premissas taoístas. E todos os especialistas são unânimes em afirmar que o taoísmo, aliado ao budismo indiano, foi a base para a fundação do zen.

Um ponto divergente bem marcante é que, ao contrário dos budistas, os tratados taoistas nada dizem a respeito da vida após a morte. Além disso, para o taoista não há iluminação a ser alcançada, mas a necessidade de viver uma vida simples, profundamente conectada com a natureza, permitindo que o Tao flua livremente em todos os aspectos do cotidiano. Vivendo dessa maneira, os taoistas obteriam a felicidade que, de acordo com Capra (2013, p. 115), “é alcançada quando os homens seguem a ordem natural, agindo espontaneamente e confiando em seu próprio conhecimento intuitivo”.

Não à toa, os princípios do Tao estão arraigados na cultura chinesa, influenciando práticas marciais, como o *tai chi chuan*, e as manifestações artísticas, como a pintura, a caligrafia e a poesia. Os poetas da China antiga, aliás, criavam suas obras apenas quando se transferiam para um estado de ausência completa de pensamentos (Fischer, 1999).

Outra diferença considerável entre o taoismo e o budismo pode ser encontrada na veneração de divindades. Como já apontado anteriormente neste trabalho, não há um deus a ser cultuado no budismo. Já no taoismo, existem vários deuses, contudo: “é preciso deixar claro desde já que o Tao não pode ser compreendido como ‘Deus’ no sentido de governante, líder, arquiteto e criador do universo” (Watts, 1995, p. 70).

O conceito de “realidade última” também está presente nas duas doutrinas, mas, conforme Capra (2013, p. 117), existem algumas discrepâncias:

Em seu significado cósmico, o *Tao* é a realidade última e indefinível como tal, é o equivalente do *Brahman* hinduísta e do *Dharmakaya* budista. Difere, no entanto, desses dois conceitos indianos em razão de sua qualidade intrinsecamente dinâmica que constitui, na visão chinesa, a essência do universo. O *Tao* é o processo cósmico no qual se acham envolvidas todas as coisas; o mundo é visto como um fluxo contínuo, uma mudança contínua.

É óbvio que existem outras semelhanças e divergências entre tais doutrinas, mas não é nosso objetivo aqui esmiuçá-las. Seria necessário um estudo específico somente sobre essa questão.

Fato é que essas doutrinas se entrelaçam na complexa espiritualidade e modo de vida do povo chinês. Não por acaso, há um antigo ditado na China que diz: “todo chinês é taoista em casa, confucionista na rua e budista na hora da morte”. Ou seja, não é possível falar de um budismo ou taoismo puro. As muitas escolas doutrinárias são o resultado de diversas interpenetrações entre si.

Entendidos esses pormenores, vamos agora nos ater unicamente ao taoismo.

Como já vimos anteriormente, a palavra “tao” significa basicamente “caminho”, mas o sinólogo e teólogo alemão Richard Wilhelm (2006), em texto introdutório para o livro *Tao-Te King* de Lao-Tzu, nos afirma que também pode ser ampliada para outros significados, como: “direção”, “estado”, “verdade”. Tao representa a força (ou energia) essencial que conserva o equilíbrio do Universo.

A bibliografia consultada é categórica ao afirmar a dificuldade em se colocar em termos objetivos o que, de fato, o Tao seja. O sinólogo alemão, por exemplo, afirma que “o *Tao* está no interior de todas as coisas, mas não é ele próprio uma coisa” (Wilhelm, 2006 *apud* Lao-Tzu, 2006, p. 28). Cooper (1985, p. XI), por sua vez, nos esclarece que o taoísmo “recorre com frequência ao paradoxo para transmitir seus ensinamentos; e um de seus paradoxos é que a simplicidade é necessária para se lidar com as complexidades da vida [...]”.

Temporalmente, presume-se a existência do Tao anterior mesmo à criação do Universo. E uma vez que a linguagem só tenha ganhado existência como manifestação humana muito tempo depois do surgimento do Tao, jamais haverá meios para que se possa nomear o que é o Tao verdadeiro. Ou como expresso por Lao-Tzu (2006, p. 37):

O *Tao* que pode ser pronunciado
não é o *Tao* eterno.
O nome que pode ser proferido
não é o Nome eterno.

Por mais que Lao-Tzu afirme que o Tao eterno não pode ser pronunciado, ele se dedicou à escrita como uma maneira de aproximar as pessoas da natureza do Tao.

Lao-Tzu, aliás, foi um sábio chinês que viveu há mais de dois mil anos e é considerado o fundador do taoísmo clássico. Mesmo sem fontes seguras, estima-se que ele morreu por volta do ano 530 a.C.

De acordo com Cooper (1985), Lao-Tzu significa “Velho Filósofo” ou “Velho Garoto” e o taoísmo, tal como é conhecido hoje, tem por base os seus escritos no livro *Tao-Te King*⁷⁴. Essa obra, constituída por cerca de somente cinco mil palavras, reúne os principais pensamentos e ensinamentos de Lao-Tzu e é um dos textos mais traduzidos no mundo todo.

⁷⁴ Conforme aponta Richard Wilhelm no comentário introdutório do livro de Lao-Tzu, o nome *Tao-te King* quer dizer “livro clássico do sentido e da vida” (2006, p. 14).

Wilhelm (2006 *apud* Lao-Tzu, 2006, p. 22) comenta que toda a metafísica dessa literatura “baseia-se fundamentalmente na intuição, inacessível à fixação rigorosa de noções; Lao-Tzu designa-a com a palavra *Tao* (pronuncia-se ‘dau’) apenas para dar um nome aproximado”.

Intuição essa que só pode ser acessada por meio da libertação em relação às convenções aceitas – no nosso caso, principalmente as convenções acadêmicas e científicas do conhecimento. Pois, de acordo com Watts (1995), a educação, por mais valiosa que seja, promove a rigidez, e a rigidez tende a barrar a espontaneidade. E, conforme aponta Wilhelm no tópico *O conteúdo do Tao-te King* no livro de Lao-Tzu (2006 *apud* Lao-Tzu, 2006, p. 28), é a espontaneidade que leva o ser humano a alcançar o sentido do Tao, pois “o Tao é a espontaneidade absoluta no mundo”.

Nesse ponto, é importante frisar que jamais se deve rejeitar a convenção. O ponto central da questão é não se deixar ser iludido por ela. É usar o conhecimento como instrumento de libertação, em vez de ser usado por ele.

A vida em consonância com a natureza é elementar para os taoistas. Cooper (1985, p. X) nos assegura que “o Taoísmo é a filosofia das relações e da arte de viver; trata da plenitude da Natureza e do lugar que nela o homem ocupa”.

Alan Watts, em seu livro *Tao – o curso do rio*, aborda essa questão em evidência: “Tao é o caminho, o fluxo, a corrente ou o processo da natureza e denomino-o o Caminho da Água porque tanto Lao-tzu como Chuang-tzu usam o fluir da água como sua principal metáfora” (Watts, 1995, p. 72). Essa analogia é primordial, pois não cabe qualquer intervenção humana sobre a fluidez orgânica:

Os movimentos do Tao ocorrem espontânea e naturalmente, não exercendo pressão alguma sobre ela. A espontaneidade é o princípio ativo do Tao. Dessa forma, uma vez que a conduta humana deve ser modelada de acordo com a operação do Tao, a espontaneidade deveria também ser a característica de toda ação humana. Agir em harmonia com a natureza equivale, para os taoistas, a agir espontaneamente e em consonância com a verdadeira natureza do indivíduo. Significa confiar na inteligência intuitiva do indivíduo, inata na mente humana da mesma forma que as leis da mudança são inatas a todas as coisas que nos cercam (Capra, 2013, p. 128).

Um dos pontos mais complexos de assimilação é que a harmonia do Tao já existe por si só, não sendo passível de alcançá-la por ação direta do indivíduo. Citando Chuang-Tzu (o segundo mestre taoista mais importante), Watts (1995, p. 71) nos diz ainda que “o Tao possui realidade e clareza, mas nenhuma ação ou forma. [...]. Existe por si e através de si”.

Assim sendo, poderíamos, então, nos perguntar: qual seria a melhor maneira de apreendê-lo? Propriamente na observação dos padrões e processos da natureza e da meditação com o objetivo de aquietar a mente, abrindo espaço para que se manifeste a “percepção viva daquilo ‘que é’, sem comentário verbal” (Watts, 1995, p. 106). É por isso que o taoísmo, ao modo budista, se vale de exemplos e não de manuais para transmitir seus ensinamentos.

Mediante a observação da natureza e da mente tranquila, a intuição pode surgir livre, possibilitando a manifestação de profundos *insights* no praticante.

Cooper, em seu livro *Yin & Yang: a harmonia taoísta dos opostos*, vai defender o equilíbrio como tema filosófico central desta doutrina chinesa. Logo no início de seu livro ele nos diz que:

O objetivo fundamental do Taoísmo é a obtenção de equilíbrio e de harmonia entre o *yin* e o *yang*, conhecidos como As Duas Grandes Forças, os dois polos entre os quais têm lugar todas as formas de manifestação. Este equilíbrio e esta harmonia devem ser obtidos tanto no próprio homem como no mundo, até que os dois sejam Um; contudo, é inútil tentar impor tal noção ao mundo de fora para dentro: uma pessoa só pode reformar o seu próprio ser, e até que o ser esteja em equilíbrio e tenha alcançado a total inocuidade, tanto em relação a si mesmo, como em relação aos outros, ela nada pode oferecer de digno ao mundo em geral (Cooper, 1985, p. X).

A discussão sobre yin e yang já foi iniciada no primeiro capítulo deste trabalho; contudo agora se faz pertinente uma análise mais aprofundada sobre o tema.

É crucial já desvincularmos a ideia comumente disseminada de que yang, por representar o masculino, (positivo), e yin, o feminino (negativo), estabeleçam alguma suposta relação de superioridade do homem sobre a mulher. O taoísmo vai unicamente tomar as características dominantes, ainda que não exclusivas, tanto do masculino quanto do feminino. Sobre isso, Watts (1995, p. 50-51) nos chama a atenção:

O yang e o yin são princípios, não homens e mulheres, de forma que não existe relação verdadeira entre o homem artificialmente valentão e a mulher artificialmente frágil. A chave para o relacionamento entre yang e yin é chamada *hsiang sheng*, ascensão ou inseparabilidade mútuas. [...] são como os lados diferentes, mas inseparáveis de uma moeda, os polos de um magneto ou a pulsação e o intervalo em qualquer vibração. Não existe a possibilidade final de um dos dois vencer o outro, pois assemelham-se mais a amantes em embate corporal do que inimigos em luta.

Yin e yang representam as duas forças polares que, a partir de sua inter-relação, geram todas as manifestações do Tao.

Esse princípio é fundante no pensamento chinês e ainda hoje rege o modo de vida deste que é segundo país mais populoso do planeta Terra. No entanto, Watts (1995, p. 47) nos alerta que tal pressuposto “não deve ser confundido com as ideias de oposição ou conflito”. Yin e yang, conforme Cooper (1985, p. 3), representam:

Formas alternantes da força criativa, tal como se manifesta no mundo; elas são a substância primordial na diferenciação: o *yin* sendo o físico, o emocional, o cerebral, a inércia, o quadrado; o *yang*, a inteligência, a energia, o espiritual, o círculo. [...]. Tudo o que se relaciona com o conceito de *yin-yang* implica o que é inseparável, incapaz de se manter, exceto quando em relação.

Ambas as polaridades só existem em relação direta e incessante entre si.

Diante dos opostos como vida e morte, ou bem e mal, por exemplo, é comum valorizarmos o primeiro em detrimento do segundo. Vivemos em um mundo, hoje, em que uma suposta perfeição do ser humano é massivamente buscada em todos os aspectos. Quaisquer sinais de defeitos, fraquezas, falhas ou atitudes consideradas errôneas acabam por desqualificar completamente o sujeito, renegando-o ao isolamento social e ao ostracismo. Outrossim, no mundo de hoje, especialmente em termos políticos, as polarizações estão sendo levadas ao extremo; no entanto, Cooper (1985, p. 6) é valoroso ao dizer que, no final, os extremos se espelham:

O indivíduo tem que pertencer ou à ‘direita’ ou à ‘esquerda’, ser capitalista ou socialista, fascista ou comunista, apesar de a história deixar bem claro que os extremos se encontram e que o fascismo e o comunismo igualmente impõem um estado totalitário, baseado em campos de concentração e total repressão da liberdade individual, nos quais governa uma elite, ‘O Partido’. Estas mesmas forças podem ser boas ou más. O impulso, a força e o pensamento imprimidos em qualquer ação podem, dependendo do objetivo do esforço e da intenção, gerar o bem ou o mal, tanto para as pessoas que manipulam as energias como para aquelas às quais as energias são dirigidas. [...]. O ódio e o amor fazem uso das mesmas possibilidades e forças da humanidade.

Qualquer caminho que se escolha seguir, dele fará parte aspectos positivos e negativos; não existe ser humano perfeito e completamente bom. Somos a somatória de qualidades e defeitos se chocando continuamente, visto que:

O verdadeiro ser humano não é um modelo de virtude, um puritano ou um santarrão, mas reconhece que algumas faltas são tão necessárias à verdadeira natureza humana quanto o sal ao ensopado. É impossível conviver com pessoas virtuosas, porque não têm senso de humor, não permitem que a verdadeira natureza humana exista e são perigosamente inconscientes de suas próprias sombras (Watts, 1995, p. 118).

Para o pensamento taoista, os opostos fazem parte de um mesmo sistema e “a arte de viver não é encarada como a manutenção do yang e o banimento do yin, mas como o equilíbrio de ambos, porque um não existe sem o outro” (Watts, 1995, p. 48). Luz e trevas só existem essencialmente em justaposição entre si.

O ponto capital é ter esse entendimento e ambicionar, perpetuamente, o equilíbrio entre as forças, uma vez que “não deveria haver antagonismo entre os opostos pois intelecto e emoção, corpo e espírito, por exemplo, trabalham juntos e em harmonia na pessoa equilibrada” (Cooper, 1985, p. 6).

O anseio pelo equilíbrio também se dá em questões objetivas e subjetivas. Cooper (1985, p. 8) comenta que “a mente ocidental sente-se inclinada a enfatizar excessivamente o valor da objetividade”, condenando os aspectos subjetivos. O autor comenta ainda que um indivíduo totalmente objetivo tende a se afastar da experiência vivida, passando a ser unicamente um observador; o que interrompe a percepção natural e gera um evento em que a teoria e a crítica prevalecerão. Por outro lado, a subjetividade em excesso produz um ser centrado unicamente na percepção sensorial. Apesar disso, Cooper (1985, p. 9) pondera:

O Taoismo jamais rejeita o mundo dos sentidos e a vida comum; ao contrário mantém-nos em perspectiva, utilizando-os como meios para transcendê-los. Ignorar o mundo sensorial seria eliminar as inúmeras artes às quais o Taoismo deu vida com êxito notável. [...] O mundo dos sentidos não é nem procurado nem negado, mas aceito. [...] Os dados sensoriais e os métodos empíricos certamente são necessários à obtenção de conhecimento e perspectiva no mundo fenomenológico, mas, por natureza, são ingênuos e limitados, não podendo lidar com o conhecimento não-físico e com as forças que se manifestam na mente e no espírito; por definição, tudo o que é terreno está necessariamente aquém do ideal; toda percepção sensorial é relativa, e a imperfeição é inerente na manifestação e na multiplicidade.

O que o autor nos faz refletir é que um conhecimento gerado unicamente pela percepção corporal se revela limitado; da mesma maneira, aquele advindo apenas do intelecto se mostra incompleto. O conhecimento absoluto, portanto, seria possível em face da interação e mútua dependência da mente e do corpo. Ao citar uma passagem de William Blake em que o poeta diz que nosso corpo não é distinto de nossa alma e que os cinco sentidos são as principais vias de acesso ela, Cooper (1985, p 12) traça um paralelo e reflete que “para o Taoismo, a alma – o yin, feminino, a sabedoria – é o meio através do qual o intelecto – o yang – chega ao *insight* e à compreensão”.

É em face de concepções como essas que Antunes Filho se apropriou dos textos taoistas para trabalhar a formação de seus atores. E aqui vale reafirmar o que

já foi apontado no tópico sobre o zen-budismo: jamais o diretor tomou o taoísmo com intenções religiosas, mas, sim, por seu viés filosófico e imagético.

O leitor atento se lembrará que, no tópico sobre *A hora e vez de Augusto Matraga*, foi especificado que o par de forças yin-yang era a chave para a compreensão do método do diretor. Do mesmo modo, se recordará que no tópico anterior a este trouxemos à discussão a relação que Antunes vai estabelecer entre o zen-budismo e a física quântica. Com o taoísmo não é diferente.

Na apostila de 1987, *O ator do Centro de Pesquisa Teatral SESC Vila Nova*, temos, inclusive, a seguinte afirmação: “ideologia é como você vê o mundo. E a nossa tem como ponto de partida uma síntese entre a Física moderna e o Taoísmo” (Centro de Pesquisa Teatral, 1987 *apud* Paula, 2014, p.171). Tal ideologia é imprescindível ao ator do CPT, pois forja a base disciplinar do pensamento e o elo de conexão entre diretor, elenco e obra artística.

Por meio de Milaré (2010), sabemos que Antunes Filho teve seu contato com o taoísmo após as leituras de autores zen-budistas e que o livro introdutório utilizado pelo diretor neste campo foi precisamente o *Tao – o curso do rio* de Allan Watts.

Com a intenção de eliminar eventuais preconceitos de seus atores em relação aos pressupostos do Tao, e de introduzir a questão do pensamento não-linear e o jogo com as contradições, o livro de Watts foi lido e debatido extensivamente no CPT. Ademais, “ajudou os atores a lidar naturalmente com esses princípios, que se tornaram ferramentas úteis à investigação de meios e à criação estética” (Milaré, 2010, p. 111).

Como expediente auxiliar em seu processo pedagógico, Antunes Filho, ao dirigir e pensar o espetáculo, vai se apoiar na utilização de indicações, frases e imagens paradoxais. Como já explanado anteriormente, o paradoxo é o meio pelo qual os místicos se orientam e, aqui, cabe destacar mais uma contribuição de Cooper (1985, p. 94) sobre esse assunto:

Tanto o Taoísmo quanto o Budismo empregam o paradoxo para evitarem a dualidade rígida das limitações estabelecidas pela fórmula ‘ou isto ou aquilo’. O paradoxo e a ambivalência fazem parte de uma postura deliberada de se evitarem as definições positivas; aquilo que é exatamente definido também é limitado e não deixa espaço para a expansão ou para possibilidades alternativas expressas pelo paradoxo, do mesmo modo a pintura taoísta deixa espaços, e antes sugere do que define; o mesmo ocorre com o poema chinês, que não multiplica as palavras nem emprega longas descrições, deixando espaços vazios para estimular o leitor a participar e usar a imaginação.

Antunes Filho evitava ao máximo bradar afirmações ou defender certezas, sejam elas quais fossem. Mesmo o seu método não era afirmado por ele, uma vez que, conforme Paula (2023):

Ele (Antunes) não gostava de catalogar e não era catalogável. Por isso, que foi muito difícil pro Milaré sistematizar a metodologia do Antunes porque ele tava o tempo inteiro dizendo que ‘não’, ‘não tá fechado, tá aberto’. Porque ele sabia que [...] o princípio da metodologia era a metodologia não ser fechada porque a partir do momento que você fecha, você mata. [...]. Então, ele nunca teve esse desejo de fechar, apesar de ele falar muitas vezes: ‘ah, fechei, fechei, tá fechado, agora vou fechar, semana que vem eu fecho’. Nunca fechou, sempre tava aberto, sempre tava em movimento.⁷⁵

O diretor defendia a ideia de uma metodologia viva e pulsante, sempre em constante renovação. Não existia a ideia de “faça o exercício tal que você terá o resultado tal”. Assim como nas artes taoistas, Antunes buscava deixar espaços vazios a serem preenchidos tanto pelo ator quanto pelo espectador.

Mark Olsen – que além de ator e professor universitário, tem um profundo treinamento espiritual nas tradições orientais –, em seu livro *As Máscaras mutáveis do Buda dourado* (2004), vai estabelecer um paralelo do Tao com o acontecimento teatral de forma bem condizente com os anseios de Antunes Filho.

Olsen nos diz que um bom exemplo de manifestação do Tao no teatro é quando o ator se sente fundido ao público, e vice-versa. Isso pode ser percebido em termos de sensação, ritmo e respiração. O autor defende que explicar tal estado de conexão desafia a capacidade argumentativa daquele que participa do rito teatral e que um acontecimento dessa magnitude só se experiencia fora do universo tirano das palavras.

Ao falar sobre yin e yang, Olsen (2004, p. 32) os aplica à atuação defendendo que “os movimentos no palco são uma orquestração das duas qualidades que guiam a atenção da plateia e que, gradualmente, revelam o espetáculo”. Ele afirma isso tendo por base a ideia de que o sucesso do acontecimento teatral gira em torno do fluxo ininterrupto das energias yin e yang entre ator e espectador. Deste modo, “cada ator deve ter dentro de si uma parte da plateia e a plateia deve ter em si mesma uma parte do ator. Quando tal interação é conseguida, ocorre uma transcendência [...]” (Olsen, 2004, p. 32).

⁷⁵ Entrevista de pesquisa concedida em 19 de maio de 2023, via plataforma de videoconferência *Google Meeting*.

Somos o produto resultante da união entre energias femininas e masculinas e, assim como na natureza, o equilíbrio no campo artístico deve ser atingido. Cabe ao ator a responsabilidade de harmonizar essas energias no processo de pensar a cena e construir personagens, pois:

Se um ator for completamente Yang, obsessivamente impulsivo, falando sem a qualidade Yin de ouvir, o desempenho será afetado. Seguindo o mesmo raciocínio, se um ator for muito passivo, incapaz de tomar o palco e falar quando necessário, o desempenho será, é claro afetado (Olsen, 2004, p. 32).

E a chave para se atuar verdadeiramente, segundo Olsen, é andar de braços dados com os instintos primitivos, pois eles estão de acordo com a natureza orgânica do ser, que por sua vez, está de acordo com o Tao.

Alcançando-se esse estado interpretativo, isto é, em concordância com as leis naturais do yin e do yang, “então haverá habilidade artística, transcendência, haverá o Tao da interpretação” (Olsen, 2004, p. 35). Era essa também a meta de Antunes Filho.

Dentro das proposições do diretor, as concepções do Tao eram voltadas para a transcendência do intelecto e dos sentidos daqueles que participassem do acontecimento teatral. Mas atenção: ao contrário do místico, o ator deve ir além e reverter todo esse processo de transformação pessoal, precisamente, para o espaço da criação artística. Ou seja, fazer disso também uma experiência estética, pois são as imagens (a exemplo dos ideogramas chineses) que abrirão espaço para o surgimento de outras realidades, sejam elas míticas e/ou poéticas.

Ao lidar com o par yin-yang, Antunes Filho fundamentou sua visão de mundo, ética e expressividade cênica. Para o diretor, o ator seria responsável por esmiuçar e manifestar, em cena, as infinitas contradições do personagem. Contradições essas que fazem parte de todos nós.

Uma atuação calcada apenas em extremos, jamais dará conta de expressar toda a complexidade humana e acabará por resultar em estereótipos ou em fracassos.

Os escritos de Sebastião Milaré também estão repletos de passagens sobre a necessidade de lidar com yin e yang no método de trabalho de Antunes Filho, porém é constantemente destacado que, muito além do conhecimento teórico de tais conceitos, é impreterível o desenvolvimento da sensibilidade e do autodomínio criativo por parte do ator. E a solução para isso – assim como no taoismo – se encontra no trabalho prático, intuitivo e verdadeiramente orgânico.

3.4.1 O *Wu-Wei* na atuação

Wu-wei é outro princípio primordial do taoísmo que merece destaque e um breve tempo dedicado.

Em tradução livre essa expressão quer dizer “não-ação”, mas, de modo algum, podemos interpretá-la como não fazer nada, pois, como dito por Lao-Tzu (2006, p. 73): “O *Tao* é um eterno não-fazer, e mesmo assim nada fica sem ser feito”. É, em essência, uma ação sem esforço. É deixar que as coisas fluam naturalmente, no seu tempo, como no desabrochar de uma flor.

Wu-wei representa mais um dos paradoxos orientais que nos tira do chão cartesiano e nos faz vagar por outras atmosferas de percepção e cognição.

Conforme Cooper (1985, p. 45), *wu-wei* “é a ausência da atividade premeditada; é a resposta instintiva e intuitiva ao momento presente, à situação imediata”. Tal atitude só pode ser alcançada por meio da abdicação do eu racional, pois “uma vez silenciada a mente inquieta, a sabedoria aflora naturalmente à superfície; sem realizar qualquer ação, ela age” (Cooper, 1985, p. 45).

Watts (1995, p. 110) nos sugere que *wu-wei* pode ser entendido como “seguir a natureza, fluir com a energia, nadar a favor da corrente, enfunar as velas a favor do vento, seguir a maré e condescender a fim de conquistar”. Ou seja, cabe ao ser humano apenas se deixar levar pelo que, na natureza, já se manifesta organicamente.

O mesmo autor nos afirma ainda que *wu-wei* é, em essência, o estilo de vida daquele que segue o *Tao*:

Deve ser compreendido fundamentalmente como uma forma de inteligência – isto é, conhecer bem os princípios, estruturas e tendências das questões humanas e naturais que se utiliza o mínimo de energia para lidar com elas. Mas esta inteligência, como já vimos, não é apenas intelectual; é também a inteligência “inconsciente” de todo organismo e, em particular, a sabedoria inata do sistema nervoso. *Wu-wei* é uma combinação dessa sabedoria e a escolha da linha de menor resistência em todos os atos (Watts, 1995, p. 110).

Não é necessário buscar algo fora de você. *Wu-wei* já existe por si no indivíduo e no todo. Por isso, seu significado remete à necessidade de não agir. Traz consigo a concepção de alcançar os maiores efeitos por meio de uma sábia passividade.

O escritor alemão Theo Fischer, em seu livro *Wu-Wei – A arte de viver do Tao* (1999), defende que o sentido mais profundo de *wu-wei* é dar voz a nossa autoridade

interior (ou seja, o próprio Tao) para que façamos a coisa certa no tempo certo. No entanto, para que isso aconteça, faz-se preciso vivermos cada momento de forma plena, no aqui-agora:

Permanecer realmente com o espírito no presente, observar atentamente os acontecimentos, registrá-los sem análise, seria o primeiro passo para a realização do Tao na nossa vida. Deixar os acontecimentos seguirem o seu fluxo sem resistir, apenas observá-los, isto é agir na não-ação, isto é *wu wei* (Fischer, 1999, p. 19).

Quem deve agir é a nossa intuição, pois, conforme Cooper (1985, p. 45), “a sabedoria é inata e só é obscurecida pelos desejos e opiniões. Uma vez silenciada a mente inquieta, a sabedoria aflora naturalmente à superfície; sem realizar qualquer ação, ela age”. Qualquer resistência imposta a esse processo natural já nos tira do Tao, do caminho da não-ação.

O princípio *wu-wei* é guiado pela harmonia entre o indivíduo e o meio, sem protagonismo imposto ou necessidades exageradas. Pontes (2015, p. 12) nos resume isso de uma forma bem simples: “o sujeito, nessa perspectiva do não-agir, aproveita-se do que a realidade tem a lhe oferecer e, dessa forma, atinge os seus objetivos com menor dispêndio de energia”.

Podemos encontrar o princípio do *wu-wei* também no *Arqueiro Zen* de Herrigel. O disparador de flechas só conseguiu dar o tiro perfeito quando deixou de agir intencionalmente. “Algo dispara, algo acerta”. O que agiu foi sua autoridade interior, fluindo livremente no momento vivo do presente. “Eu não ajo; algo age”. Fica evidente que o grande impeditivo do tiro perfeito residia justamente nos esforços excessivos por parte de Herrigel.

Milaré, em seu livro *Hierofania – o teatro segundo Antunes Filho* (2010), menciona o conceito *wu-wei* diversas vezes ao localizá-lo como premissa básica para a apreensão e prática do método de Antunes Filho. O pesquisador atrela tal conceito à necessidade de o ator exercer seu ofício unindo sua cultura ocidental (mais racional) à cultura oriental (mais intuitiva):

O processo oriental da *não ação* (*wu wei*), ou seja, deixar-se levar pelo fluxo, está na base dos exercícios físicos que possibilitam ao ator apoiar-se no *potencial da situação*, como propõe a filosofia oriental. Não irá, no entanto, erradicar a sua própria cultura, ocidental, já que as condutas implícitas em cada cultura são tratadas complementarmente: o ator deve projetar um plano sobre o mundo, de olhos fixos no modelo concebido, como um bom ocidental; ao mesmo tempo, entrega-se ao fluxo como um bom oriental. Na interação

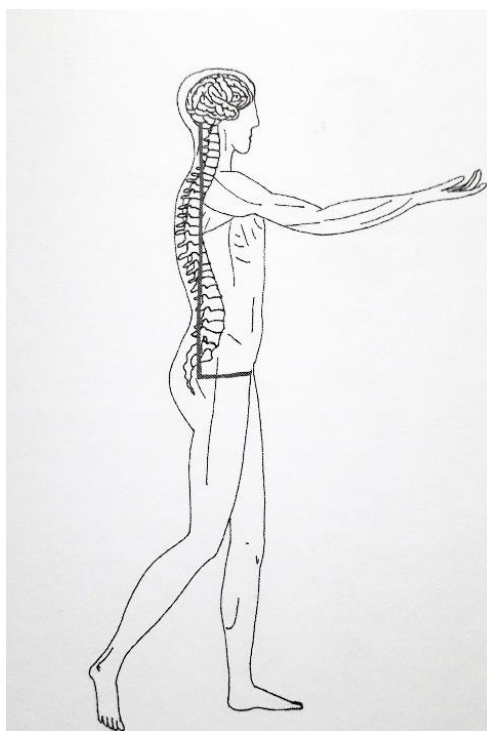
com todas as coisas materiais, intelectuais e espirituais implícitas na forma projetada, cria, por fim, novo universo (Milaré, 2010, p. 184, grifo do autor).

À semelhança do arqueiro, o ator também deve se colocar em completo estado de *wu-wei*, dando espaço para que sua energia interna flua naturalmente sem prever qualquer tipo de recompensa ou resultado. A criatividade e a inspiração surgem plenas quando o ator desiste de ter o comando racional da criação.

Desse modo, se torna viável a abertura de vias expressivas verdadeiramente orgânicas, pois “na medida em que tentamos alcançar algo com esforço, a resistência aumenta, e essa coisa se afasta de nós. Somente quando conseguirmos nos soltar, as portas do acontecimento se abrirão” (Fischer, 1999, p. 38). Ou seja, o ator não atua; algo atua nele.

Milaré (2010) nos sugere ainda que dentro do método de Antunes Filho, o *wu-wei* encontra reverberação na experimentação física via “sistema L”. Esse sistema representa o padrão de postura corporal imaginada por Antunes Filho. Para ajudar o leitor a visualizar melhor esse sistema, é reproduzida a seguir a mesma ilustração utilizada por Milaré em seu livro *Hierofania*:

Figura 3 – Corpo no Sistema L.



Fonte: elaborado por Milaré (2010, p. 225).

De acordo com Milaré (2010, p. 225, grifo do autor):

Em princípio, o sistema L trata da postura correta, definida por coluna bem posicionada e com o relaxamento ativo, que propicia o tônus muscular adequado, mas, na verdade, é um sistema que incorpora os principais caminhos da respiração e a *bomba neural*, constituída do córtex, mesencéfalo e tronco cerebral, incluindo o forame vertebral (buraco ao longo da espinha por onde corre o fluido encefalorraquitiano). A parte superior do L é sede do sistema nervoso central (um gerador elétrico), localizado no neocórtex, onde ocorre a discriminação sensorial e muscular. Seu caminho até o cóccix é o tubo neural (parte interna da coluna), de cujas paredes externas ramificam incontáveis fios, formando a rede de nervos que ligam aos órgãos e os suprem.

A linguagem técnica utilizada pelo autor pode sugerir algo complexo, mas, em resumo, no “sistema L”, a linha da coluna representa o caminho a ser percorrido pelas emanações cósmicas captadas por intermédio da região craniana. “Essas linhas são antenas sintonizadas no zênite, captando as emanações espirituais que devem alimentar a criação poética do ator” (Milaré, 2010, p. 224). Ao chegar na região do púbis (região geradora de toda ação), essas energias são materializadas na criação artística através do movimento de braços, pernas, face e respiração. Daí a imagem do corpo em “L”.

O foco dado a coluna como linha transmissora e conectora entre mente/espírito e corpo encontra conexões com Oida (2007). O pesquisador e ator japonês defende um cuidado acurado com essa região:

A maioria dos nervos do corpo passa do cérebro para os membros através da coluna. Se a coluna estiver ativa, e cada vértebra puder mover livremente, então os nervos poderão funcionar melhor. Sendo assim, tornamo-nos mais sensíveis e despertos. [...]. Por essa razão é muito importante trabalhar a coluna, para que cada vértebra se torne livre e independente e os nervos não fiquem bloqueados pelos músculos (Oida, 2007, p. 30).

Frisa-se, no entanto, que para a expressão estar genuinamente apoiada no “sistema L”, o ator deve aceitar a unidade mente-corpo e permitir que todas as suas articulações estejam relaxadas ativamente. Nada deve estar tenso e todo e qualquer movimento sempre deve estar apoiado no corpo em L. Em suma, “o L não é apenas uma postura ou um modelo e sim um sistema que integra o esqueleto, os músculos, os nervos, a respiração e as emoções que os animam” (Milaré, 2010, p. 227).

Daí a afirmação de Milaré que o “sistema L” é o *wu-wei* do método de Antunes Filho, pois ao atuar via “sistema L” o ator cria possibilidades para que suas energias criativas sejam manifestadas não por força racional, mas, sim, espiritual:

Estando *wu-wei*, o ator escolhe sempre a linha de menor resistência em qualquer ato que executa. Isto é possível porque a inteligência da não ação é uma qualidade inconsciente de todo o organismo e, em particular, sabedoria inata do sistema nervoso. Assim se caracteriza o *wu-wei*. Para alguém pouco ou nada habituado às ideias e aos procedimentos orientais e dominado pelo pensamento cartesiano, materialista, o 'sistema L' parece algo fantasioso quando colocado em termos de *wu-wei*. Se o ator assim pensa e continuar pensando, jamais poderá praticar com eficiência os exercícios aqui descritos, nem deles se beneficiar em seu trabalho artístico. É preciso fazer um esforço, quebrar as resistências e os condicionamentos culturais, conquistar o estado que os comandos não se restringem ao intelecto e se estendem à *inteligência inconsciente* de todo o organismo, em particular à *sabedoria inata do sistema nervoso*, cujas ferramentas são a sensibilidade e a intuição. *Wu-wei*. (Milaré, 2010, p. 249-250, grifo do autor).

Isso tudo nos permite reafirmar, novamente, que o entendimento de tais ideias só logrará êxito naquele que deixar de lado a interpretação das palavras pelo viés meramente intelectual e se lançar na apreensão através da experiência prática e viva do método.

O *wu-wei* na atuação é simplesmente atuar em harmonia com seu próprio organismo e com o meio ambiente, respondendo ao fluxo natural das coisas. É atuar sem exercer força sobre si mesmo ou sobre o seu entorno. É atuar sem premeditar gestos, movimentos ou respostas (suas, de outros atores ou mesmo do público). Deste modo, as tensões físicas e mentais desaparecem e o teatro se manifesta como campo unificado de existência, imanência e transcendência do ser.

3.5 Hinduísmo ou dos atores Shivaístas

Quem já teve a oportunidade de frequentar a sala de ensaio do CPT enquanto Antunes Filho lá estava, certamente notou que sobre a mesa do diretor existiam alguns objetos significativos a ele. Um deles, em especial, merece atenção: a imagem forjada em metal do deus supremo hinduísta, Shiva.

No episódio *As origens de um artista* do documentário *O teatro segundo Antunes Filho* (2002), podemos ter essa constatação ao observarmos algumas cenas específicas. A título expositivo, segue um exemplo de frame retirado do referido documentário:

Imagem 7 – Mesa de trabalho de Antunes Filho no CPT (2002).



Fonte: *O teatro Segundo Antunes Filho: as origens de um artista* (2002).

Após a morte de Antunes em 2019, os objetos foram mudados de lugar, mas continuam presentes no CPT. No dia 13 de maio de 2023, em visita ao espaço para entrevistar Emerson Rodrigo Takamisawa, pude verificar que a imagem de Shiva se encontra agora em local mais restrito juntamente com outras deidades.

Imagem 8 – Escritório CPT_SESC (2023).



Fonte: autoria própria (2023).

Mas, afinal, qual o interesse de Antunes pelo deus hindu Shiva? Antes de responder a essa questão, vamos entender um pouco melhor o hinduísmo.

Cooper (1985) nos afirma que o hinduísmo, assim como o taoísmo, considera a ignorância como fonte de todos os problemas do indivíduo. Somente se emancipando por meio do conhecimento de si é que o ser humano se liberta das ilusões do mundo sensorial e se ilumina.

Diferentemente do taoísmo e do zen-budismo, no hinduísmo a questão religiosa é essencial para seus praticantes. Tendo a Índia como seu local de origem, ainda hoje é lá que se encontra a maior parte de seus adeptos. Embora exista, claro, o aspecto filosófico presente nos textos hindus e que, de fato, ele seja influente na vida intelectual, social e cultural da Índia, a religião é o ponto central de toda mística. No entanto, Capra (2013, p. 99) é provocativo ao dizer:

O Hinduísmo não pode ser considerado uma filosofia, nem mesmo uma religião bem definida. Em vez disso, trata-se de um amplo e complexo organismo socioreligioso, composto de um grande número de seitas, cultos e sistemas filosóficos envolvendo inúmeros rituais, cerimônias e disciplinas espirituais, bem como a adoração de incontáveis deuses e deusas.

William Stoddart, em seu livro *O Hinduísmo* (2004), é categórico ao explicar que, de modo geral, o hinduísmo é uma religião de um só povo e que a única maneira de se tornar hindu é através do nascimento: “qualquer um pode se tornar budista, cristão ou muçulmano, mas para ser hindu é preciso nascer hindu” (Stoddart, 2004, p. 23).

Capra (2013) nos diz que é por meio dos *Vedas* (coleção de textos antigos elaborados por sábios desconhecidos) que encontramos a fonte espiritual do Hinduísmo. Escritos aproximadamente entre os anos 1500 e 500 a.C., os *Vedas* são divididos em quatro textos: *Rig Veda* (o mais antigo), *Sam Veda*, *Atharva Veda* e *Yajur Veda*.

Escritos em sânscrito arcaico, a linguagem sagrada da Índia, os *Vedas* continuam a ser a mais alta autoridade religiosa para a maioria dos setores do Hinduísmo. Na Índia, qualquer sistema filosófico que não aceite a autoridade dos *Vedas* é considerado heterodoxo (Capra, 2013, p. 100).

Presentes na parte final dos *Vedas*, temos os *Upanishads* como a essência da mensagem espiritual desta religião. Capra nos afirma que é por meio desses textos que o pensamento indiano foi e continua a ser forjado ao longo dos séculos.

Não nos deteremos aqui a discorrer sobre as infinitas camadas filosóficas e simbólicas do hinduísmo. Entretanto, Capra toca em um ponto interessante e que se liga aos postulados tanto zen-budistas quanto taoistas. Ao comentar sobre o deus hinduísta mais importante, Krishna, Capra (2013) nos assegura que tudo que existe no mundo é uma variedade de manifestações pertencentes a uma única realidade última: *Brahman*. Essa realidade “é infinita e está além de todos os conceitos. Ela não pode ser apreendida pelo intelecto nem adequadamente descrita em palavras” (Capra, 2013, p. 101). Quando *Brahman* se manifesta na alma humana os hinduístas o chamam de *Atman*. No entanto, o que os *Upanishads* nos contam é que tanto a realidade última (*Brahman*) quanto a realidade individual (*Atman*) são essencialmente o Um, ou seja, não há separação.

Cooper (1985, p. 125) concorda com as similitudes entre as místicas ao dizer que: “nos Upanishades, Brama e Atman são nomes que expressam o Princípio Primordial, ou Tao; não implicam uma deidade a ser cultuada num sentido pessoal, mas expressam aquilo que está além de todas as formas e fenômenos e do qual tudo surge”.

Mais uma vez temos a indicação de que a realidade última só pode ser alcançada por meios que vão além da razão. Aqui também a busca é pela superação da ideia de que os seres e os fenômenos que nos cercam existam de modo isolado. Tudo no mundo é parte de uma mesma realidade.

O caminho defendido pelo hinduísmo é o estudo dos textos místicos juntamente, e principalmente, com a prática da meditação e ioga.

O iogue, cujo objetivo é a união com o Real, o Absoluto do Vedanta não-dualístico, reconhece a importância do corpo como instrumento para a evolução do espiritual, e assim trabalha para alcançar um perfeito equilíbrio mental e físico, que conduzirá aos estados suprafísicos e supramentais de percepção (Cooper, 1985, p. 127).

Todo esse treinamento resultaria no autoconhecimento que, por sua vez, libertaria o ser das ilusões mundanas. De certo modo, é essa também a busca de Antunes Filho com o seu método teatral. Ou seja, o desenvolvimento de um ator

autoconsciente de suas capacidades e dificuldades a serem superadas dia após a dia através de muito treinamento e estudo.

Das três filosofias orientais aqui debatidas, a hinduísta é a que menos foi, de fato, mencionada nos materiais estudados para esta pesquisa. Apesar disso, é totalmente legítimo afirmar que o hinduísmo tem influência direta no pensamento, nas peças e no método de Antunes Filho. Milaré (2010, p. 186), por exemplo, nos assegura que “a conexão de ideias hinduístas e taoistas à psicologia analítica são aspectos essenciais do método Antunes Filho”. Todavia, o pesquisador não nos dá maiores explicações sobre como tais ideias hinduístas foram manipuladas pelo diretor.

Talvez porque Antunes Filho tenha utilizado o hinduísmo estritamente para buscar inspiração em seu universo mitológico e em alguns de seus deuses, em especial, o deus Shiva já citado. Inclusive, o leitor atento se lembrará que Milaré chegou a afirmar que Antunes adotou tal deidade como o padroeiro do seu teatro.⁷⁶

Shiva é o deus da criação e da destruição, conhecido como o Dançarino Cósmico. É através de sua dança que ele sustenta o ritmo eterno do universo. À sua semelhança, os atores deveriam ser criadores de outros mundos. No episódio *A poética do mal* do documentário *O Teatro segundo Antunes Filho* (2002), temos a fala de Antunes (2002) que diz:

Nós estamos aqui colocados como personagem do Shiva. E nós podemos ser pequenos Shivas, reproduzindo outras realidades pra plateia. [...]. Tudo é um jogo, tudo é uma dança. É a dança de Shiva. Então, como essas pessoas que são pragmáticas, materialistas, consumistas, [...] (como) fazer com que essas pessoas abram a cabeça e fiquem abertas pra transitoriedade das coisas, da insubstancialidade das coisas. Então – eu tô sendo budista agora –, como é que eu vou fazer as pessoas acreditarem nisso? Aí, tem que entrar os livros, aí tem que entrar alguns exercícios que eu comecei a dar – até meio malucos, às vezes –, mas eu precisei pra que as pessoas soltassem essa crença cega desta materialidade, que aqui está.

O ator só conseguirá atingir o estado proposto por Antunes se for muito bem treinado no jogo da ilusão teatral. Como resultado, ele será capaz de manifestar novos universos, totalmente surpreendentes. É o que nos diz o próprio diretor (2002) no episódio *As origens de um artista* no mesmo documentário de 2002:

Quando eu estou fazendo qualquer personagem, eu estou fazendo a Medéia, eu finjo estar naquele tempo, eu finjo, os atores fingem que estão naquele tempo. Mas, na verdade, porque tudo é ilusão, o tempo-espaço são ilusões,

⁷⁶ Ver página 41.

né? Ou, é ilusão. [...]. É Shiva, né? O criador de ilusões, não é verdade? É por isso que eu falo que nossos atores são shivaístas e não dionisíacos.

Os atores deveriam não só criar como também destruir realidades a todo momento, a tal ponto de manter a plateia totalmente vinculada às ações cênicas e integralmente ativa no jogo teatral.

Nunes (2023) nos diz que no início da sua trajetória no CPT Antunes sempre se remetia a figura de Shiva para elucidar seu modo de ver a atuação:

Ele (Antunes) falava: 'o Shiva tem que tá, [...] tem que construir e destruir, você não pode se apegar, você não pode se apegar...', porque acho que tem essa coisa da mutação constante do Shiva que constrói e destrói, um pouco pra dizer que a gente não podia se apegar as coisas, né? De você ter esse desapego, que as coisas são e não são. O importante não é a cena em si, a personagem em si, mas o fluxo de energia, a coisa toda da imanência.⁷⁷

O desapego em questão se revelaria em uma espontaneidade primordial para o ator. Vivo, entregue no fluxo energético dos acontecimentos e jogando a todo momento com as múltiplas sensações, o ator se equipararia ao deus dançarino. Através da sua dança (atuação), a força criativa do cosmos se manifestaria em seu corpo-mente. O criador e a criatura se manifestariam em uma completa integração, ganhando forma exterior a experiência viva interior.

Desapegado da ideia de ser tomado por seu personagem, o intérprete “dança” com as ilusões, se diverte no tempo-espaço e convida o público a “dançar” também nesse grande faz de conta.

⁷⁷ Entrevista de pesquisa concedida em 26 de abril de 2023, na cidade de São Paulo.

4 A PRÁTICA COMO CULTIVO DO ATOR ANTUNEANO

Quem conhece os outros é inteligente.
Quem conhece a si mesmo é sábio.
Quem vence os outros é forte.
Quem vence a si mesmo é poderoso (Lao-Tzu, 2006, p. 69).

Neste capítulo nos debruçaremos na análise de alguns exercícios psicofísicos criados por Antunes Filho em que seja possível constatar a influência direta ou indireta de conceitos orientais advindos do zen-budismo e do taoísmo.

Antunes Filho era um defensor ferrenho da disciplina como ferramenta para lapidação e libertação do ator enquanto ser autônomo da criação artística. Mais do que isso, o método do diretor tinha como finalidade um aprimoramento do ser humano em sentido amplo. Por conseguinte, os exercícios criados experienciados no CPT serviam efetivamente como ponte no auxílio ao intérprete em seu processo de autoconhecimento e transcendência.

É necessário, contudo, chamar a atenção para o fato de que o método antuneano não era absorvido, de modo igual, por todos os atores que passaram pelo CPT. Assim como o Lama Anagarika Govinda (1995, p. 41) defende que o *Dharma* “não deve ser imposto aos que lhe são indiferentes ou aos que ainda não estão amadurecidos para ele”, o método de Antunes Filho necessitava de praticantes que se mostrassem ávidos por conhecimento. Um conhecimento que não se ensina, se aprende⁷⁸.

Para Antunes Filho, a técnica jamais deveria ser tomada como fim em si mesma ou norma puramente estética. Sobre esse ponto, Takamisawa (2020) confirma que as práticas desenvolvidas no CPT de maneira alguma deveriam ser levadas à cena de modo isolado:

Tinha atores que tinham trabalhado com ele (Antunes) muito tempo [...] e quando ele foi ver esse ator num outro espetáculo, ele estava fazendo justamente o *equilíbrio*, *desequilíbrio* e a *bolha* num espetáculo que não tinha absolutamente nada a ver com essa expressão. Aí ele (Antunes) ficou louco, ele falou: ‘as pessoas não podem entrar aqui e achar que isso é expressão, isso não é expressão, isso é preparação’ (Takamisawa, 2020 *apud* Sabatini, 2020, p. 88).

⁷⁸ Até o falecimento de Antunes Filho, existia na sala de ensaio do CPT uma placa com a frase: “Arte não se ensina, se aprende”. Atribuída a um dos fundadores da Escola de Arte Brasil, o artista plástico Carlos Fajardo, tal frase era emblemática para o diretor e resumia bem o seu método pedagógico.

Todo e qualquer exercício presente no método antuneano é resultado de muitas assimilações feitas pelo diretor com base em seus estudos e influências artísticas. Cabe ao ator ter a força de vontade e paciência no processo de esmerilhamento do material indicado a ele, pois nada dentro do CPT era passado de maneira simples ou direta.

Tais atitudes já revelavam ao ator que autonomia era questão primordial para fazer parte do elenco do CPT. Nas palavras do diretor: “quero que os atores se façam por eles. [...]. Tudo deve ser um diálogo com essências, com resoluções e não mais uma ordem. Acabar com a ordem do diretor e, em comum acordo, chegar às coisas. [...]. A autonomia é fundamental” (Antunes Filho, 1998 *apud* Milaré, 1998, p. 80).

Acabar com a ordem do diretor significa tornar o intérprete ciente de sua responsabilidade enquanto artista dono de sua própria expressão e ser transformador. Transformador da sociedade e de si, pois:

Para Antunes Filho, antes do ator vem o ser humano, o cidadão com funções dentro da comunidade e consciente das suas responsabilidades sociais. [...]. Para alcançar a autoexpressão, precisa trabalhar, estudar, pesquisar, ralar-se, ir pela contracorrente das frivolidades e do êxito fácil, ter o que dizer e saber como dizer à comunidade. Depois poderá, quem sabe, brilhar, mas, se a inteligência for nula, ínfima será sua permanência no CPT: inteligência é ferramenta indispensável ao trabalho (Milaré, 2010, p. 208-209).

Essa visão de Antunes Filho encontrava reverberações nas proposições pedagógicas de outros grandes artistas teatrais do século XX, como: Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht e Jerzy Grotowski. Tais encenadores, conforme nos afirma Quilici (2015, p. 174):

Entendiam a formação do artista do palco como um caminho que implica transformações mais amplas do sujeito, envolvendo a dimensão ética, política, existencial, corporal ou mesmo espiritual. Para tanto, a construção de muitas pedagogias se fez também através do diálogo com diferentes campos de conhecimento, incluindo aí a releitura de informações advindas de outras tradições artísticas e culturais.

Não à toa, esses artistas foram grandes modelos para o diretor do CPT.

É nesse ponto que o Oriente ganha relevância como campo de pesquisa rico em conhecimentos e práticas originais, fomentando, inclusive, “o diálogo intercultural como recurso fundamental na criação de estratégias de treinamento” (Quilici, 2015, p. 175).

O respeito com o trabalho desenvolvido, a estima pelo mestre-professor, o apreço pelo rigor prático e a dedicação total dos praticantes são, sem dúvidas, características marcantes das práticas orientais aqui analisadas, assim como de muitas manifestações artísticas e marciais oriundas do continente asiático. De modo equivalente, era essa a postura defendida pelo método antuneano.

Agora, antes mesmo de entrarmos na explanação dos exercícios, e em virtude de muitas similaridades com a filosofia de trabalho de Antunes Filho, acredito ser pertinente trazer à discussão um outro conceito oriental difundido pelo filósofo e pesquisador japonês Yasuo Yuasa (1925-2005), o “cultivo” (*shugyo* em japonês).

4.1 O “Cultivo” (*Shugyo*) como caminho para o desenvolvimento de si

De início, vamos, brevemente, entender o termo “cultivo” no Ocidente. Etimologicamente, “cultivar” advém da palavra latina *cultivare*, que significa “cultura”. Originalmente, a palavra “cultivar” estava ligada, essencialmente, a ação de plantar e desenvolver atividades agrícolas. Hoje, entendemos esta palavra também em sentido mais amplo. Quando nos interessamos por algo a fim de alcançar um crescimento pessoal, estamos “cultivando” este desejo de mudança em nós. Cultivar, nessa perspectiva, pode significar pôr em prática uma grande dedicação para que algo floresça/aconteça em nós e/ou em nossa vida.

No Oriente, especificamente no Japão, encontramos na palavra *shugyo* uma confluência com a ideia de cultivo esboçado no parágrafo anterior, porém, como veremos a seguir, tal termo, originado das tradições contemplativas orientais, está veiculado a uma filosofia em que o indivíduo opta por abandonar um estilo de vida mundano e passa a se dedicar a um circunstanciado treinamento psicofísico como forma de aperfeiçoamento de si. Além disso, *shugyo* passa a representar “um princípio operativo presente em diversas artes tradicionais japonesas” (Quilici, 2015, p. 191). É esse “cultivo” que nos interessa discutir aqui.

Yasuo Yuasa, em seus livros *The Body: toward na eastern mind-body theory* (1987) e *The Body, Self-Cultivation and Ki-energy* (1993), se dedicou com afinco em analisar e explicar o conceito de *shugyo* a partir de um ponto de vista histórico dentro do pensamento oriental. Curioso notar que no primeiro livro, *shugyo* é traduzido para o inglês como *personal cultivation* (cultivo pessoal); já no segundo, a tradução é *self-*

cultivation (cultivo de si ou autocultivo). Em ambos os casos, percebemos que o “cultivo” está intimamente associado a uma transformação do sujeito por si mesmo.

Yuasa (1987) nos conta que para a filosofia oriental, mente e o corpo representam um sistema único. A filosofia ocidental, por outro lado, tende a pensar no corpo e na mente como duas entidades apartadas. Para justificar sua afirmação, o filósofo toma como exemplo a medicina moderna e os esportes modernos:

De um modo geral, os métodos de treinamento esportivos visam aumentar as capacidades corporais ou, para ser mais específico, visam aumentar a capacidade motora dos músculos nos membros. Falta-lhes o objetivo de treinar o espírito ou de aprimorar a personalidade⁷⁹ (Yuasa, 1993, p. 8, tradução nossa).

Yuasa (1993) atribui essa visão dualista do ser humano às ideias cartesianas do filósofo francês René Descartes (1596-1650) – responsável por influenciar demasiadamente o pensamento ocidental moderno. Capra (2013) é enfático a atribuir a Descartes – e sua famosa frase “penso, logo existo” – a responsabilidade por levar os ocidentais a enxergarem a si mesmos “como egos isolados existindo ‘dentro’ de seus corpos” (Capra, 2013, p. 35, grifo do autor).

O conceito de “cultivo”, conforme Yuasa (1993), se originou de vários sistemas filosóficos/religiosos orientais (destacando-se aí o budismo) e pressupõe justamente o entendimento de que mente e corpo são uma unidade única, inseparável e codependente. O corpo é encarado como meio para aprimoramento da mente, da personalidade ou mesmo do espírito humano. Conseqüentemente, ao se aprimorar a mente por intermédio do corpo, aprimora-se o corpo equitativamente.

No entanto, é importante frisar que o entendimento da unidade corpo-mente é algo a ser conquistado pelo indivíduo e não uma ideia pré-estabelecida. É como se existisse um grande hiato entre mente e corpo e coubesse a cada um eliminar tal distância. É por isso que o “cultivo” preceitua tempo, dedicação e um treinamento metódico em que é mandatário o abandono de um modo de vida secular.

Em vista disso, o “cultivo” assume o sentido amplo de um projeto pragmático, diário e permanente:

[...] cultivo equivale ao seguinte: primeiro, teoricamente falando, o cultivo é impor ao próprio corpo-mente restrições mais rígidas do que as normas da

⁷⁹ “Generally speaking, the training methods in sports aim at enhancing bodily capacities, or to be more specific, they aim at enhancing the motor capacity of the muscles in the limbs. They lack the goal of training the spirit or enhancing the personality”.

experiência secular e ordinária, de modo a alcançar uma vida além daquela que é levada pela maioria das pessoas. O 'aprimoramento da personalidade' ou 'construção do caráter' significa, em termos concretos, esse tipo de treinamento prático⁸⁰ (Yuasa, 1987, p. 98, tradução nossa).

Esse modelo de “cultivo” encontra campo fértil na prática do budismo. Segundo Yuasa (1987), o “cultivo”, dentro da doutrina budista, estabelece, fundamentalmente, a prática de três estudos essenciais para o desenvolvimento de si: os preceitos, a meditação e a sabedoria:

O propósito final da prática do Budismo é alcançar o terceiro os Três Estudos Práticos, a saber, a sabedoria. Para alcançá-lo, porém, é preciso passar pelos estágios de prática de preceitos e meditação. Sendo mais específico, 'sabedoria' aqui se refere às teorias da filosofia budista propostas nos *sutras* (escrituras) e *abhidharmas* (comentários). Para o budismo, a cognição teórica do mundo só pode ser alcançada por meio dessas duas práticas [preceitos e meditação]. Especificamente, a prática budista ou 'cultivo' tem o duplo sentido de praticar os preceitos e a meditação e, conseqüentemente, abrange todos os aspectos dos Três Estudos Práticos⁸¹ (Yuasa, 1987, p. 94, tradução nossa, acréscimo nosso).

Fica evidente que para o budismo, a sabedoria – que pode ser entendida como uma cognição da verdade – só pode ser alcançada por meio de uma práxis bem definida, pois “o que é mais necessário para a humanidade não é a especulação teórica, mas, sim, a prática que elimina as ilusões da própria alma [...]”⁸² (Yuasa, 1987, p. 86, tradução nossa).

Conforme Yuasa (1987), a meditação só deveria ser aprendida e praticada pelo budista após este ter abandonado o mundo secular e ter passado pelo estágio de compreensão dos preceitos.

Yuasa (1987) enfatiza ainda que os estudos dos preceitos e o exercício diário da meditação são encaradas como práticas dirigidas para dentro do ser, mais

⁸⁰ “[...] cultivation amounts to the following: First, theoretically speaking, cultivation is to impose on one's own body-mind stricter constraints than are the norms of secular, ordinary experience, so as to reach a life beyond that which is led by the average person. The 'enhancement of the personality' or "character building" means, in concrete terms, this sort of practical training”.

⁸¹ “The ultimate purpose in practicing Buddhism is to attain the third of the Three Practical Studies, namely, wisdom. To reach it, however, one must pass through the stages of practicing precepts and meditation. To be more concrete, 'wisdom' here refers to the theories in Buddhist philosophy propounded by in the sutras* (scriptures) and abhidharmas (commentaries). For Buddhism the theoretical cognition of the world can only be reached through these two practices. Specifically, Buddhist practice or 'cultivation' has the dual sense of practicing the precepts and meditation and, consequently, embraces all aspects of the Three Practical Studies”.

⁸² “What is most necessary for humanity is not theoretical speculation, but, rather, the practice that eliminates delusions from one's soul [...]”.

especificamente para a mente. Isso representa uma tentativa de abolir o ego, abrindo, assim, caminho até as profundezas da mente onde reside o eu verdadeiro:

O objetivo final do cultivo é a sabedoria (*prajña*), ver o verdadeiro perfil do Ser no não-ego. O Budismo afirma que este objetivo só pode ser alcançado apenas através do cultivo. Quando o eu se torna conectado ao invisível, ponto definitivo da primordialidade ou não-ego, quando alguém se torna, por assim dizer, um eu autêntico, a pessoa passa a comandar uma nova perspectiva de abertura (*Offenheit*) e passa a conhecer corretamente o verdadeiro significado do Ser dos seres. Tal é o ensinamento de Buda⁸³ (Yuasa, 1987, p. 98, tradução nossa).

A meditação tem importância substancial na atitude contemplativa de ver a si mesmo e de aprimorar-se espiritualmente: “é uma tentativa de atender ao interior da mente, de abrir caminho até suas profundezas”⁸⁴ (Yuasa, 1987, p. 98).

O filósofo (1987) nos afirma ainda que, dentro da cultura japonesa, esse modo de vida em que se busca o “cultivo” pessoal extrapolou os muros monásticos e influenciou, de várias maneiras, outros campos, como o treinamento de artistas em poesia *waka*, o teatro Nô e a cerimônia do chá. Nesse contexto, o “cultivo” é perseguido por aqueles que, embora ainda vivendo no seio da ordem secular, estabelecem para si em uma filosofia de vida que vai além.

Esses artistas, ao tomarem para si a essência das artes com base na teoria budista do autocultivo, passam a ter como meta a obtenção da unidade corpo-mente como o estado ideal para a inspiração e criação.

Yuasa (1987) nos diz ainda que a formação artística, nesses casos, estabelece um treinamento em que o corpo (manifestação artística) é a expressão materializada da mente.

A ‘profundidade substancial’ aqui é o ideal na poesia *waka*, o que futuramente passou a ser chamado de ‘mistério profundo’ (*yugen*). Tal estado ideal não pode ser alcançado num esforço consciente momentâneo. Às vezes, a mente está em tal desordem que a pessoa fica desamparada, mas, ainda assim, se ela passar por um longo período de treinamento (*keiko*), esquecendo o ‘eu’ e mergulhando na escrita poética, o caminho para a arte se abre por si mesmo⁸⁵ (Yuasa, 1987, p. 101, tradução nossa).

⁸³ “Cultivation’s ultimate goal is wisdom (*prajña*), seeing the true profile of Being in no-ego. Buddhism contends that this goal can be attained only through cultivation. When a self becomes connected to the invisible, ultimate point of primordiality or non-ego, when one becomes, as it were, an authentic self, the person comes to command a new perspective on openness (*Offenheit*) and will cognize correctly the true meaning of the Being of beings. Such is the teaching of the Buddha.”

⁸⁴ “Contemplation is an attempt to attend to the interior of one’s mind, to make one’s way into its depths”.

⁸⁵ “The ‘substantial profundity’ here is the ideal in *waka* poetry, what was later called ‘profound mystery’ (*yugen*). Such an ideal state cannot be attained in a momentary conscious effort. At times, the mind is

Se tomarmos exclusivamente o teatro Nô, fica evidente que o treinamento corporal é mais proeminente do que na escrita *waka*. Yuasa (1987) nos afirma que Zeami⁸⁶ também adotou a ideia de formação artística como cultivo pessoal no processo de obter o *hana* (flor)⁸⁷. Nesse sentido, a prática artística é entendida como correspondente ao *shugyo* budista: “em outras palavras, assim como um monge se esforça para alcançar o satori através do ‘autocultivo’, um artista do Nô se esforça para fazer a ‘flor’ desabrochar no palco por meio da prática repetida de técnicas interpretativas⁸⁸ (Yuasa, 1993, p. 25, tradução nossa, acréscimo nosso).

Na linguagem teatral do Nô, conforme Ogawa (1997, p. 47), “a flor está ligada à alma, ao coração” e só é atingida por meio do treino técnico se o ator se colocar prazerosamente e plenamente no processo criativo. “É o acúmulo de treinamento e diligência ao longo da vida que faz a verdadeira flor desabrochar” (Yuasa, 1987, p. 106).

É interessante notar que os princípios do cultivo também podem ser encontrados nas pesquisas de muitos artistas/performers ocidentais que vão se apropriar, justamente, de ensinamentos e práticas orientais (especialmente zen-budistas) para produzirem suas obras e metodologias de trabalho.

Quilici, em seu livro *O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si* (2015), nos confirma que muitos artistas contemporâneos, como Bill Viola, Marina Abramovic e Meredith Monk, se inspiraram na noção de “cultivo” para embasar seus processos criativos. Tais procedimentos defendiam a arte como “um campo de investigação dos processos de transformação do próprio artista, articulando-se ao mesmo tempo como dispositivo de comunicação e intervenção pública” (Quilici, 2015, p. 17-18).

Quilici (2015, p. 116) nos assevera que esses artistas miraram no Oriente com a intenção de requerer “a sabedoria prática que apoia o desenvolvimento de

in such disorder that one is helpless, but still, i fone undergoes a long period of training (*keiko*), forgetting the ‘I’ and immersing oneself in writing poetry, the way to artistry opens of itself”.

⁸⁶ Motokiyo Zeami (1363-1443) é tido como o principal nome do teatro Nô, sendo responsável por seu desenvolvimento teórico. Essa forma antiga de drama japonês é caracterizada por movimentos controlados e graciosos, acompanhados por cantos e sons de cordas, ventos e percussão.

⁸⁷ *Hana* significa especificamente uma habilidade dramática artística ou mesmo atingir a uma performance idealmente bela e perfeita.

⁸⁸ “In other words, just as a monk endeavors to achieve satori through self-cultivation, so a Nô performer endeavors to make the ‘flower’ blossom on stage by repeated practice of performing techniques”.

faculdades como a atenção, a concentração, a consciência silenciosa (não representacional), sem as quais o agir perderia a eficácia e a profundidade”. Tal posicionamento – que almeja a autopercepção, a quietude e a meditação – é valorizado em detrimento ao modo, majoritariamente, ocidental de encarar a arte como um mero produto.

Na quinta parte de seu livro, Quilici vai se debruçar sobre o conceito de “cultivo” discutido por Yuasa, articulando as técnicas espirituais orientais em diálogo com as práticas artísticas e, principalmente, com o treinamento do ator. Pertinente destacar que, ao discorrer especificamente sobre a influência do budismo na produção artística recente, Quilici (2015, p. 183) chama a atenção para o nome de Antunes Filho: “no Brasil, o assunto não aparece ainda com tanta nitidez, mas surge vez ou outra no discurso de alguns artistas como referência relevante (um exemplo, é o interesse do diretor Antunes Filho pelo tema)”.

É muito improvável que Antunes Filho tenha tido contato com a literatura de Yuasa ou mesmo que tenha sido instruído no conceito de *shugyo*, mas é inegável que podemos estabelecer paralelos bem nítidos entre os dois, principalmente se levarmos em consideração a apropriação feita pelo diretor de alguns postulados do zen-budismo (como já discutido anteriormente).

Ao se munir de prerrogativas orientais em sua pedagogia como: qualidade de presença no aqui-agora, treinamento físico como meio para a obtenção da unidade corpo-mente, abandono do ego como único caminho para a manifestação do eu verdadeiro, reconhecimento do vazio como disparador da expressão humana pura e original, Antunes Filho passa a fomentar um tipo de treinamento artístico que também podemos denominar de “autocultivo” ou “cultivo de si”.

O que se buscava despertar no intérprete era a cognição para as sutilezas da vida, ao mesmo tempo em que se apurava a sensibilidade, a inteligência e o olhar (para si, para as coisas e para o mundo).

É válido notar que Quilici vai problematizar a utilização de tais conceitos orientais por parte de abordagens artísticas e acadêmicas tendo como premissa unicamente o recorte técnico. Esse não é o caso de Antunes Filho, visto que ele partia da concepção de que o treinamento artístico servia primeiro como meio para transformação do ser humano. É o que nos atesta Paula (2023) ao comparar a sua

entrada no CPT – e seu contato com as referências orientais – com a sua experiência na universidade:

A partir do momento em que eu entro em contato com a filosofia oriental e passo a perceber o quanto ela amplia a sensibilidade, o olhar do artista para o ofício da atuação, eu entendo que muda a natureza da atuação. A filosofia oriental ela explode um pouco esse olhar mais técnico, pragmático, para a atuação, em que eu tava mais inserido naquele período da academia.⁸⁹

O método do diretor visava extrapolar a sala de ensaio e promover mudanças substanciais no modo de vida do ator, indo ao encontro do que Quilici (2015, p. 187) estabelece como uma “transformação qualitativa, uma desautomatização de hábitos, os quais obscurecem nossa percepção”.

Assim como o “cultivo” carrega o sentido de aperfeiçoar a mente (ou o espírito) por meio de um treinamento corporal (implicando nisso a certeza da inseparabilidade da mente e do corpo), o método de formação e aperfeiçoamento do ator de Antunes Filho parte dessa mesma premissa. Ao abordar os exercícios criados pelo diretor, Milaré (2010, p. 220) enfatiza que:

Torna imprescindível a superação de condicionamentos culturais, semelhantes àquele que vê o 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.

Ao ator que se enveredava pelo caminho proposto por Antunes Filho, era praticamente inevitável que se detivesse em uma autoavaliação, resultando em mudanças comportamentais em nível pessoal, profissional e social. A experiência da sala de ensaio se ecoava para fora dela, pois “Arte e Vida estão imbricadas. Não são a mesma coisa, mas se espelham e se condicionam mutuamente” (Milaré, 2010, p. 25).

Takamisawa (2023), ao refletir sobre como ele percebia ou sentia o Oriente presente no trabalho artístico e pedagógico de Antunes Filho, nos dá um relato contundente:

Você ia decifrando isso à medida que ia experimentando as coisas no corpo, na voz, na atuação e nas leituras. E tudo isso, pra mim, eu não consigo explicar cientificamente como isso acontecia, mas o fato é que tudo

⁸⁹ Entrevista de pesquisa concedida em 19 de maio de 2023, via plataforma de videoconferência *Google Meeting*.

começava a fazer muito sentido e alguma coisa começava a se transformar. Tanto no corpo, quanto na voz, quanto na maneira de entrar em cena, quanto na maneira de olhar o mundo, a vida, as personagens, o teatro, as artes, a sua família, você mesmo. Enfim, tudo isso começava a ter uma reverberação. E aí, me parece que as coisas eram meio sempre ali: um pé na arte, um pé na vida.⁹⁰

O ator, assim como o praticante zen-budista, deve ter em conta que tudo no mundo está ligado e é interdependente, entendendo, ao mesmo tempo, que o treinamento corporal no CPT era encarado como uma forma de cultivo de si.

Um cultivo que não se preocupava em estudar os preceitos ou praticar a meditação propriamente dita, mas que impunha ao corpo-mente um treinamento (teórico e prático) rigoroso, visando alcançar uma expressividade única, orgânica e pujante. A criação artística não era desprezada (jamais!). No entanto, ela era parte desse processo; era um meio, não um fim.

Como resultado, manifestar-se-ia no intérprete uma sabedoria elevada em relação a si mesmo (suas potencialidades, suas singularidades, suas possibilidades), a sua arte e ao seu papel social no mundo.

4.2 Do ator como folha em branco

A imagem do ator como uma folha em branco faz parte do imaginário de todo estudante do curso do CPTzinho e de todo intérprete que tenha sido parte do elenco do CPT.

Uma folha em branco expressa a ideia de vazio, de algo a ser preenchido, algo dotado de infinitas perspectivas informativas, expressivas, comunicativas. Por si só, uma folha em branco não explicita nada. Mas basta um pingão de tinta cair sobre ela para que uma gama ilimitada de suposições comece a ser denotada.

Ao estabelecermos um paralelo com a figura do ator, temos a analogia de que é ele também esse recipiente a ser ocupado por múltiplas e incontáveis possibilidades. No entanto, dentro do CPT de Antunes Filho, antes mesmo do ator se tornar uma pintura rica em cores, matizes e texturas, era preciso torná-lo uma folha em branco.

Tal proposta encontra reverberações nas críticas que fazem o dramaturgo belga Maurice Maeterlinck e o diretor inglês Edward Henry Gordon Craig em relação

⁹⁰ Entrevista de pesquisa concedida em 13 de maio de 2023, na cidade de São Paulo.

à presença do ator em cena. Quilici (2015, p. 61), ao analisar as propostas desses dois artistas, nos diz que:

O corpo como sede de automatismos, hábitos e paixões corriqueiras torna-se um problema para uma arte que aspira ao sublime. Esse corpo cotidiano e grosseiro deve 'morrer', ou seja, deve ser desinvestido para que possa nascer uma nova forma de expressão.

Essa “morte” pode ser vista no CPT como uma abdicação de certezas e padrões pessoais na perquirição do ator como folha em branco. Para isso, era empreendido um trabalho inicial de “limpeza”, pois todo e qualquer ator que chegava no CPT já vinha carregado de outras experiências e escolas que o formaram até ali. E isso não era exclusivo aos atores com uma longa carreira já estabelecida. Mesmo aqueles que nunca haviam tido contato com a arte da atuação, carregavam em seu modo de ser e existir a influência e a somatória de aspectos diversos da vida. Tais particularidades ganham forma na maneira como cada pessoa fala, anda, se expressa, vive. É nesse ponto que a “limpeza” começa.

Um dos primeiros objetivos do método Antunes Filho é *limpar* o ator, livrando-o tanto de cacoetes físicos quanto dos conceitos lapidares que o condicionam. Livrando-o, implicitamente, da ansiedade. Essa *limpeza* é o início e a base da técnica: dá acesso ao plano em que o ator trabalha com a sensibilidade e por meio da sensibilidade se expressa – plano onde os limites entre espírito e matéria são difusos, quase abstratos (Milaré, 2010, p. 209, grifo do autor).

Os exercícios são pensados justamente como ferramentas diretas nesse processo. É por meio deles que o ator vai se “limpar” de tudo que seja impeditivo para uma criação cênica singular, dado que se o ator, a título de ilustração, tiver a tendência a andar com os pés apontando para fora, inevitavelmente ele levará esse mesmo andar para todo e qualquer personagem que for representar. Isso, para Antunes Filho, faz do ator prisioneiro de si. É o que defende também Oida (2007, p. 49):

[...] os atores têm de ser capazes de representar uma ampla gama de diferentes personagens; têm de ser capazes de 'se livrar' de seus corpos pessoais para descobrir e personificar o corpo da personagem. Cada personagem que se representa é unicamente individual, de maneira que temos de ir em busca de seu corpo específico. Para que esse processo se torne mais fácil, é interessante que se comece por um corpo 'neutro': alguém que seja simplesmente 'humano' e não reflita sua história individual. Esse é o corpo no qual nascemos, com nada extra.

A “limpeza” vai agir na busca pelo “neutro” e na tomada de consciência de si, uma vez que só é possível mudar se você primeiro constatar. Mas atenção: não é deixar de ser quem você é – mesmo que isso acabe acarretando mudanças substanciais; é saber que para ser original e versátil, é preciso criar cada personagem de maneira única e diferente, pois assim é o ser humano na vida. O que antes era manifestação inconsciente passa a ser escolha precisa e objetiva.

Inegavelmente, esse processo vai exigir que o ator se coloque em questão a todo momento, acelerando o processo de individuação⁹¹: “o processo de individuação se funde e se confunde com o de criação, pois quando o ator faz arte está implicitamente atuando na vida de maneira cognitiva – já não será possível separar os processos criativos dos existenciais” (Milaré, 2010, p. 209).

Em minha experiência particular, muitas coisas em mim foram alteradas desde o primeiro dia em que tive contato com o método do ator de Antunes Filho. Ao ser instigado pela prática e pelo discurso, meu olhar interno foi despertado e jamais adormeceu novamente. Não que eu tenha me defrontado com a minha totalidade, ou alcançado meu eu verdadeiro, ou mesmo decifrado todo o método. Tal tarefa é permanente e as descobertas são realizadas gradativamente num esforço de muitas vidas. Como afirmado por Milaré (2010, p. 187, grifo do autor), “os exercícios físicos não têm fim neles mesmos: são *modos* para *cercar* a condição ideal”. E o ideal é sempre se colocar em processo, em processo de individuação.

Ao passar pelo método, comecei a perceber que minha folha em branco estava demasiadamente “suja”, impedindo qualquer desenho preciso e nítido. Por meio dos exercícios fui diagnosticando vícios de movimentação, gestos e voz que me faziam atuar constantemente da mesma forma. Outrossim, era evidente a tensão desnecessária empregada em muitas das minhas articulações e a ansiedade manifestada em cena. Esse ponto era crucial para Antunes Filho:

Surgem aqui questões fundamentais da prática corporal do CPT, demonstrando que contrações ou tensões desnecessárias (assim como amolecimento desnecessário de músculos) impedem ao ator se entregar ao fluxo da ação dramática: o seu *drama* pessoal trona-se empecilho ao desenvolvimento do trabalho. O *tubo rígido* (tronco endurecido por tensões, por exemplo) trava não só os movimentos, mas também o fluxo de ideias e a sensibilidade, destruindo qualquer possibilidade de expressão artística. Vemos que os exercícios físicos do método têm por objetivo o imprescindível *relaxamento ativo*, corpo no eixo e de prontidão para controlar todas as incidências emocionais que possam vir a perturbar a construção dramática.

⁹¹ Já citado anteriormente como um dos princípios elementares do método antuneano.

E, quando se alcança o relaxamento ativo, o corpo está preparado para atuar no sistema L (Milaré, 2010, p. 223, grifo do autor).

Tais limitações me impediam de pintar em mim mesmo quadros únicos e diversos. Constatei que atuando no ego (dominado pela emoção) favorecia o surgimento de tensões que travavam o fluxo das energias. Tive a percepção que o relaxamento ativo me colocava em um estado de prontidão e disponibilidade para que meus pensamentos, sensibilidade (condutora da criação) e expressão artística fluíssem organicamente.

O trabalho proposto por Antunes Filho, de modo similar à Medicina Chinesa, envolve a tomada de consciência da região central do corpo como geradora de estímulos. É a partir desse centro que todo e qualquer movimento é gerado no ator e se irradia por todo seu ser.

Ao ter sucesso no processo de “limpeza”, o ator perceberá que não basta apenas se tornar uma folha em branco; ela é apenas o ponto de partida. O próximo passo é descobrir variadas combinações de tintas possíveis para que seu corpo resulte em uma obra de arte, uma obra-prima. Não por acaso, era notável a divisão dos exercícios em dois grandes blocos: o primeiro deles almejava fomentar no praticante o autoconhecimento em relação aos seus vícios e insuficiências corporais e a sua conseqüente eliminação; o segundo, tinha como objetivo propor o novo e ampliar as possibilidades de gestos e expressividade física.

Não faremos tal distinção neste trabalho, porém, é considerável ter em mente que a técnica aqui assume uma função que Quilici (2015) vai denominar de “desocultar”:

Na concepção que a Grécia antiga fazia da técnica, expressa na palavra *techné*, este sentido de desvelamento estaria plenamente presente. Mais do que um fabricar e um manejar, a *techné* referia-se a um modo do desvelamento. Por isso mesmo, tratava-se de uma palavra que não designava apenas o fazer manual do artesão, como também o produzir poético e artístico (Quilici, 2015, p. 198).

Nesse sentido, para Antunes Filho, a técnica representaria uma ferramenta cuja função é lapidar o ator (mental e corporalmente) para que algo já preexistente nele fosse revelado.

Ademais, no arcabouço do método existem diversos exercícios, tendo alguns deles sido excluídos, alterados e/ou renomeados pelo diretor com o passar dos anos.

Essa revisão constante por parte do diretor pode representar mais uma influência do pensamento oriental, que entende o mundo como um rio que nunca interrompe seu fluxo, ou seja, nada é fixo. No episódio *A poética do mal* do documentário *O teatro segundo Antunes Filho* (2002), o próprio diretor (2002) comenta sobre isso:

Eu não faço as coisas de maneira a se tornarem definitivas. Porque eu acredito, de cara, na transitoriedade. Esse princípio é básico, pra mim, a transitoriedade. [...]. Nem quando eu acho que eu já consegui algumas coisas concretamente, é uma coisa definitiva. Eu tô em trânsito, sempre em trânsito.

Mesmo em trânsito e com uma pedagogia constantemente atualizada, o método antuneano tem exercícios basilares. No entanto, não cabe aqui discutirmos todos eles. O foco deste capítulo reside em analisar alguns exercícios específicos em que é possível estabelecer o vínculo com certas proposições orientais de forma mais direta. Com esse intuito, foram elencados quatro exercícios. São eles: *caminhada*, *loucura*, *Maria Callas e bolha*.

4.3 Exercício *caminhada*

Sendo o primeiro exercício a ser praticado dentro do método, a *caminhada* representa, literalmente, o primeiro passo de um treinamento físico-mental exigente. Presente desde o início, a *caminhada* é basilar e constante durante toda a permanência de qualquer ator dentro do CPT.

Utilizando a máxima amplitude da sala de ensaio e tendo a boca levemente aberta, os olhos na linha do horizonte, os pés paralelos e na mesma largura dos ombros, cabe ao ator andar em círculos – escolhendo sempre uma única direção –, variando velocidades e respeitando a posição corporal ideal: “coluna reta, com leve tendência para a frente, o que faz a lombar ir um pouco para trás e o púbis ficar com ligeira atenção. Seus passos são largos e firmes, braços soltos, ombros para o chão, tronco relaxado. Ele caminha pelo púbis” (Milaré, 2010, p. 238).

Imperioso aperceber-se de qualquer tensão que se manifeste. Por experiência própria como praticante e observador, é quase certo asseverar que as regiões dos ombros, pescoço, joelhos, cabeça e dedos das mãos serão as primeiras a dar indícios de inquietação ou rigidez. Tais tensionamentos revelam que a folha do ator não está em branco.

Além de servir como ferramenta de “limpeza” do ator, é por meio deste exercício que se enceta o empenho pelo relaxamento ativo. Contudo, apesar de existirem regras indicativas, a conquista de tal estado é de responsabilidade de cada um, pois, conforme Milaré (2010, p. 238), “cada corpo é um corpo, assim tornam-se infinitas as variáveis. Você deve encontrar a sua variável, o seu modo pessoal de estar relaxado e ativo”.

O olhar para si mesmo começa a despertar no praticante um forte estado de presença. Para mim, enquanto ator do método, isso já era constatado logo no primeiro dia de prática. Sentia que meu olhar, escuta e atenção se voltavam, centripetamente, para mim. Tudo a minha volta parecia silenciar, inclusive os meus pensamentos. Nesse ponto, podemos, de antemão, estipular a influência oriental. E isso não se restringe apenas quanto à exigência de se caminhar com atenção no aqui-agora, mas, também, a partir de uma metáfora imagética taoista:

O peso do corpo sobre o calcanhar é yang (terra) e sua liberação yin (ar). Quando o praticante consegue mover os pés à imagem desse par arquetípico, verá que seu andar vai ganhando plasticidade e, o que é melhor, a ação de yin/yang passa a contaminar todo o movimento físico (Milaré, 2010, p. 238).

A chave do exercício é achar o *caminho do meio* e deixar que seu próprio organismo vá ao encontro do corpo adequado e da respiração justa. Nem tudo muito tenso, nem tudo muito relaxado, ou, como diria Oida (2007, p. 48), “não rígido como uma árvore, mas flexível como a água”. Destarte, “se o ator conseguiu o relaxamento ideal, a respiração correta e estiver ‘andando pelo púbis’, não precisa comandar a caminhada: ela se realiza pela força cinética” (Milaré, 2010, p. 239). Análogo ao arqueiro zen, o “ator não anda, ele é andado. Ator não faz, ele é feito” (Pucci, 2023)⁹².

O que a *caminhada* faz é aproximar o ator de um estado meditativo a tal ponto de que o tempo cronológico deixa de fazer sentido. É como se o praticante pudesse caminhar por horas a fio sem se cansar, num estado de prazer e contemplação absoluta de si. Gallani (2023) concorda com essa alegação ao dizer: “eu sempre achei a *caminhada* um exercício de meditação e não um exercício corporal”⁹³.

Por coincidência ou não, na prática budista há uma técnica de meditação que tem o caminhar como princípio. Chamada de *kinhin*, tal prática pode servir como uma

⁹² Entrevista de pesquisa concedida em 25 de julho de 2023, via plataforma de videoconferência Zoom.

⁹³ Entrevista de pesquisa concedida em 22 de maio de 2023, na cidade de São Paulo.

alternativa inicial àquelas pessoas muito agitadas que encontram grandes dificuldades (físicas e mentais) em fazer o *zazen* (meditação sentada). Por meio do *kinhin*, o praticante é incentivado a andar tranquilamente (passos vagarosos e curtos) pela sala de meditação, deixando que os sons, odores e pensamentos sejam percebidos, mas não fixados. Ao ritmo da respiração, o praticante caminha sem objetivo de chegada.

Na *caminhada* do método antuneano, não há também objetivo de chegada; contudo, os atores são estimulados a variarem frequentemente os ritmos: lento, muito lento, normal, rápido, muito rápido (sem jamais correr ou parar). Apesar disso, a intenção meditativa está, sim, presente. Ao silenciar a mente do intérprete, este exercício busca atingir um estado profundo de liberdade, promovendo alterações internas e, conseqüentemente, externas.

Paula (2023), ao ser indagado por mim sobre como percebia a influência de preceitos orientais no método de Antunes Filho, é taxativo ao falar sobre a *caminhada*:

Dá pra você fazer uma relação absolutamente direta, assim. Se você pega, por exemplo, a base da prática aplicada ali pelo Antunes do método dele, que era, a *caminhada*, por exemplo. Em que ele dava alguns princípios, alguns fundamentos de organização corporal, mas que não era um fim ali. Aquela organização corporal que fazia parte de uma limpeza do corpo era também uma metáfora de [...] uma folha em branco. E essa folha em branco também era uma metáfora para um estado mental [...]. Então, a busca pelo esvaziamento, pelo vazio, de quase uma proposta que transcende o físico e passa a ser uma possibilidade meditativa, uma meditação ali ativa, leva a gente diretamente pra esse estado mental que tá ligado à filosofia oriental. Então, a gente pega como princípio ali o esvaziamento, o vazio, na *caminhada*.⁹⁴

Uma das grandes dificuldades desse exercício é justamente aceitar o vazio como premissa. Não só da *caminhada*, mas premissa também para se fazer parte do elenco de Antunes Filho, pois, conforme Gallani (2023): “você tem que chegar com a xícara vazia, não com a xícara cheia. Que é essa xícara vazia? É a própria coisa oriental. Você tá pronto pra receber?”⁹⁵.

O ator ocidental, assim como a sociedade atual, em geral, é incapaz de lidar com a experiência do vazio. Quilici (2015, p. 200) nos explica que:

O vazio é visto apenas como uma condição necessária para a passagem de uma forma a outra, e para a intensificação do devir. A passagem incessante de uma forma a outra é um modo de se estar sempre saltando para fora do vazio, e não experimentá-lo no se recolhimento e na sua profundidade.

⁹⁴ Entrevista de pesquisa concedida em 19 de maio de 2023, via plataforma de videoconferência *Google Meeting*.

⁹⁵ Entrevista de pesquisa concedida em 22 de maio de 2023, na cidade de São Paulo.

O método antuneano entende que só dentro do vazio o ator será capaz de vencer a ansiedade, automapear suas tensões, realizar alterações e, assim, se entregar à contemplação da experiência pura do presente. Ademais, de acordo com Takamisawa (2023), o vazio buscado tinha relação com “quebrar” quaisquer certezas:

Acho que tem um espírito aqui dentro (CPT), um movimento, que era muito forte de quebrar qualquer certeza, qualquer verdade, ou qualquer finalização de tudo [...]. Então, acho que isso é que causava todas essas questões: o vazio, o desapego, a constante morte e renascimento – isso o tempo todo. O se despir de tudo que você aprendeu no dia anterior pra que no dia posterior você tivesse uma nova experiência [...]. Todo dia você tinha que estar, ou pelo menos tentar, esse esvaziamento.⁹⁶

Ao obter tal êxito, a sensação sentida é de que a *caminhada* se realiza por si só. Eu mesmo tive momentos durante a prática em que a minha sensação era a de que as minhas pernas caminhavam sem esforço algum, numa espécie de quase flutuação. Isso, não obstante, exige uma concentração aguçada, ainda mais se levarmos em consideração que este é um exercício aparentemente simples em que a meta é apenas uma: caminhar.

Ressalto o fator concentração, pois sem ela é inevitável que a mente principie a divagar. À vista disso, é interessante destacar o que a pesquisadora cênica Sônia Machado de Azevedo nos diz:

A concentração é mais difícil de ser mantida nos momentos de imobilidade, em gestos pequenos e delicados, em momentos em que não há algo de objetivo para ser feito. Vencer a ansiedade, vivendo simplesmente cada momento na mais completa e poderosa abstração, na mais profunda entrega, é o ensinamento básico da filosofia zen; toda e qualquer ação deve ser motivo para que possamos estar inteiros e tão-somente nela mesmos (Azevedo, 2008, p. 125).

Pertinente a aproximação que ela faz com o zen, pois vai totalmente ao encontro de como o método se apropriava de elementos dessa filosofia. Sem a concentração ativa, sem o estado desperto, a *caminhada* perde sua eficácia.

O ator deve ainda saber que o estado ideal alcançado é “escorregadio” e que, a qualquer momento, tensões antigas, ou mesmo novas, podem aparecer, interrompendo o fluxo natural, gerando ansiedade e desfazendo o estado yin-yang

⁹⁶ Entrevista de pesquisa concedida em 13 de maio de 2023, na cidade de São Paulo.

atingido. Caso isso ocorra, é impreterível interromper o exercício, voltar a si, e recomeçar a caminhada.

Esse exercício, por mais trivial que pareça ser, é desafiador. O ator vai lidar com suas sombras, debilidades, inseguranças e uma gama de fatores que vão, aos poucos, revelando que para ser manipulador da realidade cênica é preciso, primeiramente, ser senhor de si. Para isso, a unidade corpo-mente vai sendo almejada e treinada. É certo que o ator terá muita dificuldade em alcançar este estado de integração de si. E mesmo que o alcance, a dificuldade maior será em mantê-lo a todo momento. A única coisa a fazer é “caminhar”, dia após dia, de mãos dadas com o método.

4.4 Exercício *loucura*

O nome do exercício já nos permite antever por quais caminhos o ator irá se lançar. A *loucura* tem como objetivo instigar a investigação de situações e gestualidades completamente novas, originais e surreais. A *loucura*, conforme Paula (2023), “é um exercício de ampliação de repertório que você dá vazão pro teu desconhecido, pra que o teu imaginário te proponha um fluxo criativo”⁹⁷.

Renunciando a qualquer traço realista ou cotidiano que possa surgir, o praticante deve estabelecer como ponto de partida diversos cenários abstratos e subjetivos.

Guiados por um professor e estimulados por uma trilha musical com ares atonais e distorcidos⁹⁸, os atores são lançados à experiência na sala de ensaio, tendo como premissa a exasperação alterada de estados emocionais e a investigação de figuras expressionistas; exageradas, mas verossímeis.

Ao professor, cabia a tarefa de conduzir os praticantes pelos caminhos mais indicados, sempre intervindo quando alguém estivesse com dificuldades em abandonar o racionalismo ou mesmo quando alguém pudesse colocar em risco sua integridade física ou dos demais.

⁹⁷ Entrevista de pesquisa concedida em 19 de maio de 2023, via plataforma de videoconferência *Google Meeting*.

⁹⁸ Não existia uma trilha única, mas uma obra muito utilizada neste exercício era *Pierrot Lunaire* (1912) do compositor austríaco Arnold Franz Walter Schönberg (1874-1951) – criador do dodecafonismo.

Ainda que inicialmente algumas pessoas, erroneamente, tomassem o exercício como uma proposta em que o ator, apoiado na ideia do enlouquecer-se, pudesse fazer de tudo, ao ponto de perder o controle de si, isso não condiz, em absoluto, com o objetivo da *loucura*. Segundo Milaré (2010, p. 252, grifo do autor):

É um convite para investigar o *irracional* com o próprio corpo, deixando-se conduzir pela intuição e pela sensibilidade, buscando conexões com o inconsciente coletivo e os arquétipos. A intenção é ir ao paroxismo, mas sem ímpeto: construindo a expressão.

Ao mesmo tempo em que o praticante deixa-se levar pela “inteligência inconsciente” (Milaré, 2010, p. 254), ele se mantém atento a tudo que acontece consigo e a sua volta. Essa dualidade é primordial para bom andamento do exercício.

O ator pode emitir sons, mas não deve haver falas nesse exercício. Por meio da apostila utilizada pelos professores do curso do CPTzinho no ano de 2017⁹⁹, temos que na *loucura* o ator reduz sua racionalidade com a intenção de dar vazão ao seu inconsciente, ao seu instinto. Não deve haver espaço para estereótipos. Em face de um estado de consciência alterado, o praticante é capaz de acessar suas “loucuras” (Centro de Pesquisa Teatral, [2017?]).

Loucuras essas que carecem ser entendidas como impulsos manifestados, não por meios racionais, mas sim por um estado de total fluidez das energias em que a Mente projeta esboços de figuras e sensações para que o ator os explore no corpo, em situação. “Aqui se exercita a unidade corpo e espírito, mediante a sensibilidade e a intuição, sem pensar no que vai fazer – apenas fazendo” (Milaré, 2010, p. 253).

Nesse exercício podemos estabelecer um paralelo com o princípio oriental da impermanência. Nada deve ser fixado pelo ator; tudo deve ser fruto de um desprendimento de si. Abdicando de qualquer desejo pessoal, os fenômenos corporais e mentais manifestam-se livremente: “a percepção da impermanência implica a entrada num outro tipo de temporalidade. Não há consistência mesmo no momento em que algo nasce e é criado, porque nascer e morrer são inseparáveis, são atividades ‘indivisas’” (Quilici, 2015, p. 203).

O paradoxo é que esse estado deve ser alcançado naturalmente, sem quaisquer intenções de resultados. Como já esboçado ao longo de todo o trabalho, para o pensamento oriental, qualquer aproximação de seus postulados com intenções

⁹⁹ Tal apostila me foi concedida pela professora de corpo e voz do CPTzinho do ano de 2017, Shadiyah Becker.

claras de atingir um estado elevado, já determina que o oposto irá acontecer. Ou seja, para compreender a impermanência, você não deve querer isso.

Do mesmo modo, para obter o máximo potencial da *loucura*, não deve haver espaço para o surgimento de aspirações pessoais. Você não deve querer experimentar “loucuras” em cena. “Desejar tornar-se algo ou obter algum estado é projetar-se no futuro, é já estar lançado no fluxo do tempo, é submergir no devir” (Quilici, 2015, p. 203). Simplesmente esteja presente e se permita ser um veículo lampejante de probabilidades expressivas.

Uma boa estratégia para se colocar no fluxo proposto pela *loucura* é ir fundo no esgotamento físico. Ao modo grotowskiano, o exercício compartilha da ideia de que ao alcançar situações físicas limítrofes, atinge-se também um estado favorável à atuação, potencializando a intuição e despertando energias que se encontravam adormecidas no intérprete.

Como nos ensina o mestre polonês, exercícios e jogos que proporcionam ao aluno acessar um estado de limite da exaustão física possibilita uma imersão em si mesmo e uma busca de algo que lhe seja pessoal, uma vez que as defesas psíquicas tornam-se mais maleáveis. Trata-se da prática de ‘queimar energia’ do corpo e se libertar do pensamento racional, para então se atuar no campo do intuitivo (Costa; Maletta, 2020, p. 14).

Todavia, o intérprete pode facilmente se perder nessa viagem caso ele não tenha disciplina técnica. O que Antunes Filho pretendia com a *loucura* era justamente alinhar a fluidez mental com o domínio do corpo. É condizente com o que Oida (2007, p. 64) nos diz: “equilibrar o movimento interno com a atividade externa é uma tarefa delicada, porém, se realizada habilmente dará um rumo incomum e interessante ao nosso trabalho”. Desta feita, o êxito seria revelado na primazia estética e poética da matéria artística que é a própria expressividade em si.

Eu, enquanto praticante, me coloco vazio no espaço; permito que impulsos da minha mente ganhem materialidade no meu corpo. Isso feito, eu me aproprio de tais impulsos e os experimento radicalizando sua forma plástica; sem jamais perder o estado de relaxamento ativo ou mesmo racionalizar qualquer desenho expressivo. A razão só ganhará prevalência ao final de cada investigação. Ao explorar ao máximo cada estímulo eu o abandono e guardo para mim o que foi criado até aquele ponto. Esvazio completamente. E recomeço o exercício em completo estado de ausência do eu racional.

Parece complexo, e é mesmo. Inicialmente são raríssimos os momentos em que o ator consegue se abandonar no vazio. Lembro-me muito bem de como era custoso para mim deixar que meu corpo seguisse suas pulsões naturais sem que meus pensamentos interferissem no fluxo. É inquestionável que a mente quer sempre ser a protagonista de todo e qualquer gesto ou movimentação, porém na *loucura* ela deve ser ininterruptamente uma figurante. Tanto que algumas das máximas dos professores do CPTzinho eram: “raciocinou durante o exercício? Recomece!”; “pensou que o gesto está construído? Está errado!”.

Como em todos os exercícios do método e como parte da filosofia oriental, o equilíbrio entre mente e corpo era a base de sustentação. No entanto, a energia em voga aqui é essencialmente yang.

Se o resultado obtido vai ser o mais acertado, é impossível dizer, mas, uma coisa é certa: por meio da prática, o ganho individual em termos de possibilidades gestuais e expressivas é inegável.

4.5 Exercício *Maria Callas*

Para os apreciadores de ópera, o nome deste exercício já é bem conhecido. Maria Callas (1923-1977), foi uma cantora (soprano) lírica americana de grande destaque internacional por suas interpretações de óperas como *La Traviata* de Giuseppe Verdi.

Basicamente, esse exercício, executado ao som de óperas cantadas por Maria Callas, tinha como premissa trabalhar no ator seus movimentos circulares, fluídos e suaves. Interessante perceber que nesse exercício, ao contrário da *loucura*, a energia yin é tomada como protagonista. Não há abertura para movimentos retos ou intervalados. Aqui a imagem inspiradora é o rio taoista de que nos fala Alan Watts.

Conforme a apostila dos professores do CPTzinho de 2017, no *Maria Callas*, é pedido ainda ao ator que praticamente não se movimente pelo espaço. No entanto, compete a ele a exploração do feminino (yin) por meio de uma expressão sutil e delicada, estimulando a reverberação de qualquer estímulo por todo seu corpo.

No *Maria Callas* também não cabe ao praticante se fixar em qualquer imagem ou sentimento por ele criados. Deste modo, sua expressividade fica atravessada por

infinitas possibilidades. Esse fluxo, dentro do CPT, conforme Milaré (2010), passou a ser chamado de *li* (vocábulo chinês).

Watts (1995) aborda esse tema e esclarece que, embora tal termo se referia originalmente à pintura em madeira ou jade, *li* pode ser entendido como “princípio” das coisas: “Li é o padrão de comportamento que ocorre quando se está de acordo com o Tao, o curso d’água da natureza. Os padrões de ar em movimento são desse mesmo caráter [...]” (Watts, 1995, p. 44).

Tendo alcançado o *li* e impulsionado pelo *ch’i* (vocábulo chinês que representa a força vital que circula pelos meridianos do corpo humano), o ator desenvolve “toda a ação dramática sem hesitações ou indecisões” (Milaré, 2010, p. 113). No entanto, caso ele não alcance o relaxamento ativo e não assente seu corpo no *Sistema L*, o fluxo de *ch’i* será bloqueado, resultando em experimentações laboratoriais e interpretações calcadas em estereótipos e tensionamentos desnecessários.

É significativo o fato de que *Maria Callas* é uma derivação do que se costumava chamar no CPT de *Tai chi do ator*. Os nomes dos exercícios, inclusive, eram revistos por Antunes Filho muito em função das literaturas com as quais ele estava em contato em determinados momentos de sua vida. O diretor não se fixava em nomenclaturas definitivas.

O *Tai chi do ator*, por exemplo, surgiu na década de 1980 em um momento em que Antunes Filho estava imerso no pensamento oriental¹⁰⁰. Inspirado na arte marcial chinesa *Tai Chi Chuan*, o *Tai chi do ator* tinha como objetivo trabalhar nos atores a integração corporal dos pés à cabeça, fomentando a coordenação e consciência dos movimentos, além de buscar a anulação da ansiedade e o alcance de um estado respiratório em conexão com um gestual mais lento e delineado.

O *Tai Chi Chuan* (taoista), de modo similar ao *kinhin* (budista), é também denominado como meditação em movimento. Tal prática reconhece a tensão física como impeditiva do livre fluir do *ch’i*. Além disso, Azevedo (2008) nos ensina que o “não-fazer” (*wu-wei*) representa a essência do Tai Chi, uma vez que o praticante não deve tentar antever qual o próximo movimento, pois é o corpo que conduz, não a mente. “Isso significa que paramos de fazer alguma coisa intencionalmente,

¹⁰⁰ Vale lembrar que o programa da peça *Paraíso zona norte* (1989) especificava a prática do *Tai Chi Chuan* como fundamental aos atores.

simplesmente deixamos acontecer; então consciência e abandono ocorrem ao mesmo tempo, interior e exterior caminham juntos” (Azevedo, 2008, p. 97).

Ao estabelecermos uma analogia com a expressão artística, a ideia é a mesma. Olsen (2004, p. 26) vai nos dizer que:

Quase todo mundo admite que o excesso de tensão reduz a flexibilidade e a extensão vocal. Porém, o aspecto mais destrutivo do excesso de tensão na atuação, assim como no trabalho espiritual, é o fato de a tensão impedir o acesso ao subconsciente. É por isso que os mestres de loga, os professores de Tai-Chi e os conselheiros espirituais de todos os tipos, encorajam o relaxamento. Relaxar a mente e o corpo proporciona uma circulação mais livre, um estado mais calmo, mais claro da mente, que por sua vez proporciona maior apreciação em relação aos campos sutis do corpo.

Antunes Filho também pensava dessa forma. É por isso que o ponto central de seu método se dá na eliminação de qualquer excesso de tensão nos atores.

É interessante perceber que as ideias do *Tai chi do ator* estão totalmente presentes no *Maria Callas*. A diferença, para além da introdução das óperas cantadas por Callas, se encontram no trabalho mais acentuado com a anima¹⁰¹ de cada ator e atriz. Inspirando-se também nas esculturas gregas clássicas (que valorizam a riqueza de detalhes e movimentos humanos com formas arredondadas), é tarefa dos atores se enveredarem em um caminho experiencial sensível, delicado e singularmente feminino.

Vencidas as dificuldades iniciais em lidar com as inquietações do corpo-mente, espera-se que o ator consiga se aproximar do estado psicofísico proposto, tendo como resultado uma fluidez energética por todo seu ser. Com a prática constante e diária, a tendência é que o *Maria Callas* desperte no ator uma sensação de bem-estar e tranquilidade. Eu mesmo sentia um grande prazer com esse exercício, pois me percebia como instrumento capaz de desenhar e comunicar as sutilezas das complexidades humanas através de cada gesto, por menor que ele fosse.

E embora a energia yin seja a determinante desse exercício, o yang não é abandonado, pois cada ação deve estar de acordo com o Tao: inspiração e expiração, recolhimento e expansão, descida e subida.

No livro de Milaré de 2010, a nomenclatura usada ainda era *Tai chi do ator*. Apesar disso, em 2015, quando eu lá estive, o nome já havia sido atualizado.

¹⁰¹ Componente feminino da psique que, segundo Jung, está presente em todo ser humano.

4.6 Exercício *bolha*

Exercício sintetizador de todo o método, a *bolha*, de acordo com a apostila dos professores do CPTzinho de 2017, representa a essência teatral. Nele se encontram todas as contradições do drama. O intérprete precisa investigar toda a dinâmica de forças, incluindo afirmações, negações, ponderações e reconsiderações.

Como já apontado no primeiro capítulo deste trabalho, o exercício *bolha* foi criado por Antunes Filho quando do seu processo de montagem de *Paraíso zona norte*. Diferente de todos os outros, esse exercício teve sua aplicação inicial além da mera preparação técnica.

Em *Paraíso zona norte*, a *bolha* foi determinante na estética da peça, permeando toda a interpretação dos atores. O ator Walter Portela (1990 *apud* Milaré, 2010, p. 157) nos afirma: “A *bolha* é a forma do espetáculo”. Já a atriz Rita Martins (1990 *apud* Milaré, 2010, p. 157-158) vai além e diz que o exercício, para ela, representava quase uma forma de meditação:

Você vai em branco e tudo o que treinou durante o dia, os livros lidos e comentados, a mímica, o tai chi chuan, tudo se junta e se resolve. Por isso a *bolha* não parte da forma. No momento da *bolha*, simplesmente nos largamos para que todas as coisas que sabemos nos movam e criem. Não é gesto, é toda uma sabedoria que passa pelo conhecimento armazenado, do qual surge a forma. A forma vem do conteúdo, pela sensibilidade, não partimos do desenho para o conteúdo.

De fato, pela fala acima, temos a constatação prática de um estado meditativo. Você renuncia a qualquer racionalidade para dar vazão à intuição pura e verdadeira. Todo e qualquer gesto é resultante de um esvaziamento absoluto; de uma disponibilidade total para que o Eu se manifeste. O próprio Antunes Filho (1990 *apud* Milaré, 2010, p. 159) nos fala sobre isso: “quero que os atores trabalhem no Vazio, como dizem os budistas. É o universo implícito, onde estão todas as formas”.

E mesmo tendo sido criado no contexto da montagem citada, Milaré (2010) nos assegura que, com o passar dos anos, a *bolha* tornou-se unicamente mais uma das técnicas utilizadas por Antunes no processo formativo de seus atores, perdendo, assim, seu caráter estético.

Mas, afinal, o que é a *bolha*? Antes de explicarmos o seu funcionamento, é válido apontar que o nome do exercício foi inspirado nas *câmaras de bolhas* utilizadas na Física Moderna como meio para o estudo das propriedades de partículas. Ao se

chocarem dentro dessas câmaras, as partículas emitem rastros que são passíveis de serem fotografados e analisados. Capra (2013, p. 93) declara que “as colisões de partículas constituem nosso principal método experimental para o estudo de suas propriedades e interações”. É por meio de tais câmaras que os cientistas, atualmente, tentam entender (e até mesmo reproduzir) a criação do nosso Universo.

O que Antunes Filho fez foi se apropriar desse imaginário científico – da origem das formas de vida, do espaço onde tudo é instável – como metáfora para o ator se experienciar.

O praticante deve se imaginar em uma realidade primitiva, sendo ele próprio, conforme sugere Pucci (2023)¹⁰², completamente transparente (ao ponto de ser possível ver suas pulsões e todos os movimentos internos) e envolto por uma espécie de membrana plasmática que, ao mesmo tempo que o separa do mundo exterior, o protege de todas os riscos possíveis. Todavia, tal membrana é fina e frágil e pode se romper ao simples toque de um dedo.

A prática funciona assim: na sala de ensaio, os atores são dispostos em alguma das extremidades e, então, uma linha reta imaginária é traçada até o lado oposto. É nesse trajeto, de um ponto ao outro, que o ator deve se colocar em situação e se lançar na experimentação sem nada premeditado (folha em branco). Por meio da apostila dos professores do CPTzinho do ano de 2017, temos que o praticante se encontra protegido em “casa”, no entanto, não há mais comida e a fome começa a atormentá-lo. O único lugar onde se encontram alimentos é do outro lado do caminho. Ou seja, ele precisa sair e se arriscar, do contrário morrerá de fome. Todavia, no trajeto, há todas as chances de perigo e morte (predadores, abismos, inimigos etc.).

Outro indicativo dado aos atores é que tudo nesse trajeto é nebuloso. Não se vê as coisas nitidamente, pois uma densa neblina permeia todo o percurso, despertando no ator um estado de alerta absoluto. O medo é gigantesco, mas a fome é maior ainda. É preciso avançar. No entanto, o que está em foco no exercício não é o êxito em cruzar o caminho e alcançar, são e salvo, o outro lado. A questão primordial situa-se na materialização das incontáveis situações limites durante a travessia. Situações essas que deveriam ser constantemente atualizadas e modificadas, abrindo-se espaço para o novo; novos perigos, novos predadores, novos corpos, novos gestos etc.

¹⁰² Entrevista de pesquisa concedida em 25 de julho de 2023, via plataforma de videoconferência Zoom.

Não há uma indicação precisa de que tipo de movimento o ator deve se munir. Tudo é possível. O ganho de repertório expressivo adquirido com os outros exercícios deve ser posto à prova na *bolha*, mas, ressalta-se, nada deve ser cogitado a priori. Como dito por Rita Martins na primeira citação deste subtópico, o praticante deve se colocar disponível para que tudo que ele já conquistou (intelectualmente, tecnicamente etc.) ganhe forma de modo não intencional. O que é desafiador, pois, querendo ou não, uma dramaturgia acaba se desenvolvendo. E fato é que ela deve ser, a cada segundo, surpreendente, tanto para o ator quanto para o condutor do exercício.

Conforme Milaré (2010, p. 157), temos a constatação de que a *bolha* vai trabalhar com todas as contradições possíveis, explorando ao máximo o jogo de equilíbrio/desequilíbrio entre as energias taoistas que nos formam:

O corpo oscila na polaridade *yin/yang*, trabalhada especialmente nos pés e nos braços, onde atuam forças em pontos específicos [...]. Das oscilações do corpo se engendram ritmos, e o ator é caixa de ressonância. É um bailarino, como Shiva, pois se permitiu a perpassar pelos opostos, em termos físicos. O corpo, nessa condição, fala o que é impossível verbalizar.

Somente o corpo deve falar. Como na *loucura*, aqui não há palavras, apenas ruídos e algumas interjeições, exprimindo de maneira orgânica possíveis sensações e reações. Oida (2007, p. 105) nos diz que “a vida real está cheia de acontecimentos inesperados e constantemente nos leva a direções incomuns. Nossa interpretação deve ter o mesmo frescor”. É precisamente essa a ideia básica que perpassa todo o exercício.

Expressando-se por meio dos ideais taoistas, o ator se vale da coexistência dos contrários para revelar a unidade dinâmica implícita no mundo e nas relações que os cercam. Nada é estático. A vida é resultado de uma somatória de partes que se correlacionam mutuamente.

Minha sensação inicial ao praticar a *bolha* era de que eu constantemente acabava por repetir meus vícios corporais e situacionais. A suposta liberdade, na realidade, me fazia perceber o quão árduo era deixar que meu corpo-mente se expressasse espontaneamente sem que minha racionalidade interferisse no processo; minha criatividade se revelava limitada. Não que isso fosse um problema, pois o exercício estimulava no praticante a tomada de ciência justamente de suas

limitações para que, a cada dia, a cada nova experimentação, fosse capaz evoluir e se aproximar do jogo autêntico com o inesperado.

Para mim, a *bolha* representa o exercício mais difícil de se executar. Era aflitivo me ver lutando contra minha própria mente, me ver inerte em relação a novas ideias, novas criações, novas dialéticas. Todavia, com o passar do tempo, fui tendo momentos (raros) de vigoroso prazer, ao ponto de me sobressaltar com gestos e movimentações totalmente inéditos. De fato, o corpo tem condições de falar sem palavras. Basta dar a ele as condições necessárias. O que é trabalho de uma vida inteira baseada no treinamento e na disciplina.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a antiguidade da história humana, a filosofia oriental vem despertando o interesse, a curiosidade e a reflexão de muitos estudiosos. Os diversos ensinamentos oriundos das doutrinas orientais têm influenciado o pensamento e o comportamento tanto de ocidentais quanto dos próprios orientais. Antunes Filho jamais escondeu seu fascínio pelos postulados e pela simbologia mística do Oriente.

Indo na contramão do teatro brasileiro profissional da segunda metade do século XX, em que o modelo de trabalho vigente era quase unicamente advindo de métodos e técnicas de encenadores europeus, o diretor brasileiro ousou em se apropriar de conceitos zen-budistas, taoistas e hinduístas para fomentar e criar o seu estilo particular de pensar e fazer teatro.

Vale frisar, porém, que o interesse de Antunes Filho pelas práticas e pelos preceitos orientais jamais se circunscreveu ao meramente instrumental, pois ele entendia que tal atitude empobreceria o diálogo e a troca intercultural, impossibilitando o desenvolvimento do ator e sua possível superação de limites pessoais e artísticos.

Por outro lado, é verdade também que o diretor não restringiu o uso de tais materiais de maneira isolada. Fazia parte da sua base metodológica as literaturas e técnicas de Stanislavski, Brecht e Grotowski, por exemplo. Como vimos, Antunes Filho mesclava todas as suas influências na busca por um teatro vivo e pulsante. O diferencial do diretor residia no modo como ele lidava com todas essas referências – incluindo aí também a psicologia de Jung e a Física Moderna.

Antunes Filho defendia que somente por meio da amalgamação de todo esse manancial de conhecimentos seria possível estabelecer um método laboratorial que fizesse com que seus atores encontrassem meios profundos, únicos e verdadeiros de interpretar, despertando um imaginário arquetipicamente infinito e articulando códigos e signos adormecidos em seus inconscientes.

O objetivo deste trabalho foi exatamente estudar as especificações de determinadas concepções filosóficas orientais tomadas pelo diretor e analisar se elas, efetivamente, contribuíram para a arte do intérprete do CPT. Após toda a pesquisa realizada e com base nos dados apresentados, conclui-se que sim. Ficou evidente que os preceitos orientais, especialmente taoistas e zen-budistas, foram essenciais para o desenvolvimento e estruturação do método de Antunes Filho, além de estarem

presentes de modo estético, técnico e poético em suas montagens teatrais – em especial as três peças analisadas neste trabalho.

Destaca-se ainda a utilização da filosofia oriental como meio para a formação primeira do ser humano, antes mesmo do ser artista. Não à toa, um dos lemas defendidos pelo do diretor era: “o teatro como um meio, jamais um fim”. Similarmente aos preceitos do zen e do Tao, o método de Antunes Filho visava o desenvolvimento absoluto das potencialidades e qualidades do indivíduo. Ao compreender que o “eu” artista é resultado do “eu” pessoa, o método pregava a máxima de que o ator só conseguiria evoluir cenicamente se evoluísse, antes, humanamente. Aqui, revela-se a busca pela autonomia, pelo autoconhecimento e pelo trabalho sobre si.

O trabalho sobre si, aliás, é o foco principal de todas as doutrinas orientais. O conceito de cultivo de si de Yuasa vai nos mostrar, precisamente, que a transformação do sujeito passa necessariamente por uma autoimposição de um estilo de vida além do secular. Por meio de um rigoroso treinamento psicofísico, o praticante busca alcançar o seu Eu verdadeiro, aquele Eu que só se manifesta por meio da unidade corpo-mente. Aquele Eu que transcende o ego. Aquele Eu que só se revela na quietude de si.

De certa forma, é esse Eu que Antunes Filho desejava despertar em seus atores. Ao olhar para si, o intérprete desenvolve expedientes necessários para se libertar de vícios, hábitos e clichês interpretativos. Mas, para ativar esse olhar interno, também se fazia necessário um sistemático processo de preparação.

Os exercícios criados pelo diretor tinham como intento fornecer caminhos para auxiliar os atores a atingirem estados semelhantes aos das doutrinas orientais. As práticas analisadas neste trabalho (*caminhada, loucura, Maria Callas e bolha*) se mostraram permeáveis por múltiplos indicativos dessas doutrinas, destacando-se: a transcendência do ego, a vivência total do momento presente, o esvaziamento de si para dar vazão às manifestações da Mente por meios não racionais, a aceitação do princípio yin-yang como inerente à natureza, entre outros.

No entanto, é importante destacar que o que se constata também é que esses estados propostos pelos exercícios representam unicamente um ideal. Por mais que se tenha a metáfora de uma folha em branco e que se pratique incessantemente, no palco, o ator sempre estará orquestrando sua criação a todo momento. Ao ponto, inclusive, de se projetar (quanticamente) para fora de si e se autodirigir enquanto atua.

Pessoalmente, eu posso afirmar que o método de Antunes Filho me fez perceber que o meu ego era um grande impeditivo no meu processo de autopercepção. Na época em que lá estive, aos meus 27 anos de idade, ao me ver frente a esse modo totalmente inédito de encarar o mundo e a arte, pude perceber que o teatro pode ser muito mais do que a criação de uma peça. Todas as minhas certezas artísticas, construídas até aquele momento, caíram por terra e me vi imerso em um processo de redescoberta. Um processo que teve início em 2015, mas que jamais terá um fim.

O treinamento artístico passou a representar para mim uma parte integrante do meu desenvolvimento não apenas técnico, mas, sobretudo, mental, social e espiritual. As técnicas são de grande valia e existem para o aprimoramento do intérprete, contudo, assim como no tiro com arco, elas representam apenas uma parte do todo. É preciso transcendê-las para que a arte (assim como o tiro) se manifeste em sua máxima potência e naturalidade. Nesse sentido, as artes cênicas podem, sim, ser um caminho para a iluminação.

E assim como afirmou D. Suzuki ao falar que o zen só pode ser compreendido por aqueles que foram além da teoria e passaram por um duradouro processo prático, apenas a leitura deste trabalho, seguramente, não será capaz de colocar o leitor em total contato com o pensamento ou ideologia teatral de Antunes Filho. Exercitar-se em cena é essencial para isso. Somente com a junção das duas margens da atuação (teoria e prática) é que se torna possível a apreensão verdadeira do método.

As entrevistas realizadas com ex-integrantes do CPT mostraram-se relevantes para o aprofundamento deste estudo. O contato direto com as memórias, impressões e constatações de atores que foram dirigidos por Antunes Filho, desde a década de 1980 até os últimos anos de sua vida, possibilitou alargar o entendimento de como os postulados orientais foram manipulados pelo diretor.

Penso ainda que todo o material apresentado nesta pesquisa pode suscitar, em alguns leitores, o questionamento sobre a relevância do método antuneano frente às infinitas metodologias existentes e praticadas mundo afora. Acredito que tal questionamento se mostre indevido e improdutivo. Como já apontando no desenrolar do texto, o método aqui em foco não garante a evolução artística e pessoal de todos aqueles que nele se exercitarem. Muitos fatores implicarão nesse processo. Do mesmo modo como a prática do zen e do Tao, ou mesmo do hinduísmo, não se coloca

para todo mundo, a metodologia do diretor do CPT só reverberará naqueles indivíduos que reconhecerem em seus fundamentos um chamado profundo para “algo a mais”; algo que vá além do belo virtuosismo artístico.

O treinamento de ator, portanto, é tomado como meio de desenvolvimento de sensibilidade rara e aprimoramento único de si.

Foi desafiador tentar decifrar em uma linguagem mais simples algo tão complexo, paradoxal e contraditório como os conceitos místicos orientais. Apesar disso, sinto que esta pesquisa teve êxito nesta empreitada, mas que se frise: nenhuma resposta é categórica, absoluta ou eterna. Ao modo oriental, tudo aqui deve ser visto como transitório. É por isso que, ao esclarecer alguns aspectos de como Antunes Filho se apropriou de proposições filosóficas do Externo Oriente, espera-se que este trabalho seja uma flecha que acerte em cheio aqueles que, de alguma forma, estejam envoltos com o cultivo de si.

Além disso, tendo em vista a reduzida produção acadêmica em torno da metodologia de Antunes Filho, almeja-se que esta dissertação contribua para a reflexão e o surgimento de novas pesquisas de estudiosos interessados em processos artísticos e metodológicos ligados à pedagogia teatral, ao treinamento de ator por um viés não estritamente ocidental e ao legado teatral de Antunes Filho.

Quanto às limitações desta pesquisa, enfatiza-se que a realização de apenas cinco entrevistas com ex-integrantes do CPT pode representar um fator limitante em torno de outras visões destoantes quanto à percepção da aplicação filosófica oriental por parte do diretor Antunes Filho. Muitos outros ex-integrantes do CPT não foram considerados e a escolha pelos entrevistados não foi aleatória. Com exceção da atriz Flavia Pucci, com quem eu nunca havia tido contato, os outros entrevistados já eram próximos a mim.

Uma outra limitação revelada nesta pesquisa é o fato de que ela foi feita levando-se em consideração a prática do método exclusivamente vinculada ao nome do diretor Antunes Filho enquanto único coordenador do CPT. Com seu falecimento, fica o questionamento: se o método fosse aplicado hoje, mesmo mantendo suas bases práticas e teóricas, os resultados obtidos seriam similares? A filosofia oriental seria apropriada de maneira igual por outros diretores ou professores mesmo que sem a supervisão de Antunes Filho?

Ao promulgar tais indagações, espera-se, por fim, que esta pesquisa sirva ao propósito de fomentar novas descobertas.

REFERÊNCIAS

- A HORA e Vez de Augusto Matraga: A Hora e Vez de Augusto Matraga - Cena da Procissão. *In*: Sesc Digital. [202-]. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/teatro/acervos-cpt-sesc-augusto-matraga/a-hora-e-vez-de-augusto-matraga-matraga-joaozinho-bem-bem-e-seus-cangaceiros-em-cena>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- A HORA e Vez de Augusto Matraga: Matraga, Joãozinho Bem-Bem e seus Cangaceiros em Cena. *In*: Sesc Digital. [202-]. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/teatro/acervos-cpt-sesc-augusto-matraga/a-hora-e-vez-de-augusto-matraga-matraga-joaozinho-bem-bem-e-seus-cangaceiros-em-cena>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- ANTUNES FILHO, José Alves. A metamorfose ambulante. [Entrevista cedida a] Eva Spitz. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano C, n. 30, Caderno B, p. 6, 8 maio 1990.
- ANTUNES FILHO, José Alves. Antunes e o teatro. [Entrevista cedida a] Sebastião Milaré. **Artes**, São Paulo, ano 20, n. 60, p. 64 a 72, 1985.
- ANTUNES FILHO, José Alves. As várias heranças do teatro de Antunes Filho: um estilo definido em três peças simultâneas em cartaz. [Entrevista cedida a] Celso Araújo. **Correio Brasiliense**, Brasília, p. 23, 2 jul. 1984
- ANTUNES FILHO, José Alves. O teatro apolíneo de Antunes Filho. [Entrevista cedida a] Nelson de Sá; Marcelo Rubens Paiva. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 6 fev. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0602200003.htm>. Acesso em: 09 fev. 2023.
- ANTUNES FILHO, José Alves. Um homem chamado TEATRO. [Entrevista cedida a] Arthur Aguiar. **Continente**, Pernambuco, ano V, n. 51, p. 8-17, mar. 2005.
- ASCHER, Nelson. Diálogos Impertinentes: Etimologia do além. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 26 abr. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs26049837.htm>. Acesso em: 26 maio 2023.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BATISTA, César Augusto Pinto. **O teatro de Antunes Filho**: Pensamento e técnica no processo de atuação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). 2019. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-09012020-160733/publico/CesarAugustoPintoBatista.pdf>. Acesso em: 22 maio 2022.
- BUTÔ | dança. *In*: Terceira Margem. [S. l.]: Terceira Margem, 20 fev. 2017. Disponível em: <http://www.3margem.com.br/inspiraes/2017/2/20/but-dana>. Acesso em: 09 fev. 2023.

CAPRA, Fritjof. **O tao da física**: uma análise dos paralelos entre a Física Moderna e o misticismo oriental. 2 ed. Tradução: José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, 2013.

CARDOSO, Reni Chaves. **Ewerton de Castro**: minha vida na arte: memória e poética. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CENTRO DE PESQUISA TEATRAL SESC (CPT-SESC). **CPTzinho**: o método. São Paulo: [S.n.], [2017?].

CENTRO DE PESQUISA TEATRAL SESC (CPT-SESC); Grupo de Teatro Macunaíma. Ser e não ser, eis a solução. In: **Programa do projeto teatral Prêt-à-Porter**. São Paulo: Sesc-SP, 1998.

CENTRO DE PESQUISA TEATRAL SESC VILA NOVA; Grupo de Teatro Macunaíma. **Programa do espetáculo Paraíso zona norte**. São Paulo: Sesc-SP, 1989.

CONTI, Mário Sérgio. Reflexos do assombro. **Veja**, São Paulo, p. 118-9, 14 maio 1986.

COOPER, Jean Campbell. **Yin e Yang**: a harmonia taoísta dos opostos. Tradução: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

CORDEIRO, Ana Lúcia Meyer. Taoísmo e Confucionismo: duas faces do caráter chinês. **Sacrilégens**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 4–11, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilégens/article/view/26466> . Acesso em: 14 jun. 2023.

COSTA, Istéfani Pontes da; MALETTA, Ernani de Castro. A Ação Vocal em Jogo: possíveis estratégias metodológicas para a disciplina de Expressão Vocal no Teatro. **Voz e Cena**, [S. l.], v. 1, n. 01, p. 08–21, 2020. DOI: 10.26512/vozcen.v1i01.31569. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/31569/26376>. Acesso em: 22 maio 2024.

CRETI, Nicolau Radamés. **Analy Alvarez**: de corpo e alma. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

DUBRA, Pedro Ivo. **Kazuo Ohno corpo e espírito**. Folha de S.Paulo, São Paulo, 22 mar. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2203200321.htm>. Acesso em: 21 jan. 2022.

FISCHER, Theo. **Wu-Wei – A arte de viver do Tao**. Tradução: Ulrike Pfeiffer. São Paulo: Editora Árvore da Terra, 1999.

GOVINDA, Lama Anagarika. **Fundamentos do misticismo tibetano**. Tradução: Georges da Silva e Rita Homenki. São Paulo: Pensamento, 1995.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

GREINER, Christine. **O teatro Nô e o Ocidente**. São Paulo: Annablume, 2000.

GREVE, Sabrina Tozatti. O Ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações. 2017. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06022018-100232/publico/SabrinaTozattiGreve.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2022.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro**. Campinas: Unicamp, 1998.

HANANIA, Aida R.; SPROVIERO, Mário B. Os estudos orientais no âmbito da universidade. **Revista de Estudos Orientais**, São Paulo, Brasil, n. 2, p. 17–22, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/reo/article/view/90666>. Acesso em: 18 mar. 2023.

HARLEY, Brian. Cartes, savoir et pouvoir. *In*: GOULD, Peter; BAILY, Antoine. **Le pouvoir des cartes: Brian Harley et la cartographie**. Paris: Antropos, 1995.

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. Tradução: J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1995.

JUNG, Carl Gustav. **Espiritualidade e transcendência**. Seleção e edição: Brigitte Dorst. Tradução: Nélío Schneider. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução: Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

LAO-TZU. **Tao-te king: o livro do sentido e da vida**. Texto e comentário: Richard Wilhelm. Tradução: Margit Martincic. São Paulo: Pensamento, 2006.

LEVI, Clóvis. Um gênio sai do ostracismo. [Entrevista cedida a] revista. **Revista Visão**, São Paulo, p. 56, 04 set. 1991.

LIMA, Mariângela Alves de. C.P.T: de Macunaíma à Paraíso zona norte. *In*: Centro de Pesquisa Teatral – Sesc; Grupo de Teatro Macunaíma. **Programa do espetáculo Paraíso zona norte**. São Paulo: Sesc-SP, 1989.

LINS, Ronaldo Lima. Apenas ali, depois de um túnel. *In*: Centro de Pesquisa Teatral – Sesc; Grupo de Teatro Macunaíma. **Programa do espetáculo Paraíso zona norte**. São Paulo: Sesc, 1989.

MACHADO, Antonio. **Poesías completas**. México, D.F.: Espasa-Calpe Mexicana S.A., 1990.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.

MARTINS, Marcos Bulhões. O mestre-encenador e o ator como dramaturgo. **Sala Preta**, [S. l.], v. 2, p. 240-246, 2002. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v2i0p240-246.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57097>. Acesso em: 29 jul. 2022.

MEDEIROS, Elen. Paraíso zona norte: apontamentos sobre uma estética cênica. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 6, n. 1, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/24991>. Acesso em: 14 fev. 2023.

MEMÓRIA, acervo e pesquisa: a hora e vez de Augusto Matraga. Produção: CPT_SESC. São Paulo, 19 out. 2020. 1 vídeo (1h39min.). Publicado no YouTube pelo canal CPT_SESC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WTIt3zD-9IA>. Acesso em: 10 mar. 2024.

MILARÉ, Sebastião. Antunes e o teatro. **Revista Artes**, São Paulo, ano XX, nº 60, p. 64 a 72, 1985.

MILARÉ, Sebastião. Antunes Filho e a arte do ator. **Sete Palcos**, Coimbra, nº 3, p. 76 a 86, set. 1998.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho, poeta da cena**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2011.

MILARÉ, Sebastião. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

MOACANIN, Radmila. **A psicologia de Jung e o budismo tibetano: caminhos ocidentais e orientais para o coração**. Tradução: Cláudio Giordano. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1999.

MURCHO, Desidério. Metafísica. **Estado da Arte**. São Paulo, 26 jan. 2021. Editorial Filosofia. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/metafisica-desiderio-murcho>. Acesso em: 2 fev. 2023.

O TEATRO segundo Antunes Filho: a poética do Mal. Direção e produção: Amilcar Monteiro Claro. Coprodução: Sesc-SP. São Paulo: Sesc-SP, 2002. 1 vídeo (53 min.). Publicado pelo canal SescTV (YouTube). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F578SQumB88>. Acesso em: 20 nov. 2023.

O TEATRO segundo Antunes Filho: as origens de um artista. Direção e produção: Amilcar Monteiro Claro. Coprodução: Sesc-SP. São Paulo: Sesc-SP, 2002. 1 vídeo (53 min.). Publicado pelo canal SescTV (YouTube). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LZmdKdAPtdk>. Acesso em: 22 out. 2023.

O TEATRO segundo Antunes Filho: mestre e discípulos. Direção e produção: Amilcar Monteiro Claro. Coprodução: Sesc-SP. São Paulo: Sesc-SP, 2002. 1 vídeo (54 min.). Publicado pelo canal SescTV (YouTube). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=johVGcp8qlg&t=2s>. Acesso em: 10 jun. 2023.

O TEATRO segundo Antunes Filho: o método. Direção e produção: Amilcar Monteiro Claro. Coprodução: Sesc-SP. São Paulo: Sesc-SP, 2002. 1 vídeo (53 min.). Pulicado pelo canal SescTV (YouTube). Disponível em: <https://youtu.be/wXMwNoB5dHo?si=BOs95JUXgcq43yNo>. Acesso em: 10 jun. 2023.

O ZEN budismo e sua prática essencial. *In*: Zendo Curitiba. [S. l.]: Zendo Curitiba, 23 abr. 2023. Disponível em: <https://zendocuritiba.com.br/2023/04/23/o-zen-budismo-e-sua-pratica-essencial/>. Acesso em: 19 fev. 2024.

OGAWA, Felicia Megumi. A flor no Butoh de Kazuo Ohno. **Estudos Japoneses**, [S. l.], v. 17, p. 43–53, 1997. DOI: 10.11606/ej.v17i0.141698. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141698>. Acesso em: 17 jun. 2024.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

OLSEN, Mark. **As máscaras mutáveis do Buda Dourado**. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PAULA, Lee Taylor de Moura. **Manifestação do ator**: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). 2014. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-28012015-110047/publico/LEETAYLORDEMOURAPAULAVC.pdf> . Acesso em: 12 fev. 2022.

PAVIS, Patrice. **The intercultural performance reader**. Londres: Routledge, 1996. pp. 231-241.

PINHEIRO, Lenise. **Flavia Pucci e Helio Cicero na peça "Paraíso, Zona Norte. A Falecida", em 1989**. 4 out. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0410201008.htm>. Acesso em: 10 fev. 2023.

PONTES, Carlos Frederico Bustamante. O diálogo ocidente-oriente no trabalho do ator: o taoismo chinês e a relação com os processos artísticos de Peter Brook. **Anais da I Semana Acadêmica do Curso de Teatro**, São João del-Rei, v. 1, n. 1, p. 9-14, 2015. Disponível em: https://seer.ufsj.edu.br/anais_cotea/article/view/1229. Acesso em: 29 abr. 2024.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RODARTE, Leonardo. Você se considera ocidental? Para grande parte do mundo, o Brasil não faz parte do Ocidente. **UOL**, São Paulo, 24 set. 2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2018/09/24/brasil-nao-e-pais-ocidental.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 24 maio 2023.

SABATINI, Lucas. **A Pedagogia do CPTzinho**: um estudo investigativo sobre sua metodologia e a relevância do curso na formação do ator. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2020. Disponível em:

<https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/9d9f47fb-6209-4d6d-a737-f8e4dd7b538f/content>. Acesso em: 17 out. 2023.

SANTOS, Ana Luísa. Brasil é o país com mais pessoas ansiosas na América Latina, aponta OMS. **Brasil 61**, Brasília, 12 mar. 2023. Atualizado em 01 ago. 2024. Disponível em: <https://brasil61.com/n/brasil-e-o-pais-com-pessoas-mais-ansiosas-na-america-latina-de-acordo-com-a-oms-bras237989>. Acesso em: 6 mar. 2024.

SANTOS, Juliana Reis Monteiro dos. **Quando técnica transborda em poesia**: Tadashi Suzuki e suas Disciplinas de atuação. 2009. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-02092009-192013/publico/DISSERFJP.pdf>. Acesso em: 17 out. 2021.

SELL, Carlos Eduardo. Max Weber e o misticismo oriental. **Revista TOMO**, [S. l.], n. 14, p. 15–33, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/tomo/article/view/496>. Acesso em: 16 out. 2023.

SPROVIERO, Mário Bruno. Oriente e Ocidente: demarcação. **Hottopos**, 1998. Disponível em: <http://www.hottopos.com/mirand4/orientee.htm>. Acesso em: 24 maio 2023.

STEEN, Edla van (org.). **Amor ao teatro**: Sábado Magaldi. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

STEIN, Murray. **Jung e o caminho da individuação**: uma introdução concisa. Tradução: Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Cultrix, 2020.

STODDART, William. **O Hinduísmo**. Tradução: Alberto Vasconcellos Queiroz, São Paulo: IBRASA, 2004.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. **The Zen Doctrine of No Mind**. London: Rider and Company, 1958.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. **Uma introdução ao zen-budismo**. Apresentação: Monja Coen. Tradução: Eloise de Vylder. São Paulo: Mantra, 2019.

TRAZZI, Isabela. **Candide na tela de Vera Cruz (um estudo de Candinho, de Abílio Pereira de Almeida)**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-29072013-105321/publico/2013_IsabelaTrazzi_VCorr.pdf. Acesso em: 27 jul. 2023.

WATTS, Allan Wilson. **O Caminho do Zen**. Tradução: Alexandra Guimarães. Porto: Albatroz, 2023.

WATTS, Allan Wilson. **Tao**: o curso o rio. Tradução: Terezinha Santos. São Paulo: Pensamento, 1995.

YUASA, Yasuo. **The Body, Self-Cultivation, and Ki-Energy**. New York: State University of New York Press, 1993.

YUASA, Yasuo. **The Body**: Toward an Eastern Mind-Body Theory. New York: State University of New York Press, 1987.

YÜN, Venerável Mestre Hsing. **Budismo Significados Profundos**. São Paulo: Escrituras, 2011.

ZEITEL, Amália. O alfinete e a bolha. *In*: Centro de Pesquisa Teatral – Sesc; Grupo de Teatro Macunaíma. **Programa do espetáculo *Paraíso zona norte***. São Paulo: Sesc, 1989.

APÊNDICE A – O VOO DO FALCÃO OU SOBRE COMO EU DANCEI NO POÇO MÍSTICO

Antunes Filho foi o grande responsável por me colocar em contato com a mística e a filosofia oriental. Foi lá no Espaço CPT que, em 2015, pela primeira vez, eu percebi que preceitos orientais poderiam alimentar as minhas possibilidades criativas e expressivas. Até então, eu jamais havia imaginado que conceitos zenbudistas, taoistas ou hinduístas poderiam ter qualquer relação comigo ou com a arte de atuar. E mesmo sem entender direito como lidar com este universo novo que se abria para mim, meu interesse por investigá-lo havia sido despertado. Este trabalho é prova disso.

Não tive a oportunidade de vivenciar esses conceitos de forma efetivamente prática enquanto ator do CPT. Minha passagem por lá foi breve e só tive a experiência de ser dirigido por Antunes Filho por pouco mais de dois meses. No entanto, acredito que tudo que nos acontece neste mundo tem uma razão de ser; e se foi no CPT que o Oriente se apresentou a mim, não é por acaso que foi lá também que ele me chamou de volta. Explico-me.

No ano de 2023, mais precisamente no mês de julho, enquanto eu estava focado na pesquisa e escrita da minha dissertação de mestrado, eis que, ao navegar pelo site do CPT_SESC, me deparo com a notícia de que uma residência artística seria realizada no Espaço CPT. Com a duração de dois meses (de agosto a outubro daquele ano), tal residência, intitulada *O Poço da Mulher-Falcão*, tinha como objetivo selecionar 30 participantes, visando a realização de um experimento artístico em torno da obra original do autor irlandês William Butler Yeats (1865-1939)¹⁰³.

Ao me dar conta da proposta, não pude conter minha empolgação e desejo de fazer parte dessa residência. Tudo parecia fazer sentido com o meu momento de vida e a minha sensação era a de que o Universo estava me indicando o melhor caminho a seguir.

¹⁰³ Prêmio Nobel (1923) de Literatura, Yeats foi poeta, dramaturgo e místico. Considerado o representante máximo do Renascimento irlandês e um dos escritores mais renomados da Irlanda.

Idealizada por Emilie Sugai¹⁰⁴ e Fabio Mazzonni¹⁰⁵, a residência partia da ideia de criar um ato teatral baseado no texto original de Yeats, *At the hawk's well* (1916) – que trata justamente das imbricações entre o Oriente (Japão) e Ocidente (Irlanda).

Resumidamente, a história gira em torno de um velho homem e de um jovem herói da mitologia celta que desejam beber a água de um poço encantado (fonte de sabedoria e imortalidade). Porém, esse poço é protegido por uma guardiã, que possuída por um falcão, dança magicamente como uma ave de rapina, hipnotizando e iludindo àqueles que daquela água querem beber.

Tal obra de Yeats foi baseada na peça nô *Yôro* (A sustentação da idade) e na mitologia céltica. Greiner (2000) vai nos dizer, inclusive, que é com Yeats que a experiência de integração estética entre Japão e Ocidente tem início.

Fascinado pelo nô, o autor irlandês iniciou seus estudos desta linguagem com a intenção de produzir um teatro “cuja simplicidade não fosse uma questão de mera economia, mas uma síntese harmoniosa de ideias, sentimentos e imagens que pudessem ser transmitidas através da arte” (Greiner, 2000, p. 54). E foi exatamente isso que ele fez ao se apropriar do minimalismo no palco e instituir um tempo cênico distendido, muito em prol da materialização do universo onírico. Não obstante, diferente do nô japonês que possui um único nível de apresentação, a obra de Yeats se coloca em dois níveis, o sensível e o intelectual, simbolizando o *yûgen* como experiência materializada e não apenas como conceito (Greiner, 2000).

Yûgen, traduzido com frequência por “elegância”, “charme sutil” ou “mistério profundo e obscuro”, diz respeito a um estado só possível de conquistar sem qualquer esforço consciente por parte do indivíduo (Greiner, 2017). Tal conceito, essencialmente zen-budista, está presente na cultura e no modo de vida do povo japonês. No teatro nô, por exemplo, *yûgen* está relacionado com a beleza (subjetiva) manifestada em cena. Contudo, paradoxalmente, para se atingir o *yûgen* é necessário, sim, um “longo período de treino que tem como objetivo esquecer a

¹⁰⁴ Coreógrafa, performer e dançarina de butô. Desenvolveu uma linguagem própria e singular, fruto de suas inquietações artísticas e de vida, geradas das influências recebidas de seu mestre Takao Kusuno, de pesquisas relacionadas às memórias do corpo e colaborações com artistas da dança e teatro. Destaca-se sua atuação na peça *Foi Carmen* (2005) do Grupo Macunaíma, com direção de Antunes Filho.

¹⁰⁵ É diretor e produtor cultural. Iniciou seus estudos em 1995 com o diretor teatral Antunes Filho no Centro de Pesquisa Teatral, atuando na peça *Drácula e outros vampiros* (1996). Em seguida trabalhou com importantes nomes do cenário artístico brasileiro, entre eles: Gabriel Villela e Ismael Ivo. Sua pesquisa estética está focada na interseção da dança com o teatro.

vontade deliberada de si mesmo” (Greiner, 2017, p. 35). Neste ponto, fica evidente também a sua paridade com o conceito de *shugyo* (cultivo) trazido à luz na dissertação.

Faz-se interessante refletir como esses diferentes conceitos miram, no fim das contas, conquistar estados semelhantes. Estados que, segundo o misticismo oriental, somente são passíveis de serem atingidos com a aceitação da unidade corpo-mente e a integração do consciente com o inconsciente. Nesse contexto, a mente, de forma isolada, não é capaz de promover tais estados. O corpo, do mesmo modo, por si só também não o é. A ideia de treinamento surge, então, como ferramenta de harmonização entre esses dois polos.

É essa a mesma ideia proposta pela residência artística a qual eu me lancei de corpo e espírito.

O *yûgen* – a beleza profunda e misteriosa – foi buscado em cada artista participante, mas também na estética da peça, principalmente no que se refere ao palco praticamente vazio e a iluminação em baixíssima resistência. É o que nos atesta Mazzoni e Sugai (2023) em texto escrito para o programa do espetáculo: “assim, tentávamos lapidar a beleza crepuscular das experimentações de luz e sombra, dos volumes, da silhueta dos corpos e objetos, velando e revelando cenas que pareciam ter vontade própria”.

A pouca luminosidade foi inclusive debatida com os atores da peça, pois isso implicaria diretamente na capacidade de serem vistos com clareza pelo público. O que me permite traçar um paralelo com a questão da ausência do ego no processo artístico. Ao abrir mão do reconhecimento individualizado, destacava-se, precisamente, a universo místico e poético abordado na obra. A estética da luz pensada por Mazzoni, agia diretamente na percepção do público, estimulando os mais diferentes sentidos e favorecendo a manifestação profunda e inconsciente da narrativa. Isso se comprovou depois de estreada a peça ao ouvirmos relatos efusivos de pessoas da plateia que asseguravam que haviam sido transportadas para um outro tempo-espaco, afirmando ainda que os corpos em cena haviam ganhado formas desproporcionais à realidade.

Mas é necessário pontuar que nem todos os comentários foram positivos. Algumas pessoas alegavam que a falta de luz não favorecia o “mergulho” na peça. Ademais, os dez minutos iniciais, aparentemente sem nenhuma ação por parte dos

intérpretes, representavam uma eternidade para outras pessoas. Essa espécie de prólogo, aliás, era afirmada pelo diretor como essencial à montagem, pois representava um chamado ao público para que ele se desligasse do cotidiano e embarcasse em uma jornada em que tudo existia e deixava de existir, ao mesmo tempo.

Fato é que para mim, esta experiência foi enriquecedora e transformadora. Não poderia haver outro espaço que não o CPT para me fazer investigar na prática os aspectos orientais em que eu estava imerso. Sentia, a todo momento, que Antunes Filho, de alguma forma, estava empolgado com tudo que estávamos pesquisando e materializando ali no CPT, na sua casa.

A condução precisa e instigadora de Emile Sugai e Fabio Mazzoni (ex-parceiros profissionais de Antunes Filho) foi determinante para que a peça ganhasse vida. Além disso, a entrada de Toshi Tanaka¹⁰⁶ no processo de montagem da peça foi primordial para tecermos um diálogo frutífero entre o nô e o nosso teatro ocidental.

Por meio de práticas orientais específicas (*suriashi* e *seitai-ho*) trazidas por Emilie e Toshi, fomos, eu e o elenco, nos apropriando de uma vivência em que a palavra deixa de ser protagonista e que o corpo aprende por si, no fazer. O conhecimento, a propósito, vai sendo desenvolvido em função da percepção individual dos movimentos internos e sutis de cada corpo.

Não posso deixar de destacar também o respeito e cuidado com o espaço de trabalho (estabelecido por Toshi) e a prática da meditação zen trazida por Emilie (que é zen-budista). Esses fatores foram significativos para que o coletivo ganhasse unidade e o trabalho se desenvolvesse na máxima intensidade e potência.

Esta peça, que se localiza no limiar entre a dança e o teatro, representa, para mim, uma espécie de fechamento de ciclo que se iniciou no ano de 2015. Estrear e permanecer em temporada no Espaço CPT – local que mudou completamente o meu eu artista e pessoal – só confirma o que afirmei no início deste pequeno texto: tudo que nos acontece tem, sim, uma razão de ser. Razão essa que nem sempre é objetiva. E nem haveria de ser. O encanto do acaso se localiza precisamente no mistério da

¹⁰⁶ Artista japonês nascido em 1960, mudou-se para o Brasil em 1994. É professor de *doho* licenciado pelo Instituto de Pesquisas de Educação Corporal Shintai Kyoiku Kenkyujo em Tóquio. Foi performer de voz underground em Tokyo na década de 80. Desde 1989 estuda Nô (*utai* e *shimai* com escola Kanze). Realizou várias performances, participou de filmes, ópera e festivais de arte. Durante 20 anos lecionou no curso de Comunicação e Artes do Corpo na PUC-SP.

vida em que incontáveis variáveis se cruzam e se chocam a todo mundo, produzindo as mais infinitas possibilidades de existência.

Ter dançado neste poço, *O poço da Mulher-Falcão*, ratifica a minha certeza de que o diálogo entre Oriente e Ocidente tem muito a contribuir para a arte e para os seres humanos, de um modo geral. Sua carga simbólica, seu rigor técnico e estético e seu mergulho profundo no indizível me possibilitou ampliar a minha pesquisa artística e espiritual. Uma pesquisa que está só no início. Uma pesquisa em que o caminho é apenas um: o caminho do meio.

ANEXO A – LINKS DIRETOS PARA OS DEPOIMENTOS ORAIS

- Entrevista de pesquisa concedida por **Emerson Rodrigo Takamisawa** (de nome artístico Emerson Danesi) em 13 de maio de 2023:
<https://drive.google.com/file/d/1gCzwF0CDyr-SA2tVfB4ILlyHVPmnoiAz/view?usp=sharing>
- Entrevista de pesquisa concedida por **Erick Gallani** em 25 de maio de 2023:
<https://drive.google.com/file/d/1lrGA5AmGQ34O1Sq626gX1OkdkymCCFuw/view?usp=sharing>
- Entrevista de pesquisa concedida por **Flavia Steward Pucci** em 25 de julho de 2023: https://drive.google.com/file/d/1F4hecEJ3ts81Aqt-YCo3K0Vc7yDkemh_/view?usp=sharing
- Entrevista de pesquisa concedida por **Gabriela Flores Nunes** em 26 de abril de 2023:
<https://drive.google.com/file/d/1mu3HCEWVwTFZ2F6wylqUwESpxhr7H9Yn/view?usp=sharing>
- Entrevista de pesquisa concedida por **Lee Taylor de Moura Paula** em 19 de maio de 2023:
https://drive.google.com/file/d/1DZo9W3deZfBQJusQKqeG4h_DMox0ilxl/view?usp=sharing

**ANEXO B – TERMOS DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL
(ASSINADOS PELOS ENTREVISTADOS)**

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

1. Pelo presente instrumento, o depoente (nome) Emerson Rodrigo Takamisima, em.cito. Emerson, brasileiro(a), (estado civil) solteiro, (profissão) artista, pesquisador cultural, RG nº 18.4360-1570/68, emitido por 55.0161, CPF nº 132.77.738-89, residente e domiciliado em Rua Lázaro Burs 45 Jd. Moranga - SP, CEP 03524-040, cede e transfere neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo ao pesquisador Lucas Sabatini – atualmente bolsista do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PAPG) da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (nível mestrado) – a plena propriedade e a totalidade dos direitos patrimoniais de autor/a e de imagem, quando for o caso, sobre o depoimento oral prestado no dia 13/05/2023, na cidade de São Paulo, perante ao referido pesquisador a fim de ser utilizado na elaboração de sua dissertação de Mestrado, por hora intitulada: "O Oriente presente no teatro de Antunes Filho: contribuições do misticismo oriental para a arte do intérprete no CPT".

2. Na forma preconizada pela legislação nacional e pelas convenções internacionais de que o Brasil é signatário, o DEPOENTE, proprietário originário do depoimento de que trata este termo, terá, indefinidamente, o direito ao exercício pleno de seus direitos morais sobre o referido depoimento, se sorte que sempre terá seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.

3. Fica pois o PESQUISADOR plenamente autorizado a utilizar o referido depoimento, no todo ou em parte, editado ou integral, inclusive cedendo seus direitos a terceiros, no Brasil e/ou no exterior para fins de pesquisa, educação e cultura.

Sendo esta a forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o presente documento em 02 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

Emerson 13 maio de 2023
Local data

Emerson
DEPOENTE

Lucas Sabatini
PESQUISADOR

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

1. Pelo presente instrumento, o depoente (nome) CRICK GALLAM, brasileiro(a), (estado civil) _____, (profissão) PROFESSOR, RG nº 25.775.098-8, emitido por SSP, CPF nº 232.483.358-45, residente e domiciliado em RUA PEIXOTO GOMIDE, 379 AP 510 - JD. PAULISTA - SÃO PAULO - SP, CEP 01409-001, cede e transfere neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo ao pesquisador Lucas Sabatini – atualmente bolsista do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PAPG) da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (nível mestrado) – a plena propriedade e a totalidade dos direitos patrimoniais de autor/a e de imagem, quando for o caso, sobre o depoimento oral prestado no dia 22 de maio, na cidade de SÃO PAULO, perante ao referido pesquisador a fim de ser utilizado na elaboração de sua dissertação de Mestrado, por hora intitulada: "O Oriente presente no teatro de Antunes Filho: contribuições do misticismo oriental para a arte do intérprete no CPT".

2. Na forma preconizada pela legislação nacional e pelas convenções internacionais de que o Brasil é signatário, o DEPOENTE, proprietário originário do depoimento de que trata este termo, terá, indefinidamente, o direito ao exercício pleno de seus direitos morais sobre o referido depoimento, se sorte que sempre terá seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.

3. Fica pois o PESQUISADOR plenamente autorizado a utilizar o referido depoimento, no todo ou em parte, editado ou integral, inclusive cedendo seus direitos a terceiros, no Brasil e/ou no exterior para fins de pesquisa, educação e cultura.

Sendo esta a forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o presente documento em 02 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

São Paulo, 22 de maio de 2013
Local data

[Assinatura]
DEPOENTE

Lucas Sabatini
PESQUISADOR

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

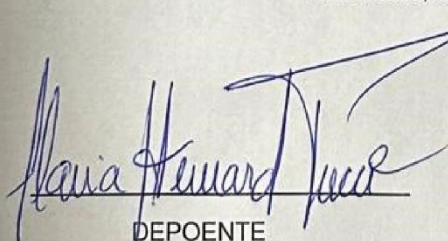
1. Pelo presente instrumento, o depoente (nome) FLAVIA STEWARD FUGGI, brasileiro(a), (estado civil) casada, (profissão) ATRIZ, RG nº 8.956.971-7, emitido por SSP/SP, CPF nº 116.037.418-01, residente e domiciliado em Rua Saldanha da GAMA 269/Altoda LAPA SP/SP, CEP 0.50.81.000, cede e transfere neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo ao pesquisador Lucas Sabatini – atualmente bolsista do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PAPG) da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (nível mestrado) – a plena propriedade e a totalidade dos direitos patrimoniais de autor/a e de imagem, quando for o caso, sobre o depoimento oral prestado no dia **25/07/2023**, gravado por meio da plataforma Zoom, perante ao referido pesquisador a fim de ser utilizado na elaboração de sua dissertação de Mestrado, por hora intitulada: "O Oriente presente no teatro de Antunes Filho: contribuições do misticismo oriental para a arte do intérprete no CPT".

2. Na forma preconizada pela legislação nacional e pelas convenções internacionais de que o Brasil é signatário, o DEPOENTE, proprietário originário do depoimento de que trata este termo, terá, indefinidamente, o direito ao exercício pleno de seus direitos morais sobre o referido depoimento, se sorte que sempre terá seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.

3. Fica pois o PESQUISADOR plenamente autorizado a utilizar o referido depoimento, no todo ou em parte, editado ou integral, inclusive cedendo seus direitos a terceiros, no Brasil e/ou no exterior para fins de pesquisa, educação e cultura.

Sendo esta a forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o presente documento em 02 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

São Paulo, 02 de outubro de 2024.


DEPOENTE

Documento assinado digitalmente
gov.br LUCAS SABATINI
Data: 05/10/2024 10:54:11-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

PESQUISADOR

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

1. Pelo presente instrumento, o depoente (nome) GABRIELA FLORES NUNES, brasileiro(a), (estado civil) SOLTEIRA, (profissão) ATRIZ, RG nº 24.493.761-8, emitido por SSP/SP, CPF nº 185.206.298-24, residente e domiciliado em RUA DR. PHILIPAS DE CARLOS MONTEIRO, 23 - PINHEIROS, SÃO PAULO - SP, CEP 05409-030, cede e transfere neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo ao pesquisador Lucas Sabatini – atualmente bolsista do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PAPG) da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (nível mestrado) – a plena propriedade e a totalidade dos direitos patrimoniais de autor/a e de imagem, quando for o caso, sobre o depoimento oral prestado no dia 26/04/2023, na cidade de São Paulo - SP, perante ao referido pesquisador a fim de ser utilizado na elaboração de sua dissertação de Mestrado, por hora intitulada: "O Oriente presente no teatro de Antunes Filho: contribuições do misticismo oriental para a arte do intérprete no CPT".

2. Na forma preconizada pela legislação nacional e pelas convenções internacionais de que o Brasil é signatário, o DEPOENTE, proprietário originário do depoimento de que trata este termo, terá, indefinidamente, o direito ao exercício pleno de seus direitos morais sobre o referido depoimento, se sorte que sempre terá seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.

3. Fica pois o PESQUISADOR plenamente autorizado a utilizar o referido depoimento, no todo ou em parte, editado ou integral, inclusive cedendo seus direitos a terceiros, no Brasil e/ou no exterior para fins de pesquisa, educação e cultura.

Sendo esta a forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o presente documento em 02 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

São Paulo - SP

Local

26 de abril de 2023

data

Gabriela Flores Nunes
DEPOENTE

Lucas Sabatini
PESQUISADOR

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO AUDIOVISUAL

1. Pelo presente instrumento, o depoente Lee Taylor de Moura Paula, brasileiro(a), solteiro, ator, RG nº 52.371.657-6, emitido por SSP/SP, CPF nº 967.314.941-00, residente e domiciliado em Rua Valença, 268 Sumaré CEP: 01254-060, cede e transfere neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo ao pesquisador Lucas Sabatini – atualmente bolsista do Programa de Apoio à Pós-Graduação da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (nível mestrado) – a plena propriedade e a totalidade dos direitos patrimoniais de autor/a e de imagem, quando for o caso, sobre o depoimento audiovisual prestado no dia 19/05/2023, gravado por meio da plataforma Google Meeting, perante ao referido pesquisador a fim de ser utilizado na elaboração de sua dissertação de Mestrado, por hora intitulada: “O Oriente presente no teatro de Antunes Filho: contribuições do misticismo oriental para a arte do intérprete no CPT”.

2. Na forma preconizada pela legislação nacional e pelas convenções internacionais de que o Brasil é signatário, o DEPOENTE, proprietário originário do depoimento de que trata este termo, terá, indefinidamente, o direito ao exercício pleno de seus direitos morais sobre o referido depoimento, tendo sempre seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.

3. Fica pois o PESQUISADOR plenamente autorizado a utilizar o referido depoimento, no todo ou em parte, editado ou integral, inclusive cedendo seus direitos a terceiros, no Brasil e/ou no exterior para fins de pesquisa, educação e cultura.

Sendo esta a forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o presente documento em 02 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

São Paulo, 19 de maio de 2023.

Documento assinado digitalmente
gov.br LEE TAYLOR DE MOURA PAULA
Data: 22/05/2023 10:48:50 -0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

DEPOENTE

Documento assinado digitalmente
gov.br LUCAS SABATINI
Data: 22/05/2023 11:28:50 -0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

PESQUISADOR