

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS DE SÃO PAULO
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTE – TEATRO**

LUCAS SABATINI

A PEDAGOGIA DO CPTZINHO:

**Um estudo investigativo sobre sua metodologia e a relevância do curso na
formação do ator**

**SÃO PAULO – SP
2020**

LUCAS SABATINI

A PEDAGOGIA DO CPTZINHO:

Um estudo investigativo sobre sua metodologia e a relevância do curso na formação do ator

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como parte dos requisitos para obtenção do título de licenciatura em Arte-Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Haddad Martins.

SÃO PAULO – SP
2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

S113p	<p>Sabatini, Lucas, 1987- A pedagogia do CPTzinho: um estudo investigativo sobre sua metodologia e a relevância do curso na formação do ator / Lucas Sabatini. - São Paulo, 2020. 106 p.: il. color.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Pedro Haddad Martins Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Representação teatral - Estudo e ensino. 2. Atores - Formação profissional. 3. Método (Representação teatral). 4. Professores de representação teatral. I. Martins, Pedro Haddad. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 792.028</p>
-------	---

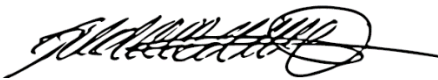
(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

LUCAS SABATINI

A PEDAGOGIA DO CPTZINHO:

Um estudo investigativo sobre sua metodologia e a relevância do curso na formação do ator

Trabalho de conclusão de curso aprovado como requisito parcial para obtenção do título de licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Pedro Haddad Martins
Instituto de Artes da UNESP - Orientador



Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto
Instituto de Artes da UNICAMP

São Paulo, 25 de novembro de 2020.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, pela oportunidade de estudar em uma das melhores universidades do Brasil.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Pedro Haddad, por ter aceitado me orientar nesta pesquisa e por todos os ensinamentos não só no decorrer deste trabalho, mas também durante todos os anos da graduação.

Agradeço aos meus queridos professores do CPTzinho: Vanessa Bruno, Emerson Danesi, Filipe Hofstatter e Marcos de Andrade, pela gentileza e consideração em me concederem a oportunidade de entrevistá-los. Foi de suma importância para a conclusão dessa pesquisa.

Agradeço à minha amiga, Shadiyah Becker (professora do CPTzinho no ano de 2017), por me ceder seus materiais de aula e de estudo.

Agradeço a todos os amigos que fiz durante a realização da minha graduação. Guardo-os com carinho.

Agradeço à minha querida mãe, Marlene Terezinha, e aos meus queridos tios, Silvia Prando e Valter Prando (*in memoriam*), por terem me dado todo suporte e amor e por terem contribuído para a minha formação em todos os sentidos. A vocês, minha eterna gratidão e admiração.

Agradeço muitíssimo à minha querida irmã, Livia Sabatini Araújo, professora de português, formada também pela Unesp, por ter revisado todo meu trabalho e me auxiliado a aperfeiçoar minha escrita. Muito obrigado pela paciência e carinho.

Agradeço à minha amada, Ana Paula, pelo total apoio e pela compreensão de minha ausência nas horas em que minha atenção esteve totalmente voltada a este trabalho.

Por fim, agradeço ao mestre Antunes Filho, por toda a sua contribuição à história do Teatro Brasileiro e pela sua incansável busca pela manifestação do sagrado no palco. Agradeço-o também por ter contribuído com a formação de muitos artistas que, assim como eu, foram profundamente marcados por essa experiência.

Eu quando escolhi ser diretor de teatro era uma missão, não é uma profissão. [...]. Eu tenho uma missão... de através dos atores dizer alguma coisa a essa sociedade na qual eu vivo e que acredito que um dia acontecerá, e vão acontecer, grandes transformações. Mas sem cultura não haverá nada disso.

Antunes Filho

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma pesquisa sobre a pedagogia do Curso de Introdução ao Método do Ator, mais conhecido como CPTzinho, e sua relevância para o desenvolvimento técnico-expressivo do ator. Realizou-se, portanto, um estudo investigativo acerca das proposições metodológicas do CPTzinho, das singularidades das aulas e dos exercícios praticados. Com base nisso, foi possível sistematizar e analisar os princípios pedagógicos do curso, levando em consideração seu objetivo principal, que é formar atores/artistas, segundo o método desenvolvido por Antunes Filho, que, até à fatalidade de seu falecimento no ano de 2019, sempre esteve à frente do curso como coordenador geral. Além da bibliografia referenciada, foram realizadas entrevistas com os professores responsáveis pelas aulas durante o ano de 2015. Para aproximar o leitor do universo do curso, julgou-se necessário apresentar um breve levantamento da trajetória profissional de Antunes Filho, bem como a descrição da história do Centro de Pesquisa Teatral (CPT). Ao final, concluiu-se que o CPTzinho se caracteriza como um importante espaço de formação de atores, de investigação teatral e de experimentação cênica.

Palavras-chave: CPTzinho. Pedagogia Teatral. Método do Ator. Antunes Filho.

ABSTRACT

The present work consists of a research about the pedagogy of the Introduction to the Actor Method Course, better known as CPTzinho, and its relevance for the technical-expressive development of the actor. Therefore, an investigative study was carried out on the methodological propositions of CPTzinho, the singularities of the classes and the exercises practiced. Based on this, it was possible to systematize and analyze the pedagogical principles of the course, taking into account its main objective, which is to train actors / artists, according to the method developed by Antunes Filho himself, who, until his unfortunate death in 2019, was always in charge of the course as general coordinator. In addition to the referenced bibliography, interviews were conducted with the teachers responsible for the classes during 2015. In order to bring the reader closer to the universe of the course, it was considered necessary to present a brief survey of Antunes Filho's professional trajectory, as well as a description of the history the Theater Research Center (TRC). In the end, it was concluded that CPTzinho is characterized as an important space for the formation of actors, for theatrical investigation and scenic experimentation.

Keywords: CPTzinho. Theatre Pedagogy. Actor Method. Antunes Filho.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. ANTUNES FILHO	10
2.1. Quem foi?.....	10
2.2. Sua passagem pelo TBC.....	14
2.3. Um mestre.....	16
3. CENTRO DE PESQUISA TEATRAL – CPT	27
3.1. Origem	28
3.2. Princípios e bases teóricas.....	29
4. CPTZINHO OU CURSO DE INTRODUÇÃO AO MÉTODO DO ATOR	34
4.1. Corpo	37
4.1.1. Abertura.....	39
4.1.2. Caminhada.....	40
4.1.3. Trenzinho	43
4.1.4. Onda	44
4.1.5. Funâmbulo.....	45
4.1.6. Expressionismo.....	47
4.1.7. Loucura.....	48
4.1.8. Blues.....	50
4.1.9. Maria Callas.....	51
4.1.10. Alga.....	53
4.1.11. Bolha.....	54
4.2. Voz/Respiração	56
4.2.1. Ressonância.....	58
4.2.2. O processo da fala	60
4.2.3. Exercícios prévios.....	63
4.2.4. Fonemol	69
4.3. Cenas de <i>prêt-à-porter</i> e o falso naturalismo	72
4.4. Teorias, retórica e dramaturgia para o ator	80
4.5. Cinema	84
4.6. Algumas observações	87
5. A RELEVÂNCIA DO CURSO DO CPTZINHO NA FORMAÇÃO DO ATOR	90
6. O FUTURO DO CPTZINHO	98
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	102

1. INTRODUÇÃO

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.

Antunes Filho

Espaço investigativo das práticas e do trabalho do ator, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), dirigido por Antunes Filho, oferece anualmente o Curso de Introdução ao Método do Ator, mais conhecido como CPTzinho, no espaço CPT, localizado no sétimo andar na unidade do SESC Consolação¹. Método criado e desenvolvido pelo próprio Antunes com base em seus estudos, pesquisas e trabalhos anteriores, este curso visa propiciar técnicas e experimentações originais no campo da atuação.

A aspiração por esta pesquisa surgiu no início do ano de 2019. Tendo eu sido aprovado e cursado o CPTzinho em 2015, e dada minha vivência no CPT quando eu fiz parte do elenco de *Blanche* (por 3 meses durante o processo de ensaios), interpretando o personagem Stanley Kowalski², pareceu-me potente a temática para o estudo e desenvolvimento deste trabalho.

O propósito inaugural era entrevistar o próprio Antunes e utilizar suas falas como fonte substancial acerca de seu método e pedagogia. Infelizmente, os anseios por esses encontros foram frustrados. No dia 02 de maio do ano de 2019, José Alves Antunes Filho veio a falecer em decorrência de um câncer de pulmão em estágio avançado. Por esse motivo, e em virtude do desejo pela fundamentação e documentação do curso, assim como a preservação de seu legado, a justificativa por este trabalho se sustenta ainda mais.

¹ Após o sucesso, prêmios e reconhecimento internacional com a montagem de *Macunaíma* em 1978, Antunes Filho é convidado, em 1982, pelo Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC-SP), a ocupar uma sala do então Sesc Vila Nova (atual Sesc Consolação) e se dedicar a continuidade de formação, pesquisa e produção artística. Cria-se, assim, o Centro de Pesquisa Teatral.

² Personagem de *Um Bonde Chamado Desejo*. Peça de 1947, escrita pelo dramaturgo norte-americano Tennessee Williams. A montagem de *Blanche* é uma criação a partir dessa obra, mas totalmente falada em “fonemo”, um tipo de “blablação” (fala, idioma inventado, usando elementos onomatopeicos sem necessariamente estar dizendo palavras inteligíveis) criada por Antunes Filho. Será melhor detalhada no capítulo 4 deste trabalho.

Reconhecido por muitos artistas, diretores e pesquisadores (entre eles o crítico Sebastião Milaré³) como um centro de desenvolvimento teatral e intelectual, o CPTzinho atrai centenas de atores e atrizes de São Paulo, do Brasil e do mundo⁴. Entretanto, muitos não sabem como é estruturado ou programado o curso e são atraídos pela figura de Antunes Filho e pela aspiração em se tornarem melhores artistas.

O objetivo geral deste trabalho é realizar um estudo acerca das proposições metodológicas, técnicas e artísticas do CPTzinho. Já os objetivos específicos dizem respeito a sistematizar a estrutura e protocolar os aspectos pedagógicos do curso, analisando a sua relevância para a formação do ator/artista.

Ao paramos para observar o modo como a Arte é vista hoje no cenário profissional (em que tempo quase sempre é dinheiro), verificamos na maioria das vezes um viés puramente comercial. No CPT a Arte não é encarada assim, visto que o curso é oferecido sem a cobrança de mensalidade e os processos de montagem do Grupo Macunaíma⁵, dirigido por Antunes Filho, normalmente levam anos, contrariando a lógica do mercado lucrativo. Claro que isto se deve a toda a infraestrutura e financiamento que o Sesc oferece ao CPT. O acolhimento por parte dessa entidade possibilita a existência desse espaço destinado à prática laboratorial e às pesquisas ligadas ao desenvolvimento do ofício teatral.

O interesse por esta pesquisa se dá também por verificar a carência de estudos relacionados ao CPTzinho. Há, de fato, material considerável sobre Antunes Filho, o CPT e suas montagens, textos que, inclusive, servirão de base para a elaboração deste trabalho. Entretanto, por meio de uma pesquisa bibliográfica, constatou-se que não existem produções acadêmicas estritamente relacionadas ao Curso de Introdução ao Método do Ator. Ambiciona-se assim que mais pesquisadores, atores ou interessados no tema, tenham acesso a este material, podendo, ainda, desenvolver novos estudos a partir deste trabalho.

³ Sebastião Milaré (1945-2014) foi um jornalista, crítico e pesquisador teatral. De 1994 a 2010, foi curador de teatro do Centro Cultural São Paulo. Presença assídua no panorama crítico e teórico desde a década de 1970, é o estudioso (até o presente momento) com maior número de livros publicados sobre o trabalho realizado por Antunes Filho.

⁴ No CPTzinho 2015, haviam sido aprovados para o curso, dois portugueses e uma romena.

⁵ Batizado originalmente como *Grupo Pau-Brasil*, Antunes Filho, após o sucesso da sua montagem de *Macunaíma* (1978), muda o nome de seu coletivo teatral.

A metodologia utilizada nesta pesquisa está dividida em duas etapas. A primeira delas se dá pelo levantamento bibliográfico e de referências textuais (impressas e digitais) a respeito de Antunes Filho, do CPT e CPTzinho. A segunda, pela coleta de dados através da realização de entrevistas com artistas que exerceram a função de professores do curso no ano de 2015 – principalmente Emerson Danesi⁶.

Exceto por esta introdução e pelas considerações finais, o trabalho está estruturado da seguinte forma: no capítulo 2 será dada especial atenção à vida de Antunes Filho pela perspectiva pessoal e profissional, abordando suas experiências teatrais mais relevantes e suas proposições pedagógicas iniciais. No capítulo 3 discorreremos sobre a criação do CPT e seus fundamentos básicos aplicados à práxis teatral. Já no capítulo 4, nos aprofundaremos na descrição e explicação dos exercícios e características específicas de cada um dos cinco dias de aulas da semana. No capítulo 5 serão discutidos aspectos pedagógicos do curso do CPTzinho, suas singularidades e seu papel na formação do ator. Devido à recente morte do *mestre* – como era e é chamado por artistas e pesquisadores que passaram pelo CPT e que o admiravam –, o futuro do CPTzinho, ou do próprio CPT, ainda é incerto e sobre essa questão dedicaremos atenção no capítulo 6.

⁶ Emerson Danesi Takamisawa (1971) é ator, diretor, professor e produtor. 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, é professor desde 1998.

2. ANTUNES FILHO

Se eu não tivesse experimentado e errado não teria aprendido. Aprendi mais com meus fracassos que com os êxitos. O sucesso pode ser uma armadilha para um diretor, levando-o a repetir-se.

Antunes Filho

Ser humano cuja dedicação ao teatro se deu até os últimos dias de vida, Antunes Filho teve sua história marcada pela originalidade, experimentalismo e dedicação por seu ofício de diretor, pelas artes e pelo seu espaço laboratorial. A cada espetáculo ele tentava se reinventar e dar a seus atores o poder de *deuses criadores*, não no sentido religioso, mas sim espiritual, metafísico, carregado de poeticidade. Para ele, “o artista é aquele que surpreende Deus mostrando-Lhe coisas que nem Ele se lembrava de ter criado”. (ANTUNES FILHO apud MILARÉ, 2010, p. 380).

2.1. Quem foi?

Apesar de ser muito conhecido por boa parte da atual classe artística, a vida de Antunes Filho antes da criação do seu CPT ainda é pouco sabida. Antunes dirigiu peças amadoras e comerciais no início de sua carreira, tendo sido contratado também por outros artistas independentes.

Carmelinda Guimarães⁷ em seu livro *Antunes Filho – um renovador do teatro brasileiro* (1998), traça boa parte da vida de Antunes de maneira bastante precisa e cheia de detalhes. Muitas das informações biográficas aqui relacionadas são devidas ao livro dessa importante pesquisadora.

José Alves Antunes Filho nasceu no dia 12 de dezembro de 1929 na cidade de São Paulo, mais precisamente no Largo do Piques, onde hoje se situa a Praça das Bandeiras, centro da capital paulista. Filho de imigrantes portugueses, Antunes lembrava com carinho de seus pais: “[...] meu pai foi padeiro e dono de padaria, teve táxis, um trabalhador comum” (ANTUNES FILHO apud GUIMARÃES, 1998, p. 17). Sobre sua mãe, dona Amélia da Piedade, tinha um carinho especial: “[...] mulher

⁷ Carmelinda Soares Guimarães (1944). Jornalista e crítica teatral. Mestre e doutora em Teatro pela Universidade de São Paulo. Especialista em Teatro Brasileiro. Dedicou-se, por dois anos, a acompanhar a rotina de ensaios e encontros do CPT (1988-1990).

adorável que me levava ao teatro quando eu era pequenininho, e que me fez amar o teatro” (ANTUNES FILHO apud GUIMARÃES, 1998, p. 17).

Conforme Guimarães (1998, p. 20), “a estreia profissional de Antunes Filho no teatro infantil, em julho de 1952, com [...] *Chapeuzinho Vermelho*⁸, já atraía comentários sobre a originalidade e a inquietação cênica de seu trabalho”. Ela afirma:

Antes de *Chapeuzinho Vermelho*, o diretor tinha encenado três peças no teatro amador: *O Urso*, de Tchekhov; *O Azarento*, de Luigi Pirandello; e *Os outros*, de Gaetano Gherardi, num curto período de oito meses (setembro de 1951 a abril de 1952). (GUIMARÃES, 1998, p. 21).

Faz jus a este trabalho a menção de outro importante pesquisador teatral e um dos principais teóricos da obra de Antunes Filho: Sebastião Milaré. Sua contribuição para este estudo é imprescindível. Em seu livro *Antunes Filho e a Dimensão Utópica* (1994), temos acesso às palavras do próprio Antunes sobre sua infância:

Quando eu era criança minha mãe me levava ao teatro. Ela era uma portuguesa analfabeta e meu pai, semialfabetizado [...] mas, uma vez por mês, fugindo, nós íamos ao teatro. Vi muito Vicente Celestino, Gilda Abreu, Jayme Costa, Mesquitinha, Beatriz Costa, Procópio...eu vi muito dessas coisas. Quando eu tinha uns oito, nove anos escrevi uma pecinha para a meninada da rua. Fazíamos embaixo da escada...Certa vez um da turminha achou uma permanente para circo do Arrelia. Nós íamos, todos os domingos, à matinê. E sempre tinha um drama no final. (ANTUNES FILHO, 1985 apud MILARÉ, 1994, p. 13).

Desde cedo, Antunes nunca escondeu seu amor pelo futebol e pelo fascínio que esse esporte causava no público brasileiro. Ele mesmo confirma: “jogava bola na rua, era só o que eu fazia” (ANTUNES FILHO apud GUIMARÃES, 2010, p. 17). Em muitas de suas falas sobre teatro, Antunes fazia inclusive uso de analogias com o esporte mais amado da maioria dos brasileiros:

A função do diretor é auxiliá-lo (ator) no desenvolvimento desse processo – como um técnico de futebol treinando seus atletas –, jamais diz como deve ser feito (pois o ator vai buscar a forma com seu próprio organismo) e sim como não deve ser feito. (ANTUNES FILHO, 1985 apud MILARÉ, 1994, p. 165).

Para Antunes, o ator deveria ser como um jogador de futebol, que para dar um drible, não pode parar na frente do adversário e pensar que jogada irá realizar, pois nesse meio tempo já terá perdido a bola. Ele deve deixar a intuição fluir livremente (MILARÉ, 1994).

⁸ A montagem de *O Chapeuzinho Vermelho* do Teatro da Juventude estreou no Teatro de Alumínio.

Ainda sobre sua infância, Zequinha – apelido dado a Antunes nos anos de sua juventude, mas que viria a se perder com sua entrada na vida profissional artística - fez grupo escolar, estudou na escola alemã, depois chamada Imaculada Conceição, cursou ginásio e colegial no Colégio Paulista e trabalhou como *office-boy*.

Antunes trabalhou ainda no serviço público, sendo admitido no Cadastro Imobiliário da Prefeitura, na função de contínuo. “Foi lá que conheceu Osmar Rodrigues Cruz⁹, a pessoa que o conduziria ao palco e seu primeiro diretor.” (MILARÉ, 2010, p. 262).

Aos dezoito anos, Antunes foi convidado por seu amigo Osmar para assistir a um espetáculo sob sua direção, *Os Espectros*, de Henrik Ibsen, no Theatro Municipal de São Paulo. Depois de assistir à peça, Antunes insistiu para que Osmar o convidasse para fazer parte do grupo que era chamado de Teatro Escola, o que de fato aconteceu.

A primeira experiência de Antunes Filho no teatro se deu em 4 de setembro de 1948, como ator no papel de Ernesto na segunda versão da peça *Adeus mocidade...*, de Sandro Camasio e Nino Oxilia, sob a direção de Osmar Rodrigues Cruz no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Em seguida, Antunes participou como figurante da montagem histórica de *Hamlet* (1948)¹⁰, com Sérgio Cardoso¹¹, em uma temporada realizada na cidade de São Paulo. Entretanto, em 1950, encerrou prematuramente suas pretensões como ator ao ter sido reprovado na seleção de *Nossa Cidade*¹², de Thornton Wilder, realizada pelo grupo de teatro da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, e, a partir daí, foi iniciada sua trajetória artística como diretor (MILARÉ, 2010).

Além de sua afeição pelas artes do palco, Antunes tinha inestimável apreço pela cinematografia desde sua juventude. Segundo Milaré (1994, p. 17-18):

Em 1951, vamos encontrar Antunes fazendo um curso de cinema no Centro de Estudos Cinematográficos estabelecido no Museu de Arte Moderna. Apaixonado pela 7ª arte, rato de cinema e da cinemateca, buscava aprofundar seus conhecimentos dos mecanismos e dos processos que

⁹ 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.

¹⁰ Uma encenação do Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno, com direção de Hoffmann Harnish. A montagem estreou na cidade do Rio de Janeiro em 06 de janeiro de 1948 e fez temporada também em São Paulo – no Theatro Municipal – tendo estreado no dia 13 de maio de 1948.

¹¹ Sérgio da Fonseca Mattos Cardoso (1925-1973). Ator, diretor e cenógrafo.

¹² Antunes dirigiu *Nossa Cidade* em uma montagem realizada em 2013 no Sesc Consolação.

possibilitam criar esse universo de imagens e emoções na tela. Mais tarde iria se aventurar na direção de um filme, mas o cinema não aparece nesta fase de aprendizado impunemente: vai marcar sua linguagem cênica.

Milaré (1994, p. 17-18) agrega dizendo que, além do cinema:

[...] o que mais influenciou o mestre não estava nos palcos, mas nos museus e na Bienal. Já nesse início de carreira, as artes plásticas assumiam para ele a condição de parâmetros máximos à criação cênica. O novo teatro, com seu realismo esforçado, não o excitava tanto quanto a falta de limites à expressão que constatava nas artes plásticas.

Amante das artes como um todo, Antunes via nas pinturas e esculturas material de referência estética e poética para suas criações. Milaré (2010, p. 266) confirma essa passagem com o seguinte relato:

Nas suas idas aos museus, tanto para ver arte quanto para ouvir palestras, Antunes conheceu o pintor e catalão Joan Ponç¹³ que, encantado com a inteligência e curiosidade do rapaz, de certo modo o adotou como discípulo. Iam juntos às exposições, e Ponç lhe esclarecia aspectos técnicos da pintura, o porquê dessa cor, o sentido do traço, a importância de volumes e transparências, as diferenças entre escolas. Seus ensinamentos caíam em solo fértil, gerando ideias estéticas e conceitos artísticos que Antunes viria a aplicar de modo brilhante no teatro.

Antunes, junto com outras pessoas, entre as quais Fabio Sabag¹⁴, o qual ele havia conhecido nos encontros realizados no Centro de Estudos Cinematográficos que aconteciam no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), funda o Teatro da Juventude em 1951. O grupo serviu para que, pouco a pouco, Antunes fosse encontrando seu espaço e se fortalecendo como encenador profissional no teatro brasileiro, que estava sendo dominado pelos diretores estrangeiros. Em contrapartida, como existiam poucas companhias profissionais em São Paulo, os críticos de teatro assistiam aos espetáculos de grupos amadores e comentavam em suas colunas, fato que deu mais visibilidade a Antunes, que começava a ser apontado como uma promessa do teatro brasileiro.

Como já mencionado anteriormente, em 1952 Antunes dirigiu a peça *Os outros* com o Teatro da Juventude. Sobre essa montagem, Milaré (2010, p. 267) afirma:

Esse trabalho integrou a programação que a Sociedade Paulista de Teatro realizava no Teatro Municipal de São Paulo e foi visto por importantes críticos,

¹³ Joan Ponç (1927-1984). Catalão, Ponç foi pintor, gravador, desenhista, ilustrador e professor.

¹⁴ Fabio Sabag (1931-2008) – cujo nome de batismo é Fadolo Sabag – foi diretor e ator. Trabalhou para a TV Globo dirigindo as novelas *A Grande Mentira* (1968) e *Mandala* (1987) e, como ator, integrou o elenco de *Que Rei Sou Eu?* (1989).

como Décio de Almeida Prado, Clovis Garcia e Ruggero Jacobbi – este, brilhante intelectual italiano, alternava a função de encenador no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) com a de crítico, defendendo obstinada e sinceramente os jovens diretores brasileiros, que conhecia através do movimento amador [...].

Tendo assistido a montagem de *Os outros* no dia da estreia, o crítico teatral Décio de Almeida Prado¹⁵ vai ao camarim com o intuito de saber se o jovem diretor gostaria de ir para o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) como assistente de direção. Antunes aceita com entusiasmo esse convite e inicia-se o período transformador no processo de aprendizado e na visão teatral do diretor (MILARÉ, 2010).

2.2. Sua passagem pelo TBC

Fundado em 1948 pelo empresário e produtor italiano, Franco Zampari, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) tinha como missão uma produção teatral moderna e contínua, fomentando a subsistência e profissionalização de atores. Guimarães (1998, p. 23) esclarece que:

De agosto de 1952 a julho de 1953, Antunes Filho participa como assistente de direção de quatro peças no Teatro Brasileiro de Comédia. São elas: *Vá com Deus*, de John Murray e Allen Boretz, sob a direção Flaminio Bollini Cerri; *Divórcio Para Três*, de Victorien Sardou, dirigida por Ziembinski; *Na Terra Como no Céu*, de Hochwalder, sob a direção de Ruggero Jacobbi; e *Treze à Mesa*, de Marc Gilbert Sauvajon, também sob a direção de Ruggero Jacobbi.

Lee Taylor¹⁶, em sua dissertação de mestrado, enfatiza que “esse contexto e o contato com uma nova geração de diretores estrangeiros [...] inspiram a formação de Antunes” (PAULA, 2014, p. 24). Milaré nos conta alguns aprendizados importantes adquiridos pelo mestre nesse período de assistência no TBC:

[Antunes] poderia levar anos a descobrir por seus próprios meios, o que os diretores italianos já sabiam e demonstravam. [...] Deles Antunes assimilou princípios que se integraram na sua personalidade, na maneira de realizar o espetáculo através do ator. (MILARÉ, 1994, p. 39).

¹⁵ Décio de Almeida Prado (1917-2000). Crítico, ensaísta e professor. O mais influente crítico teatral paulista ao longo de todo o seu exercício profissional, que se inicia em meados da década de 1940 e segue até fins dos anos 1960. Autor de inúmeros ensaios de interpretação da história do teatro brasileiro e emérito professor em diversas escolas.

¹⁶ Lee Taylor de Moura Paula (1983) é ator, diretor e professor teatral. Protagoniza importantes montagens do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), de Antunes Filho, na primeira década dos anos 2000, entre elas *A Pedra do Reino* (2006) e *Policarpo Quaresma* (2010). Especializa-se no método de encenação desenvolvido pelo diretor paulista.

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. [...] Ziembinski sabia coisas incríveis que nunca imaginei que poderia aprender e, nessa época, vi muitas peças. [...] nunca estudei voz e corpo com professor, aprendi solitariamente. (ANTUNES FILHO, 2013 apud PAULA, 2014, p. 25).

Ainda em 1953, a convite da companhia de Nicette Bruno¹⁷, Antunes Filho (mesmo estagiando no TBC) dá início aos ensaios da peça *Week-end*, de Noel Coward, que estreou em outubro do mesmo ano no Teatro Íntimo Nicette Bruno. Essa peça, conforme Guimarães (1998, p. 23):

[...] marca o lançamento de Antunes Filho como diretor profissional de teatro adulto. No elenco, entre outros, Paulo Goulart e Nicette Bruno, Ruy Affonso e Elisabeth Henreid. Segundo Antunes, o êxito dessa encenação fez com que ele fosse mais respeitado dentro do próprio TBC, onde volta a trabalhar mais tarde já como diretor.

Após o fim de seu estágio no TBC, Antunes trabalhou principalmente na televisão:

Ainda em 1953, Ruggero Jacobbi levou-o à TV Paulista, Canal 5, para dirigir a primeira série de teleteatro daquela emissora. Logo Antunes aparecia tanto no Canal 5 quanto no Canal 3, onde iniciara com o “Teleteatro das Segundas-Feiras”. Dirigiu no “Teatro Sapotel”, no “Teatro do Brasil”, textos da dramaturgia internacional e nacional com os grandes atores do teatro e da televisão da época. (MILARÉ, 1994, p. 54).

Em 1962, a convite de Flávio Rangel¹⁸, que havia assumido a direção artística do TBC, Antunes retorna à rua Major Diogo, na Bela Vista (sede do TBC), mas dessa vez como diretor principal. Antunes dirige então duas peças: *Yerma*, de Federico García Lorca, no mesmo ano de sua volta, e *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, em 1964. Em relação a este último, temos o relato de que Antunes “realizou sua primeira experiência de levar às últimas consequências, no Brasil, o método

¹⁷ Nicete Xavier Miessa (1933). Atriz. Funda em São Paulo, em 1951, aos 17 anos, o Teatro de Alumínio, na Praça das Bandeiras, edifício sede do Teatro Íntimo Nicette Bruno, TINB, companhia criada anos mais tarde.

¹⁸ Flávio Nogueira Rangel (1934-1988). Diretor de teatro, cronista, jornalista e tradutor.

Stanislavski¹⁹ de interpretação” (GUIMARÃES, 1998, p. 33). Em depoimento a Guimarães, o próprio Antunes explica:

Eu e Stênio Garcia bolávamos os exercícios. Estudávamos o comportamento do homem do campo e inventávamos exercícios para levar o ator àqueles gestos. [...] O dado mais significativo da Vereda da Salvação, em 1963, é que nós invertemos o palco. O máximo que um ator do TBC fazia era ficar em pé. Ninguém usava o solo. Nós fizemos do palco uma coisa orgânica que desencadeou aquela crítica toda. Era uma revolução racional. Nunca antes se usou o chão. Deixamos a Aracy Balabanian no mato uma noite. [...] Até esse momento não existia este tipo de experiência. (ANTUNES FILHO, 1988 apud GUIMARÃES, 1998 p. 33).

Segundo Guimarães, foi a partir dessa montagem que Antunes Filho começou “a desenvolver o método de trabalho que atingiu a perfeição com a peça *Macunaíma* e [...] no CPT – Centro de Pesquisas Teatrais do Sesc – criando exercícios especiais para adequar os atores a cada texto” (GUIMARÃES, 1998, p. 33-34).

Antunes Filho nunca frequentou uma escola formal de teatro, jamais cursou uma graduação, mas seu aprendizado no TBC marcou profundamente seu modo de fazer, de ver e de pesquisar teatro. Foi lá que ele percebeu a seriedade do ofício e, sobretudo, a potência da pesquisa e do experimentalismo para o desenvolvimento de qualidades expressivas dos intérpretes.

2.3. Um mestre

É muito comum nos depararmos em um livro, reportagem ou entrevista, com a denominação de *mestre* dada a Antunes Filho. Esse termo se intensificou com sua morte no dia 02 de maio de 2019. O ex-secretário de cultura da cidade de São Paulo, Alê Youssef²⁰, comenta em entrevista ao portal de notícias G1: “perdemos um grande mestre, que influenciou gerações de atores e atrizes brasileiros. [...] Importante ter consciência e relevância da história desse grande mestre”.²¹ A atriz Eva Wilma²², na

¹⁹ Constantin Stanislavski (1863-1938), nascido na Rússia, foi ator, diretor, pedagogo e escritor. Fundador do Teatro Popular de Arte, nome original do Teatro de Arte de Moscou.

²⁰ Mestre em filosofia política, advogado e fundador do bloco Acadêmicos do Baixo Augusta, Alexandre Youssef foi indicado ao cargo em janeiro de 2019, pelo atual prefeito da cidade de São Paulo, Bruno Covas. Youssef ficou no cargo até março de 2020, quando Hugo Possolo assumiu a chefia da pasta.

²¹ ANTUNES Filho: veja repercussão da morte do diretor. **G1**, 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/05/02/antunes-filho-veja-repercussao-da-morte-do-diretor.ghtml>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

²² Eva Wilma Riefle Backup Zarattini (1933). Trabalhou com Antunes nas peças *Sem entrada, sem mais nada* (1961), *A Megera Domanda* (1965), *Black-out* (1967), *Esperando Godot* (1977).

mesma reportagem diz: “Meu grande mestre. Eu tive a oportunidade de trabalhar com ele por quatro vezes. É uma das pessoas que me formou. Meu trabalho de atriz eu devo muito ao trabalho dele”.

Carlos Augusto Carvalho Pereira, mais conhecido como Cacá Carvalho²³, em entrevista a Milaré, comenta brevemente sobre sua relação com o diretor do CPT:

Antunes começou a cuidar de mim, pra que eu não fosse embora. Eu ia à feira com ele... E ele me levava ao MASP²⁴, pra me dizer isso é impressionismo, isso é expressionismo, a diferença entre isso e isso... Então, a minha relação com ele foi uma relação de mestre com discípulo, mas no sentido de formação inteira. (PEREIRA, 2002 apud MILARÉ, 2010, p. 48).

Para Antunes, não bastava apenas capacitar o ator através de exercícios e ensaios para que ele fosse brilhante em cena. Era necessário, antes, educar o ator, o humano. César Baptista²⁵, que integrou o CPT por seis anos, nos diz que: “nesse contexto, o de uma pedagogia do ator e o de criação de ator, caberia ainda situar a figura de Antunes como diretor-pedagogo” (BATISTA, 2019, p. 13).

Na busca pela excelência artística, Antunes Filho acreditava que para fazer teatro era preciso ter conhecimento, por mínimo que seja, de todos os campos de estudo da vida. Recorreu à filosofia, à história, à mitologia, à sociologia, às artes visuais, às ciências políticas, etc. Incentivou o contato com a música clássica, de samba, de jazz. Em muitos períodos pediu a seus atores que se dedicassem a práticas como yoga e natação. Tudo isso visando ampliar as possibilidades técnicas do ator, assim como sua mentalidade, uma vez que Antunes entendia a expressão artística como uma manifestação que perpassa por mente e corpo.

Milaré (2010, p. 25) comenta que, “sem ideologia, de nada valem os exercícios. E a ideologia, cimentada em questões humanas, envolve novo compromisso ético do ator com a sociedade e nova postura perante a vida”. Nesse sentido, Antunes fundamentou sua pesquisa e experimentação buscando ampliar a visão de mundo de seus discípulos-aprendizes e educá-los sobre a responsabilidade que cada artista carrega quando pisa em um palco.

²³ Carlos Augusto Carvalho Pereira (1953). Ator e diretor. Interpretou “Macunaíma” na montagem de mesmo nome que o consagrou mundialmente, tendo recebido vários prêmios por sua atuação.

²⁴ Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Localiza-se, desde 7 de novembro de 1968, na Avenida Paulista, cidade de São Paulo.

²⁵ César Augusto Pinto Batista (1975). Integrou o CPT de 2002 a 2008, sendo professor do CPTzinho (Retórica, Dramaturgia e Interpretação), assistente de direção e coordenador do Círculo de Dramaturgia.

Você não vive para fazer teatro, você vive para viver a sua vida. O teatro é uma forma de você viver a sua vida. Eu não vou morrer teatro, vou morrer minha vida. Então, primeiro o homem, depois o teatro. Ou não. [...]. O teatro, para mim, é a forma mais rica de individuação. Porque você lida com o seu eu e com o eu de todo mundo, de todos os seres, imaginários ou não. Você vive qualquer época, qualquer caráter, qualquer coisa. [...] Você se diverte aprendendo a ter consciência plena das coisas. Quando você se pensa, pensa todos os homens. (ANTUNES FILHO apud MILARÉ, 2010, p. 335).

Dessa forma, consciente dessa experimentação do ator que desenvolve o *seu eu* também através da investigação do *outro* (o personagem), Antunes investiu seu tempo em educar o sujeito, o que, conseqüentemente, resultaria em atores mais capacitados. Esse modo de fazer teatro o acomodou no termo *mestre*. Nesse sentido, conforme Paula (2014, p. 126): “há décadas Antunes Filho encarna a figura mística do ‘Mestre’, gerando sentimentos antagônicos, como admiração e assombro, nos atores que ingressam no elenco do CPT”. Recorrendo a George Steiner em seu livro *Lições dos Mestres*, temos:

O Mestre, o pedagogo, dirige-se ao intelecto, à imaginação, ao sistema nervoso, ao que há de mais íntimo do seu discípulo. [...]. Um Mestre carismático, um professor inspirado, toma em suas mãos, de maneira radicalmente “totalitária” e psicossomática, o espírito vivo de seu aluno ou discípulo. Os perigos e os privilégios são ilimitados. (STEINER, 2005, p. 41).

Por vezes, temos visões e testemunhos acerca de Antunes ora de um diretor autoritário e rude ora de um ser humano cheio de virtudes e talentos. O ator Raul Cortez²⁶, em entrevista ao crítico Sebastião Milaré, comenta a respeito de Antunes: “exigia uma doação muito grande, horários rígidos de ensaio, presença constante, [...] exigia que as cabeças estivessem voltadas para o próprio teatro. Que o ator fosse, de fato, um artista” (CORTEZ apud MILARÉ, 1994, p. 66).

Laura Cardoso²⁷, que atuou na montagem *Plantão 21* (1959), texto de Sidney Kingsley, relata sobre o processo em entrevista a Milaré:

Lembro que ele deixava a gente no palco, sentava no fundo da plateia e ficava observando. De repente vinha um grito, se estava bom, ou se estava uma porcaria, como ele dizia, e neste caso xingava o mundo, com as mãos, com as pernas, ele queria matar a gente, queria bater. Ele é uma pessoa difícil, mas não brinca em serviço por mais que goste do colega, do ator, naquele momento ele se torna uma pessoa dura, ríspida, neurótica. Ele xinga, faz repetir a cena mil vezes, faz voltar, diz que você não sabe nada. Não é um

²⁶ Raul Christiano Machado Cortez (1931-2006). Trabalhou com Antunes nas peças *Quem tem medo de Virginia Woolf* (1978) e *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1986).

²⁷ Laurinda de Jesus Cardoso Baleroni (1927). Atriz brasileira com vasta atuação no teatro, cinema e televisão. Foi dirigida por Antunes também em *Vereda da Salvação* (1993).

diretor gentil, fácil [...] não, é uma pessoa dura, pode-se dizer, severa [...]. (BALERONI apud MILARÉ, 1994, p. 91).

Em entrevista ao site de notícias *G1*, Laura Cardoso, presente no velório de Antunes Filho, no Teatro Sesc Anchieta, comenta novamente sobre o diretor: "era o maior e o melhor. O que sabia tudo sobre teatro. Deixa o amor pelo teatro, pela cultura, o profissionalismo, a honestidade com a sua profissão"²⁸.

Lélia Abramo²⁹, que participou do elenco da montagem de *Yerma* (1962), dirigida por Antunes, explana sobre o processo de ensaios em depoimento a Milaré em 1988: "Era um absoluto rigor, uma profunda pesquisa, sobretudo a necessidade de entender o universo do autor – era o que mais ele pretendia dos atores" (ABRAMO apud MILARÉ, 1994, p. 116). Sobre essa rígida disciplina do mestre, Milaré (1994, p. 123) nos diz que:

Se muitos atores terminavam vindo nessas tempestades de mau humor o instrumento que os conduzia a interpretações brilhantes, outros, menos afortunados, saíam magoados e odiando aquele tirano, aquele déspota, títulos que, aos poucos, caíam no domínio público e, para muita gente do meio teatral, definiam Antunes Filho.

Logo em seguida, Milaré evidencia que essa leitura que alguns fazem de Antunes não desvaloriza a importância do diretor para o teatro:

Por complexa que fosse a personalidade de Antunes, nas boas e nas más histórias que existem sobre ele está sempre o homem, jamais um emblema de poder ou a imagem de um artista flutuando na glória. Virtudes e defeitos se mesclam e atuam na sua relação com o mundo: é humano, e ser humano é ser precário. Essa reflexão sobre a precariedade da condição humana sempre orientou sua criação, conferindo aos espetáculos carga de autêntica humanidade. Às vezes a reflexão chega a níveis comovedores, atingido a dimensão de grandiosa poesia cênica. (MILARÉ, 1994, p. 124).

Um dos fatores que contribuíram para as "más histórias", existentes no círculo teatral sobre Antunes, tem relação com a alta rotatividade do elenco de suas peças. Um espaço de extrema insegurança devido ao fato de que, historicamente, o elenco

²⁸ NEVES, Maria. 'Era o maior e o melhor, o que sabia tudo', diz Laura Cardoso no velório de Antunes Filho. *G1*, 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/05/03/era-o-maior-e-o-melhor-o-que-sabia-tudo-diz-laura-cardoso-no-velorio-de-antunes-filho.ghtml>>. Acesso em: 04 maio 2020.

²⁹ Lélia Abramo (1911-2004) foi uma atriz brasileira de destaque no teatro, TV e cinema. Trabalhou com Antunes em mais três peças: *Vereda da Salvação* (1964) e *Ricardo III* (1975) e *Esperando Godot* (1976).

a estrear uma peça do CPT, raramente era o mesmo do início dos ensaios³⁰. Paula (2014, p. 54) confirma essa conjuntura:

É frequente a alternância de atores no elenco que, quando não alcançam determinado resultado expressivo, mesmo depois de meses ensaiando um papel com muito estudo e exercícios, são substituídos por outros atores até que se chegue ao ideal estabelecido e almejado pelo diretor. Antunes, entretanto, na maioria das vezes, não desiste facilmente dos atores que escolhe [...], sua exigência técnica – no esforço de conseguir o máximo de dedicação do ator que, não raro, desembocava em constantes trocas de papéis e substituições inclusive de atores veteranos do elenco – passou por inúmeras contestações, de modo que o coordenador do CPT foi recorrentemente acusado de ser demasiadamente severo com os atores.

Giulia Gam³¹ discorre sobre sua experiência com Antunes em entrevista a Milaré para o periódico *Artes* (1984):

Acho que tem dois lados. Um é o lado do líder. De uma forma ou de outra ele tem que liderar um grupo, tem que manter vinte e três pessoas unidas, e tem que manter a fé pelo trabalho que está fazendo. Então é preciso ser disciplinador. Sinto que ele se debate muito, com ele mesmo, para saber qual a melhor forma de fazer isso sem ser fascista, sem ser autoritário. [...] Agora, em termos de direção, comigo pelo menos, o trabalho sempre foi muito bonito. [...] E se estabelece uma relação humana com ele. (GAM, 1984, apud PAULA, 2014, p. 56-57).

Sobre a veracidade do boato de que Antunes massacrava seus atores, temos um relato do próprio Antunes, dado em uma entrevista ao jornal *Diário de São Paulo*, em 4 de dezembro de 1973:

Se massacrar é obrigar o ator a estudar, a assumir a responsabilidade do momento em que vive, é fazer do ator o senhor dentro do palco e dentro da história em que ele participa, então, nesse sentido, massacro o ator. Eu o quero independente, eu o quero senhor absoluto do palco. [...] o ator terá que ser ao mesmo tempo cientista, artista, físico, matemático, professor de literatura, político e sociólogo. Pode ser meio utópico o que vou dizer, mas o ator será a grande síntese do conhecimento humano. [...] Se mostrar tudo isso ao ator é massacrar, então eu massacro. (ANTUNES FILHO, 1973 apud MILARÉ, 1994, p. 249).

Paula complementa essa passagem, contrapondo essa visão tida por alguns, e enfatiza que:

³⁰ Informação pessoal e pertinente a ser registrada: durante o período de ensaios, eu fui o terceiro ator a ter o papel de Stanley Kowalski na montagem de *Blanche* (2016). Após minha saída imposta por Antunes, ainda outro ator passou por esse personagem até Felipe Hofstatter assumir definitivamente o personagem.

³¹ Giulia Gam (1966) é uma atriz brasileira. Participou (com apenas 15 anos) da montagem dirigida por Antunes Filho de *Romeu e Julieta* (1984).

Não somente por essa postura, a disciplina exigida por Antunes Filho no CPT sempre foi tida como um valor de destaque de seu projeto de formação. A despeito de muitas vezes ser considerado um “ditador” por alguns dos contestadores de sua abordagem, o diretor deixa claro o seu posicionamento com relação à importância da disciplina para o indivíduo.” (PAULA, 2014, p. 54).

O mesmo autor assinala ainda:

Pela seriedade do trabalho desenvolvido ao longo dos anos, o CPT passou a ser referência na formação de atores e, atualmente, oferece um dos cursos de teatro mais tradicionais do país. Algumas centenas de jovens atores de diferentes gerações, advindos de vários estados do Brasil, ingressaram no CPT em busca de aprendizado teatral, mas se depararam com uma proposta de formação artística ampla, compreendida por Antunes como meio de transformação não só do ator, mas, fundamentalmente, do indivíduo. (PAULA, 2014, p. 20).

A devoção de Antunes Filho ao seu ofício era tamanha que, às vezes, sua avidez pelo *melhor* – melhor expressão artística, melhor forma estética, melhores atores – explodia em seu temperamento tempestuoso, mas (posso afirmar por experiência própria) Antunes era um ser afável em muitos momentos, principalmente nas discussões filosóficas e nos “cafezinhos” dos intervalos de ensaio.

Entretanto, não é possível afirmar que Antunes Filho despertava o mesmo entusiasmo pelo teatro em todas as pessoas que, de alguma maneira, estiveram em sua presença. Ao entrar em contato com seu método, por vontade própria ou não, você é levado a experimentar a obstinação do mestre pela regularidade do trabalho, pelo respeito às artes cênicas, pela busca de novos caminhos, novas técnicas.

O ator Marcos de Andrade³² (professor de voz e corpo do CPTzinho em 2015 e 2016) comenta sobre essa viagem ao inexplorado, tão inerente a Antunes Filho:

[...] não é desfazer os outros artistas, mas o Antunes era um artista diferente de todos. Ele tinha meios, não só de ordem prática, materiais, mas espirituais, pela trajetória dele, e pulsão de ir a lugares que você não via em outros. [...] O Antunes nunca se contentava. Ele sempre “destruía” o que estava pronto [...] essa era a coisa dele, sempre ir para um lugar ainda não pisado, desconhecido.”³³

³² Marcos de Andrade (1979) é bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. É ator e diretor. Entrou para o CPT no ano de 2005, atuando nas peças *A Pedra do Reino* (2006), *Senhora dos Afogados* (2008), *Prêt-à-Porter 9* (2008), *A Falecida Vapt-Vupt* (2009), *Lamartine Babo* (2009), *Policarpo Quaresma* (2010), *Prêt-à-Porter 10* (2011), *Toda Nudez Será Castigada* (2012) e *Blanche* (2016).

³³ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Marcos de Andrade, concedida ao autor desta dissertação no dia 29 de maio de 2020.

Antunes desenvolvia uma pedagogia para cada trabalho e, principalmente, para cada ator ou atriz que se via em sua sala de ensaio. Guimarães (1998, p. 36) nos diz a esse respeito: “se bem que todos os atores estejam submetidos aos mesmos exercícios, cada um deles reage de maneira peculiar”. Segundo Guimarães (1998), quando da preparação dos atores para o espetáculo *Vereda da Salvação* (1964), Antunes, percebendo que os atores não atendiam às suas expectativas em relação aos personagens, criou uma série de novos exercícios - 50 no total.

A autora enfatiza ainda que “não é fácil trabalhar com ele, que exige de todos a mesma dedicação, persistência, seriedade com que se empenha. Será sempre um exercício de humildade compensador. Um processo de renascimento profundo” (GUIMARÃES, 1998, p. 68).

É uma tarefa desafiadora lidar com o temperamento de Antunes na rotina de ensaios, principalmente para aqueles mais novos e não acostumados com a personalidade do mestre. Andrade comenta sobre isso:

No começo era muito difícil ser dirigido pelo Antunes porque você não consegue ter calma para estar com a cabeça na cena, entendeu? Com ele lá berrando, impondo, é muito difícil. É um teste hercúleo. Fazer um papel, ser dirigido por ele, conseguir passar por essa etapa. Porque ele deixa você louco, ele sabe que deixa você louco. [...] É um estado de espírito para ter essa calma.³⁴

Ao entrar em contato com o mestre, cabe ao ator ter serenidade, humildade e paciência para filtrar a experiência extraíndo o melhor dela. Segundo Milaré (2010, p. 209):

No CPT o ator está sempre em questão e se coloca em processo de individuação, pois só o autoconhecimento possibilita o avanço. 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.

Passado o período de adaptação ao estilo único de Antunes Filho, começa-se a entender que para crescer artisticamente é inevitável livrar-se do ego, caso contrário será uma experiência penosa e angustiante. Sobre essa questão, Andrade nos elucida:

Era muito bom ser elogiado pelo Antunes, muito bom. Quando você conseguia isso você saía de lá, você achava que você estava pronto para ganhar o mundo inteiro. Mal sabia você que na semana seguinte todo esse

³⁴ Ibid.

castelo ia ser derrubado de novo. E como esse percurso era importante para o seu desenvolvimento artístico. [...] Destruído no sentido de “como é que ele conseguia apontar coisas ali?”. Não da cena, não “isso é ruim, isso aqui é ingênuo, isso é mal escrito”, mas de você. O que você pretende na vida, no seu percurso como artista, fazendo isso?³⁵

Cada ator tem sua experiência pregressa ao CPT e mesmo que esse ator nunca tenha feito teatro, tudo que ele já vivenciou até ali se refletirá na sua atuação em cena. Por isso, é exigido um profundo “mergulho” interno. A exemplo de Andrade, ao entrar em contato com o método do CPT, o ator deve realmente se questionar e rever escolhas de vida, pois somente através desse processo é possível conseguir melhores resultados expressivos, ultrapassando limites técnicos, físicos e espirituais. Essa era a busca de Antunes Filho:

Ele discutia as fronteiras entre as coisas. Você via nele, diariamente, esse posicionamento espiritual e ético e metafísico diante do mundo como artista. A ambição dele era sempre quebrar fronteiras e quebrar fronteira era discutir tudo e discutir ele mesmo. [...] Para ele só um ator preparado, do máximo possível dele, pode *kazuonar*³⁶, pode chegar no palco e flunar e dar vazão para outras coisas. Se você não tem essa condição de subir no palco, você não tem condição de emanar espiritualidade. A exigência dele com ele mesmo era no limite.³⁷

Acredito ser pertinente transcrever aqui uma experiência pessoal acerca da minha atuação no CPT. Nos ensaios de *Blanche*, Antunes diagnosticou em mim um problema em relação à articulação labial – o que, segundo ele, era um bloqueio e impactava a minha evolução, dentro dos seus interesses, na interpretação do personagem Stanley. Ele então tentou inúmeros exercícios de silabação e *fonemol* comigo, mas ainda sem o resultado esperado. Até que em um determinado dia, logo no início do ensaio, Antunes me levou para uma sala menor (localizada no mezanino do espaço CPT) e me pediu para deitar no chão, frisando para que eu permanecesse imóvel, mantendo a respiração fluida. Então me orientou que eu começasse a prática da silabação com especial atenção a movimentação de língua e no fechar e abrir dos lábios. Ao som da primeira sílaba pronunciada, Antunes me pede para parar e diz: “É isso! Pratique a tarde toda”.

³⁵ Ibid.

³⁶ Referência ao coreógrafo e dançarino japonês Kazuo Ohno (1906-2010). Mestre do Teatro Butoh, seu trabalho era admirado por Antunes Filho.

³⁷ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Marcos de Andrade, concedida ao autor desta dissertação no dia 29 de maio de 2020.

O fato de Antunes desenvolver soluções para possíveis problemas não nos permite dizer que o ator também tenha conseguido perceber e assimilar as mesmas descobertas. Tem de haver a percepção pessoal do quê, concretamente, mudou através do exercício. Compreensão traz reflexão e, conseqüentemente, a fixação de uma nova postura, um novo corpo, uma nova forma de atuação.

Antunes era uma figura que despertava sentimentos mistos e ímpares em cada pessoa que tivesse contato com ele. O professor e coordenador do CPTzinho, Emerson Danesi, não esconde sua admiração e carinho pelo diretor: “Antunes era tudo, era um mestre, era o professor, meu pai do teatro, meu segundo pai”³⁸. E mesmo após décadas de convívio com Antunes, Danesi relata que, até para ele, essa relação tinha suas peculiaridades:

A gente tinha uma relação muito estranha. Meio de amor e ódio também porque isso também existia. Tinha momentos muito complicados de conflitos e de energias bem difíceis que às vezes transitava ali entre a gente, mas tinha momentos incríveis e acho que fundamentalmente a gente teve um encontro de sensibilidades artísticas. Isso foi o que permeou todo o trabalho.³⁹

Em suma, ele era humano e, como tal, passível de erros e acertos, imperfeições e virtudes. O ator Felipe Hofstatter⁴⁰ (professor de corpo do CPTzinho nos anos de 2015 e 2016) nos apresenta sua visão de Antunes Filho:

Para mim eu o tenho e sempre o terei como um grande mestre. Ele sempre falava: “eu acredito na excelência”. Então, ele era um grande buscador ininterrupto da excelência, da inquietude, do permanecer-se em movimento. Humano todos nós somos, mas para mim ele era um grande poeta, um grande provocador e um grande mestre da arte, do teatro, do conhecimento, do humano e tudo mais. Muitas vezes, tem as contradições todas, os outros pontos todos que são ditos, que ele brigava: “ah, tá pegando no meu pé”, enfim. Pode-se dizer que nada é perfeito, cada um com suas singularidades.⁴¹

Hofstatter lembra (durante a entrevista concedida a mim) que Antunes costumava usar uma camiseta estampada com o trecho da poesia *Tabacaria* de

³⁸ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência *Zoom* com Emerson Danesi, concedida ao autor desta dissertação no dia 04 de junho de 2020.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Felipe Andrade Hofstatter (1983). Formado pela Escola de Atores Wolf Maya, é ator e produtor. No CPT foi assistente de direção de Antunes e atuou nas peças *Policarpo Quaresma* (2010), *Toda Nudez Será Castigada* (2012), *Nossa Cidade* (2013) e *Blanche* (2016). Foi também aluno do CPTzinho na edição 2010-2011.

⁴¹ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência *Zoom* com Felipe Hofstatter, concedida ao autor desta dissertação no dia 02 de junho de 2020.

Álvaro de Campos (heterônimo de Fernando Pessoa⁴²): “tenho em mim todos os sonhos do mundo”. Ele reflete um breve instante e conclui:

Eu acho que para mim, é uma coisa que ele tanto tentava nos ensinar. Lógico que às vezes poderia parecer de uma maneira muito ríspida, autoritária, às vezes a gente ficava com muitas inquietudes, altos questionamentos, enfim. Mas sempre isso logo mais se confirmava, sabe? Essa busca por querer também nos ensinar, por querer deixar algo... A palavra que mais vem para mim é um mestre mesmo. Eu o coloco nesse lugar.⁴³

Andrade também nos apresenta argumentos em relação às particularidades de Antunes Filho, porém fica evidente o quão valioso foi o convívio com o diretor durante mais de uma década:

É meu mestre, com todas as idiossincrasias disso, ele é meu mestre. [...] Essa relação não é uma relação de endeusamento. É uma relação muito prática, de relações diárias de amor e de ódio. [...] O próprio ato de saber que ele era mundano, imperfeito, e ele saber disso, tornava ele a pessoa mais inteligente, mais sábia que eu tenha conhecido na vida. É com certeza o grande artista que eu tive contato na minha vida.⁴⁴

Vanessa Bruno⁴⁵ (professora das aulas teóricas do CPTzinho), para ilustrar seu sentimento em relação a Antunes Filho, recorre a uma fala do cineasta chileno Alejandro Jodorowsky que diz: “mestre é aquele que te atravessa de uma margem a outra”. Bruno completa:

O Antunes é meu mestre, ele me atravessou de uma margem a outra. Se eu tinha uma pergunta que era, “o que que é pesquisa teatral?”, “o que que é investigação teatral?”, ele me respondeu. Vê-lo trabalhar na sala de ensaio, construir um espetáculo, dirigir um ator, foi assim uma experiência única pra mim; o modo como ele encadeia. Ele não é um didático que vai explicando conforme ele vai fazendo, ele vai fazendo. Mas ele tem uma didática, no meu modo de pensar.⁴⁶

Analisando grande parte das citações descritas anteriormente, podemos constatar que a palavra *mestre* foi amplamente empregada pelas pessoas ao se referirem a Antunes Filho. Ele nos deixa um legado no sentido artístico, humano e

⁴² Fernando António Nogueira Pessoa (1888-1935). Um dos mais importantes poetas da língua portuguesa, era admirado profundamente por Antunes Filho.

⁴³ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Felipe Hofstatter, concedida ao autor desta dissertação no dia 02 de junho de 2020

⁴⁴ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Marcos de Andrade, concedida ao autor desta dissertação no dia 29 de maio de 2020.

⁴⁵ Vanessa Bruno (1980) é atriz, diretora e professora de teatro. Bacharel em Cinema pela FAAP e Mestre em Artes Cênicas pela USP. No CPT, atuou nos espetáculos *A Pedra do Reino* (2006) e no *Prêt-à-Porter 9* (2008). Foi também aluna do CPTzinho na edição 2003-2004.

⁴⁶ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Vanessa Bruno, concedida ao autor desta dissertação no dia 07 de julho de 2020.

metodológico. Seus feitos mantêm-se vivos mesmo após sua morte. Ele é um dos diretores, encenadores e formadores mais respeitados e premiados da história teatral brasileira.

3. CENTRO DE PESQUISA TEATRAL – CPT

O importante, nos exercícios do CPT, é como vocês abandonam a interpretação do egossistema, no qual o ator estrebucha para a frente, e começam a trabalhar com a intuição, a trabalhar com coisas que o espírito pode dar, que o vaga-lume pode dar, porque o vaga-lume tem a rede infinita das coisas. Os arquétipos⁴⁷ estão com ele. O artista não vai criar mais nada, e sim recriar [...]. Para isso tem os exercícios corporais e, principalmente, os vocais que praticamos.

Antunes Filho

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. Respeitado e reconhecido por artistas, críticos e jornalistas, tanto nacionais quanto internacionais, o CPT cravou sua sigla na história do moderno teatro brasileiro.

Com dezenas de peças premiadas no currículo, entre elas *Macunaíma*, *Vereda da Salvação*, *Romeu e Julieta*, *Medeia* e *A Pedra do Reino*, as estreias do coletivo comandado por Antunes Filho sempre atraíam a atenção e o interesse do público especialista bem como o do leigo. Recorro a Milaré para elucidar o porquê desse deslumbramento em torno das montagens e dos atores do Grupo de Teatro Macunaíma:

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).

Milaré faz uso da palavra “hierofania”⁴⁸ (*hiero*, sagrado e *fania*, manifestação) para designar o teatro de Antunes Filho, pois cada encenação deve ser encarada como uma possibilidade de transcendência, tanto do artista quanto do público. Algo de sublime deve ser evocado no palco. Andrade vai além ao dizer que “o CPT, antes

⁴⁷ Palavra de origem grega (*archein* – original, velho, *typos* – padrão, modelo) que significa “padrão original”. Antunes Filho utiliza essa palavra segundo a teoria do psicólogo Carl Gustav Jung, que acreditava que arquétipos de míticos personagens universais residem no interior do inconsciente coletivo das pessoas.

⁴⁸ HIEROFANIA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/hierofania/>. Acesso em: 25 abr. 2020.

de tudo, era uma viagem espiritual, ética, de amor pela arte e de amor pela civilização”⁴⁹.

Aos atores é conferida autoridade de reatualizarem gestos primais que tendam ao inconsciente coletivo e, desse modo, feitos que emocionem e sensibilizem verdadeiramente os partícipes dessa manifestação – faculdade inigualável do artista verdadeiramente criador que revoluciona o teatro. (MILARÉ, 2010).

3.1. Origem

A base da criação do CPT foi o trabalho que Antunes desenvolveu para a montagem de *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Com esse projeto, Antunes deixa de ceder a convites para direções comerciais e canaliza toda sua energia em busca de uma ruptura com todos os paradigmas artísticos da época e na descoberta de uma nova teatralidade e de práticas originais para o trabalho do ator.

Em 1977, Antunes propõe à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo a realização de um curso de formação de atores que resultasse na montagem teatral do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Por ser um diretor reconhecido e premiado no cenário teatral paulista, a Secretaria decide por financiar o projeto e cede a Antunes o espaço do Theatro São Pedro.

O espetáculo estreia em 15 de setembro de 1978 e é um sucesso gigantesco, sendo reconhecido como um marco na história do teatro brasileiro:

Com esse trabalho, Antunes tira do palco todo o ranço colonizador que poderia existir no teatro brasileiro. [...] abole os cenários pomposos, usa o espaço nu e vai buscar na literatura brasileira a essência, a poesia, o humor e a dor do homem oprimido, mas incorpora também a ironia, o riso e a carnavalização. (GUIMARÃES, 1998, p. 63).

Guimarães afirma que, “com *Macunaíma*, Antunes Filho penetra definitivamente no teatro experimental, e passa a ser um diretor que abre caminhos e pesquisas incansavelmente”. (GUIMARÃES, 1998, p. 58). E conclui explicando 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).

⁴⁹ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Marcos de Andrade, concedida ao autor desta dissertação no dia 29 de maio de 2020.

A autora ainda expõe detalhadamente os números admiráveis das viagens para as apresentações dessa que é uma das produções teatrais brasileiras mais vistas e aplaudidas no exterior:

Macunaíma parte do Brasil de avião, e vai conquistar o mundo. Percorre 17 países, 67 cidades estrangeiras e 30 brasileiras [...] até a última encenação em Atenas, a 5 de julho de 1987, mostrando ao mundo o maior criador do teatro brasileiro e o caráter desse personagem arlequinal, capaz de burlar o poder esmagador do colonizador sem perder suas características culturais peculiares. (GUIMARÃES, 1998, p. 64).

É no ano de 1982 que, de fato, o nome “Centro de Pesquisa Teatral” ganha existência e endereço fixo. Entidade privada de fundamental importância para a fomentação de cultura no Brasil, o Sesc-SP convida Antunes Filho a continuar suas pesquisas na unidade do Sesc Consolação [antigo Sesc Vila nova]. 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).

Quase quarenta anos depois, o CPT continua a ocupar o 7º andar do Sesc Consolação. A partir do ano de 2019, infelizmente, sem a presença de seu criador, Antunes Filho.

3.2. Princípios e bases teóricas

Antunes enfatizava que ao ator é necessária autonomia para criar e estar em jogo no palco a cada instante, sem que para isso ele dependa única e exclusivamente das orientações do diretor para suas ações. Guimarães, que acompanhou os ensaios do mestre durante dois anos, quase que diariamente, relata que era comum ouvi-lo dizer aos atores: “joguem, joguem sempre. Não esqueçam que Freud afirma que o homem vive na constante busca do prazer e que o jogo é uma maneira de atingi-lo” (ANTUNES FILHO apud GUIMARÃES, 1998, p. 99). Nesse sentido, o objetivo do mestre era descobrir, a cada dia, ferramentas que auxiliassem o ator a pensar por si, a descobrir por si, a atuar por si:

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 apud GUIMARÃES, 1998, p. 99).

Sempre em busca da excelência, para cada novo projeto do CPT, Antunes se reinventava na estética, nos exercícios e na encenação. Em entrevista ao jornalista Nelson Rubens, Antunes discorre sobre seu jeito de trabalhar:

Quando começo um novo trabalho eu não sei exatamente o que farei. Com os ensaios, especulando a estética moderna e a realidade na qual eu vivo, vou cada dia desenvolvendo o meu trabalho e dando forma ao espetáculo. Nada é premeditado. A obra e os atores nascem do caos. O espetáculo resulta no reflexo de um determinado tempo de trabalho e determinadas pessoas, entende? (ANTUNES FILHO apud GUIMARÃES, 1998 p. 56).

E a cada “nascimento” de uma obra sua, Antunes se encaminhava para a concepção de um método. Mesmo que dentro desse método existam exercícios bem definidos e padronizados (que serão explicados detalhadamente no próximo capítulo), o mestre sempre deixou evidente que era um processo pedagógico em permanente renovação.

Um dos livros fundamentais da bibliografia básica e obrigatória do CPT, *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, de Eugen Herrigel, é utilizado pelo mestre desde 1971, quando ensaia *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen. É nessa época em que a literatura e filosofia oriental passam a ser tópicos nas discussões e práticas do CPT. Ainda hoje, esse é um dos principais livros a ser indicado aos alunos do CPTzinho. Conforme Herrigel (1975, p. 12):

O homem é definido com 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. [...] uma vez que o homem alcance esse estado de evolução espiritual, ele se torna um artista Zen da vida.

Antunes buscava esse ator *zen* que fosse capaz de abandonar-se para dar vazão a camadas puramente intuitivas do intelecto. Paula explica melhor a transposição do zen para a prática artística:

O “esvaziamento” do ator, ou seja, o “abandono” da racionalidade no ato criativo, [...], são requeridos como possibilidade de propiciar um estado poético que permita aos atores acessarem sua imaginação criadora e, desse modo, se libertarem de modelos e convenções teatrais para a realização de uma criação singular. (PAULA, 2014, p. 109-110).

Os livros de Mircea Eliade⁵⁰, *O Eterno Retorno* (1949 – data da primeira publicação) e *Mito e Realidade* (1963 – data da primeira publicação), são utilizados quando Antunes se debruça sobre as obras de Nelson Rodrigues. Conseqüentemente, começa a estudar os arquétipos, segundo a visão junguiana, uma vez que “trata-se da manifestação da camada mais profunda do inconsciente, onde jazem adormecidas as imagens humanas universais e originárias” (JUNG⁵¹, 1980, p. 59). Segundo Paula (2014, p. 116):

O diretor do CPT realizou uma abordagem emblemática das peças do dramaturgo brasileiro, por transmutar na cena as características psicológicas individuais das personagens ao patamar universal dos arquétipos.

A Física Moderna, em especial, a Física Quântica, traz ao mestre novas possibilidades de transcender a expressividade corporal, vocal, e sobretudo, o modo de raciocinar do ator, abrindo espaço para uma nova visão de mundo e, por conseguinte, artística. Milaré (1994, p. 268-269) decreta:

Depois de intensa busca, tanto em nível prático, em laboratórios com os atores, quanto ao nível teórico, Antunes [...] sistematizou todo um novo processo, importando alterações substanciais nos meios interpretativos. A aplicação das novas teorias deu-se em *Paraíso Zona Norte* (1990), sobre *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues. Foi o espetáculo com o qual o Grupo de Teatro Macunaíma encerrou a década de 80, evidenciando um novo gesto revolucionário no teatro brasileiro. No palco, o ideal da “encenação metafísica” de Antunes tomou contornos definidos.

Paula, ratificando essa ideia e usando como base o programa do espetáculo *Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno* (1981), elucida:

No decorrer dos anos, somaram-se a essas referências, retórica, psicologia, física quântica e filosofia contemporânea, a depender da abordagem de cada investigação estética. Também por esse motivo, para melhor compreender a formação proposta por Antunes Filho, é inevitável ampliar os estudos para além da especificidade do teatro, ou seja, é necessário cruzar outras áreas do conhecimento que estruturaram a metodologia aplicada no CPT, visto que o diretor buscou, por meio de diversas referências, ampliar os horizontes do fazer teatral e estimular os atores para que percorressem um caminho de autoconhecimento. (PAULA, 2014, p. 48).

⁵⁰ Mircea Eliade (1907-1986) foi um importante historiador das religiões e um dos principais nomes dos estudos do simbolismo na contemporaneidade.

⁵¹ Carl Gustav Jung (1875-1971). Psiquiatra suíço responsável por fundar a psicologia analítica, que explora a importância da *psique* individual e sua busca pela totalidade. Jung ajudou a popularizar termos comuns da psicologia, como “arquétipo”, o significado de “ego” e a existência de um “inconsciente coletivo”.

Tratando-se de encenadores ou teóricos teatrais que foram relevantes para estruturação do seu “Método do Ator”, Antunes Filho, em entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura, afirmou ter adotado as ideias de Denis Diderot⁵², Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht⁵³ em suas práticas iniciais. Entretanto, Antunes contrapõe: “[...] só que eles eram cartesianos, eles não viveram este século e este século veio com a física moderna, a nova física, que deu uma abertura, que modificou a ciência, modifica tudo, modifica tudo”⁵⁴. Na mesma entrevista, Antunes reitera: “quando você vai no raciocínio do Stanislavski é uma coisa só, é o objetivo [...], mas ele não é o fim, ele é o começo de alguma coisa e nós temos que continuar essa coisa e eu tenho responsabilidade nisso, eu me impus essa responsabilidade”⁵⁵.

Milaré (2010, p. 26), em seu livro *Hierofania*, ratifica que “o método Antunes Filho procede do método Stanislavski, sem qualquer dúvida [...]”. Paula ressalta e contrasta a apropriação dos ensinamentos a partir de Stanislavski e sua consequente alquimia em um novo sistema, incluindo princípios brechtianos:

A proposta de Antunes para combater o que ele afirmava ser um equívoco de interpretação do Sistema Stanislavski, que resultaria na confusão do ator com a personagem, foi o afastamento, em que o ator se baseia numa “dupla identidade”, na qual ao mesmo tempo em que constrói a cena, observa “de fora” a criação, mantendo-se sempre “afastado” da personagem para poder constituir com sensibilidade, consciência e domínio técnico a realidade artística da cena. (PAULA, 2014, p. 79).

Milaré (2010, p. 33), explica que “Antunes tornou central essa questão: sem o *afastamento ator/personagem* é impossível realizar qualquer coisa com o seu método”. Mas, para que não haja dúvidas quanto o método de Antunes de sempre se apropriar de ideias e transformá-las, nunca as cristalizando, o mesmo autor declara:

Porém, o seu conceito de afastamento pouco tem a ver com o de origem brechtiana, referindo-se não a um artifício provocado pela articulação de alguns elementos exteriores, que do ponto de vista de Brecht propiciava ao ator colocar-se em posição de crítico do personagem ou da situação em que este vivia, mas ao aprofundamento interno do ator, construindo um espaço entre ele e o personagem. E é nesse espaço que estão todos os elementos

⁵² Denis Diderot (1713-1784). Francês, foi filósofo, escritor e tradutor.

⁵³ Bertolt Brecht (1898-1956). Nascido na Alemanha, foi dramaturgo e diretor de teatro. Considerado o representante de um teatro alternadamente denominado épico, crítico, dialético ou socialista e de uma técnica de atuação que favorece a atividade do espectador, graças principalmente ao caráter demonstrativo do jogo do ator e ao procedimento denominado “distanciamento”.

⁵⁴ RODA VIVA. Disponível em:

<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm> Acesso em: 19 maio 2020.

⁵⁵ Ibid.

e instrumentos criativos para que o ator possa desenhar o personagem no seu próprio corpo. (MILARÉ, 2010, p. 33).

Milaré, sendo mais específico, define que:

A ideia de afastamento estava presente desde o início da pesquisa. Antunes nunca pretendeu que o ator usasse a própria emoção como matéria-prima. A emoção deve ser construída, como se faz em pintura, por exemplo. São muitos estudos, diferentes traços e diferentes tonalidades cromáticas, até se chegar à expressão que o artista pretende. Com o ator não deve ser diferente. Ele vai desenhar rascunhos até atingir o modo perfeito de expressar aquela emoção. (MILARÉ, 2010, p. 33-34).

É evidente que Antunes Filho, como um homem ávido por leituras e pesquisas, tomou conhecimento das teorias e preceitos de respeitáveis artistas dos séculos passados, mas, de modo algum, se satisfaz em apenas reproduzir conceitos *ipsis-litteris*. Através de muita experimentação, de erros e acertos e de reflexão é que o mestre foi estruturando o seu método. Antunes, em conversa pessoal com Guimarães, comenta sobre isso: “se eu não tivesse experimentado e errado não teria aprendido. Aprendi mais com meus fracassos que com os êxitos. O sucesso pode ser uma armadilha para um diretor, levando-o a repetir-se”. (ANTUNES FILHO apud GUIMARÃES, 1998, p.31).

Guimarães (1998, p. 31) conclui que “Antunes não se repete. Cada trabalho é para ele uma aprendizagem, à qual ele se entrega com a humildade de um iniciante”. Milaré (2010, p. 276) nos diz que “Antunes trabalha suas descobertas empíricas de maneira notável, reciclando tudo e não abandonando nada”. O crítico ainda descreve melhor a processo de trabalho do mestre:

Antunes, portanto, caminhou e desenvolveu pesquisas tendo por base princípios stanislavskianos e brechtianos. A partir deles criou um sistema, depois de transformar-lhes os códigos e inseri-los em novos conceitos, correspondentes a uma nova visão de realidade. (MILARÉ, 2010, p. 34).

Antunes se apropria de ideias, de conceitos e de práticas, mas não se limita apenas a essa apropriação. O diretor ressignifica todo o material utilizado, criando, assim, novos pilares, por meio dos quais erguerá sua obra artística, para, logo após o fim da temporada, demoli-los todos em busca de novos materiais expressivos.

4. CPTZINHO OU CURSO DE INTRODUÇÃO AO MÉTODO DO ATOR

Conhecido mais como CPTzinho, o Curso de Introdução ao Método do Ator teve início no ano de 1987⁵⁶. Tendo sido criado com o intuito de dar aos atores as ferramentas mínimas necessárias para ofício teatral (segundo a metodologia de Antunes Filho) e iniciá-los ao modo de pensar não cartesiano, não linear, essa formação era a porta de entrada para todos que almejavam trabalhar em algum espetáculo do CPT/Grupo Macunaíma.

O processo de seleção do curso varia ano a ano, mas através de uma análise dos anos de 2015 a 2019 é possível afirmar, basicamente, que ele se dá em três fases:

1ª - Envio de currículo e foto por parte dos interessados;

2ª - Entrevistas dos candidatos com o coordenador geral do curso, Emerson Danesi, e mais algum integrante do corpo docente do CPTzinho;

3ª: Apresentação de 2 cenas curtas para o diretor Antunes Filho.

O curso possui duração de aproximadamente 4 meses com 5 ou 6 encontros semanais, tendo cada encontro um foco de estudo diferente:

- Exercícios e práticas de corpo;
- Exercícios e práticas de respiração e voz;
- Apresentação de cenas, normalmente em duplas, para os professores do curso;
- Teorias e estudos sobre retórica, filosofia e construção dramática;
- Exibição de filmes da própria videoteca do CPT;
- Um dia específico de encontro com o próprio Antunes Filho, normalmente aos sábados.

⁵⁶ Informação obtida através de entrevista com o coordenador do curso Emerson Danesi ao autor desse trabalho. Danesi – com base em sua memória pessoal – estima que o curso tenha iniciado no ano de 1987. A confirmação dar-se-ia através dos registros e arquivos localizados no espaço CPT, mas devido ao fechamento de todas as unidades do Sesc-SP, em medida adotada diante de uma pandemia, tornou-se impraticável o acesso a esses documentos.

Cabe mencionar que aos aprovados do curso é requerido um pagamento único (uma espécie de taxa de matrícula) no valor integral de R\$ 120,00, sendo garantido aos estudantes de escolas regulares ou universidades a cobrança da metade desse valor. Àqueles possuidores da “credencial plena”⁵⁷ do Sesc, o valor da taxa cai para R\$ 30,00.

Todos os exercícios aplicados no CPTzinho, de alguma maneira, são provenientes das experiências e pesquisas de Antunes, aplicadas por ele, nas montagens de suas peças. Essas descobertas acabaram sendo editadas e formatadas no que mais tarde viria a ser conhecido como “método do ator” do CPT. Sobre seu método, Antunes Filho, em entrevista para o documentário *O Teatro Segundo Antunes Filho* (2002), diz que:

É muito difícil falar do método porque é uma coisa ampla e complexa. Eu não fiz o método porque eu quis inovar ou porque eu quero fazer um método. Eu precisei constituir na prática uma série de coisas, de exercícios que, como resultado, a gente poderia tentar fazer uma certa metodologia a respeito. É muito difícil a gente poder se adentrar nesse terreno e de uma maneira muito sucinta explicar.⁵⁸

Segundo Milaré (2010, p. 23), “[...] método é caminho. Tanto na arte quanto na vida é indispensável um caminho, ou método, para a feitura de qualquer trabalho, seja ele ato cotidiano ou obra de arte”.

Desejando percorrer e desbravar esse caminho, centenas de pessoas se inscrevem no processo seletivo do CPTzinho anualmente. Relevante apontar que a aprovação, e a consequente participação no curso, não significa, obrigatoriamente, a entrada para as montagens do Grupo Macunaíma dirigidas por Antunes Filho. O curso em si não tem esse objetivo, mesmo que convites ou chamamentos para testes ocorram durante a realização do curso, como foi o meu caso em particular.

Antunes Filho raramente estava presente nos dias de aula, deixando a cargo dos professores de sua confiança a tarefa de passar adiante os preceitos de seu método aos participantes. O que aconteceu durante alguns anos, inclusive no ano da

⁵⁷ Credencial que concede aos comerciários e prestadores de serviços do Sesc maiores benefícios (descontos em refeições, ingressos para shows e espetáculos, acesso aos espaços, viagens turísticas, etc.).

⁵⁸ CLARO, Amílcar M. **O Teatro Segundo Antunes Filho: o método**, 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=wXMwNoB5dHo>>. Acesso em: 04 maio 2020.

minha participação, era a seleção de algumas cenas de *prêt-à-porter*⁵⁹, feitas pelos participantes, para que fossem apresentadas ao mestre em um dia e horário fora dos encontros regulares da semana. No ano de 2015, por exemplo, as cenas eram apresentadas em alguns sábados pela manhã.

Entretanto, essa medida não pode ser tomada como regra, pois o trabalho no CPTzinho sempre foi marcado pela transitoriedade, e a cada ano Antunes interferia aumentando ou diminuindo sua presença. O que sempre foi permanente na estrutura do curso é o trabalho de corpo, teorias, exibição de filmes e apresentação de cenas. Outras disciplinas como *tai chi chuan* e mímica foram sendo incorporadas e dispensadas em alguns anos.

Desde a fundação do CPT, Antunes Filho, apesar de não ter tido uma formação acadêmica, assumiu um papel de pedagogo deveras preocupado em educar e formar artistas. Hofstatter nos confirma isso ao dizer que:

Sempre teve o compromisso do Antunes em oferecer essa metodologia, a pedagogia, em ampliar um pouco isso para todos. Ele sempre teve esse compromisso de transmitir e educar. Então, eu sei que isso foi sempre levado muito a sério e sempre fez parte da proposta, da idealização do CPT: ter junto o CPTzinho.⁶⁰

Vale frisar que muitos exercícios já foram criados, experimentados, reconfigurados e abandonados ao longo da história do CPT. Como já mencionado anteriormente, Antunes criou dezenas de exercícios e técnicas experimentais, variando sua aplicação conforme o propósito de criação da sua obra teatral. Essa obra só ganharia os palcos depois de muita experimentação. Sobre isso, Milaré (2010, p. 297) nos afirma que:

A obra de arte é sempre uma construção que depende de estudos e do domínio do artista sobre a técnica que emprega. Àquele que se propõe a adotar o método Antunes Filho, buscando o domínio da sua técnica, cabe ter presente que nesse sistema nada é creditado ao acaso. Tudo deve ser construído minuciosamente, com vistas ao resultado final, onde – aí sim – entram o imponderável e o inefável.

Analisando textos sobre o CPT e entrevistas com Antunes e com atores e professores, fica claro que as práticas se utilizam essencialmente de imagens

⁵⁹ Trabalho de investigação interpretativa realizado pelo CPT que resultou em apresentações de cenas em duplas no final da década de 90 e perdurou no início dos anos 2000. Sobre esse tema, será dada especial atenção no item 4.3 deste capítulo.

⁶⁰ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência *Zoom* com Felipe Hofstatter, concedida ao autor desta dissertação no dia 02 de junho de 2020.

metafísicas, filosóficas e orientais, muitas vezes não sendo possível decifrá-las de antemão através da razão. É preciso um tempo para que essas imagens decantem no subconsciente daqueles que têm contato com elas. Devido a isso, é um desafio para qualquer pesquisador tentar editá-las em um texto acadêmico. Desafio esse aceito nesta pesquisa.

Nas páginas seguintes, serão descritos os exercícios que ficaram e estão na estrutura pedagógica do CPTzinho, levando-se em consideração os últimos 5 anos, principalmente 2015 (ano em que participei do curso).

4.1. Corpo

Uma das aulas mais importantes – e por isso presente desde o início do curso –, a prática de exercícios físicos tem a intenção de ampliar a expressividade corporal dos participantes, desenvolvendo neles, ao mesmo tempo, a conscientização dos mecanismos responsáveis pelas ações ou movimentos realizados em cena.

Em 2015, temos as aulas de corpo sendo dadas exclusivamente às segundas-feiras, mas isso não é uma constante e pode acontecer de em determinados anos as aulas de corpo serem dadas em conjunto com as de voz, ficando relegado a elas as segundas e terças ou mesmo apenas as segundas-feiras.

Salienta-se que a investigação de Antunes nesse campo se dá já no início de sua carreira. Não satisfeito com as montagens predominantemente de textos europeus, Antunes se lança ao experimental e ao novo, tendo como foco o Brasil. Guimarães nos esclarece que ao iniciar os ensaios de *Vereda da Salvação* (1964), Antunes não encontrava nos atores a capacidade interpretativa que ele achava pertinente: “a técnica dos atores, formados dentro da tradição brasileira do realismo citadino, não correspondia às exigências das personagens” (GUIMARÃES, 1998, p. 34). Devido a isso, Antunes dedicou-se a criar novos exercícios para seu elenco. Em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, de 14 de junho de 1964, ele fala sobre isso:

Estamos, por meio de exercícios, procurando afastar-nos do naturalismo internacionalmente consagrado, buscando o verdadeiro comportamento de nosso homem de campo. Se tal experiência for bem-sucedida, ter-se-á criado um realismo brasileiro, que poderá vir a revolucionar a arte da representação no Brasil. (ANTUNES FILHO, 1964 apud GUIMARÃES, 1998, p. 34).

Conforme Milaré (1994, p. 4), “a luta de Antunes, desde o início, foi pela disciplina de equipe e pela pesquisa de meios que conduzissem a novas formas. Formas que expressassem a experiência histórica do homem brasileiro”. O crítico acrescenta ainda que:

Para conquistar a “expressão brasileira”, Antunes não partia da elucubração sobre formas, nem conceituações aplicadas sobre o espetáculo, mas da alteração do elemento nuclear da arte teatral: o ator. Seu objetivo, desde o início, foi criar novos métodos para o ator, levando-o a uma nova consciência da sua arte, da função social da sua arte. (MILARÉ, 1994, p. 4).

A necessidade de um método não significa a existência de um caminho já conhecido ou a certeza de que determinado resultado será alcançado. Pelo contrário, ao caminhar através do método Antunes Filho, o ator se coloca disponível para práticas que o levarão ao autoconhecimento, tanto física quanto espiritualmente. (MILARÉ, 2010).

A Antunes interessava mais atores com pouca ou nenhuma experiência teatral, pois “crus” eles não teriam vícios interpretativos. Apesar disso, a maioria dos atores que adentravam ao corpo cênico do CPT, outrora, já haviam trabalhado em pelo menos uma peça, mesmo que de maneira amadora. Conforme Milaré (2010, p. 209):

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.

Apesar dessa limpeza pretendida por Antunes nem sempre ser tarefa fácil, ele desejava fazer do ator um ser de infinitas possibilidades criativas. Valentina Lattuada⁶¹ escreve no *Diário de Bordo do CPT*⁶²: “eu ator, quando entro em cena não tenho sentimentos, sou uma folha em branco, simplesmente começo a respirar. A respiração me leva ao sentimento, [...]” (LATTUADA, 2008 apud MILARÉ, 2010, p. 381).

Essa analogia da “folha em branco” nada mais significa que a pretensão por formar um ator capaz de criar personagens com traços, temperamentos, conflitos, complexidades os mais variados possíveis. Batista resume, de maneira objetiva, a intenção de Antunes com os seus exercícios:

⁶¹ Atriz italiana que fez parte do CPT e atuou na montagem de *Senhora dos Afogados* (2008).

⁶² Escrito entre setembro e dezembro de 2008.

No trabalho de corpo realizado no CPT, pode-se dizer que todos os exercícios aplicados têm como objetivo elevar o ator à condição de comediante – como definiu Diderot, isto é, o ator completo, preparado para trabalhar em todos os gêneros da arte dramática – ou de demiurgo, palavra difundida no próprio Centro de Pesquisa, emprestada de Platão, aplicada no sentido de que o ator é um deus (não o Deus) criador de universos (não do Universo). (BATISTA, 2019, p. 89).

Antunes Filho foi inventando, idealizando, construindo, desconstruindo, reciclando e descartando diversos exercícios durante toda sua trajetória, mas alguns deles, apesar de sofrerem pequenas alterações, se mantiveram em suas práticas.

Os exercícios corporais descritos a seguir estão sequenciados de acordo com a ordem didático-prática do curso. Entretanto, salienta-se que eles não são praticados todos em apenas um único encontro, mesmo porque isso demandaria muito mais que apenas 3 horas diárias de aula. Além disso, uma vez em que todos os participantes já tenham tido contato e estejam familiarizados com as práticas, a ordem dos exercícios pode ser subvertida.

4.1.1. Abertura

Primeira indicação a ser feita, antes do início de qualquer prática, é a *abertura*. É através dela que o ator se prepara para o trabalho e a pesquisa diária.

Aos atores pede-se que comecem com as “costas no chão, pernas um pouco afastadas, braços abertos em posição confortável” (MILARÉ, 2010, p. 237). Pretende-se que o participante relaxe sua mente e seu corpo, fixando sua atenção na respiração e na detecção de possíveis tensões: “observe mentalmente o corpo, desde os dedos dos pés até o alto da cabeça, procurando detectar tensões e desfazê-las” (MILARÉ, 2010, p. 237).

A *abertura* visa fazer com que o participante consiga deixar seus problemas, compromissos e necessidades cotidianas para serem pensados fora do período de realização da aula.

Conforme Milaré (2010, p. 237), “esta é a forma mais comum de relaxamento. Não há novidade nenhuma, quase todo mundo faz ou já fez relaxamento igual ou assemelhado”. Entretanto, o crítico explica a singularidade dessa prática no CPT: “o relaxamento é meio de apaziguar o espírito e preparar a cabeça para outras

realidades. E é com a consciência assim alterada que se dá início à *caminhada*” (MILARÉ, 2010, p. 237).

Nas primeiras semanas do curso essa abertura é guiada pelo professor, mas com o passar dos encontros e pela necessidade de otimização do tempo, é pedido aos participantes que, se possível, cheguem um pouco antes do horário de início da aula e pratiquem esse relaxamento de maneira autônoma e individual.

4.1.2. *Caminhada*

Como o próprio nome sugere, é literalmente uma caminhada, em círculo, ocupando a maior amplitude possível da sala de ensaio. Este exercício vai se prolongar durante todo o curso, variando apenas na quantidade de tempo empreendida em sua realização.

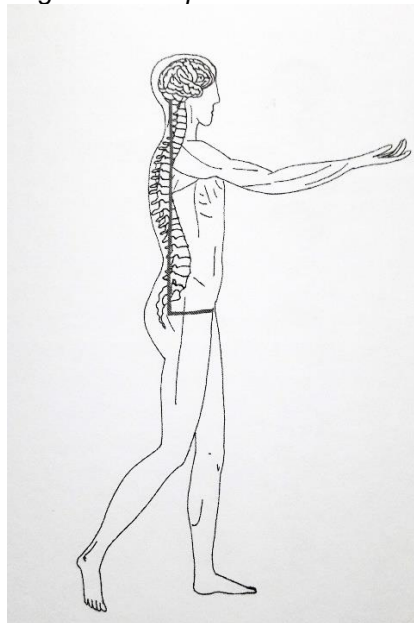
A descrição utilizada por Antunes Filho e editada por Milaré, utiliza-se de muitas analogias e imagens que ajudam a ilustrar a intenção dos exercícios. Será feito uso de algumas delas aqui também quando for prudente.

Voltando à *caminhada*, conforme Milaré (2010, p. 237-238):

Esse ato equivale a uma saudação aos deuses, [...], 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.

A caminhada, como qualquer outra prática no CPT, deve estar sempre apoiada no *Sistema L*. Segundo Milaré (2010, p. 225), “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 [...]”. Emprega-se a seguir, a mesma ilustração utilizada por Milaré em seu livro *Hierofania*, almejando um melhor entendimento por parte do leitor:

Figura 1 – Corpo no Sistema L.



Fonte: (MILARÉ, 2010, p. 225)

Essa postura é, conforme Batista (2019, p. 90), “uma estrutura imagetivamente física”. O autor ainda a classifica como: “uma combinação entre a região do púbis, a lombar e a medula oblonga. Essas três partes conectadas, na verdade, permitem ao ator a realização de quaisquer exercícios e se constituem como um grande eixo” (BATISTA, 2019, p. 90).

Através da leitura da apostila⁶³ utilizada pelos professores de corpo e voz no ano de 2017⁶⁴, temos que a postura L “é a postura do ator. [...] baseia-se no reconhecimento da coluna como consciência e na localização do ‘manager’ da representação”⁶⁵. Manager no sentido de gerenciador de todo impulso físico, ou seja, cada movimento deve ter como base inicial a coluna. Na *caminhada*, temos a indicação de uma imagem em que a linha superior indica “ligações cósmicas, importando a transcendência, os arquétipos e a imaginação [...] captando as emanções espirituais que devem alimentar a criação poética do ator” (MILARÉ, 2010, p. 224).

⁶³ Conforme Paula (2014, p. 68), “Ao longo dos anos, diversos atores procuraram, a pedido do diretor (Antunes) ou por conta própria, registrar a pesquisa desenvolvida no CPT [...]”. A apostila utilizada como referência neste trabalho é creditada aos professores do ano de 2015.

⁶⁴ Essa apostila me foi concedida pela professora de corpo e voz do CPTzinho do ano de 2017, Shadiyah Becker.

⁶⁵ CENTRO DE PESQUISA TEATRAL (CPT). **CPTzinho**: o método. Texto impresso. São Paulo, 2015.

As derivações provenientes da linha superior descem pela lombar e se curvam em direção ao púbis. Do púbis tem-se a emanção de uma força que faz com que o ator caminhe para frente.

Na mesma apostila dos professores de 2017, temos que a formação da base corporal do ator se dá com pés e pernas de acordo com a abertura do quadril; os joelhos devem permanecer destravados, não incorrendo no erro de estarem soltos demais; o tórax deve estar aberto; a coluna alinhada e encaixada com a cabeça; ombros e braços soltos; a cabeça é o ponto de equilíbrio e deve estar livre; o peso do corpo no calcanhar e a respiração deve estar em harmonia com todo e qualquer movimento do corpo.

O objetivo da *caminhada* é a busca verdadeira do relaxamento ativo, isto é, embora o corpo esteja relaxado, ele se mantém firme e ativo (MILARÉ, 2010). Assemelha-se muito a uma prática meditativa. Segundo Milaré (2010, p. 239), “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”.

A velocidade da caminhada também deve ser alterada de tempos em tempos. Mesmo em círculo, existe uma liberdade de poder “brincar” com essa alternância de velocidade e também com possíveis ultrapassagens de outros participantes. Diferentes circunferências podem se formar e quem as ditam são os caminhantes. Pede-se somente para que não aconteçam paradas.

Através desse exercício o ator toma ciência das partes de seu corpo que mais estão tensas ou cheia de “toxinas” – palavra muito usada por Antunes e pelos professores do curso – e, desse modo, consegue livrar-se delas na busca por um corpo “neutro” para o “desenho” de novos personagens, contribuindo assim para um autoconhecimento e, por consequência, autoexpressão.

A *caminhada*, por mais simples que pareça ser, inicialmente demanda do ator autopercepção e concentração plena a cada passo dado. Ao praticá-la eu pude mapear as zonas mais tensas do meu corpo. Pude perceber minha tendência em manter os ombros erguidos sem a mínima necessidade, o que ocasionava maior perda energética, uma vez que o corpo precisava mandar mais oxigênio para a região das espáduas.

Ao abandonar as tensões, atingir o relaxamento ativo e alcançar o andar *limpo*, eu pude sentir o prazer do exercício, ao ponto de conjecturar que poderia caminhar

por horas sem cansaço ou ansiedade. Fui capaz, algumas vezes, de atingir o estado meditativo ao caminhar e ter a percepção de que eu não caminhava, mas que meu corpo caminhava por si. Entretanto, é importante pontuar que o desafio é manter esse estado permanentemente.

4.1.3. *Trenzinho*

Tendo em mente a dimensão do tablado da sala de ensaio do espaço CPT (9m de largura por 12m de profundidade, aproximadamente) e visando otimizar a prática aliada ao tempo de aula, nesse exercício os participantes são divididos em dois grupos. O primeiro é colocado em fila do lado direito do espaço e o segundo, também em fila, do lado esquerdo, de modo que cada um fique de frente para o outro.

A partir da minha experiência e anotações feitas durante o curso de 2015, como também utilizando trechos explicativos da apostila dos professores⁶⁶, temos quatro etapas bem significativas a serem executadas neste exercício. São elas: a partida do ponto inicial, aceleração, desaceleração e a chegada ao ponto final (outro lado).

Para melhor entendimento, temos a seguir, a descrição detalhada de cada etapa:

- Partida: um ator nunca deve partir sem buscar apoios em seu próprio organismo, caso contrário estará agindo na ansiedade. Na inspiração desloca-se o peso e ponto de apoio do corpo de um pé para o outro. Já na expiração troca-se de peso novamente para liberar o pé e dar o primeiro passo. Busca-se com essa troca de peso que o ator se incline para trás para assim ter o impulso para se deslocar a frente.
- Aceleração: baseando-se necessariamente no movimento respiratório, a aceleração dá-se na expiração inicial e na consequente liberação do corpo na trajetória. Atenção deve ser dada ao fato de que a força da gravidade é a geradora do impulso inicial, sendo continuado pela força cinética.

⁶⁶ CENTRO DE PESQUISA TEATRAL (CPT). **CPTzinho: o método**. Texto impresso. São Paulo, 2015.

- Desaceleração: intimamente ligada à inspiração. Inspirando-se o corpo começa a ir na contração do movimento e assim a velocidade de trajetória vai diminuindo até chegar a última etapa do exercício.
- Chegada: marca o fim do deslocamento desse corpo e atinge-se o repouso absoluto e consecutivo assentamento do organismo.

O fator regulador desse exercício é a respiração. Cada ator deve calcular, com base em sua fisiologia, o quanto de ar será preciso para realizar as quatro etapas: uma inspiração para iniciar; uma expiração para acelerar; uma inspiração para desacelerar; até que se chega ao ponto final e volta a inspirar novamente. A quantidade de ar para cada etapa deve ser organicamente calculada. Deve-se evitar sobrar ou faltar o ar.

Inicialmente, o exercício deve ser feito sozinho (caminhando de um ponto do espaço ao outro). No entanto, posteriormente, pode haver a prática do *trenzinho* em uma ação dramática, sendo necessário, para isso, que dois participantes estabeleçam tipos/caráteres (personagens) diferentes e que se encontrem na trajetória dessa caminhada.

Recorrendo às minhas anotações pessoais de 2015, e segundo os professores de corpo daquele ano, esse exercício foi criado por Antunes Filho devido a sua constatação de que a maioria dos atores contemporâneos andavam de maneira completamente equivocada, tensa e rígida em cena.

4.1.4. Onda

Na sequência das práticas, temos a *onda*. Nada mais é que uma preparação para o exercício seguinte que é o *funâmbulo*. Segundo a apostila dos professores, o exercício consiste em dois momentos: a caminhada em desequilíbrio e o exercício das ondas.

Tendo em mente que o ator deve evitar todo tipo de tensão desnecessária para a execução de qualquer movimento, ele caminha livremente pelo espaço de modo que seu corpo estabeleça um jogo de sempre estar em desequilíbrio e momentâneo equilíbrio.

O início dá-se com o ator inerte, assentado em sua gravidade, cinética nula. Para tirar o corpo da inércia, gera-se um primeiro desequilíbrio, através de algum estímulo que tire o corpo de seu eixo, por exemplo: um movimento leve de cabeça, quadril, peito, braços, etc. Esse estímulo reverbera em onda no corpo e o faz começar o deslocamento e, conseqüentemente, uma caminhada. Advertência para o primeiro passo que deve ser feito tocando o calcanhar no solo, de modo a proporcionar uma alavanca que continua o movimento e resulta na caminhada. Agirá então a força cinética fazendo o corpo se movimentar até que ele vai, naturalmente, desacelerando. Para que não ocorra a parada total, provoca-se um novo desequilíbrio, que por sua vez, provocará uma nova onda, que reverberará em novos movimentos. Para cada movimento, o corpo tem a sua respiração.

A postura *L* faz com que o ator se mantenha “sustentado” em uma espécie de flutuação. Cada inspiração resulta em uma nova “suspensão” do organismo. Nesse ritmo, almeja-se que o ator não mais controle essa movimentação racionalmente. O instinto e o inconsciente o guiarão.

Através desse exercício o ator deverá sempre buscar o prazer do jogo pessoal, liberando possíveis pontos de tensão. Assim, o ator terá um aprendizado de que o teatro já começa a se manifestar instintivamente nesse “brincar”, surgindo esboços de personagens em cada inspiração e expiração, sem a necessidade de se fixar em nenhuma das imagens que lhe vier à mente. Deve permanecer livre de tensões e pensamentos.

4.1.5. *Funâmbulo*

Pede-se ao participante que se imagine andando em cima de uma corda bamba, criando um jogo de equilíbrio e desequilíbrio. Com essa prática busca-se que o ator consiga “desintoxicar o organismo, liberando-o de amarras culturais e vícios adquiridos”. (MILARÉ, 2010, p. 242). Conforme Milaré (2010), esse exercício foi criado a partir do que antes era chamado apenas de “desequilíbrio”. O conceito de “desequilíbrio” aparece descrito em uma espécie de manual datilografado pelos atores do CPT em 1984⁶⁷. Conforme descrito nesse texto datilografado, “o ator deve estar

⁶⁷ Texto “**O preparo técnico do ator**”. Observação: o acesso integral a esse texto se deu pela dissertação de mestrado de Lee Taylor de Moura Paula (cuja referência completa se encontra ao final deste trabalho), em que podemos encontrá-lo escaneado na seção de anexos (2014, p. 145).

em ‘desequilíbrio absoluto’. [...]. Trata-se de uma conquista não somente corporal, mas sobretudo mental (se é que é possível fazer-se esse tipo de divisão)”⁶⁸.

Conforme o manual, ao praticar o “desequilíbrio”, o ator “pode tomar consciência dos músculos e desbloquear o corpo. Isso se dá através do relaxamento e da tensão dos músculos necessários para esse deslocamento do corpo no espaço”⁶⁹. Mas logo em seguida adverte que “o desequilíbrio não é um estado total de relaxamento, [...] não é em absoluto ‘estar mole’; [...] o ator deve estar massageando os músculos e ter um controle absoluto de seu corpo, [...] apto a responder a qualquer estímulo”⁷⁰.

Resumindo os motivos da mudança do exercício, Milaré (2010, p. 242) escreve: “(desequilíbrio) era um procedimento agressivo e [...] passou a ser praticado no funâmbulo, de modo mais suave e produzindo os mesmos efeitos”.

Salienta-se que o ato de imaginar-se andando em uma corda bamba deve ser o mais real possível, o ator tem de oferecer, a quem o assiste, a sensação exata desse desafio. Por isso, a necessidade de um olhar externo. O praticante, por vezes, não tem a consciência da qualidade de sua prática, ou seja, se está conseguindo atingir o relaxamento ativo ou se está a fingir tal ato. O professor ou orientador do exercício guia o intérprete na busca da autopercepção.

Segundo Milaré (2010, p. 241-242), alguns preceitos devem ser observados:

1. A posição dos pés *pousados na corda*, um atrás do outro e voltados para a frente;
2. Joelhos levemente dobrados, mas soltos, sem qualquer tensão além da estritamente necessária;
3. Os braços movimentados pelos pulsos, não pelos cotovelos, e levantados até a metade da altura do corpo, como se em busca de apoio;
4. Ombros soltos;
5. Postura necessariamente orgânica, que possibilita a incidência de desequilíbrios e leves torções, obrigando o praticante a procurar imediata compensação no equilíbrio.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

Acrescento mais uma orientação à prática do *funâmbulo*: a necessidade de se colocar o peso do corpo na região do púbis e fazer com que a cabeça reverbere organicamente aos deslocamentos do corpo.

Como em todos os exercícios do CPT, o objetivo é a busca de um corpo e atuação orgânica. Para corroborar com essa afirmação, faz-se uso de mais um trecho do manual de 1984 e que se mantém no bojo do *funâmbulo*:

Esse estado lhe propícia uma total fluidez de suas emoções, permitindo-lhe reagir a todos os estímulos, captar todas as sutilezas que a vida possui e redescobrir todas as nuances de que é capaz, colocando enfim o seu corpo como verdadeiro instrumento de sua criação.⁷¹

Inicialmente o *funâmbulo* foi, para mim, um dos exercícios mais desafiadores. A primordialidade em assentar com o peso corporal na região pubiana, a atenção em liberar os joelhos para se moverem para todos os lados (sem relaxar ou tensionar demais) e o abandono do corpo (principalmente tronco, cabeça e braços) em favor de uma resposta gestual verdadeira demandam tempo e prática. Mas, ultrapassando essas barreiras, é aprazível perceber o corpo reagindo de maneira que você, enquanto ator, não ordena ou calcula. Quebram-se assim padrões pessoais de movimentação.

Todos os exercícios descritos até aqui visam dar ao ator o conhecimento de toda sua estrutura física, suas limitações, tensões e partes do corpo com maior ou menor necessidade de desconstrução ou construção. Somente após passar por esse processo é que o ator estará apto para os próximos exercícios, que visam expandir seu repertório expressivo corporal.

4.1.6. *Expressionismo*

O nome desse exercício se dá pela apropriação das características do cinema expressionista alemão, muito marcante nas primeiras décadas do século XX. Esse movimento se utilizava do exagero como estética e proferia o posicionamento de seus idealizadores que, usando a fantasia e a subjetividade dos pensamentos e emoções, comunicavam sua maneira de ver o mundo.

⁷¹ Ibid.

O objetivo é que o participante exagere verdadeiramente suas movimentações e gestos, desprezando completamente o naturalismo, e indo fundo no patético, sem julgamentos ou censura. O ator serve-se desse exercício para descobrir possibilidades corporais nunca antes por ele investigadas.

Evidente que para os atores (assim como eu) que nunca haviam tido contato com essa linguagem artística, se faz necessário que assistam a uma parcela dessas películas para ampliar seu intelecto e repertório expressivo. Causou-me certo estranhamento assistir a filmes desse movimento, tanto pela linguagem quanto pelo modo de atuar dos atores. Apesar disso, comecei a perceber a valia desses filmes para a história cinematográfica, principalmente para a era do cinema mudo, e a entender que a sétima arte pode fornecer referencial artístico e estético desde seus primórdios.

Para auxiliar os atores nessa investigação, é usada uma trilha musical totalmente ligada ao universo expressionista (timbres metálicos, sons atonais e melodias fúnebres). Assim, o ator é liberado a pesquisar pela sala de ensaio.

4.1.7. Loucura

Com um corpo já liberto de tensões e vícios corporais, e após ter trabalhado o exagero das figuras expressionistas, o ator chega munido com referencial físico e mental, para se lançar à *loucura*.

Conforme a apostila dos professores⁷², temos que nesse exercício:

[...] o ator baixa seu racional e dá vazão ao “não pensar”, ao instintivo, ao inconsciente; permitindo assim, um estado alterado de consciência, uma transcendência imanente. O ator não deve trabalhar baseando-se em estereótipos, mas sim em sua própria sensibilidade e permitindo-se acessar suas “loucuras”.⁷³

Danesi, em entrevista para o documentário *O Teatro Segundo Antunes Filho*⁷⁴, assevera que o ator deve se atentar na busca de um novo gestual, investigar possibilidades a partir do paroxismo, jogando com a alteração da consciência, saindo

⁷² CENTRO DE PESQUISA TEATRAL (CPT). **CPTzinho**: o método. Texto impresso. São Paulo, 2015.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ CLARO, Amílcar M. **O Teatro Segundo Antunes Filho**: o método, 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=wXMwNoB5dHo>>. Acesso em: 09 maio 2020.

da expressão cotidiana, saindo do naturalismo, do realismo. O ator deve jogar com o abstrato, com o subjetivo e dessa forma ampliar sua imaginação e construção física. Danesi diz que “vem o impulso e do impulso eu transformo em expressão”⁷⁵. E esclarece que “a *loucura* vem como um pretexto e não ficar louco”⁷⁶. Parte-se de uma pseudoloucura para a infinidade de possibilidades criativas, mas jamais enlouquecer de fato.

De acordo com Milaré (2010, p. 252), “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”. O crítico ainda nos explica que “já com a consciência alterada, o ator imagina uma *persona*⁷⁷ e [...] vai revelando essa *persona* através do seu corpo, sem nenhum texto, sem tentar contar uma história ou anedota [...]” (MILARÉ, 2010, p. 252). Para que não haja qualquer tipo de dúvida:

[...] com o exercício da loucura o ator pode desenhar qualquer forma, executar qualquer ação – pode tudo o que entender apropriado à pesquisa de novas expressões, mas deve, para isso, exercitar o corpo, procurando o livre fluxo das energias. [...] Está realmente fazendo arte quando transforma os impulsos internos em expressão. [...] 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).

Esse exercício é quase paradoxal em seus pressupostos já citados acima, a começar pelo nome. Como “não pensar” e aproveitar cada impulso instintivo em expressão? Vejo-o realmente como uma provocação. Ao reler minhas anotações de 2015, descubro frases como: “pensou que o gesto está construído? Não está certo, muda!”; “Raciocinou durante o exercício? Está errado, não faz!”.

Descobrimos a potência da *loucura* no fazer. Recordo-me de que em raros momentos, quando eu me lançava a investigação pelo espaço, o meu instinto se manifestava em meu corpo. Gestos, movimentos e sentimentos surgiam sem que eu os percebesse. Esses impulsos transcendem ao meu racional e, ao me surpreender com eles, minha razão os capta e os transforma em expressão. Eu (racionalmente) não fabrico nada, entretanto, ao perceber tal criação gestual, a incorporo e a exploro

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Aqui, *persona* é aplicada no sentido junguiano, ou seja, de máscara social.

até seu esgotamento. Findado esse processo, abro-me novamente ao fluxo livre e irracional dos impulsos.

Vale destacar ainda que uma trilha musical auxilia essa “viagem” do participante pelo inconsciente. O professor conduz o trabalho de fora, sempre atento aos atores para que eles não percam o autocontrole e tentem coisas que possam colocar sua integridade ou dos demais em risco.

4.1.8. Blues

Nesse exercício, segundo Milaré (2010, p. 254), “o ator substitui a pesquisa de expressões fortes [...] por uma espécie de naturalismo, mas fora dos padrões naturalistas tradicionais”. Ele nos diz também que através deste exercício o ator vai se assentar no trabalho com os opostos: “o ator sai de um exercício que lhe alterou a consciência e entra em outro que solicita da sua consciência sintonia absoluta com a realidade objetiva” (MILARÉ, 2010, p. 255).

O naturalismo manifestado com a realização desse exercício é diferente do convencional, pois o ator, após ter passado por exercícios como *loucura* e *expressionismo*, mantém em sua consciência lampejos do irracional e esses lampejos irão se manifestar no *blues* independentemente da vontade ou não do praticante. (MILARÉ, 2010).

Danesi, em depoimento ao documentário *O Teatro Segundo Antunes Filho*⁷⁸, diz que esse exercício veio para auxiliar o *prêt-à-porter* na intenção de uma construção naturalista (na expressão, no gestual) e na ilusão da realidade. Exalta que o *blues* deve vir após a loucura porque, nesse momento, a alteração da consciência vai se desfazendo e o ator vai se aproximando do coloquial, mas com algo “esquisito”, algum desvio de conduta que dá um brilho ao personagem. Detalhando melhor a prática:

No exercício blues, o praticante caminha pelo espaço desenhando uma pessoa com determinadas características, muito semelhantes às pessoas que nos cercam no dia a dia. Não deve fazer nada por meio de clichês, nem representar, apenas imaginar esse personagem (em termos de persona, ou seja, despsicologizada) [...] O ator não precisa fazer nada: só colocar o corpo no ponto de entrega e... entregar-se. (MILARÉ, 2010, p. 256).

⁷⁸ Ibid.

Pede-se aos participantes que se atentem mais a todos os tipos de pessoas, principalmente quando estiverem andando pelas ruas. Ao expandir o olhar para o outro, os atores conseguirão se aproveitar de referenciais palpáveis para o trabalho em sala de ensaio. Jamais os atores deverão copiar as pessoas observadas no mundo real, “natural”, mas sim utilizá-las como base para alargar as experiências estéticas corporais e mentais. É aí que surgirá algo “esquisito” – como dito por Danesi – e as consequentes singularidades do personagem. O que o fará único e universal.

Frases como “Não faz o tempo dramático. Preciso acreditar nesse corpo.”, “Humaniza o estereótipo.”, “Use as emoções, todas elas!” aparecem escritas no meu caderno de aula de 2015. Com base nesses preceitos, concluo que posso partir de algo “fora” de mim, isto é, posso utilizar aspectos das figuras observadas, todavia apenas como disparadores investigativos de personagens. “Humanizando” essas figuras eu as trago para o meu corpo, para meu fisiológico.

4.1.9. *Maria Callas*

Este exercício recebe esse nome exatamente por ser ao som das óperas cantadas por Maria Callas⁷⁹ que o ator executa esta prática, a qual, segundo a apostila dos professores⁸⁰, possibilita que:

[...] o ator busque o feminino, o *yin*⁸¹, através de uma expressão sensível, delicada, tênue, leve. Os movimentos são lentos, ondulares, sem grandes rompantes, mas permitindo quebras e estilhaços. O ator quase não se move pelo palco e todo e qualquer estímulo reverbera por todo o organismo e sua devida respiração.

Através do *Maria Callas*, o ator vai trabalhar e pesquisar a comunicação de sentimentos e sensações, utilizando-se do poder da síntese e da sutileza das expressões faciais e corporais como um todo.

⁷⁹ Maria Cecilia Sofia Anna Kalogeropoulou (1923-1977) foi uma cantora lírica americana de grande destaque por suas interpretações de óperas como *La Traviatta* de Giuseppe Verdi. Até o final dos anos 1940, quando estreou, poucas cantoras atentavam para a expressividade exigida pelos personagens. Técnica e música estavam em primeiro lugar, mesmo que, para atingir a perfeição, fosse necessário sacrificar as emoções do personagem. Callas inaugurou um tipo de cantar que trazia ao primeiro plano da cena os sentimentos genuínos das figuras que interpretava.

⁸⁰ CENTRO DE PESQUISA TEATRAL (CPT). **CPTzinho**: o método. Texto impresso. São Paulo, 2015.

⁸¹ Segundo a filosofia taoísta, 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.

Maria Callas é uma derivação do exercício *Tai Chi do Ator*, praticado no início da década de 2000. Danesi explica que a pedagogia de Antunes é muito imagética e esses nomes vão sendo pensados e mudados com a intenção de auxiliar o ator no entendimento da prática. De acordo com os relatos de Danesi, Antunes revisava as nomenclaturas dependendo do envolvimento com algumas literaturas que chegavam ao seu conhecimento. Ainda segundo Danesi:

[...] teve um momento que ele estava ligado a todo o pensamento oriental, então talvez por isso esse exercício que já foi chamado de *Tai Chi do Ator*, mas que depois passou a ser chamado de *Maria Callas*, mas que também em algum momento já foi chamado de *Cinema Mudo*. Então ele vai oscilando um pouco esses nomes e tentando entender um pouco em qual lugar que ele ficaria mais apropriado, o nome do exercício, entende?⁸²

Com base nessa fala, constata-se mais uma vez a plasticidade da pedagogia do CPTzinho – a qual está sempre em constante atualização em sua estrutura e metodologia, num movimento impulsionado pelo objetivo de atender à demanda de formação específica de cada ator e de cada montagem cênica. Antunes não se prendia a conceitos eternos ou absolutos. Danesi corrobora com esse argumento ao dizer que “[...] tudo ele (Antunes) criava e jogava fora totalmente despojado disso, não importava se tinha criado e no dia seguinte não tinha sentido, ele jogava fora e não importava mais aquilo”.⁸³

Maria Callas era para mim um exercício de profunda delicadeza. Causava-me grande prazer praticá-lo, sobretudo após exercícios intensos como *expressionismo* e *loucura*. Notava que minha sensibilidade se assentava no desenho fluido, calmo e, ao mesmo tempo, preenchido dos meus movimentos. Saber que um simples gesto com o dedo mínimo é capaz de comunicar todo um estado de alma é revelador. Através desse exercício eu sentia também que todo o aprendizado das práticas anteriores era, suavemente, decantado.

⁸² Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Emerson Danesi, concedida ao autor desta dissertação no dia 04 de junho de 2020.

⁸³ Ibid.

4.1.10. Alga

Muito imagético, como a maioria dos exercícios praticados no CPTzinho, ele requisita que o ator se imagine como uma alga presa no fundo do oceano – o que significa que o ator não deve andar pelo espaço:

- Os pés devem ficar dispostos paralelamente, fincados no chão, como se fossem raízes; o espaço entre eles deve ser maior que a linha dos ombros, ampliando assim a base de equilíbrio do ator e dando maior segurança na movimentação do corpo;
- Os joelhos devem ficar levemente flexionados, jamais tensos;
- A cabeça vai em direção ao solo, acompanhada pelos braços e pela lombar. A ideia é que o ator tente tocar o chão com as mãos, mas sem forçar. O corpo deve estar relaxado;
- O ator vai começar a se movimentar através de pequenos impulsos e movimentos de pêndulos puxados pelo tronco, o que naturalmente vai ocasionar na movimentação de braços e cabeça. Lembrando: esses impulsos partem da imagem de uma corrente marítima que passa por esse corpo e o faz movimentar;
- A intensidade dos movimentos será alternada durante todo o exercício. Com correntes mais fortes o corpo é levado a se movimentar com mais ímpeto, subindo para o plano alto, em que tronco, cabeça e braços se movimentam ganhando amplitude, mas sem nunca se fixar;
- O corpo sempre acaba por retornar à posição inicial. A corrente passa, causa o impulso, gera ondulações, o corpo se movimenta, explora planos e retorna à calmaria.

Hofstatter nos relata a relevância que esse exercício teve para ele:

[...] foi muito importante para ter uma disponibilização corpórea, uma busca por uma disponibilização corpórea absoluta. Por uma liberdade toda de jogo muscular, de ter uma percepção de que nosso corpo tudo funciona meio que em onda. Então se eu comecei um movimento no calcanhar ele vai reverberar por todo meu corpo. Porque eu funciono como um todo. Não posso ter nada do meu corpo travado ou bloqueado.⁸⁴

⁸⁴ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Felipe Hofstatter, concedida ao autor desta dissertação no dia 02 de junho de 2020.

Outra qualidade desse exercício é que se trabalha deveras a autopercepção. O ator se investigará a respeito da organicidade do fluxo do movimento. Julgará se deixou-se reverberar verdadeiramente pela onda inicial ou se foi manipulado por ele mesmo, intencionalmente. Hofstatter chama atenção sobre esse ponto:

[...] a gente observava como a gente estava fazendo racionalmente, como a gente estava querendo controlar o movimento ou como, às vezes, a gente estava duro em algumas articulações ou muito rígido em algumas musculaturas. Tudo isso sendo limpo começa a libertar o organismo para que ele seja mais sensível.”⁸⁵

Para auxiliar o ator a entrar nesse jogo, aqui também temos uma sonoplastia específica. As músicas escolhidas tendem a ser puramente instrumentais e melódicas, com distorções e oscilações que remetam as correntes marítimas.

A prática da *alga* me auxiliou a ganhar plasticidade nos meus movimentos, intensificando a atenção para as articulações utilizadas na prática, sem jamais criar pontos de tensão. Além disso, possibilitou-me trabalhar a fluidez e a atentar para o meu trabalho de base (pés), de sustentação e exploração de planos e amplitudes. Era interessante perceber como um impulso de tronco, feito racionalmente por mim, reverberava na movimentação do corpo todo (principalmente braços, mãos e cabeça), liberando articulações e musculaturas de pontos de tensão.

4.1.11. Bolha

Possui esse nome por trazer na sua definição a ideia de uma ameba, dessa primeira vida unicelular que habita uma espécie de bolha disforme que vai descobrindo suas primeiras reações pela ação.

Conforme apostila dos professores⁸⁶, sugere-se ao ator que ele esteja em “casa” (abrigado, protegido, pleno de conforto), mas, por alguma razão, acaba sua comida e, faminto (vontade vital), precisa se alimentar e para isso deve sair de sua “casa”, desbravar caminhos perigosos (atravessar o palco) para conseguir algum alimento que se encontra do outro lado (do palco). Normalmente pratica-se com os

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ CENTRO DE PESQUISA TEATRAL (CPT). **CPTzinho**: o método. Texto impresso. São Paulo, 2015.

atores enfileirados em um canto da sala, indo (em linha reta) em direção ao outro canto.

Essa bolha protetora é muito frágil, entretanto o participante precisa se arriscar ou morrerá de fome. No caminho a ser percorrido existem infinitas possibilidades de riscos e de morte. Predadores, abismos, armadilhas e inimigos que podem atacá-lo de todas as direções.

Mais um fator inserido nessa aventura é a de que tudo é nebuloso. Uma espessa neblina cobre o caminho, aumentando ainda mais o risco de morte e fazendo com que o ator esteja em estado de alerta permanente. Ele sente medo, ele hesita, pensa em voltar para casa, mas sabe que, se assim o fizer, morrerá de fome. Ele pode avançar um pouco, retornar um pouco, mas deve seguir em frente.

Através desse exercício o ator pode se analisar no momento da criação, percebendo todas suas artimanhas expressivas e seu repertório gestual habitual. Segundo Hofstatter:

(A Bolha) era um exercício, para mim, muito mais dificultoso. Era como se já tivesse essa apropriação de todos os outros exercícios para jogar ali na hora e, às vezes, jogar, talvez, como intenção de criação, [...] das forças contraditórias, da dialética do ator, ou seja, já começou a ter um monte de coisa em cena, já começou a ter um ato representativo.⁸⁷

A razão para este exercício ser praticado por último justifica-se por pedir ao ator que se reinvente expressivamente, colocando em cena todos os fundamentos das práticas anteriores em um constante fluxo imaginativo. Recordo-me da dificuldade da *bolha* justamente pelo trabalho com a contradição, com a exploração corporal de todos os planos (baixo, médio e alto) e pela urgência em manter a imaginação viva, surpreendente e real para mim e para quem quer que estivesse assistindo.

O professor que coordena este exercício orienta os atores com situações e narrativas, caso o ator, por algum motivo, não entre no jogo imaginativo. Segundo a apostila dos professores⁸⁸, esse exercício é essencial, pois nele encontramos a contradição e conflito imprescindíveis ao teatro.

⁸⁷ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Felipe Hofstatter, concedida ao autor desta dissertação no dia 02 de junho de 2020.

⁸⁸ CENTRO DE PESQUISA TEATRAL (CPT). **CPTzinho**: o método. Texto impresso. São Paulo, 2015.

O ator deve explorar todo o jogo de forças, afirmações, negações, considerações e reconsiderações. Uma infinidade de repertório gestual nasce junto desse exercício, sendo ferramenta substancial na construção de personagens.

4.2. Voz/Respiração

Uma informação relevante que merece ser destacada já no início deste subcapítulo é que as aulas de voz não estiveram sempre na grade do curso. Elas vieram a ter maior enfoque apenas nessa última década.

Tomando como exemplo o ano de 2015, as aulas de voz eram dadas exclusivamente às terças-feiras.

Pela complexidade da técnica vocal almejada por Antunes Filho, ele receava delegar essa prática aos professores do curso CPTzinho, pois caso fosse ensinada de maneira equivocada poderia prejudicar o desenvolvimento vocal dos participantes. Era necessário um profundo entendimento dos preceitos de Antunes e uma didática precisa para esse ensinamento.

Por muitos anos apenas o próprio mestre podia dar aulas de voz, mas essa prática era restrita ao elenco do CPT. A inclusão das aulas de voz no curso só se deu nos últimos anos em função de Antunes já ter delimitado bem os conceitos vocais de sua pesquisa e ter adquirido confiança na qualidade técnica e pedagógica de alguns professores como Marcos de Andrade.

Antunes Filho dedicou grande parte das suas pesquisas no entendimento dos mecanismos físicos/orgânicos de produção vocal. Sua busca o levou a decretar que a voz do ator deveria estar sempre apoiada na ressonância e não na projeção. Sobre a projeção vocal, temos que:

O maior problema dessa técnica é trazer para a frente do corpo [...] toda a atividade mecânica de construção sonora da fala. O ar acumulado desestabiliza a postura, puxa para a frente os músculos e, se houver descuido, o próprio esqueleto. Na tentativa de manter o equilíbrio, o ator retesa músculos [...] e é consumido pela ansiedade. Surgem então aqueles esgares, aquela voz aflitiva, aqueles ombros enrijecidos que muita gente confunde com interpretação dramática, quando é apenas deficiência técnica e sofrimento do próprio ator, não do personagem. (MILARÉ, 2010, p. 262).

Antunes vivia a repetir: “ator é respiração”. Milaré (2010, p. 262) diz mais: “na verdade, o ser humano é respiração, mas no trabalho do ator a respiração tem fundamental importância, já que interfere diretamente nos músculos e nervos”.

Milaré comenta ainda sobre o equívoco maniqueísta de separar a pesquisa corporal da vocal, como se fossem independentes uma da outra, quando na verdade não o são:

[...] não existem duas formas de respiração: o mesmo ar que aciona o gesto e dá naturalidade ao movimento constrói o som, os fonemas, as palavras, as frases, o discurso. Por isso a técnica vocal está absolutamente vinculada à técnica corporal. A respiração é a mesma e pode ser afetada tanto por uma construção muscular indevida quanto por um esforço mecânico na configuração de um som. Respirar bem implica o controle da respiração para através dela conduzir o trabalho interpretativo, que diz respeito à unidade corpo/voz/espírito. (MILARÉ, 2010, p. 262-263).

Sobre a respiração, Milaré (2010, p. 97) afirma que “[...] cada indivíduo tem a sua própria pulsação respiratória”. O autor diz ainda que o método “não apresenta nenhuma receita de *como fazer*, mas indica a auto-observação como um bom meio para a pesquisa do processo mais adequado ao praticante” (MILARÉ, 2010, p. 263).

Essa afirmação se justifica pela não padronização natural da ferramenta respiratória do ser humano. Cada indivíduo possui um corpo com dimensões e tamanhos singulares, isto quer dizer que a quantidade de ar que um ator precisa para declamar uma frase é única e diz respeito a sua fisiologia. Deve ele então conhecer a si mesmo para avaliar qual a respiração mais confortável para cada fala. (MILARÉ, 2010).

Entretanto, “o que há de idêntico em todo o mundo é a mecânica respiratória: por volta de 13 vezes a cada minuto o ser humano inspira ar, captando oxigênio que é bombeado para os pulmões [...]” (MILARÉ, 2010, p. 264). Mesmo o crítico afirmando que a respiração é única para cada ser humano e que “será perfeita à medida que for a ideal para aquele organismo” (MILARÉ, 2010, p. 270), ele ainda esclarece que: “contudo, existem caminhos para ampliar a capacidade respiratória, pois normalmente as pessoas usam quando muito um terço da sua capacidade, deixando sempre o corpo com certo déficit de oxigênio”. (MILARÉ, 2010, p. 270).

Compreendidos os conceitos sobre voz e respiração e tendo em mente a não separação vocal e corporal, podemos discorrer sobre a *ressonância*.

4.2.1. Ressonância

Antunes Filho repudia veementemente a voz projetada e afirma que com a voz na ressonância – sem estar na garganta e/ou câmara nasal – o ator é capaz de fazer com que todos o escutem no teatro, independentemente do tamanho do espaço, e com a mínima força.

Como mais uma das técnicas do CPT que se utiliza da imagética e principalmente da prática, pode ser uma tarefa difícil tentar colocá-la em palavras, todavia uma voz na ressonância é uma voz que literalmente ressoa na caixa craniana e não é projetada diretamente para fora, com o ar dos pulmões passando pela boca rumo ao exterior. A voz só estará na ressonância de maneira plena com um corpo bem trabalhado, partindo dos exercícios corporais descritos anteriormente, e em estado permanente na postura L.

De acordo com Milaré (2010, p. 274), “o caminho à ressonância começou no trabalho corporal, com o desbloqueio das tensões causadas por posturas físicas ou problemas emocionais”. Em depoimento ao documentário *O Teatro segundo Antunes Filho*⁸⁹, o então diretor do CPT diz que mesmo que o ator aprenda a *ressonância*, se o seu corpo não estiver condizente, livre de tensões e ansiedade, na hora de falar ele não terá êxito, ou seja, acabará “caindo” na projeção.

Recorramos, mais uma vez, ao maior estudioso do método para que fique claro a necessidade de um trabalho corporal anterior à prática da *ressonância*:

Se o corpo está bem preparado, por meio dos exercícios descritos, e se o ator já trabalhou a respiração, [...] pode passar a voz para a ressonância. De início parece difícil, porém assim que encontrar à sua maneira de enviar a voz para o fundo dos olhos verá que é surpreendentemente fácil. (MILARÉ, 2010, p. 281).

Oportuno explicar que “fundo dos olhos” – também chamado por “vaga-lume” – é um lugar em que Antunes afirma ser a origem de qualquer ação, gesto ou fala.

O vaga-lume reside na nuca, entre o occipital e as primeiras vértebras cervicais, no ponto de encontro do cerebelo com os nervos cervicais. A esse ponto vamos chamar também fundo dos olhos, expressão que nada tem a ver com oftalmologia, pelo contrário: refere-se a um ambiente pelo qual transitam os cinco sentidos. Existe ali a casa de máquinas da expressão, da qual o vaga-lume é o maquinista, mas para que ele possa operar a casa de

⁸⁹ CLARO, Amílcar M. **O Teatro Segundo Antunes Filho: o método**, 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=wXMwNoB5dHo>>. Acesso em: 11 maio 2020.

máquinas é imprescindível que o praticamente tenha conquistado o relaxamento ativo: caso ocorra uma contração desnecessária em seu corpo, no decorrer da ação, ele sai da ressonância, do fundo dos olhos; no momento em que isso acontecer, vaga-lume e casa de máquinas desaparecem sem deixar vestígios. (MILARÉ, 2010, p. 232).

A respeito de como acessar o “fundo dos olhos”, Milaré (2010, p. 248) explica que: “o ator precisa descobrir sozinho como se chega a esse estado específico, mas, em primeira instância, tem a ver com o olhar. Não deve olhar direto para a frente, a partir da pupila ou da íris, como se disparasse flechas pelos olhos”.

Cabe uma crítica a esse ponto uma vez que, para além da utilização de uma imagem por vezes abstrata e subjetiva, a explicação vaga encontrada no livro de Milaré limita o entendimento e desempenho de atores menos familiarizados com esse mote, em certo sentido, metafísico e ligado à filosofia oriental. Do mesmo modo, ressalvas merecem ser feitas à afirmação de Milaré sobre a “facilidade surpreendente” com que o ator atingirá a ressonância. O próprio autor registra em seu livro que a técnica “não é um receituário ou simples conjunto de ações objetivas. [...] Cabe a cada um descobrir como o processo se dá em seu próprio organismo”. (MILARÉ, 2010, p. 282).

Cada ator terá que, antes de tudo, entender racionalmente que lugar é esse em que a voz vai ressoar, perceber em seu próprio corpo como se dá essa mecânica de maneira orgânica e ter a autopercepção para que o conhecimento se torne intrínseco e a prática se naturalize.

Ao trabalhar com Antunes Filho durante os ensaios de *Blanche* eu pude vivenciar a angústia de não entender os mecanismos físicos que me permitiam falar na ressonância. Por vezes, guiado por Antunes, eu tentava, através do *fonemol*, atingir o ponto em questão, e por vezes eu obtinha sucesso, conforme dito pelo mestre no mesmo instante. A problemática é que mesmo eu tendo “achado” o ponto eu não tinha a ciência de como o tinha feito. Além disso, sem a compreensão do caminho que tinha me propiciado atingir tal façanha, era impossível que eu voltasse a repeti-la sozinho.

Por utilizar-se muito da filosofia oriental, extremamente atrelada à experiência direta e intuitiva, em que a pergunta e o caminho percorrido em busca da solução são mais proveitosos do que a resposta, as práticas elaboradas por Antunes Filho mostram-se, por vezes, complexas em seu entendimento se considerada apenas a teoria. No CPT, teoria e prática se relacionam diretamente e a elas soma-se a

autopercepção. Sem essa tríade, um ator jamais acompanhará de maneira satisfatória o caminho do aprendizado dentro do CPT ou CPTzinho.

Após o término do curso em 2015 e minha saída do elenco de *Blanche* eu continuei a exercitar a voz (segundo os princípios do método) com o auxílio do ex-assistente de Antunes Filho, Erick Gallani⁹⁰, e consegui assimilar de maneira mais satisfatória a técnica da *ressonância* no meu corpo e na minha voz.

Nas próximas páginas, será possível ter contato com outros postulados e práticas vocais do CPT/CPTzinho que auxiliarão o praticante a ter a percepção da voz na ressonância, evitando assim a projeção tão condenada por Antunes Filho.

4.2.2. O processo da fala

Existe um conceito dentro do CPT que estabelece a existência de dois tipos de *ar* com que o ator tem de lidar no processo de respiração, ressonância e, conseqüentemente, expressão (física e verbal). O *ar nº 1* e o *ar nº 2*. Conforme definição de Milaré (2010, p. 282):

O ar vital – aquele que nos mantém vivos – entra pela boca ou pelo nariz e anima o aparelho respiratório. No treinamento da voz do ator chamamos o ar vital de *ar nº 1*. Dele emerge o *ar nº 2*, como qual o ator vai trabalhar em cena. O *ar nº 2* é uma seleção, um pedaço do *continuum ar nº 1*, porção da matéria invisível que permite amoldar a expressão e a manifesta numa nova ordem. Para conquistar e dominar o *ar nº 2* é necessário treinamento em técnica que conduz à ressonância; porém, para iniciar esse treinamento, o ator deve ter submetido o corpo aos exercícios que o libertam de tensões.

Milaré (2010) explica ainda que para conseguir essa transformação do *ar nº 1* em *ar nº 2* será preciso um trabalho de foco na respiração, frisando que todos os músculos faciais devem permanecer em relaxamento ativo; caso contrário, o *ar nº 2* não será emergido.

Por mais subjetivo que pareça, Milaré (2010) nos diz que cabe ao ator criar imageticamente uma segunda laringe, um segundo tubo, ao lado do já existente. É nessa “nova” laringe que irá ficar armazenado o *ar nº 2*, no qual o ator deverá buscar o *ar da expressão*. Reitera-se que só existe o *ar nº 2* a partir do *ar nº 1*. Do ar vital

⁹⁰ Erick Gallani (1978) é ator, diretor e professor de teatro. No CPT, foi assistente de Antunes Filho e atuou nas peças *Policarpo Quaresma* (2010), *A Falecida Vapt-Vupt* (2009), *Senhora dos Afogados* (2008) e *Pedra do Reino* (2006).

utilizado para as funções orgânicas do corpo humano, uma porção deve ser destinada conscientemente para a “nova” laringe. O crítico é categórico:

A questão não é eliminar um tipo de ar (ou processo respiratório) para validar o outro, pois eles são complementares. Sem o *nº 1* não existirá o *nº 2*, mas sem este o *nº 1* não se reverterá em instrumento de criação para o ator, pois lhe oferece muita ansiedade, neutralizando ou eliminando a possibilidade estética. Imprescindível àqueles que pretendam usar o *nº 2* como ferramenta expressiva o conhecimento perfeito do *nº 1* e do conceito de complementaridade que, estabelecendo relação entre um e outro, os ilumina e diferencia. (MILARÉ, 2010, p. 283-284).

Esse é mais um dos vários conceitos criados por Antunes Filho que se dá no plano imagético e quântico. Pela razão clássica, pautada na realidade, poderíamos supor que é impossível existir duas laringes em um único corpo, mas deve-se abandonar esse modo de pensar se quiser alcançar uma interpretação metafísica, almejada pelo CPT. Nesse sentido, Milaré (2010, p. 284), assegura:

O *segundo tubo* não faz parte do *hardware*, que é o nosso corpo *original*; no entanto ao ser concebido ele passa a existir no *corpo etéreo*, como um *software* que converteu em *programa* os códigos sonoros e suas matrizes, passando a responder pela forma estética da voz.

É um desafio para qualquer pessoa passar a encarar o processo criativo a partir dessa visão quântica que defende a ideia de que múltiplas realidades podem coexistir. Antunes transpõe a teoria das probabilidades físicas para a interpretação, para o teatro. O mestre defende que o ator é um ser que, enquanto atua, se vê também (projetado) de fora, numa espécie de marionete de si mesmo, isto é, o ator se olha e se dirige, isso tudo em questão de centésimos de segundo. Transpondo essa barreira mental, o ator, segundo Milaré (2010, p. 284):

[...] consegue controlar o *ar nº 2* e explorar esteticamente as possibilidades. Fará uso, então, de imagens que o auxiliam a resolver em seu próprio corpo um sistema criativo. Tornar essas imagens realidades palpáveis e objetivas é o desafio que se coloca ao praticante.

Sobre o caminho e os efeitos do *ar nº 2*, o crítico continua:

Na ressonância, a emissão se faz por trás da nuca; dali o som, já com a forma definida em fonemas, caminha por cima da cabeça e se propaga pelo ambiente. A voz na ressonância surge límpida, as palavras adquirem nitidez em qualquer volume, usando quantidades mínimas do *ar nº 2*. (MILARÉ, 2010, p. 286).

Antunes, segundo Milaré, investigou o processo de fala amparado também na consciência funcional das vogais e consoantes: “as vogais têm som, as consoantes não. As vogais se movem, andam, saltam... as consoantes são estáticas, imóveis”. (MILARÉ, 2010, p. 286). As consoantes dependem das vogais para existirem, mas nem por isso tem menos importância na construção da fala. Elas “constituem a estrutura física da fala, formam a coluna em torno da qual passeiam as vogais, criando sons. Imóveis, as consoantes mantêm o equilíbrio da fala [...]”. (MILARÉ, 2010, p. 287).

Um desempenho ideal de fala tem de alinhar com a articulação precisa entre língua, lábios e dentes, permanecendo os músculos faciais completamente relaxados e somente sendo utilizados pela força da palavra.

No desenho de fala, a consoante é o traço revelador da decisão e da precisão. Se falar com *boca mole*, o ator sai da ressonância, do *Self*, e cai na projeção, no ego. O personagem pode ser um tipo com voz frouxa, que engole as palavras em vez de emití-las, porém o ator não. A desenhar esse tipo indeciso, ele deve falar aparentemente com *boca mole*, mas delineando bem as formas sonoras com as consoantes. Desse modo, embora dê a ideia e até convença como o tipo hesitante, frouxo, sua voz está apoiada na estrutura das consoantes e as palavras soam claramente. (MILARÉ, 2010, p. 289-290).

Munindo-se de todas as imagens descritas até aqui, isto é: *ar nº 1* e *ar nº 2*, a criação imagética de um segundo tubo laríngeo, as diferenças entre vogais e consoantes e a utilização do *fundo dos olhos* como portal de onde partem todas as ações e falas para o mundo exterior, o ator deve se atentar ao próximo desafio que é o treinamento com os fonemas (a menor unidade sonora de uma língua) e sílabas. Deve-se ter em mente que decisão e precisão – tanto vocal quanto corporal – são essenciais a uma expressividade universal.

A vogal vem da laringe e encontra-se com a consoante num estalo da língua: *pa*. A sílaba (que é labial) deve soar no estalo, sem prolongamentos, seca. Depois, é repetida várias vezes, em pequenos intervalos, com diferentes intensidades, mas sempre com decisão *pa pa pa...* (MILARÉ, 2010, p. 292).

Milaré (2010, p. 292) nos esclarece ainda que “o *estalo*, além de vibrar a consoante, é uma forma de bombear a quantidade precisa do ar” (para a emissão do som). A sílaba *La* é descrita por Milaré (2010) como condutora inicial do som à ressonância, mas infinitas sílabas são utilizadas por Antunes no trabalho vocal.

O trabalho de silabação vem acompanhado de todo o aprendizado já adquirido anteriormente, principalmente no tocante a postura *L* e a respiração. Conforme Milaré

(2010, p. 298), “só com o corpo no sistema *L* pode iniciar a preparação vocal, mas para permanecer no *L* a respiração deve estar perfeita e a emoção sob controle [...]”. Toda essa pesquisa vai resultar no *fonemol*.

4.2.3. Exercícios prévios

Antes do ator iniciar a prática do *fonemol*, ele deve dedicar tempo aos exercícios de construção da fala:

A finalidade dos exercícios é descondicionar os músculos faciais, ou seja, eliminar as couraças culturais que os tornaram duros ou mecânicos e dar-lhes maleabilidade, de modo que propiciem diferentes gamas de entonações e ritmos. Isso só é viável, entretanto se o ator realmente chegou à ressonância [...]. (MILARÉ, 2010, p. 298).

Para elucidar ainda mais as diferenças entre ressonância e projeção utilizemos o quadro 1 a seguir criado pelo ator Lee Taylor (segundo as orientações de Antunes Filho):

Quadro 2 – Ressonância x Projeção.

Ressonância	Projeção
<ul style="list-style-type: none"> • Sensações e sentimentos em trânsito • Humanidade • Respiração plena • Sentimentos verdadeiros • Gestos “fingidos” (sem tensão) • Imaginação • Controle • Ritmos variados • Polifônica 	<ul style="list-style-type: none"> • Ansiedade e sentimentos fixos • Estereótipo • Respiração alterada • Sentimentos falsos • Gestos verdadeiros (tensos) • Pensamento fixo ou fantasia • Descontrole • Ritmo uniforme • Monofônica

Fonte: (MILARÉ, 2010, p. 299)

Tendo em mente essas diferenças, o ator terá autopercepção durante a prática e tomará as atitudes de correção necessárias caso sinta que esteja atuando na projeção. Conforme Milaré (2010, p. 300), “o ator ouve o que fala, percebe o valor de cada palavra: a voz na ressonância soa para ele como *caixa de retorno*”. Antunes

esclarece que “na projeção você nada ouve, separa-se do que é falado, há um corte entre você e a fala. Aqui não, você está sempre integrado às suas falas, tem plena consciência da estética da fala no ato, no processo”. (ANTUNES FILHO apud MILARÉ, 2010, p. 300).

A seguir serão apresentados exercícios de articulação elaborados por Lee Taylor – novamente seguindo orientações de Antunes Filho – inseridos por Milaré em seu livro e praticados tanto no CPTzinho quanto no CPT. Vale uma advertência de Milaré (2010, p. 301): “caso entenda esses exercícios como *receitas* ou *fórmulas*, atos *chapados*, isolados do contexto e com valores encerrados neles mesmos, só estará perdendo tempo”. Diante disso, o crítico reafirma a importância de que o praticante se sensibilize para o processo, tendo consciência de que ele próprio deverá descobrir a sua maneira de atingir os objetivos propostos pelos exercícios.

Milaré, em seu livro *Hierofania*, enumera os exercícios, indicando que a sequência é importante e deve ser respeitada. Só se avança para o exercício 2 após a prática e o entendimento do exercício 1, e assim sucessivamente. Adotaremos aqui o mesmo princípio.

1. *Flexibilização muscular ou articulação externa.*

Este exercício, de acordo com Milaré (2010, p. 301), “tem por objetivo descondicionar, disciplinar e treinar a musculatura facial, deixando-a disponível para o trabalho com a voz”. Vejamos o quadro 2 abaixo:

Quadro 2 – Exercício de Articulação 1.

BLAXI	BLÉXI	BLÊXI	BLIXI	BLÓXI	BLÔXI	BLUXI
IXCLA	IXCLÉ	IXCLÊ	IXCLI	IXCLÓ	IXCLÔ	IXCLU
DLAXI	DLÉXI	DLÊXI	DLIXI	DLÓXI	DLÔXI	DLUXI
IXFLA	IXFLÉ	IXFLÊ	IXFLI	IXFLÓ	IXFLÔ	IXFLU
GLAXI	GLÉXI	GLÊXI	GLIXI	GLÓXI	GLÔXI	GLUXI
IXJLA	IXJLÉ	IXJLÊ	IXJLI	IXJLÓ	IXJLÔ	IXJLU
MLAXI	MLÉXI	MLÊXI	MLIXI	MLÓXI	MLÔXI	MLUXI
IXNLA	IXNLÉ	IXNLÊ	IXNLI	IXNLÓ	IXNLÔ	IXNLU
PLAXI	PLÉXI	PLÊXI	PLIXI	PLÓXI	PLÔXI	PLUXI
RLAXI	RLÉXI	RLÊXI	RLIXI	RLÓXI	RLÔXI	RLUXI
IXSLA	IXSLÉ	IXSLÊ	IXSLI	IXSLÓ	IXSLÔ	IXSLU
TLAXI	TLÉXI	TLÊXI	TLIXI	TLÓXI	TLÔXU	TLUXU
IXVLA	IXVLÉ	IXVLÊ	IXVLI	IXVLÓ	IXVLÔ	IXVLU
XLAXI	XLÉXI	XLÊXI	XLIXI	XLÓXI	XLÔXI	XLUXI

IXZLA	IXZLÉ	IXZLÊ	IXZLI	IXZLÓ	IXZLÔ	IXZLU
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

Fonte: (MILARÉ, 2010, p. 302)

Milaré (2010) nos explica que a firmeza e a precisão da articulação devem estar apoiadas no maxilar e que a fala deve utilizar os músculos faciais de maneira exagerada.

Para resultados efetivos, os dois fonemas precisam ser emitidos separadamente – **BLA** pausa **XI** -, sendo ambos pronunciados com a mesma intensidade. [...] além de treinar os músculos faciais, o ator percebe de modo eficiente o ar e o movimento muscular necessários para a emissão dos fonemas. (MILARÉ, 2010, p. 302. Grifo do autor).

2. Ampliação da caixa de ressonância.

Este exercício, conforme Milaré (2010, p. 302):

[...] visa à ampliação da caixa de ressonância mediante a duplicação das vogais. Sua prática enseja ao ator percepção mais apurada do jogo entre vogais e consoantes, propiciando-lhes recursos para a construção da fala com clareza e plasticidade.

Nos quadros 3, 4 e 5 a seguir é possível ver um espaço separando as sílabas. Exemplo: BA (espaço) AS. Esse espaço marca a virada de intenção de uma sílaba para a outra. Exemplo: *BA* é emitida para a *frente*; *AS* é emitida para *trás*, em direção ao palato mole, reverberando em toda a caixa craniana. Lembrando que tudo se pratica na ressonância.

Todas as consoantes são utilizadas (com exceção do *h*) e faladas junto com as vogais (abertas e fechadas).

Quadro 3 – Ampliação da caixa de ressonância 1.

BA AS	BÉ ÉS	BÊ ÊS	BI IS	BÓ ÓS	BÔ ÔS	BU US
CA AS	CÉ ÉS	CÊ ÊS	CI IS	CÓ ÓS	CÔ ÔS	CU US
DA AS	DÉ ÉS	DÊ ÊS	DI IS	DÓ ÓS	DÔ ÔS	DU US
FA AS	FÉ ÉS	FÊ ÊS	FI IS	FÓ ÓS	FÔ ÔS	FU US
GA AS	GÉ ÉS	GÊ ÊS	GI IS	GÓ ÓS	GÔ ÔS	GU US
JA AS	JÉ ÉS	JÊ ÊS	JI IS	JÓ ÓS	JÔ ÔS	JU US
LA AS	LÉ ÉS	LÊ ÊS	LI IS	LÓ ÓS	LÔ ÔS	LU US
MA AS	MÉ ÉS	MÊ ÊS	MI IS	MÓ ÓS	MÔ ÔS	MU US
NA AS	NÉ ÉS	NÊ ÊS	NI IS	NÓ ÓS	NÔ ÔS	NU US
PA AS	PÉ ÉS	PÊ ÊS	PI IS	PÓ ÓS	PÔ ÔS	PU US
QA AS	QÉ ÉS	QÊ ÊS	QI IS	QÓ ÓS	QÔ ÔS	QU US
RA AS	RÉ ÉS	RÊ ÊS	RI IS	RÓ ÓS	RÔ ÔS	RU US

SA AS	SÉ ÉS	SÊ ÊS	SI IS	SÓ ÓS	SÔ ÔS	SU US
TA AS	TÉ ÉS	TÊ ÊS	TI IS	TÓ ÓS	TÔ ÔS	TU US
VA AS	VÉ ÉS	VÊ ÊS	VI IS	VÓ ÓS	VÔ ÔS	VU US
XA AS	XÉ ÉS	XÊ ÊS	XI IS	XÓ ÓS	XÔ ÔS	XU US
ZA AS	ZÉ ÉS	ZÊ ÊS	ZI IS	ZÓ ÓS	ZÔ ÔS	ZU US

Fonte: (MILARÉ, 2010, p. 303)

Quadro 4 – Ampliação da caixa de ressonância 2.

BA AR	BÉ ÉR	BÊ ÊR	BI IR	BÓ ÓR	BÔ ÔR	BU UR
CA AR	CÉ ÉR	CÊ ÊR	CI IR	CÓ ÓR	CÔ ÔR	CU UR
DA AR	DÉ ÉR	DÊ ÊR	DI IR	DÓ ÓR	DÔ ÔR	DU UR
FA AR	FÉ ÉR	FÊ ÊR	FI IR	FÓ ÓR	FÔ ÔR	FU UR
GA AR	GÉ ÉR	GÊ ÊR	GI IR	GÓ ÓR	GÔ ÔR	GU UR
JA AR	JÉ ÉR	JÊ ÊR	JI IR	JÓ ÓR	JÔ ÔR	JU UR
LA AR	LÉ ÉR	LÊ ÊR	LI IR	LÓ ÓR	LÔ ÔR	LU UR
MA AR	MÉ ÉR	MÊ ÊR	MI IR	MÓ ÓR	MÔ ÔR	MU UR
NA AR	NÉ ÉR	NÊ ÊR	NI IR	NÓ ÓR	NÔ ÔR	NU UR
PA AR	PÉ ÉR	PÊ ÊR	PI IR	PÓ ÓR	PÔ ÔR	PU UR
QA AR	QÉ ÉR	QÊ ÊR	QI IR	QÓ ÓR	QÔ ÔR	QU UR
RA AR	RÉ ÉR	RÊ ÊR	RI IR	RÓ ÓR	RÔ ÔR	RU UR
SA AR	SÉ ÉR	SÊ ÊR	SI IR	SÓ ÓR	SÔ ÔR	SU UR
TA AR	TÉ ÉR	TÊ ÊR	TI IR	TÓ ÓR	TÔ ÔR	TU UR
VA AR	VÉ ÉR	VÊ ÊR	VI IR	VÓ ÓR	VÔ ÔR	VU UR
XA AR	XÉ ÉR	XÊ ÊR	XI IR	XÓ ÓR	XÔ ÔR	XU UR
ZA AR	ZÉ ÉR	ZÊ ÊR	ZI IR	ZÓ ÓR	ZÔ ÔR	ZU UR

Fonte: (MILARÉ, 2010, p. 303)

Quadro 5 – Ampliação da caixa de ressonância 3.

BE EM	CE EM	DE EM	FE EM	GE EM	JE EM	LE EM
ME EM	NE EM	PE EM	QE EM	RE EM	SE EM	TE EM
VE EM	XE EM	ZE EM				

Fonte: (MILARÉ, 2010, p. 304)

3. Fingir o ar ou o ar que encaminha e volta.

A questão principal deste exercício é o controle e domínio de ar. “Isto é fundamental, porque na ressonância o ar precisa ser aproveitado integralmente para a emissão dos fonemas, jamais escapar ou faltar” (MILARÉ, 2010, p. 304).

Milaré (2010, p. 304) nos explica melhor as duas modalidades básicas do exercício: “primeiro, emitir os fonemas num fluxo contínuo, em uma só respiração;

depois executá-los com suspensões de curta duração entre eles, isto é, em staccato, controlando a saída do ar a cada sílaba”. Vejamos o quadro 6 abaixo:

Quadro 6 – Fingir o ar ou ar que encaminha e volta.

BLIMBLABLA	BLIMBLEBLA	BLIMBLIBLA	BLIMBLOBA	BLIMBLUBLA
BLIMBLABLÉ	BLIMBLEBLÉ	BLIMBLIBLÉ	BLIMBLOBÉ	BLIMBLUBLÉ
BLIMBLABLÊ	BLIMBLEBLÊ	BLIMBLIBLÊ	BLIMBLOBÊ	BLIMBLUBLÊ
BLIMBLABLI	BLIMBLEBLI	BLIMBLIBLI	BLIMBLOBI	BLIMBLUBLI
BLIMBLABLÓ	BLIMBLEBLÓ	BLIMBLIBLÓ	BLIMBLOBÓ	BLIMBLUBLÓ
BLIMBLABLÔ	BLIMBLEBLÔ	BLIMBLIBLÔ	BLIMBLOBÔ	BLIMBLUBLÔ
BLIMBLABLU	BLIMBLEBLU	BLIMBLIBLU	BLIMBLOBU	BLIMBLUBLU
VRIPRAFRA	VRIPREFRA	VRIPRIFRA	VRIPROFRA	VRIPRUFRA
VRIPRAFRÉ	VRIPREFRÉ	VRIPRIFRÉ	VRIPROFRÉ	VRIPRUFRÉ
VRIPRAFRÊ	VRIPREFRÊ	VRIPRIFRÊ	VRIPROFRÊ	VRIPRUFRÊ
VRIPRAFRI	VRIPREFRI	VRIPRIFRI	VRIPROFRI	VRIPRUFRI
VRIPRAFRÓ	VRIPREFRÓ	VRIPRIFRÓ	VRIPROFRÓ	VRIPRUFRÓ
VRIPRAFRÔ	VRIPREFRÔ	VRIPRIFRÔ	VRIPROFRÔ	VRIPRUFRÔ
VRIPRAFRU	VRIPREFRU	VRIPRIFRU	VRIPROFRU	VRIPRUFRU
PRIPRAPRA	PRIPREPRA	PRIPRIPRA	PRIPROPRA	PRIPRUPRA
PRIPRAPRÉ	PRIPREPRÉ	PRIPRIPRÉ	PRIPROPRÉ	PRIPRUPRÉ
PRIPRAPRÊ	PRIPREPRÊ	PRIPRIPRÊ	PRIPROPRÊ	PRIPRUPRÊ
PRIPRAPRI	PRIPREPRI	PRIPRIPRI	PRIPROPRI	PRIPRUPRI
PRIPRAPRÓ	PRIPREPRÓ	PRIPRIPRÓ	PRIPROPRÓ	PRIPRUPRÓ
PRIPRAPRÔ	PRIPREPRÔ	PRIPRIPRÔ	PRIPROPRÔ	PRIPRUPRÔ
PRIPRAPRU	PRIPREPRU	PRIPRIPRU	PRIPROPRU	PRIPRUPRU

Fonte: (MILARÉ, 2010, p. 304)

4. Sílaba LA

Sendo a sílaba *LA* emitida apenas com a movimentação de língua, sem movimentos labiais ou dentais, a utilizamos como sílaba-chave para atingir a ressonância. Segundo o crítico: “ela deve ser pronunciada no tom agudo, bem aberta, mas com precisão, clareza, rapidez, delicadeza e brilho” (MILARÉ, 2010, p. 306). O estudioso chama atenção para “manter lábios e língua ao mesmo tempo relaxados e ativos (ou ionizados), sem perder a agilidade. Colocando a emissão no agudo fica mais fácil localizar o *ponto de ressonância*”. (MILARÉ, 2010, p. 306).

O trabalho com a sílaba *LA* deve ser praticado também com a musculatura facial relaxada, utilizando apenas os músculos essenciais para a emissão da fala. Após atingir a ressonância o ator pode “brincar” com outros tons, mas caso perceba

que perdeu o *ponto* deve parar, perceber em que momento perdeu, o que o fez perder, e recomeçar a prática novamente.

5. *Demais sílabas*

Após o domínio da emissão da sílaba *LA* e tendo encontrado o caminho até o *ponto de ressonância*, o ator passa a ampliar seu repertório vocal, inserindo novas sílabas, sem jamais cair na projeção. “Os fonemas devem ser pronunciados com extrema precisão e clareza e o exercício conduzido de modo absolutamente mecânico, com atenção ao ritmo e à regularidade da pronúncia e da articulação”. (MILARÉ, 2010, p. 306).

6. *Fluência dos fonemas*

Na sequência (depois de ter praticado mecanicamente a silabação com variadas possibilidades), o praticante deve alcançar a *fluência dos fonemas*. “Pode então fazer desenhos sonoros, mas sem esquecer que os sentimentos nascem do próprio ato mecânico da emissão e não por ato racional do intérprete”. (MILARÉ, 2010, p. 306).

Amparando sua fala na respiração fluida e no *ar nº 2*, é nesse estágio em que o ator vai prover sentimentos e mudanças contínuas à fala, isto é, alternando velocidades e entonações. Contudo, cabe ao ator pronunciar sílaba por sílaba com nitidez e precisão rigorosas. (MILARÉ, 2010).

7. *Desenho vocal*

Chegamos ao último exercício antes de adentrarmos no *fonemol* propriamente dito. Fazendo uso tanto do *ar nº 1* quanto do *ar nº 2*, o ator vai “desenhar” com sua voz, ora falando mais grave ora mais agudo.

Note-se que, na ressonância, o grave contém o agudo [...]. Para desenhos com o grave, o *ar nº 1* é mais eficiente. Esse ar, como se sabe, vem do peito pelo tubo nº 1 e se prestará à projeção. Então, para usá-lo sem cair na projeção, é preciso fazer do maxilar caixa de ressonância, assim o ar não será atirado para fora. Para a emissão do grave, o ar deve girar lentamente pela boca. [...]. O ar é matéria-prima absoluta nesses exercícios e deve ser objeto de toda a atenção do praticante. [...]. (MILARÉ, 2010, p. 302).

Antunes Filho era enfático nos ensaios de *Blanche* quanto ao uso em conjunto do grave e agudo, pois, segundo ele, não existe grave sem agudo, assim como não há agudo sem grave. A dualidade é própria do ser humano, tanto na voz quanto no corpo (como já visto anteriormente). Quando um ator atua na projeção ele se restringe a uma única “nota”; a consequência disso é uma atuação previsível e superficial.

4.2.4. *Fonemol*

Conforme explicado no início deste trabalho, esta técnica consiste numa espécie de fala ininteligível, um idioma imaginado, porém sendo possível captar o sentido das palavras pela entonação, pela musicalidade e pelo desenho vocal, transcendendo as barreiras lógicas da fala – no nosso caso – da língua portuguesa. No programa da penúltima peça dirigida por Antunes Filho, *Blanche* (2016), temos a definição dada pelo próprio diretor sobre sua técnica vocal: “*fonemol* é uma língua imaginária que procura revelações através das sensações e sentimentos do ser humano. São símbolos do inconsciente, não da razão”⁹¹.

Marcos de Andrade, professor de voz nos anos de 2015 e 2016, foi o protagonista da montagem de *Blanche* (2016) e era considerado por Antunes o melhor ator de seu elenco em trabalho vocal e, por consequência, com o *fonemol*. Segundo Marcos:

A silabação, para mim, é fundamental do ponto de vista filosófico e técnico. Porque a silabação é o que, de certa maneira, te coloca além da *folha em branco* e de aprender a ser controlador da própria respiração, mas posto isso, corpo e respiração, a silabação é o ato de entender que cada sílaba é sua e controlada por você, ela te dá uma coisa que é única, e que talvez seja a coisa mais importante: o domínio do tempo no palco.⁹²

Esse domínio do tempo era objeto de intensa procura por parte de Antunes Filho, assim como por todo seu elenco. A respiração tem fundamental importância nessa dominação do tempo, pois, segundo o mestre, a cada ciclo respiratório um universo de possibilidades existenciais é emanado. Se a respiração não estiver fluída e orgânica todas as tensões serão externalizadas, resultando em interpretações ansiosas e estereotipadas.

⁹¹ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. **Programa do espetáculo Blanche**. São Paulo, 2016.

⁹² Entrevista oral via aplicativo de videoconferência *Zoom* com Marcos de Andrade, concedida ao autor desta dissertação no dia 29 de maio de 2020.

Milaré (2010, p. 295) explica que “os exercícios de tal ordem, elaborados a partir da combinação de fonemas e não com palavras, não com vocábulos, é o que no CPT foi denominado *fonemol*”. Entretanto, o mesmo autor alerta:

[...] a imaginação do ator deve estar conectada à ideia motora do exercício, pois, caso contrário, não funcionará. O som, a combinação de fonemas na estruturação da frase não semântica, depende do impulso do ator dentro da situação imaginada. (MILARÉ, 2010, p. 295).

Apesar de Antunes Filho ter utilizado esta técnica em muitos de seus processos, estreou apenas duas peças faladas totalmente em *fonemol*. A primeira foi *Nova Velha Estória* (1991) e a segunda *Blanche* (2016).

Objetiva-se com o *fonemol* dar possibilidades ao ator para que ele se expresse com a essência do sentimento. Para isso, o ator cria frestas em que sejam permitidas a manifestação do inconsciente coletivo, expressando arquétipos e mitos que irão ao encontro imediato à percepção da plateia. Batista (2019, p. 120) diz que “a utilização do *Fonemol* no núcleo da construção teatral, no coração da obra cênica, colabora para o acesso aos fluxos contínuos dos mitos e dos arquétipos, como pretende Antunes”. O mesmo autor ainda assinala que:

[...] o *fonemol* também não quer “se deixar aprisionar num comunicado qualquer dos fatos” ou “ser entendido pela multidão ou por alguns”. O *Fonemol* deseja se instaurar como um universo metafórico, porque poético, das permutas metonímicas. (BATISTA, 2019, p. 113).

Por meio das contribuições teóricas de Batista (2019), temos a confirmação de que pela interpretação em *fonemol* cria-se uma peça na qual os atores estarão constantemente em situação, entregues ao momento presente, além de ampliarem a escuta incondicionalmente. “Não saber qual será o próximo fonema - que eu como ator vou dizer, - cria uma situação de absoluta instabilidade e vulnerabilidade, que são próprias a presentificação orgânica do jogo.” (BATISTA, 2019, p. 120).

Com o *fonemol* – ao contrário do que muitos possam pensar – pretende-se estabelecer uma profunda comunicação: “encadear fonemas de modo que [...] cause na plateia sensações desconhecidas e inesperadas a partir de um universo básico já conhecido” (BATISTA, 2019, p. 119).

Para firmar a troca com os espectadores, que também precisam adentrar à proposta da peça *Blanche*, logo na capa do programa da peça temos já a informação de que esta é “uma viagem em fonemol, de Antunes Filho e elenco, pelo universo

de Tennessee Williams”⁹³. Pelas palavras de Antunes Filho, o público é também convidado a ser passageiro dessa viagem:

Assim como os atores, que com o fonemol emanam imagens inconscientes, o mesmo deve suceder com o espectador que, sensibilizado na participação, vai agir como DJ, criando sua dramaturgia particular.⁹⁴

Mesmo fornecendo um roteiro ao espectador com um pequeno resumo de todas as cenas, Antunes desejava que o público fizesse “dramaturgias particulares com o que vê, com o que ouve e com o que sente”⁹⁵. Toda essa sinergia entre atores e plateia culminaria em uma encenação que transcenderia os limites da razão, da língua e da inteligibilidade e alcançaria camadas mais profundas do inconsciente coletivo, que, segundo Jung, “[...] não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata.” (JUNG, 2012, p. 15). Isso quer dizer que, conduzidos da maneira correta, todos têm a oportunidade de acessar essas camadas do inconsciente e construir imagens significativas a partir do *fonemol*.

Segundo Batista (2019, p. 135), “o *fonemol* é uma importante ferramenta que proporcionava a Antunes a concretização material de uma teatralidade singular e de uma transformação profunda dos paradigmas dos atores”.

Tendo contato com a técnica durante o ano em que cursei o CPTzinho, principalmente por tê-la praticado nos ensaios de *Blanche*, eu posso afirmar que essa técnica também transformou meu modo de me conectar com o outro (plateia e elenco) e de fazer teatro.

Para que os atores se familiarizassem com a musicalidade de um idioma de difícil compreensão e para que todos, de alguma maneira, ampliassem o repertório de sílabas, era dado aos atores um CD com poesias declamadas em russo.

Pessoalmente, minha dificuldade inicial estava em ampliar o repertório de sílabas utilizadas. Reparei que quase a totalidade dos alunos acabavam por falar as mesmas sílabas durante o exercício. Escutar o CD de russo ajudou nessa questão, pois consegui incorporar novas possibilidades fonéticas. Após conseguir certa “fluência”, eu passei a não pensar mais nas sílabas que emitia e isso me permitiu emanar verdadeiramente sentimentos e imagens.

⁹³ GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. **Programa do espetáculo Blanche**. São Paulo, 2016.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

O *fonemol* é a última etapa de trabalho vocal dentro do CPT e CPTzinho. Essa técnica se mostra desafiadora a qualquer ator, pois, aliado à sublimidade da fala, trabalha-se o rigor da articulação, da respiração e da expressividade. Qualidades e ferramentas fundamentais a qualquer artista do palco.

4.3. Cenas de *prêt-à-porter* e o falso naturalismo

Prêt-à-porter é a busca de um novo tipo de teatro, um teatro da sensibilidade, na qual não existem mais certezas, estereótipos e macetes, mas onde cada um de seus criadores está ali com suas dúvidas, sua precariedade, com seus limites.

Antunes Filho

No CPTzinho, todo o trabalho pedagógico voltado ao desenvolvimento corporal e vocal do ator tem a finalidade de ser posto à prova na construção e apresentação de cenas de *falso naturalismo* (também chamado de *prêt-à-porter*).

Quarta-feira é o dia da semana escolhido para a apresentação das cenas, e cada dupla (ou trio, às vezes) tem, geralmente, duas semanas de preparação. Nesse tempo, as duplas devem se organizar de forma autônoma para desenvolverem a dramaturgia da cena e ensaiarem. Esses ensaios devem se dar em períodos fora do horário de aula, o que representa um desafio a mais para os participantes, pois coincidir as agendas nem sempre é tarefa fácil.

Antunes Filho nos diz que “o *prêt-à-porter* é a coisa mais importante do CPT, é como eu gosto de ver a interpretação”⁹⁶. Porém, antes de explicarmos melhor do que se trata esse projeto, abordemos a sua origem.

Antunes acabara de estrear seu espetáculo *Drácula e Outros Vampiros*, em 1996, abusando dos figurinos, adereços, efeitos e cenários grandiosos; não se encontrava, entretanto, satisfeito com esse tipo de apresentação cheia de pirotecnia e tecnologia. Foi nesse momento que o mestre começou a pensar em um projeto que focasse somente no que era essencial no teatro para ele: o ator. Sobre essa época, Danesi em entrevista a Morpanini relata que:

⁹⁶ Teatro. **Revista E**, 2008. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/4176_TEATRO>. Acesso em: 17 maio 2020.

[...] quando estava terminando essa temporada do drácula ele começou a questionar o trabalho achando que ele estava colocando o ator no mesmo peso e medida de cenário, figurinos, iluminação, da música e cadê o intérprete? Cadê a aventura humana? A história mesmo do homem ali que era o que importava e sempre importou pro Antunes no teatro. (DANESI apud MORPANINI, 2016, p. 59).

Devido à insatisfação de Antunes acerca de sua montagem de *Drácula e Outros Vampiros*, tem-se a proposta inicial de um resgate da essência do ser humano que, nas falas do diretor, estava se perdendo em meio a um mundo consumista e cada vez mais individualista e egoísta.

[...] a frase que ele disse e que norteou esse trabalho foi, “o Homem está com saudades do Homem, o ser humano está com saudades do ser humano”, vamos resgatar. Vamos resgatar as pequenas histórias da vida, as relações de família, entre amigos, entre amores, enfim, vamos vasculhar o que o Homem está fazendo nesse mundo descartável, nesse mundo consumista, nesse mundo só de compras e de ter objetos e de ter e de ter e de ter. E cadê a essência desse ser? Então foi um pouco esses os questionamentos que foram norteando essa aparição do *prêt-à-porter* [...]. (DANESI apud MORPANINI, 2016, p. 60).

Foi nesse momento que Antunes mais se voltou à formatação de seu método, pesquisando novas formas, novas estéticas e novas didáticas para o desenvolvimento técnico e humano do ator. Batista fala a respeito dessa mudança de paradigma:

[...] ele (Antunes) viu que o ator era mais um objeto, como era o cenário, o figurino, a luz e não era isso que ele queria como diretor e formador de ator, então acho que aí a parte pedagógica dele, não sei se ele pensa isso ou pensa assim exatamente, mais aí a parte de pedagogo dele falou mais alto e ele precisou voltar para o ator, a entender que o ator é o elemento central do teatro [...]. (BATISTA apud MORPANINI, 2016, p. 82).

Com esse propósito, Antunes fechou-se por dois anos, juntamente com seu elenco, e empregou-se a pesquisar uma nova teatralidade. Antunes, nesse tempo, “começou a se dedicar a esse encontro dos atores, que em dupla tinha a função de criar uma história do cotidiano aparentemente naturalista e foi ali que ele começou a fazer esse estudo do falso naturalismo [...]” (DANESI apud MORPANINI, 2016, p. 59).

O *falso naturalismo* é um conceito criado por Antunes que faz uso do *naturalismo*, mas não com a intenção de produzir um ator tomado ou contaminado pela emoção do personagem e sim um ator que “joga”, a todo momento, com a expressão, criando a ilusão de uma naturalidade cotidiana. Sobre essa questão, Milaré (2010, p. 340-341) diz que:

Falso porque nele o ator se apoia na sensibilidade da emoção e não na própria emoção, como acontece na técnica naturalista tradicional. E falso naturalismo também porque na verdade é realismo, uma vez que foi elaborado por meio de sínteses. O próprio caminho o determina: para chegar ao *falso naturalismo* o ator deve recorrer a procedimentos que o distanciem dos estereótipos e lhe propiciem fingir a expressão do personagem no plano metafísico.

Danesi – que esteve imerso nos dois anos de pesquisa – nos explica o porquê do nome *prêt-à-porter*:

Como a ideia era a simplicidade e fazermos as cenas com o que tínhamos à mão (banquinhos, mesas e cadeiras de madeira) e adereços também que se encontrava por aqui (no CPT) usou-se essa expressão da moda que não é alta costura, mas uma costura para se usar no dia-a-dia. (DANESI apud MORPANINI, 2016, p. 30).

Antunes Filho, em entrevista a Milaré, publicada na revista portuguesa *Sete Palcos*, nos acrescenta sobre o conceito do projeto:

[...] é pronto para ser feito, pronto para ser levado... Tem conotação de coisa simples. Coloca-se tudo numa Van e se faz o espetáculo sem cenário, sem figurino, sem iluminação, sem som, ou com radinho de pilha. É um “pronto para ser usado”. (ANTUNES FILHO, 1998 apud PAULA, 2014, p. 91).

Desde o início, Antunes queria dar aos atores autonomia para criarem as cenas sem o auxílio de sua direção. Ele conduzia os exercícios corporais e vocais e as discussões teórico-filosóficas, entretanto dava aos atores a liberdade para desenvolverem a dramaturgia, os personagens, ensaiarem e se autodirigirem. Queria alçar seu elenco a patamares mais elevados artisticamente. Antunes Filho, na mesma entrevista citada anteriormente, nos diz:

São coisas simples, pensadas, imaginadas, ensaiadas, escritas, tudo feito pelos próprios atores. Por que isso? [...] Eu quero que o próprio ator tenha a capacidade e o discernimento de saber apresentar as coisas por si. [...] E só assim posso ter atores com base cultural e base moral para fazer espetáculos. O ator deve estar no mesmo nível do diretor, e nunca sujeito ao diretor. [...] Qualquer espetáculo que se fizer sem a base do ator autônomo, é o espetáculo do diretor e vai ser sempre *designer*. O ator, desse jeito, vai ser sempre um objeto de cena, um objeto de contrarregra. (ANTUNES FILHO, 1998 apud PAULA, 2014, p. 91-92).

O jornalista e crítico teatral Michel Fernandes escreve que: “o *prêt-à-porter* atesta o triunfo da ideia do ator/senhor da cena: não se restringe à interpretação, é também o autor, o diretor, o cenógrafo, o figurinista... Enfim, o ator-criador”⁹⁷.

O primeiro *prêt-à-porter* teve seu encontro com o público no ano de 1998 e seu último em 2011. Ainda assim, mesmo sem novas aberturas oficiais desde então (*Prêt-à-Porter 10*), as cenas de *prêt-à-porter* continuam a ser trabalhadas e desenvolvidas por todos que cursam o CPTzinho. Danesi conta que:

O *prêt-à-porter* continua no CPTzinho como forma de estabelecer o método criado pelo Antunes e de trazer e estimular essa criação e essa busca toda nas pessoas que estão ali passando. É uma base, um fundamento de qualquer outra coisa, que depois disso você pode fazer qualquer outra coisa. (DANESI apud MORPANINI, 2016, p. 67).

Discorreremos agora sobre alguns parâmetros acerca das cenas de *prêt-à-porter* que estão presentes na sua concepção desde o início da pesquisa dessa nova teatralidade.

Todas as práticas e teorias do CPTzinho convergem em um dos propósitos mais representativos do curso: dar base aos atores para que eles sejam capazes, autonomamente, de criarem cenas de *prêt-à-porter*. Essa preparação já se dava desde a criação do projeto, conforme Danesi relata:

Assistíamos a filmes, fazíamos exercícios de corpo, claro tudo isso a técnica amparando e fazendo organização de tudo que o corpo precisa, os exercícios eram coordenados pelo Antunes, a gente fazia todos os exercícios, caminhada, loucura, funâmbulo, desequilíbrio, equilíbrio e aí teve um criado especificamente para a busca da gestualidade, da construção desse falso naturalismo, dessa gestualidade do *prêt-à-porter* que era o *blues* [...]. (DANESI apud MORPANINI, 2016, p. 63).

Logo no início do curso, os participantes são divididos em duplas e é dada uma proposta de cena a cada uma. São duas propostas diferentes, de modo que se tenha cinco duplas trabalhando com a proposta de cena “A” e cinco duplas trabalhando com a proposta de cena “B”. Um prazo de duas ou três semanas é dado para cada dupla trabalhar na montagem dessa cena que, especificamente, deve se utilizar do *falso naturalismo* para expressar situações da vida cotidiana e das relações humanas. A cena deve ter duração aproximada de 20 minutos.

⁹⁷ FERNANDES, Michel. Antunes Filho apresenta 10ª edição de *Prêt-à-Porter*. **Aplauso Brasil**, 29 de ago. de 2011. Disponível em: <<https://aplusobrasil.com.br/antunes-filho-apresenta-10%c2%aa-edicao-de-pret-a-porter/>>. Acesso em: 20 maio 2020.

Como, de início, os participantes não estão familiarizados com a proposta pedagógica do CPTzinho, essa distribuição de temas para cenas se faz necessária para que todos possam entender o caminho que irão percorrer nos quase quatro meses de curso.

A proposta é apenas temática e indica um conflito. Cabe aos atores desenvolverem a dramaturgia e a gênese completa dos personagens. Junto à proposta também há a indicação de “cineastas inspiradores”, demonstrando de imediato a importância do cinema em fornecer referências para os atores.

As questões a serem abordadas na cena são particulares e únicas a cada dupla de atores. Elas podem acontecer das mais variadas maneiras. A ideia da dramaturgia pode surgir do desejo pessoal do ator ou atriz, pode vir de referências visuais (vídeo, esculturas, pinturas) ou textuais (livros, jornais, revistas) ou, além disso, pode surgir de uma improvisação sem nada preestabelecido. Batista fala sobre essas múltiplas possibilidades de criação:

Então as vezes se você parte de uma improvisação, que começa nessa conexão da respiração e do olhar e aí de repente no final da apresentação você fala “olha tem um filme que aponta essa relação de irmãos, tem um filme que aponta essa relação de namorados, tem uma peça” e então íamos para a pesquisa [...]. (BATISTA apud MORPANINI, 2016, p. 89).

Os atores devem sempre aplicar os aprendizados adquiridos com as outras disciplinas na construção das cenas:

[...] cada intérprete observa rigorosamente as premissas da técnica interpretativa: mantendo o corpo no L, em relaxamento ativo, joga as ações físicas e vocais para a ressonância. Deixa-se levar segundo a programação estabelecida, guiado não pelo comando do cérebro e sim pela intuição e sensibilidade, cuja síntese é o vaga-lume. E assim finge a realidade, cria a ilusão de um pedaço de vida. (MILARÉ, 2010, p. 348).

Às quartas-feiras as duplas apresentam suas cenas para os professores do curso e para os outros participantes. Destaca-se que Antunes Filho não assiste às cenas nesse dia. São mostradas a ele apenas as cenas selecionadas pelo coordenador do curso, segundo sua percepção em relação à qualidade artística e técnica dos atores e da dramaturgia. Essa apresentação ao mestre acontecia aos sábados, previamente agendados.

Após a apresentação das duplas, Danesi e os outros professores contribuem com suas observações e críticas. É permitido aos outros participantes tecer pequenas

observações também. Caso Danesi veja potencial na cena, é indicado aos atores continuarem a pesquisa, entretanto são feitas novas provocações para que possíveis falhas sejam corrigidas, a dramaturgia revista ou esmiuçada e a contradição dos personagens melhor trabalhada.

Caso a cena não tenha atingido resultados satisfatórios, segundo a percepção do coordenador do curso, a cena é descartada e novas duplas são feitas, com novas temáticas. Vale frisar que, constatada alguma deficiência técnica em algum participante, é indicado a ele focar seu trabalho em determinados exercícios – corporais ou vocais – que o ajudarão a ter melhores resultados cênicos. Isso é importante e necessário para que haja um nivelamento expressivo, espiritual, técnico e estético entre os participantes, uma vez que cada um traz consigo suas diferentes bagagens artísticas.

A dramaturgia das cenas sempre requisitou uma sensibilidade aguçada por parte dos intérpretes, pois tudo deve ser levado em conta na sua construção. O silêncio é essencial, assim como a maneira de entender o subtexto ou as rubricas:

Elas (rubricas) não podem ser como as convencionais, cuja finalidade é esclarecer a ação dramática [...]. Todavia, na manifestação do *prêt-à-porter*, o que se vê em cena não são atitudes geradas por palavras ou ideias expressas no diálogo, mas a viagem dos personagens para dentro da própria vivência afetiva, matéria por demais sutil que ultrapassa os limites do *subtexto*, pois é um estado de espírito e independe da palavra ou de raciocínio analítico. (MILARÉ, 2010, p. 345).

A relação de um ator com o outro é o que vai ditar o andamento e a construção da cena de *prêt-à-porter*.

Nele (*prêt-à-porter*), os autores são os atores e a dramaturgia se constrói nos elementos da imaginação de cada um dos intérpretes e da relação de um com o outro. Se um dos intérpretes muda, mudará a dramaturgia e, ainda que se continue trabalhando o mesmo tema, a história fatalmente será outra. A escritura se faz em cena e não sobre o papel. (MILARÉ, 2010, p. 346).

Por vezes, essa conexão entre os atores não é tão simples de acontecer. Para ajudar, era proposto um exercício de sensibilização em que os dois atores se colocavam sentados um de frente ao outro, se olhando, atentos à respiração e ao corpo livre de tensões, para daí ter início uma improvisação na qual poderia nascer a dramaturgia e o conflito entre essas duas figuras. Danesi compartilha sua experiência:

[...] foi um processo muito doído e muito forte pra todo mundo, que era as vezes sentar numa cadeira simplesmente olhar pro outro respirar e ver o que

acontecia, efetivamente esse encontro que não tinha ideia, não tinha roteiro, não tinha nada, a gente vai sentar e tentar encontrar alguma coisa [...]. E esse trabalho era um primeiro passo para você se abandonar para alguma coisa acontecer para além de você. (DANESI apud MORPANINI, 2016, p. 62-63).

Para obter resultados satisfatórios de uma cena tem de haver uma sinergia entre os intérpretes. Ambos os atores devem criar um jogo imaginário do “sim”, em que cada ator cede às ações ou pretensões do outro e vice-versa.

A gente foi entendendo também que as cenas elas eram pra serem construídas no entre, está no outro, está nessa relação, nesse invisível, nesta conexão e é aí que vai acontecer alguma coisa. Se eu quiser alguma coisa muito ou o outro quiser alguma coisa muito, provavelmente a cena iria ser fadada ao fracasso. Era o que acontecia com 98% das cenas. Alguém tinha que perder, se não fosse os atores era a cena que se perdia. (DANESI apud MORPANINI, 2016, p. 64).

Para além do resultado, o *processo* é a parte mais substancial da cena. Essa separação, de fato, nem existe no *prêt-à-porter*. “[...] trabalho/resultado, ensaio/espetáculo, sala de ensaio/cena: é um permanente ato de criação, desde o momento em que os dois intérpretes se unem [...]” (MILARÉ, 2010, p. 350).

O primordial nas cenas de *prêt-à-porter* é entender que tudo diz respeito à complexidade do ser humano e, conseqüentemente, de si mesmo. É ver nesse exercício a possibilidade de se analisar, de se questionar, de reavaliar seu modo de atuar. Danesi é enfático ao dizer que:

[...] não tem ninguém que não passe pelo processo do *prêt-à-porter* e não saia de alguma maneira tocado, transformado ou pelo menos com questões pra levar adiante, porque depois tem a tendência do artista, você não precisa viver a vida inteira fazendo *prêt-à-porter*, não é isso entende, é o que que aquilo despertou dentro de você como criador [...], como um ser que busca, que cria, que questiona, que entende que precisa de referência, que precisa de estudo, que precisa ler, precisa entender, precisa ir em exposição, precisa se contaminar com coisas boas. (DANESI apud MORPANINI, 2016, p. 68).

A atriz Sabrina Greve⁹⁸ (em entrevista a Morpanini) corrobora com Danesi: “[...] esse treino é incrível, porque você passa a ter referência de você mesmo sobre o seu trabalho, que aí vai de (sic) encontro com [...] essa questão da autonomia.” (GREVE apud MORPANINI, 2016, p. 78). Com o *prêt-à-porter*, Antunes Filho se debruçou intensamente na busca por uma nova pedagogia no sentido da formação do ator e da cena. Segundo Antunes, o modo de construção das cenas de *prêt-à-porter*:

⁹⁸ Sabrina Tozatti Greve (1978). Diretora, cineasta, professora de interpretação e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela USP. Integrou durante 7 anos o CPT. Esteve presente nas pesquisas iniciais do projeto *Prêt-à-porter*, participando das edições II, III e IV.

É uma maneira deles se educarem, de educar a juventude para fazer teatro plenamente. O ator tem que saber dramaturgia, então é bom que ele aprenda a escrever e saber os pontos de apoio para desenvolver o drama. Eu acho que o melhor benefício que eu prestei, que eu presto na minha vida, foi através do *prêt-à-porter*. [...] Então, na verdade, é a busca da independência do criador, para que o ator seja criador. Mas para ele ser criador, ele tem que ser conhecedor. E o *prêt-à-Porter* nada mais é do que isso: de tornar o ator um cidadão. Livre.⁹⁹

Através das cenas de *prêt-à-porter* eu pude realmente ser (re)educado (como dito por Antunes). Fui capaz de pensar e de desenvolver dramaturgias que antes julgava tarefa exclusiva dos autores. Apesar da dificuldade inicial, foi libertador criar cenas sem a dependência de uma direção. Contudo (é importante frisar), essa autonomia é particular à proposta do *prêt-à-porter*. Em muitos coletivos teatrais, inclusive no próprio CPT, a relação de hierarquia entre os artistas ainda se mantém. O diferencial está justamente em munir o ator com inteligência suficiente para dialogar com o diretor, ainda que o questionando.

Ao entender a maneira *falso naturalista* de construir um personagem, eu obtive melhores resultados interpretativos não só no teatro, mas também na linguagem cinematográfica e televisiva. Prova da minha evolução nesse sentido é que, após minha experiência no CPTzinho, minhas aprovações em comerciais publicitários aumentaram significativamente. Isso se deve tanto ao domínio da respiração quanto também à atuação totalmente presente na cena, respondendo aos estímulos do outro (ator) e da situação encenada.

Para exemplificar, discorrerei sobre uma das cenas em que trabalhei no curso de 2015. Essa cena feita em dupla tinha como conflito o desejo sexual (reprimido) entre dois irmãos. Ao apresentarmos (minha dupla e eu) a cena pela primeira vez, constatamos o quão equivocados tínhamos sido na sua elaboração. Pelo tema da cena, tentamos criar uma atmosfera de tensão e drama, mas, logo no início, sentimos que não teríamos sucesso, pois risadas começaram a ser ouvidas na plateia. Estávamos presos a uma interpretação que depois constatamos engessada e melodramática.

⁹⁹ CLARO, Amílcar. **Teatro e Circunstância: Paradigmas – Dialética da História – Prêt-à-Porter**, 2008. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <<https://youtu.be/hAOqW1cwvOc>>. Acesso em: 22 maio 2020.

Nas aulas de retórica éramos orientados a criar “estações” para as cenas. “Estações” podem ser explicadas como assuntos ou temas disparadores para cada momento da cena. Tomando minha cena como exemplo, tínhamos inicialmente as seguintes “estações”: 1ª – brincadeira de infância; 2ª – CD de presente; 3ª – vinho; 4ª – brigadeiro; 5ª – dança; 6ª – foto de infância; 7ª – suspensão final.

Mesmo não tendo uma dramaturgia escrita e decorada, através das “estações” sabíamos que argumento explorar durante a cena. Pertinente ressaltar que nosso fracasso inicial estava justamente em não nos abirmos para o que de novo e vivo poderia surgir no momento presente da encenação (as sensações e os sentimentos já estavam fabricados).

Essas falhas e equívocos foram apontados pelos professores e principalmente pelo coordenador do curso que, a despeito do insucesso, nos orientou para que continuássemos com a cena, enfatizando que a estrutura toda deveria ser repensada.

O próximo passo foi reescrever toda a gênese das personagens, criando fatos da vida desses irmãos desde a infância até o momento do encontro deles na cena. Coube a nós analisar quais objetos e adereços eram realmente essenciais (o que não comunicar nada, deve ser retirado), esmiuçar o caráter desses irmãos – ensaiando, descobrindo através da experimentação –, respirar em cena (juntos) e especialmente definir: “o que queremos com essa cena?!”

Após semanas de estudos, ensaios e descobertas, voltamos a apresentar nossa cena, mas completamente diferente. Da apresentação inicial só ficou o conflito. Constatamos, através dos comentários dos professores e dos demais participantes, que conseguimos realizar uma cena com qualidade, verossímil, com “estações” bem trabalhadas e sentimos (tanto eu quanto minha dupla) que “respiramos” a cena juntos. Contaminamo-nos pelas sensações e sentimentos que estávamos trocando um com o outro e, o mais importante, fizemos o público sentir junto conosco.

4.4. Teorias, retórica e dramaturgia para o ator

Usualmente às quintas-feiras, nessas aulas se discutem princípios e conceitos retóricos, teóricos e filosóficos que auxiliam os participantes no desenvolvimento da escrita dramática e entendimento dos personagens e conflitos.

Textos teatrais – em sua maioria clássicos da dramaturgia mundial como *Entre Quatro Paredes* (1944) de Sartre¹⁰⁰ – também são lidos e discutidos nesses encontros. Em artigo publicado na *Revista E*, Antunes Filho explica que:

As aulas de filosofia são para despertar nos atores a noção de profundidade do ser humano. E as de retórica são para ensiná-los a falar. Os atores não sabiam falar, não conseguiam comunicar a sua verdade. Com isso ele se torna consciente de sua arte e compromissado com ela.¹⁰¹

Com essas aulas espera-se lograr aos atores a capacidade técnica de saber construir argumentos, persuadir pelo discurso, expressar complexidades existenciais do personagem e principalmente desenvolver o poder de convencimento através da escrita dramaturgicamente e da representação cênica. Para isso, como já mencionado anteriormente na fala de Antunes Filho, amparam-se os estudos também na filosofia.

Importante entendermos que “a retórica é a disciplina que estuda o modo como comunicamos persuasivamente com os outros” (MATEUS, 2018, p. 15). Todavia, ela é objeto de estudo desde a Grécia Antiga, especialmente por Aristóteles¹⁰² que a definiu como “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (Retórica, 1355 b25). Mais ainda, para Aristóteles, a retórica é “uma arte teórica que se desdobra a partir da natureza humana. E acrescenta que os modos da persuasão são os grandes constituintes desta arte: tudo o resto é acessório” (MATEUS, 2018, p. 18).

Partindo de pressupostos como esses, Antunes defendia o ensino da retórica em seu método, tanto no CPT quanto no CPTzinho. Para o mestre, o ator deveria se enriquecer com aprendizados advindos de todos os campos de estudo da vida, em especial as humanidades. Nesse sentido, tem-se os relatos:

[...] ele insiste nisso “ator tem que ter cultura”, porque ator ter cultura pode significar, não é sempre, mas pode significar uma maior possibilidade de conexão entre as coisas, fazer conexão, de fazer relação, fazer correlações. O Antunes sempre falava disso, de que tem que fazer relação, então ele insistia muito pra gente ir nas exposições, ler livro, ver filmes, peças. (BATISTA apud MORPANINI, 2016, p. 89).

¹⁰⁰ Jean-Paul Sartre (1905-1980), nascido na França, foi escritor, dramaturgo, filósofo e crítico literário e de artes. Considerado um dos maiores pensadores da filosofia existencialista.

¹⁰¹ Teatro. *Revista E*, 2008. Disponível em: <https://www.secsp.org.br/online/artigo/4176_TEATRO>. Acesso em: 23 maio 2020.

¹⁰² Aristóteles (384-322 a.C.) foi um filósofo grego, discípulo de Platão. Dedicou sua vida a estudar a física, a metafísica, as leis da poesia e do drama, a música, a lógica, a retórica, o governo, a ética, a biologia, a linguística, a economia e a zoologia.

Os ensaios no CPT eram quase sempre precedidos por conversas tendo como tema de debate algum texto filosófico trazido por Antunes Filho ou mesmo discussões acerca da montagem a que o grupo estava imerso no momento. No CPTzinho essas conversas acontecem sem a presença de Antunes e são ministradas pelo professor ou professora responsável da disciplina em questão.

De 2010 até a última edição do curso (2019), a responsável pela condução dos encontros de quinta-feira é a professora Vanessa Bruno. Em entrevista ao autor desse trabalho, Bruno relata que o convite para assumir as aulas de teoria veio do próprio Antunes Filho em 2010.

Segundo Bruno, a organização das aulas teóricas é feita com base na sua experiência pregressa como professora de teatro, assim como nos anos de atuação e estudo dentro do CPT. “Ele (Antunes) nunca teve essa coisa de ‘me mostra o plano de aula’. Eu acho que isso também é uma confiança. No tudo que ele passou, no tudo que ele ensinou”¹⁰³.

A partir dos anos de convivência com Antunes Filho – profundamente marcados por estudos e discussões filosóficas semanais –, Bruno nos explica seu modelo base de aula:

Eu coloco todo mundo em roda e tem um texto. Nas primeiras aulas, eu apresento mais porque eu acho que eu preciso ir dando base pra quem, inclusive, não leu ou nunca fez um curso de teatro, não ficar, “meu Deus onde eu tô?”... Eu tento dar algum chão e ir provocando as pessoas pra elas irem articulando o pensamento e irem se colocando na roda.¹⁰⁴

Livros como *Introdução à Retórica*, de Olivier Reboul, *Princípios Fundamentais da Filosofia* escrito por Guy Besse e Maurice Caveing, *Para Trás e Para Frente - Um Guia Para Leitura de Peças Teatrais* de David Ball, *Mito e Realidade* de Mircea Eliade e *O Poder do Mito* de Joseph Campbell (visto geralmente no CPTzinho na versão televisiva que deu origem ao livro) são indicações primordiais de Antunes Filho e estão presentes nessa disciplina todos os anos. Relevante frisar que outros títulos e textos podem ser utilizados conforme os encaminhamentos do(a) professor(a).

Em um primeiro momento, as aulas de retórica mostram-se como uma ferramenta de formação teórica e reflexiva. Tendo contato com autores consagrados

¹⁰³ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Vanessa Bruno, concedida ao autor desta dissertação no dia 07 de julho de 2020.

¹⁰⁴ Ibid.

e textos complexos avessos ao entendimento raso, o participante é posto a pensar sobre seu nível intelectual, sua cultura e sobre a importância do seu ofício, analisando-se diariamente, tanto no palco quanto fora dele. De acordo com Paula (2014, p. 50):

O diretor (Antunes) acredita que ao se aprimorar a visão de mundo do Homem se aprimora, inevitavelmente, o artista. Cercar o ator de referenciais teóricos para além das Artes Cênicas, como um meio de aperfeiçoar seu olhar e sua sensibilidade perante a realidade na qual está inserido, possibilita alçá-lo ao patamar de um artista que assuma sua responsabilidade social.

As leituras, reflexões e debates tendem a munir os participantes com habilidades para questionarem – de maneira técnica e embasada – as cenas vistas e apresentadas. Além disso, servem ao propósito de formar atores-criadores, particularmente no que tange a dramaturgia.

Eliade (2007, p. 18) é categórico ao escrever que “conhecer os mitos é aprender o segredo das coisas”. As aulas de retórica servem exatamente para que esse segredo seja passado aos participantes. Não à toa, seu livro *Mito e Realidade* (2007) é discutido no CPTzinho.

Através das leituras, os participantes passam a conhecer as teorias e fundamentos que ampararam as pesquisas de Antunes Filho no desenvolvimento do seu método. As referências teóricas “atuam como geradoras de discussões e desenvolvem a capacidade de reflexão, análise, expressão do pensamento, além de se configurarem como suporte dos procedimentos criativos [...]” (PAULA, 2014, p. 47).

Livros que tratam de física quântica, como *O Tao da Física* do escritor austríaco Fritjof Capra e *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen* de Eugen Herrigel, também são indicados aos atores como forma de iniciação a filosofia oriental.

Tão preciosa a Antunes Filho em sua visão de mundo, a filosofia *zen* submete a quem esteja em contato com ela a abandonar-se do racionalismo ocidental. Através dessa apreensão, é possível entregar-se a experiência de emanações não filtradas pelo intelecto, além de expandir a sensibilidade e transcender os limites do ego.

Com o passar das semanas, as aulas de retórica, embasadas e amparadas pelos livros e textos mencionados anteriormente, tomam as dramaturgias das cenas apresentadas pelos atores do curso como objeto de estudo. Frisa-se que esta mudança de encaminhamento dos encontros só é possível após os participantes terem tido contato com as referências dadas preliminarmente no curso e as tenha assimilado. Bruno explica esse ponto:

Eu não posso começar a comentar as cenas sem ter uma base [...]. Eu crio uma base pra criar vocabulário em comum. Então, quando eu disser: “cadê a contradição?”, tá todo mundo sabendo, a gente já falou e já teve aula de contradição. Quando eu falar “quais são os argumentos que você cria na sua cena?”, [...] isso já tá dado numa aula. Quando eu te digo “tá, mas o que você tá querendo me contar?”, “onde você quer chegar?”, “por que você fez esse encadeamento de cenas, essa ordem das partituras ou das estações?”. A gente já falou de ordenação, de argumento antes. Então assim, eu comento as cenas com base no vocabulário em comum que vocês já receberam.¹⁰⁵

Fazendo uso dos preceitos teóricos, debate-se a complexidade das relações construídas, as falhas e acertos, as contradições e conflitos criados e as possíveis alternativas dramatúrgicas e dramáticas para a melhoria da cena.

Particularmente, os encontros teóricos foram reveladores. Primeiro, pelo fato de evidenciar o quanto minha inteligência era limitada. Segundo, por me fazer entender a necessidade da construção de bases conceituais acerca de muitos campos de estudo. Devido às provocações feitas pela professora Bruno, fui capaz também de investigar e desenvolver o meu poder de convencimento e ter a consciência de que apenas um gesto pode definir o caráter e a visão de mundo de um personagem.

Essa disciplina tem também por objetivo educar o ator de que tudo em cena comunica e que essa comunicação deve ser produzida visando a criação e a manutenção do interesse do espectador a todo momento. À vista de tudo isso, o participante passa a trabalhar continuamente a autocrítica.

Ao entrar em contato com a bibliografia do CPTzinho, o ator é instigado a transpor essas referências para a construção artística, ampliando e aprofundando as possibilidades criativas. A investigação cênica é colocada em primeiro plano, não o sucesso da cena ou da peça. É uma aula que nos provoca a questionar todas as escolhas cênicas (éticas e estéticas), mas que também extrapola os limites do teatro e nos torna cientes da complexidade da alma humana.

4.5. Cinema

Chegamos ao último dia de encontro da semana do Curso de Introdução ao Método do Ator: sexta-feira. Dedicado apenas à exibição de filmes, peças gravadas e/ou documentários, é nesse dia que se exibem grandes obras cinematográficas (de

¹⁰⁵ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Vanessa Bruno, concedida ao autor desta dissertação no dia 07 de julho de 2020.

todas as partes do globo) com a intenção de ampliar a visão de mundo dos participantes, seu repertório interpretativo e fomentar o debate e a discussão teórica sobre a arte, sobre o ser humano e a sociedade.

Como mencionado nos primeiros capítulos deste trabalho, Antunes Filho sofre forte influência do cinema desde sua infância, tendo sido membro do Centro de Estudos Cinematográficos da Cinemateca de São Paulo. Milaré (2010, p. 265) conta que Antunes “[...] ali viu quase tudo do cinema mudo, do expressionismo alemão, do cinema soviético, obras que raramente entravam em cartaz no circuito comercial da cidade”.

Em uma entrevista dada ao jornalista Nelson Rubens no ano de 1974, para o jornal *Última Hora*, Antunes fala sobre a relevância da sétima arte na sua trajetória:

Eu me formei nos poeiras da vida [sic]. Fiz curso cinematográfico e conheço bem a história do cinema. O cinema sempre me influenciou e vai influenciar sempre o homem moderno. O cinema hoje não é mais medieval, contemplativo: traz uma carga muito forte e rápida. Eu já fiz cinema e gosto de um tipo de corte que foi iniciado no cinema japonês e que Godard, depois, continuou fazendo. O cinema é a arte do século. (ANTUNES FILHO apud GUIMARÃES, 1998, p. 55).

Antunes montou uma videoteca no Centro de Pesquisa Teatral com milhares de títulos, muitos deles raros e de difícil acesso. Aos participantes é concedido o direito de tomar essas mídias emprestadas (com exceção de algumas obras raras ou vetadas por Antunes), para assistirem e estudarem em casa.

Faz parte do programa didático do CPT o estudo do trabalho criativo de grandes intérpretes do cinema. O ator-aluno tem acesso à videoteca, atualmente com cerca de quatro mil títulos em VHS e DVD, e pode solicitar determinada obra para estudo. Vê o filme várias vezes, observando o trabalho dos atores ou de determinado ator ou atriz. Desse modo, vai treinando seus olhos para as nuances interpretativas e para os problemas, apurando sua capacidade crítica no que respeita à arte do intérprete – o que favorece também o exercício da autocrítica – e, o mais importante, analisando os meios empregados por esses comediantes na solução de problemas e desafios colocados pelos personagens. (MILARÉ, 2010, p. 256-257).

Os filmes são utilizados também como referências para determinadas propostas de cenas, ora por influência de tema ora por excelente interpretação de algum ator ou atriz. Cabe aos professores, em especial ao coordenador do curso, essas indicações mais específicas, geralmente vindas após as primeiras apresentações de cenas pelos participantes. Contudo, uma advertência é feita por Milaré (2010, p. 257):

Não se trata de reles imitação, mas de experimentar em si mesmo os recursos expressivos que observou no trabalho do ator ou atriz em questão, indo à raiz da expressão, não apenas imitando a forma, mas buscando recursos para constituir em seu corpo essa forma. Com isso, está também transformando a expressão e os recursos observados.

Cabe ao participante do curso ter a sensibilidade de captar a essência da obra, da direção ou da interpretação dos atores desses filmes. Na maioria das vezes a indicação não vem acompanhada do motivo dela ter sido feita. Essas atitudes são tomadas para provocar os participantes a todo momento.

Com bom humor, Hofstatter – que antes de ser professor do CPTzinho foi aluno do curso em 2010 – relata a sua experiência ao ter contato com os filmes da cinemateca do CPT pela primeira vez:

A gente começou assistir os filmes do Béla Tarr¹⁰⁶ e eu não entendia nada. Eu lembro que eu falei: “eu não gostei, eu não entendi”. Levei uma bronca. Hoje eu entendo que era essa questão de educar a nossa sensibilidade”.¹⁰⁷

Muitos dos filmes não são de fácil entendimento, abrangendo camadas de simbologia que demandam dos participantes uma “nova” percepção. São estilos de cinema muito diferentes do que nós ocidentais estamos acostumados. Apenas para citar alguns exemplos, temos a indicação de filmes tailandeses, japoneses e sul coreanos.

Batista escreve que ele próprio foi profundamente transformado depois de seu contato com os filmes exibidos ou indicados pelo diretor do CPT:

Tive acesso ao trabalho de cineastas, que eram referências para os atores desse Centro de Pesquisa, sobre os quais eu jamais havia ouvido falar, muito menos visto, tais como Alexandr Sokurov, Sergei Parajanov, Hans-Jürgen Syberberg, Yasujiro Ozu, entre outros. (BATISTA, 2019, p. 24).

Assim como Batista, eu jamais tinha assistido a muitos dos filmes da cinemateca do CPT. Identifico-me com Hofstatter em sua última fala a respeito da educação primeira da nossa sensibilidade. Inicialmente não entendemos muitas das obras, ora por sua temática ora pelo motivo de estarmos assistindo-as. Aos poucos vamos acessando as simbologias e desvendando as camadas significativas das obras

¹⁰⁶ Béla Tarr (1955) é um premiado cineasta húngaro.

¹⁰⁷ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Felipe Hofstatter, concedida ao autor desta dissertação no dia 02 de junho de 2020.

e das interpretações, que passam a servir de referencial para experimentações cênicas futuras.

É comum também a indicação de obras audiovisuais que estão em exibição nos cinemas. Para isso, existe um quadro de avisos logo na entrada do espaço CPT em que são colocadas as indicações feitas ou aprovadas por Antunes Filho. Exposições de artes visuais e/ou a divulgação de festivais de teatro ou de cinema também recebem destaque nesse mural, sempre passando pelo crivo do mestre.

4.6. Algumas observações

Ao longo dos anos de existência do curso, alguns exercícios foram sendo abandonados (dando lugar a novos) ou mesmo modificados. Segundo Danesi¹⁰⁸, essas mudanças estavam profundamente ligadas à percepção de Antunes Filho em relação ao desenvolvimento dos atores do curso do CPTzinho.

Caso fosse constatado que os participantes precisassem ganhar soltura e fluidez corporal, focava-se em exercícios com esse propósito. Caso a turma necessitasse de tonicidade, precisão nos gestos e movimentos, o cerne das aulas se alterava. Por isso, aulas como as de mímica ou a prática do Método Suzuki¹⁰⁹ são flutuantes, podendo ser praticadas em um determinado ano e em outro não.

Em entrevista para este estudo, Emerson Danesi relata que nos anos de 2018 e 2019 a disciplina de dramaturgia foi desvinculada dos encontros de quinta-feira e incluída na grade do curso de maneira exclusiva, ficando as terças-feiras a ela reservada. Devido a isso, corpo e voz se unificaram às segundas-feiras, permanecendo o restante da semana como já descrito anteriormente.

Alguns exercícios podem sofrer variações como é o caso da *caminhada* em que temos a derivação *caminhada do mosqueteiro*. Segundo a apostila utilizada pelos professores do ano de 2017, temos que, à semelhança de um mosqueteiro, o praticante (durante a caminhada) leva uma de suas mãos a bainha de sua “espada” (como se ali existisse uma espada de fato), mantendo a outra solta. Com essa imagem

¹⁰⁸ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Emerson Danesi, concedida ao autor desta dissertação no dia 04 de junho de 2020.

¹⁰⁹ O Método Suzuki deriva do nome do seu criador, o encenador japonês Tadashi Suzuki (1939).

o ator tem a possibilidade de buscar o prazer através do jogo mental, criando imagens, lugares e situações. Segundo Danesi:

Esse exercício, ele não era um exercício que é tão recorrente, ele aparecia de vez em quando e desaparecia. Ele apareceu um pouco dentro do grupo quando o Antunes montava o que ele chamava de “espetáculos nobres”. Assim, os trágicos, os clássicos, Shakespeare, que era esse lugar da corte, reis, príncipes, dessa maneira mais imponente de se estar em cena.¹¹⁰

Importante mencionar que, em alguns anos, exercícios corporais em que trabalhavam especificamente o equilíbrio e o desequilíbrio, assim como a *Bolha*, foram tirados das aulas. Danesi acentua que essas práticas devem ser encaradas pelos alunos como técnicas preparatórias e jamais postas em cena de maneira puras ou isoladas:

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”.¹¹¹

Com base nessa passagem, podemos chegar ao entendimento de que todo o curso é um meio e jamais um fim. Ele fornece ferramentas para capacitar o ator na sua expressão, mas, ao entrar em cena, essas técnicas devem “desaparecer”, cabendo ao ator estar presente e vivo no palco dentro da linguagem artística defendida.

A cada ano, a estrutura das aulas pode mudar, mesmo durante o andamento do curso, pois são novos participantes com novas e diferentes necessidades. Só a prática revelará as carências de cada um.

A respeito da vida diária e da comunicação entre o corpo docente, Hofstatter relata que:

[...] a gente sempre ficava discutindo. A gente tinha uma estruturação prévia, mas ela realmente sofria esses ajustes, tanto que a gente conversava com o Emerson, a Vanessa. [...] Sempre houve esse acompanhamento e esse entrosamento absoluto entre a gente. Eu achava muito importante.¹¹²

¹¹⁰ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Emerson Danesi, concedida ao autor desta dissertação no dia 04 de junho de 2020.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Felipe Hofstatter, concedida ao autor desta dissertação no dia 02 de junho de 2020.

O diálogo entre os professores é essencial para manter a característica de um curso vivo e aberto às mudanças de programação. Esses esforços simultâneos visam o melhor aproveitamento do tempo na lapidação das habilidades artísticas dos participantes, assim como no aprimoramento dos predicados pedagógicos dos professores.

5. A RELEVÂNCIA DO CURSO DO CPTZINHO NA FORMAÇÃO DO ATOR

O CPTzinho foi criado a partir da minha experiência particular, de vida [...]. Eu faço parte dessa geração de morrer teatro, e hoje não existe mais essa geração suicida em teatro. Então tudo o que eu faço, eu faço com extremo e ilimitado amor.

Antunes Filho

Além da análise e descrição teórico-prática, o presente trabalho ocupa-se em estudar a pedagogia do curso do CPTzinho. Para uma compreensão mais assertiva, é preciso que entendamos, primeiramente, o conceito de pedagogia em sentido geral. Para tanto, remontamos o percurso histórico que nos leva à Grécia antiga, contexto no qual, segundo Ghiraldelli Júnior (2006), surgiu o termo *Paidagogia* para designar o acompanhamento e a vigilância do jovem; nesse mesmo cenário, *paidagogo* era o termo atribuído ao escravo responsável por guiar a criança à escola, onde ela teria contato com as primeiras letras.

Anos mais tarde, entre séculos XIX e XX, o termo *Pedagogia* toma nova forma, incorporando as transformações sociais e as novas relações que se erguem entre o sujeito e a educação (GHIRALDELLI JÚNIOR, 2006). Nesse sentido, para Libâneo¹¹³ (2010), a pedagogia passa a ser definida como o campo de estudos específicos relacionados à prática educativa. Esse mesmo autor assevera, ainda, que a pedagogia, entendida no contexto social vigente, ocupa-se, de fato, dos processos educativos, métodos, maneiras de ensinar, mas, antes disso, ela tem um significado bem mais amplo, bem mais globalizante. Nas palavras do autor:

Ela [a pedagogia] é um campo de conhecimentos sobre a problemática educativa na sua totalidade e historicidade e, ao mesmo tempo, uma diretriz orientadora da ação educativa. O pedagógico refere-se a finalidades da ação educativa, implicando objetivos sociopolíticos a partir dos quais se estabelecem formas organizativas e metodológicas da ação educativa. (LIBÂNEO, 2010, p.29).

O excerto supracitado, assim como a teoria substancial de Ghiraldelli e as demais contribuições teóricas de Libâneo apontadas acima, nos possibilita apreender a essência do conceito de pedagogia e nos permite sintetizar, em outras palavras, que a pedagogia é a forma de organizar e sistematizar dado objeto de conhecimento tendo

¹¹³ José Carlos Libâneo (1945). Professor e pesquisador brasileiro, é referência nacional e internacional nos campos da Pedagogia e da Didática.

por base finalidades sociopolíticas bem definidas, o que lhe confere uma direção explícita da ação educativa.

Uma vez compreendida a complexidade e a plasticidade do conceito pedagogia, partiremos da noção ampla que circunda o termo rumo à especificidade que caracteriza a pedagogia do curso de ator do CPTzinho.

O Curso de Introdução ao Método do Ator é vanguardista nas suas propostas didáticas e pedagógicas. Outros cursos similares foram surgindo no decorrer dos anos 2000, tendo sido idealizados por artistas que foram profundamente marcados pelas suas experiências com Antunes Filho dentro do CPT. Lee Taylor, com o seu Núcleo de Artes Cênicas (NAC)¹¹⁴, é um desses exemplos.

Como já explanado nos capítulos anteriores, a questão da autonomia do ator é um dos aspectos mais primordiais do curso e tem grande valor na formação de todos os atores do CPT. Nas palavras do mestre:

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, 1998 apud MILARÉ, 1998, p. 80).

O ator Lee Taylor de Moura Paula – com anos de atuação no CPT – explica que:

Na avaliação de Antunes a falta de independência do ator advém da própria tradição teatral brasileira, que o tornaria dependente dos diretores. Por isso, um dos objetivos do *prêt-à-porter*, em sua visão, era fornecer a possibilidade de um exercício de atuação que pudesse suprir essa precariedade, ao estimular uma autonomia e permitir aos atores do CPT romperem com essa cultura de submissão em relação aos autores e diretores de teatro. (PAULA, 2014, p. 92).

Antunes buscava esse rompimento, mas, antes de proporcionar ao ator autonomia artística, era preciso dar a ele a consciência de sua precariedade. Perguntado sobre o que mais gostava no curso, Antunes respondeu:

¹¹⁴ O Núcleo de Artes Cênicas (NAC) é um espaço de investigação das Artes Cênicas, coordenado por Lee Taylor, que oferece gratuitamente um curso anual de atuação teatral tendo em vista questionamentos de paradigmas tanto da linguagem cênica quanto das práticas humanas do nosso tempo. (Informação tirada do site oficial. Disponível em: <<https://nucleodeartescenicassite.com/site>>. Acesso em: 26 maio 2020).

O que eu mais gosto no CPTzinho é a missão. Lá você pode divulgar a que você veio. É a preparação do artista, é uma visão criativa, é o aluno criativo que nós temos, mais informado, tem um lado mais artístico.¹¹⁵

Em razão disso, pedagogicamente, o curso ambiciona proporcionar as ferramentas necessárias para que os atores consigam autonomia na criação artística coletiva e não sejam mais apenas simples funcionários repetidores de ordens do diretor. Antunes, em entrevista a Amílcar Claro, diz que: “temos que tornar o ator conhecedor, pois só assim ele será criador. Você só pode ser criador se for conhecedor”¹¹⁶. Bruno vai ao encontro da fala de Antunes ao dizer:

[...] aí que eu acho que é o grande instrumento do método, é o Antunes fazer o ator se pensar como criador e pensador da cena. E quando ele faz você criar sua própria dramaturgia, se relacionar com o próprio parceiro, dirigir a própria cena, estabelecer os seus objetos e as suas cores, seu figurino, ele faz você ser um pensador da cena. Quando você volta a ler dramaturgia, você já lê de outro jeito. Então eu sabia, eu acredito, que esse é o sumo mais precioso do CPTzinho. Nem que depois você vá fazer um espetáculo com ele e ele não vá fazer um espetáculo falso naturalista, não importa. Ele te dá a base, a base do ser ator.¹¹⁷

No desejo de dar ao ator a primazia nas artes cênicas, Antunes, sobretudo a partir do ano de 1996, quando se fechou por dois anos com seu elenco no espaço CPT, dedicou sua vida a “escavar” as camadas mais profundas da ser humano para trazê-las ressignificadas de volta à superfície do palco.

Importante destacar que, na busca pela autonomia do ator, os procedimentos pedagógicos do CPTzinho acabam por provocar uma autoanálise constante por parte dos participantes. Esse olhar “para dentro” nem sempre é prazeroso, pois o ator é instigado a lidar com o reconhecimento de suas falhas e fraquezas.

O ator Leonardo Ventura¹¹⁸ (professor de corpo e cenas do CPTzinho de 2011 a 2014) fala sobre esse traço do projeto de Antunes Filho, que faz com que os artistas se investiguem, se analisem e reconheçam a natureza do seu ser:

¹¹⁵ Entrevista para a *Revista E*, em artigo publicado online. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7106_O+MESTRE+DA+CENA#/tagcloud=lista>. Acesso em: 26 maio 2020.

¹¹⁶ CLARO, Amílcar M. **O Teatro Segundo Antunes Filho**: desafios de um tempo duro, 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OBMLSIFtgKc&t=1s>>. Acesso em: 26 maio 2020.

¹¹⁷ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência *Zoom* com Vanessa Bruno, concedida ao autor desta dissertação no dia 07 de julho de 2020.

¹¹⁸ Leonardo Ventura Raimundo Cardoso (1978) é bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. É também diretor, produtor e professor de teatro. No CPT, atuou nas peças *Nossa Cidade* (2013) e *Toda Nudez Será Castigada* (2012).

É isso de você poder aprender o tempo todo, questionando, se questionando e de alguma maneira formando a sua identidade artística. Eu acho que o CPT traz isso, muito fortemente. E também, por outro lado, é um lugar que [...] não é de resultado formal, ele traz um diálogo muito forte com a fisiologia de cada um, de cada ator. É como se eu tivesse que descobrir pela minha respiração e pelo meu material fisiológico qual é meu fluxo orgânico.¹¹⁹

Hofstatter compartilha da mesma opinião ao dizer:

Acho que é fundamental essa introspecção, esse olhar para dentro, essa pesquisa, esse trabalho de ficar se provocando porque o corpo responde, a respiração responde, a voz responde, o sensorial responde. [...] O sensitivo tem que estar à flor da pele, depurado, para que a gente consiga ter acesso a ele da melhor maneira possível. Porque a gente sabe como decodificar. Temos que fazer esse processo de decodificação do método e de trazer para o meu eu.¹²⁰

Apesar de haver uma estrutura de ensino no curso, ela nunca se estagna, visto que ele acontece também a partir da demanda da turma. A variedade de exercícios adotados e posteriormente descartados é um exemplo dessa pedagogia em constante atualização. De acordo com Ventura, “existem princípios, mas eles estão sempre em mutação, em desenvolvimento, em reflexão. Nunca são falácias, vamos dizer assim, eles nunca são pedras”.¹²¹

Circundando esse arco de possibilidades está a dramaturgia, que representa mais um diferencial na pedagogia do CPTzinho. A necessidade e a urgência da criação de cenas a cada duas semanas provocam o ator a desenvolver habilidades como dramaturgo e diretor, uma vez que a responsabilidade pela escrita e montagem das cenas é totalmente dos participantes. Sabrina Greve fala sobre esse ponto:

[...] é você ter um olhar tridimensional, porque você não está só voltado a sua interpretação, você tem que construir um olhar de diretor, porque não tem ninguém te observado e você tem que se olhar de fora, tem que criar as suas próprias falas e também ter uma dimensão plástica sobre o que você vai colocar em cena. (GREVE apud MORPANINI, 2016, p. 78).

Merece destaque também o fato de que o processo é mais valorizado do que o resultado. Alguns cursos de interpretação oferecidos por outras instituições tem como

¹¹⁹ Entrevista para a *Revista E*, em artigo publicado online. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7106_O+MESTRE+DA+CENA#/tagcloud=lista>. Acesso em: 26 maio 2020.

¹²⁰ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência *Zoom* com Felipe Hofstatter, concedida ao autor desta dissertação no dia 02 de junho de 2020.

¹²¹ Entrevista para a *Revista E*, em artigo publicado online. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7106_O+MESTRE+DA+CENA#/tagcloud=lista>. Acesso em: 26 maio 2020.

meta a produção de algum espetáculo ou mostra cênica no final do curso, o que, por vezes, acaba privilegiando a montagem e não o desenvolvimento técnico dos atores.

No Curso de Introdução ao Método do Ator a apresentação de cenas é parte integrante do sistema pedagógico, apoiada por todas as outras disciplinas, e jamais vista como um produto final a ser alcançado. O foco do curso é a formação do ator enquanto senhor da sua arte e jamais a elaboração de uma peça, ainda que muitos atores das montagens do CPT tenham feito o CPTzinho.

Os exercícios propostos no curso são únicos em suas nomenclaturas e aplicações. Não existe outra escola em que o ator pratique exercícios como *Maria Callas*, *Funâmbulo* ou o *Fonemol*, salvo exceções de oficinas ou cursos ministrados por professores que já foram discípulos de Antunes Filho. Todavia, Antunes não os criou do nada. O mestre sofreu inúmeras influências de teóricos e artistas anteriores a ele – como o já citado Stanislavski. Antunes deixa-se atravessar por todas as referências, consideradas por ele elementares, e assim concebe novos conceitos e novos procedimentos.

A liberdade e a potencialidade expressiva alcançadas com a prática dos exercícios do curso permitem aos atores a conexão com o sensível (sentimentos e sensações) e a imaginação. Educa-se ainda os participantes sobre a construção de personagens preenchidos de organicidade a todo momento, tendo a consciência de que atuando “na ansiedade” só se produz estereótipos e tensões musculares. (BATISTA, 2019).

Outra característica que chama atenção no curso é a dedicação de cada participante em querer absorver e pôr em prática todo o conteúdo estudado. Esse fato, talvez, se explique pelo nome de Antunes Filho, pelo reconhecimento da qualidade técnica de seus atores premiados ou mesmo pelo árduo desafio em passar no processo seletivo. Bruno ratifica essa ideia ao dizer: “eu adoro as turmas do CPTzinho porque o CPT tem uma característica que quem tá, tá. Então, não tem uma turma que é uma galera desencanada, não existe turma desencanada no CPTzinho”¹²². Andrade é enfático ao falar do engajamento dos participantes:

Eu nunca vi um curso, um lugar em que tivesse uma gente tão atormentada e tão comprometida, tão desesperadamente comprometida. As pessoas ficam sem chão, fora de si, as certezas são desmontadas todas. [...] É um

¹²² Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Vanessa Bruno, concedida ao autor desta dissertação no dia 07 de julho de 2020.

momento de abertura para o novo que eu vi em absolutamente em todas as turmas que eu acompanhei, que eu dei aula e as que eu acompanhei de fora. [...] O CPTzinho sempre foi uma abertura para o novo e um impulso para um querer, para uma ambição artística e espiritual maior.¹²³

A pesquisa corporal e vocal não se encerra ao final dos quase quatro meses de curso. O aprimoramento das habilidades técnicas deve ser contínuo e permanente, pois só assim o ator conseguirá transmutar os exercícios – fortemente amparado na sua imaginação criadora – para uma forma estética. (PAULA, 2014).

A conteúdo teórico do curso é totalmente singular. O estudo e discussão de textos taoístas, junguianos, da física moderna, metafísicos, entre outros causam um estranhamento, em um primeiro momento, naqueles acostumados ao modo de pensar ocidental. Entretanto, são esses preceitos que formam a base para a *nova teatralidade* pretendida por Antunes Filho. De acordo com Batista (2019, p. 65):

[...] os conceitos de Inconsciente Coletivo e Arquétipo, além do pensamento zen-budista e das teorias da Nova Física, não só embasariam o pensamento de Antunes em relação à condição humana e ao teatro, como também forneceriam “subsídios concretos para a elaboração de conceitos que se transformam em técnicas do ator”, os quais procedem dessas teorias, como, por exemplo, os exercícios da *bolha* e do *desequilíbrio*.

Pode-se constatar, a partir dessas concepções, que todas as disciplinas do CPTzinho constituem pilares elementares de sua pedagogia. A estrutura do curso é pensada de modo transdisciplinar, ou seja: corpo, voz, interpretação, teorias e referências dialogam entre si continuamente. Apenas com o alinhamento e entendimento de que tudo está interligado é que teremos a formação de um *ator quântico*¹²⁴ tão ambicionado por Antunes Filho e definido como “aquele que trabalha por meio das energias e para o qual tudo é interconexão”. (MILARÉ, 2010, p. 136).

Antunes Filho sempre foi um defensor da disseminação do conhecimento de maneira horizontal, mesmo que a decodificação desses saberes, por parte daqueles que com ele conviveram, se dê em momentos diferentes. Reconhece a importância das influências dos que vieram antes dele:

¹²³ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Marcos de Andrade, concedida ao autor desta dissertação no dia 29 de maio de 2020.

¹²⁴ Termo mencionado originalmente no manual *O ator do Centro de Pesquisa Teatral Sesc Vila Nova* escrito em 1987 por um grupo de atores do CPT. Observação: o acesso integral a esse texto se deu pela dissertação de mestrado de Lee Taylor de Moura Paula (cuja referência completa se encontra ao final deste trabalho), em que podemos encontrá-lo escaneado na parte de anexos (2014, p. 165).

Influências existem porque a gente não fecha os portos. Esse diálogo de homem para homem, de sociedade para sociedade, deve sempre existir. O que importa é que o elemento de um autor, colocado em outro, adquire outro significado. [...] É uma distribuição democrática do conhecimento... (ANTUNES FILHO, 1979 apud PAULA, 2014, p. 46).

No CPTzinho não é diferente. A informação é passada de modo igualitário, não se levando em consideração as experiências pregressas dos atores. Pode haver questionamentos sobre a eficácia do ensino nesse sentido, entretanto a pedagogia do curso é tão ímpar que coloca todos em um mesmo nível de aprendizagem. Danesi diz que:

[...] Não é somente pessoas iniciantes que estão procurando esse lugar até para se desconstruir. Muita gente procura e quer fazer. No seu CPTzinho (2015) em especial nós tivemos o Ney Piantentini¹²⁵ [...] com uma bagagem absoluta já e estabelecida dentro do teatro [...] e se propõe a ir pra esse lugar, passar por esse processo de desconstrução e de tentar entender outros mecanismos para a ação cênica e para o trabalho do ator.¹²⁶

Podemos constatar que não parece ter grande relevância possuir décadas de atuação ou ser iniciante no teatro, pois a estrutura do curso parte do princípio da desconstrução de cada participante para a sua posterior construção, com novos alicerces mentais e físicos. Danesi comenta a esse respeito:

Como você acessa as pessoas, como você desconstrói essa formação prévia que todo mundo traz, mas ao mesmo dá condições e recursos para que o aluno se reconstrua também. Porque só desconstruir seria muito nocivo, acho que a construção de um novo pensamento ou de novas relações desse novo pensamento do fazer teatral, ele é estabelecido no CPTzinho.¹²⁷

Partindo do pressuposto dessa reconstrução, podemos estabelecer a seguinte reflexão: após os quase quatro meses intensos de estudos e pesquisas práticas, qual a relevância do curso para a formação de um ator, de um artista? Bruno, ao ser questionada sobre isso, faz o seguinte relato:

É o curso do qual eu mais acredito, dos quais eu já passei. Eu não passei por todos do mundo, nem do Brasil. Eu tive uma experiência de ir fazer um curso de interpretação em Moscou, no RIGSI¹²⁸, no instituto do Stanislavski, do método de interpretação do Stanislavski. Um mês intenso na Rússia. Eu tive a oportunidade de trabalhar e fazer vários cursos em São Paulo... Eu

¹²⁵ Ney Luiz Piantentini (1960) é ator, diretor e professor de teatro. Possui doutorado e mestrado em Pedagogia Teatral pela ECA/USP. É integrante da Companhia do Latão desde a sua fundação e exerceu ainda a função de presidente da Cooperativa Paulista de Teatro entre 2005 e 2013.

¹²⁶ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Emerson Danesi, concedida ao autor desta dissertação no dia 04 de junho de 2020.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Instituto Estatal Russo de Artes Cênicas.

considero o curso mais fundamental que eu fiz; e acredito muito no curso, mas eu não acho que ele é único.¹²⁹

Pensando em termos de espaços de formação ou escolas de atores, o curso do CPTzinho, verdadeiramente, não é único. No entanto, ele pode ser único na sua própria existência, totalmente vinculada à figura de Antunes Filho. Sobre esse aspecto, Hofstatter pondera:

O que o Antunes deixa como legado, como estruturação, como metodologia, como técnica para o ator, como proposta investigativa, eu acho que é extremamente valiosa. [...] Eu acho que é de suma importância, não só a divulgação como a permanência desse tipo de trabalho, de pesquisa, de estudo. [...]. Existe ali algo muito diferenciado, muito único.¹³⁰

Não se trata aqui de desvalorizar outros espaços de formação e pesquisa, mas de entender e reconhecer a peculiaridade do CPTzinho. Andrade reflete sobre essa questão:

Eu não sei falar se o CPTzinho como curso formador é melhor ou pior do que outros. Mas do ponto de vista do ambiente artístico, a junção do curso CPTzinho com o ambiente do CPT é um lugar único por causa da ambição artística do Antunes.¹³¹

Levando em consideração o falecimento de Antunes Filho, em 2019, quais os rumos que o curso tomará? Sem a figura forte e expressiva do mestre, o curso continuará? Abordaremos esse tópico no próximo capítulo.

¹²⁹ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência *Zoom* com Vanessa Bruno, concedida ao autor desta dissertação no dia 07 de julho de 2020.

¹³⁰ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência *Zoom* com Felipe Hofstatter, concedida ao autor desta dissertação no dia 02 de junho de 2020.

¹³¹ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência *Zoom* com Marcos de Andrade, concedida ao autor desta dissertação no dia 29 de maio de 2020.

6. O FUTURO DO CPTZINHO

Após todos os capítulos dissertados anteriormente, principalmente aqueles sobre o curso propriamente dito, sua estruturação e seu valor para a formação do ator, chegamos ao último capítulo antes das considerações finais. Resta-nos uma derradeira questão: O que será do CPTzinho após a morte de seu criador?

Normalmente, em todos os anos, as inscrições para o curso abrem no meio do segundo semestre. Entretanto a abertura do processo seletivo em 2019 (para a formação da turma de 2020) não aconteceu. Para esclarecimentos a respeito do futuro do CPTzinho, a entrevista com o coordenador do curso foi de suma importância.

Segundo Danesi, houve diversas reuniões entre ele, os responsáveis pela unidade do Sesc Consolação e pessoas da gerência geral da rede, em que se decidiram pela permanência do Centro de Pesquisa Teatral, mas ressalta:

A ideia é que o CPT continua, esse centro de pesquisa continua, claro que não nos mesmos moldes, ou seja, fundamentalmente não vai ter essa figura de um coordenador único, essa figura tão de totem que o Antunes tinha, onde tudo de alguma maneira circulava essa figura, então a ideia é não ter, mesmo porque a gente entende que não há ninguém que substitua o Antunes, nesse sentido da pedagogia, da estética e de todo o trabalho que ele desenvolveu no CPT.¹³²

De acordo com Danesi, o CPTzinho teria apenas mais uma edição que ocorreria em 2020 (nos mesmos moldes e com os mesmos professores de 2019). As inscrições abririam a partir de maio deste ano, mas essa intenção foi frustrada devido à pandemia do novo coronavírus.

Acatando a decisão do Governo do Estado de São Paulo, que através do Decreto nº 64.681, de 22 de março de 2020, instituiu a quarentena em todas as cidades paulistas, o Sesc-SP fechou todas as suas unidades e, com isso, o início das inscrições foi cancelado.

A intenção, segundo Danesi, é que, após a reabertura das unidades, ocorram novas reuniões para discutir se o curso do CPTzinho (previsto para 2020) ainda acontecerá no ano de 2021. Conforme o coordenador, o objetivo fundamental do Sesc-SP é continuar a luta de Antunes que “é formar seres, seja seres para a arte,

¹³² Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Emerson Danesi, concedida ao autor desta dissertação no dia 04 de junho de 2020.

para vida, para a religião, seres para o que for; mexer com o nosso interno [...] e ampliar o conhecimento”¹³³.

Desejando estender o acesso ao acervo e ao espaço privilegiado de pesquisa do CPT, Danesi comenta que a ideia também é aumentar as opções de cursos, semelhante ao que era praticado no CPT na década de 90: “quando eu entrei em 1996, era isso, não tinha só o curso de ator. Tinha o curso de ator, de iluminação, de sonoplastia e de cenografia e figurinos”¹³⁴. Intenciona-se a criação de cursos como de cenografia, artes visuais e performance, com horários e dias diferentes. Além disso, Danesi diz que:

Um dos eixos também é ser residências, onde artistas, também ainda com essa proposta de formação, tragam para dentro do CPT alguma investigação no caráter mais formativo do que necessariamente de resultado de espetáculo, por exemplo.”¹³⁵

Com a futura reabertura da unidade, caso essa proposta pedagógica se cumpra, Danesi relata que o planejamento é que, junto ao andamento e finalização de cada curso, sejam realizadas avaliações por toda equipe responsável do Sesc. O próprio Danesi estaria presente nessas reuniões para discutir se as propostas foram bem executadas, se obtiveram êxito, se continuam ou se devem ser revistas.

Partilhando da presença de Antunes Filho por mais de vinte anos, Danesi que, além de coordenador do CPTzinho, é produtor da Grupo de Teatro Macunaíma, passa a ser a figura viva mais importante desse espaço. Ao ser perguntado, em entrevista para este trabalho, Danesi confirma que continua no CPT, mas enfatiza que será mais um dos idealizadores da programação e dos rumos do espaço, dialogando com a gerência e com os técnicos do Sesc Consolação.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na pesquisa realizada neste trabalho, foi possível apresentar um levantamento detalhado a respeito dos exercícios de corpo e voz, assim como a explicação das práticas dos demais dias de aula do CPTzinho. Essa investigação foi de grande valia para o entendimento da pedagogia e da estrutura do curso.

A bibliografia referenciada e, principalmente, as entrevistas feitas por mim com o coordenador e com os professores do curso do ano de 2015 revelaram-se fontes primordiais e indispensáveis para a compreensão da relevância e singularidade do CPTzinho na formação do ator. Através dos relatos também foi possível assimilar a importância da figura de Antunes Filho bem como os referenciais teóricos, práticos e artísticos que embasavam as escolhas metodológicas do diretor do CPT. Assim, podemos apreender que todo esse repertório construído pelo mestre ao longo de anos de trabalho em sua trajetória tão singular fomentou sua pedagogia igualmente ímpar, erguida sob sólidas concepções do que é atuar e do que é ser ator. Dessa forma, pode-se constatar a importância desse centro de pesquisa para a investigação e experimentação teatral.

O percurso do presente trabalho foi fundamentado sob a estrutura que um trabalho acadêmico demanda. Dessa forma, as considerações feitas ao longo do trabalho perpassam por uma trajetória metodológica cuidadosa. O intuito aqui não é deslegitimar nenhum outro curso. Entretanto, partindo das reflexões fomentadas por este trabalho, concluiu-se que o CPTzinho se caracteriza como um importante espaço de formação de atores, de investigação teatral e de experimentação cênica.

Ter participado do Curso de Introdução ao Método do Ator foi uma das experiências teatrais mais marcantes na minha trajetória artística e pessoal. A partir do CPTzinho pude aprimorar e sensibilizar minha técnica e meu intelecto, além de ampliar minha visão de mundo em todos os sentidos (artístico, social, político, cultural, etc.).

São respeitáveis o rigor e a seriedade com que a pesquisa teatral era encarada por Antunes Filho. Essa mesma postura também foi e continua sendo adotada por todos no CPTzinho (coordenador, professores e atores). É um trabalho de transformação e de educação do ser humano e não apenas do ser ator.

Por fim, tendo em vista que o futuro do curso ainda é incerto e que provavelmente só ocorra mais uma edição, espero que a pesquisa aqui apresentada sirva ao propósito de documentar os preceitos pedagógicos, a estrutura, a metodologia aplicada do curso bem como as descrições dos exercícios e outras características únicas do CPTzinho. Almejo ainda que este trabalho provoque outros estudiosos/atores e fundamente novas pesquisas metodológicas e artísticas ligadas à pedagogia teatral e ao CPT de um modo geral.

REFERÊNCIAS

ABDO, Humberto. 6 reflexões para entender o pensamento de Carl Jung. **Revista Galileu**, 2017. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2017/02/6-reflexoes-para-entender-o-pensamento-de-carl-jung.html>>. Acesso em: 24 maio 2020.

ANTUNES Filho: veja repercussão da morte do diretor. **G1**, 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/05/02/antunes-filho-veja-repercussao-da-morte-do-diretor.ghtml>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Trad. do grego e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: INCM, 1998.

BATISTA, César Augusto Pinto. **O teatro de Antunes Filho**: pensamento e técnica no processo de atuação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). 2019. 140f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes/ Universidade de São Paulo- ECA USP, São Paulo, 2019.

CARL Gustav Jung: os doze arquétipos comuns. **Psicologias do Brasil**, 2016. Disponível em: <<https://www.psicologiasdobrasil.com.br/carl-gustav-jung-os-doze-arquetipos-comuns/>>. Acesso em: 04 maio 2020.

CARMELINDA Guimarães. **EMAC**. Disponível em: <<https://www.emac.ufg.br/n/31389-carmelinda-guimaraes>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

CENTRO DE PESQUISA TEATRAL (CPT). **CPTzinho**: o método. Texto impresso. São Paulo, 2015.

CLARO, Amílcar. **O teatro Segundo Antunes Filho**: desafios de um tempo duro, 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OBMLSIFtgKc&t=1s>>. Acesso em: 26 maio 2020.

_____. **O teatro segundo Antunes Filho**: o método, 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wXMwNoB5dHo>>. Acesso em: 04 maio 2020.

_____. **Teatro e circunstância**: paradigmas – dialética da história – prêt-à-porter, 2008. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <<https://youtu.be/hAOqW1cwvOc>>. Acesso em: 22 maio 2020.

DE CARLI, Anelise. Trinta anos sem Eliade. Colóquio na Romênia revisita suas contribuições. **Imaginalis**, 2016. Disponível em:

<<https://www.ufrgs.br/imaginalis/coloquio-na-romenia-celebra-eliade-30-anos-apos-sua-morte/>>. Acesso em: 15 maio 2020.

DÉCIO de Almeida Prado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3751/decio-de-almeida-prado>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. Trad. Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Escala, 2006.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Trad. de Gilson Cesar Cardoso de Souza. 12ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. de Pola Civelli. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ERICKSON, G. W. Introdução à retórica, de Olivier Rebol. **Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)**, v. 14, n. 21, p. 277-281, 26 set. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/502/434>>. Acesso em: 23 maio 2020.

FABIO Sabag. **Memória Globo**. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/fabio-sabag/>>. Acesso em: 16 abr. 2020.

FERNANDES, Michel. Antunes Filho apresenta 10ª edição de Prêt-à-Porter. **Aplauso Brasil**, 2011. Disponível em: <<https://aplusobrasil.com.br/antunes-filho-apresenta-10%c2%aa-edicao-de-pret-a-porter/>>. Acesso em: 20 maio 2020.

FLÁVIO Rangel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359367/flavio-rangel>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

FRAZÃO, Diva. Henrik Ibsen. **eBiografia**. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/henrik_ibsen/>. Acesso em: 01 abr. 2020.

_____. Fernando Pessoa. **eBiografia**. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/fernando_pessoa/>. Acesso em: 09 jun. 2020.

GEORGE, David. **Grupo Macunaíma: carnavalização e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GHIRALDELLI JÚNIOR, Paulo. **O que é pedagogia?** São Paulo: Brasiliense, 2006.

GRUPO DE TEATRO MACUNAÍMA. **Programa do espetáculo Blanche**. São Paulo: Sesc, 2016.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Antunes Filho, um renovador do teatro brasileiro**. Campinas: Unicamp, 1998.

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. São Paulo: Pensamento, 1975.

HIEROFANIA. In: DICIO, **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/hierofania/>. Acesso em: 25 abr. 2020.

JOAN Ponç. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8662/joan-ponc>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. **Psicologia do inconsciente**. Trad. de Maria Luiza Appy. 2ª ed. Petrópolis: Vozes (Obras Completas de C. G. Jung, Volume VII/1), 1980.

LAURA Cardoso. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400418/laura-cardoso>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

LEE Taylor. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa458620/lee-taylor>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

LÉLIA Abramo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa379/lelia-abramo>>. Acesso em: 13 abr. 2020.

LIBÂNIO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** São Paulo: Cortês, 2010.

MACIEL, Nahima. 40 anos da morte de Maria Callas: Artista era mais que uma cantora. **Correio Braziliense**, 2017. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/09/16/interna_diversao_arte,626425/cantora-maria-callas.shtml>. Acesso em: 03 jun. 2020.

MATEUS, Samuel. **Introdução à retórica no séc. XXI**. Covilhã: LabCom.IFP, 2018.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a arte do ator**. Sete Palcos, Coimbra, nº 3, set. 1998.

_____. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **Antunes Filho, poeta da cena**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

_____. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

MORPANINI, Rafael. **Prêt-à-porter: a autonomia do ator em questão**. 2016. 126f. Dissertação (Trabalho de Conclusão de Curso) – Instituto CAL de Arte e Cultura/Faculdade CAL de Artes Cênicas, Rio de Janeiro, 2016.

NEVES, Maria. 'Era o maior e o melhor, o que sabia tudo', diz Laura Cardoso no velório de Antunes Filho. **G1**, 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/05/03/era-o-maior-e-o-melhor-o-que-sabia-tudo-diz-laura-cardoso-no-velorio-de-antunes-filho.ghtml>>. Acesso em: 04 maio 2020.

NEY Piantentini. **Revista Metrôpole**. Disponível em: <<http://metropolerevista.com.br/gente/entrevista-e-perfil/ney-piacentini/682>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

NICETTE Bruno. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349494/nicette-bruno>>. Acesso em: 18 abr. 2020.

NÚCLEO de Artes Cênicas. **NAC**, 2020. Disponível em: <<https://nucleodeartescenicas.wixsite.com/site>>. Acesso em: 26 maio 2020.

O mestre da cena. **SESC SP**, 2013. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7106_O+MESTRE+DA+CENA#/tagcloud=lista>. Acesso em: 26 maio 2020.

OSMAR Rodrigues Cruz. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa206165/osmar-rodrigues-cruz>>. Acesso em: 23 mar. 2020.

PAULA, Lee Taylor de Moura. **Manifestação do ator: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)**. 2014. 226f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes/ Universidade de São Paulo- ECA USP, São Paulo, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3ª ed. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

QUEM Somos. **SESC SP**. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/quem-somos/apresentacao/>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

RAUL Cortez. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15138/raul-cortez>>. Acesso em: 08 abr. 2020.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. 2. ed. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RODA VIVA. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm> Acesso em: 19 maio 2020.

ROSCHEL, Renato. Biografia de Kazuo Ohno. **Caleidoscópio**, 2004. Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.art.br/entrevista/artescenicass/kazuoojno3.html>>. Acesso em: 08 jun. 2020.

SERGIO Cardoso. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349511/sergio-cardoso>>. Acesso em: 17 abr. 2020.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 19ª ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

STEINER, George. **Lições dos Mestres**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

TEATRO. **Revista E**, 2008. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/4176_TEATRO>. Acesso em: 09 jun. 2020.