

## A CORALIDADE NA CENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Autor: Doutorando Fabio Cordeiro

Orientadora: Maria Helena Werneck

Bolsista CAPES

**Resumo:** Com esta exposição procuro apresentar em resumo os principais temas, questões e objetos que venho lidando na escrita de minha tese – “O coral e o colaborativo no teatro brasileiro”. Apresento, de forma breve, o conceito de *teatralidade coral* como ferramenta teórica para observarmos a produção cênica de Antunes Filho, desde a montagem de *Macunaíma*, em 1978. Pretendo descrever e analisar em minha exposição algumas cenas de sua trajetória como encenador com o Grupo Macunaíma, onde são utilizadas diferentes formas *corais*. Em minha tese, procuro ampliar este exercício de análise e reflexão com exemplos de outros “casos” da cena contemporânea, como Enrique Diaz e Antônio Araújo (e seus respectivos coletivos de criação), entre outros que procuro apresentar.

**Palavras chave:** Coro, Teatralidade, Antunes Filho

### 1.

Na primeira parte do texto da tese, que estou desenvolvendo, procuro realizar um estudo histórico e conceitual sobre as noções de *coro* e *teatralidade*, enfatizando principalmente as constantes reelaborações da *performance coral*. Partindo da cena clássica, desdobramos a noção de coro para ultrapassar a perspectiva do “personagem coletivo” para tentar atingir os contornos de um horizonte de práticas cênicas que constituem o *modo coral de teatralizar*. As interseções entre formas homogêneas (uníssonas e simétricas) e formas heterogêneas (polifônicas e assimétricas) se apresentam em meu estudo de tese como categorias de procedimentos de escritura e *performance* (ZUMTHOR, 1993) que visam constituir a dinâmica cênico-dramatúrgica.

Em minha pesquisa procuro lidar (não exclusivamente, mas principalmente) com o trabalho de Antunes Filho, Enrique Diaz e Antônio Araújo, e os respectivos coletivos associados a suas trajetórias como encenadores contemporâneos – Grupo de Teatro Macunaíma (1978), Cia. dos Atores (1988) e Teatro da Vertigem (1992). Portanto, o objeto de nosso estudo de tese é um conceito operatório, o *modo coral de teatralizar*, que procuramos expor na primeira parte da tese, para desenvolver na segunda parte um estudo aprofundado sobre a presença da *coralidade* no Teatro Brasileiro.

Em minha tese procuro realizar um exercício crítico de espelhamento entre duas esferas da criação teatral (o ensaio e a cena). O objetivo de minha pesquisa é analisar a relação entre os procedimentos utilizados no curso do *processo criativo* e as implicações que tal repertório de escolhas proporciona ao tecido do discurso cênico. Assim, procuro em meu estudo observar as apropriações e as mutações da *coralidade* enquanto repertório de recursos expressivos e modalidades da enunciação teatral.

O eclético repertório do Grupo de Teatro Macunaíma, que inclui espetáculos como *Macunaíma*, *Nelson 2 Rodrigues*, *Drácula e outros vampiros* e *Fragmentos Troianos*, e que já percorreu várias regiões do planeta, ao participar de festivais internacionais, não se restringe a um gênero ou a uma investigação pontual que se repete a cada espetáculo. Há, nesse sentido, uma variação de focos de interesse, de temas, autores e de perguntas e questões que são levantadas pelo diretor Antunes Filho como fontes matriciais norteadoras dos caminhos a serem seguidos no curso de seus longos processos de criação.

Apesar de intitular-se como Grupo (originalmente, Grupo Pau-Brasil), o conjunto composto por jovens atores parece aproximar-se de um perfil de “grupo-escola”. Antunes Filho representa um papel central, de coordenação e direção geral, mas principalmente de origem, continuidade e até mesmo de finitude do projeto artístico-pedagógico do Centro de Pesquisas Teatrais / Grupo Macunaíma. Na medida em que somente ele “envelhece”, a manutenção do projeto se apóia também no rodízio, nas “entradas e saídas” de gerações de atores-estagiários; alguns integrantes permaneceram por anos, outros nem tanto, mas a dinâmica do Grupo se assemelha (e se “cola”) a do CPT que, como “escola livre”, se coloca como lugar de passagem.

Desse modo, com a sucessão de gerações de artistas (atores, diretores, escritores, cenógrafos e figurinistas, principalmente), o CPT tem exercido o papel de formar (teoricamente, inclusive) e dar experiência a jovens iniciantes na profissão. Vale lembrar que em diversos espetáculos do Grupo, Antunes convidou atores mais tarimbados e experientes, como na segunda montagem de *Vereda da Salvação* (1993) que incluía em seu elenco Raul Cortez (também integrante da primeira montagem do texto de Jorge Andrade no TBC, em 1964, participando de outras produções do diretor paulista) e Laura Cardoso (também lançada como atriz pelo diretor em 1959 no espetáculo *Plantão 21*, de sua primeira companhia profissional, o Pequeno Teatro de Comédia).

O encenador trabalhou ao longo de seu percurso (iniciado nos anos 50) predominantemente com jovens atores; como Raul Cortez, Laura Cardoso, Jardel Filho e Stênio Garcia, antes da criação do CPT. Com o início da fase de produção com o Grupo de

Teatro Macunaíma, Antunes formou novas gerações, revelando em cena atores como Cacá Carvalho, Marcos Oliveira e Marlene Fortuna, integrantes da primeira geração que participou das primeiras montagens do Grupo, além de Luís Melo e Giulia Gam entre os anos 80 e 90; e mais recentemente, Juliana Galdino, Arieta Corrêa e Lee Tahlor, entre outros atores que compõem uma extensa listagem.

Antunes Filho, o Grupo Macunaíma e o CPT são referências fundamentais para observarmos a prática do teatro que se realiza através de pesquisas que envolvem procedimentos de investigação em torno das possibilidades de constituição de imagens coletivas, como as dos “grupos em cena”. Ainda que não seja costume considerar seu trabalho como resultado de um processo coletivo, muito pelo contrário, a figura de Antunes é geralmente considerada pelos críticos como emblema do poder individualista de um encenador-autor contemporâneo.

Por outro lado, a meu ver, seria possível observar na dinâmica de seu trabalho uma “tendência ao colaborativo”, como já tratei anteriormente em minha pesquisa de mestrado (CORDEIRO, 2004: 53). Este aspecto parece evidente desde os procedimentos criativos utilizados na composição de *Macunaíma*; assim como, nos anos noventa, ganhou outros contornos com a continuidade de seu trabalho com jovens ingressantes na profissão através do projeto *Prêt-à-porter* que já completou dez anos de atividades.

Na série de espetáculos a cada edição são compostas três cenas escritas e realizadas pelos atores do Grupo /Escola, que assim têm a oportunidade de desenvolver, de acordo com determinadas propostas apresentadas pelo diretor, um olhar mais plural sobre composição do espetáculo. Antunes, neste projeto que acontece todos os sábados (às 18hs), se coloca como coordenador, interlocutor, e “super-visor”. Talvez, nesse caso, sua figura (forte e determinante) como diretor ganhe outra feição. Neste projeto, que já teve nove edições, os atores são levados a condição de autores que escrevem (além de atuar e dirigir) suas idéias e pontos de vista através da composição de cenas, o que parece implicar em um esforço de interlocução diferenciado; ao ator, parece se oferecer uma oportunidade de exercer sua autonomia enquanto artista-pesquisador.

O repertório de espetáculos dirigidos por Antunes Filho, com o Grupo Macunaíma, em linhas gerais, apresenta a tendência em “problematizar” questões da atualidade através do diálogo com o universo da tradição teatral e dos mitos; através de pesquisas teóricas (de Mircea Eliade a Mikhail Bakhtin), como o estudo sobre as teorias contemporâneas da física – como a “Teoria Geral da Relatividade” de Einstein, a “Teoria Quântica” de Niels Bohr e o “Princípio da Incerteza” de Heisenberg (MILARÉ, 1990). Em seus processos criativos,

Antunes leva os atores a realizar pesquisas teóricas, através da leitura de autores orientais, do estudo da dramaturgia clássica e da retórica, envolvendo laboratórios práticos, treinamentos técnicos para a voz e corpo, abordando desde a escrita dramática às artes plásticas, entre outras referências que mudam a cada espetáculo (e a cada curso de sua escola).

Pode-se dizer que é recorrente, nos espetáculos que estão sendo estudados em minha pesquisa até o momento, a utilização da *coralidade* em suas variadas formas, mas principalmente se realizando em cena através da presença de “grupos” quase sempre organizados por critérios de unidade visual e sonora, sincronizados no palco através de *movimentos coletivos* (MILARÉ, 1992: 38-42). O diretor paulista costuma trabalhar, predominantemente, com uma noção de *coro* enquanto dinâmicas de “grupos em cena”, talvez, mais próxima das formas que consideramos clássicas e modernas (que se configuram através de critérios estéticos como: homogeneidade, unidade, harmonia e uníssono, por exemplo). Podemos perceber esse traço de sua produção cênica quando observamos a composição de coreografias envolvendo grupos (e subgrupos) de atores que se movimentam pelo espaço exibindo agilidade e precisão de movimentos corporais, através de dinâmicas visuais e sonoras altamente sincronizadas. Encontramos tal característica em suas teatralizações de textos literários, como *Macunaíma* (1978), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1986) e *A Pedra do Reino* (2006), nas tragédias gregas – *Fragments Troianos* (2002), *Medéia* (2004) e *Antígona* (2005) –, nas encenações da dramaturgia de Nelson Rodrigues, desde *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno* (1981) até *Senhora dos Afogados* (2008) e, mais recentemente, em *A Falecida Vapt-Vupt* (2009); para citar alguns exemplos que compõem a longa e volumosa trajetória de espetáculos realizados por Antunes Filho. Em cada um destes trabalhos realizados há uma “preservação e uma “reelaboração” de escolhas já utilizadas em sua trajetória ao longo dos seus mais de cinquenta anos dedicados ao teatro.

## 2.

Para realizar esta comunicação também me ancoro em trabalho de Pesquisa de Campo (parcialmente realizado, encontrando-se de certo modo em andamento) na cidade de São Paulo; quando visitei (e ainda voltarei a visitar) os espaços de trabalho do Grupo de Teatro Macunaíma, dirigido por Antunes.

Em julho deste ano, estive nas dependências do CPT para realizar o que denominamos como Pesquisa de Campo. Fui a São Paulo assistir vídeos das peças e conhecer pessoalmente o encenador (que me recebeu, em meio a um ensaio, com um sonoro “Saravá!”). Meu propósito era anotar o máximo possível (eu tinha apenas dois dias) sobre as utilizações das

formas *corais*; quer fossem bem evidentes ou quer me exigissem uma percepção mais sutil para notar a “presença” da *coralidade* nos espetáculos. Assisti seis das peças filmadas não de forma cronológica, mas em função da duração das mídias e da disponibilidade de horários do local e da funcionária (a gentil D. Maria Ilza).

No primeiro dia, assisti *Macunaíma* (com quatro horas e meia de duração) e *A Pedra do Reino* (com uma hora e meia). E foi curioso perceber as similaridades entre uma montagem e outra, distantes no tempo (1978 e 2006), mas muito próximas enquanto poéticas cênicas. No segundo dia, tive uma “overdose trágica”, tal como um grego na antigüidade que passava horas nos teatros. Assisti em uma única tarde *Nelson 2 Rodrigues* (que reúne *Álbum de Família* e *Toda nudez será castigada*), *Fragments Troianos* e *Antígona* (totalizando quatro horas e meia de vídeo).

Todos os espetáculos que assisti em vídeo (até o momento em que escrevo) apresentam uma versão que reelabora (reincidentemente) formas *corais*. A partir de agora, passo a comentar entre *Macunaíma* e *A Pedra do Reino*, algumas cenas dirigidas por Antunes em que percebo essa característica. Com estes espetáculos que comento a seguir não apresento a totalidade do repertório de cenas que estou estudando em minha pesquisa de tese. Apresento uma seleção de passagens, entre as cenas “recolhidas” em minha visita ao CPT, em julho passado, para exemplificar o que estou chamando de formas *corais*.

Passo agora, resumidamente, a comentar as características que encontrei e pude observar em minha Pesquisa de campo realizada no Acervo de vídeos do CPT-SESC/SP. Complemento minhas observações com comentários de outros pesquisadores que também se dedicaram ao trabalho de Antunes Filho, além de cotejar minhas impressões com declarações publicadas e atribuídas ao diretor. Também aciono como fonte de informações o site do CPT e (claro) meus cadernos de notas.

## 2.1.

*Macunaíma* quando estreou em 15 de setembro de 1978, como teatralização da rapsódia literária de Mário de Andrade, significou para Antunes Filho também um marco que definiu um novo rumo em sua trajetória como encenador. Considerado por muitos estudiosos do Teatro Brasileiro como um evento marcante da pós-modernidade na cena contemporânea, como afirma Sábato Magaldi (1996), por exemplo, o processo de criação e a trajetória do espetáculo fundaram e definiram o próprio nome do projeto de constituição de um coletivo de criação que se desdobrou, a partir de 1982, em uma escola de teatro que procurava (e ainda procura) dar formação técnica e cultural através de seus “núcleos de formação” que se

ocupam das diferentes funções teatrais – atores e diretores, cenógrafos e figurinistas, dramaturgos e técnicos. Portanto, se o espetáculo “inaugura” a era do “teatro do encenador”, parece também se caracterizar pela fundação de um coletivo de criação – havia um projeto de constituição de um grupo de teatro. Em entrevista concedida a Luís Fernando Ramos, publicada no Dossiê especial que a Revista Sala Preta editou sobre *A Pedra do Reino*, Antunes Filho se coloca:

Eu como modernista, porque eu sou meio modernista, aceito o pós-moderno como uma espécie de modernismo. Não significa estabelecer modelos hegemônicos, fascistas. Mas são necessários modelos para orientar, porque se ficar às cegas não dá. Se ficar só no Deleuze não dá. (...) Então não é obrigar as pessoas a pensarem de um jeito, mas sugerir (ANTUNES FILHO, 2006: 111).

Em função da realização do longo processo criativo de *Macunaíma*, considerado pelo próprio Antunes como “criação coletiva”, e da repercussão internacional que o espetáculo teve em sua longa trajetória (viajando pelo mundo, até a última apresentação em Atenas no ano de 1987), Antunes foi ganhando cada vez mais apoio do SESC para desenvolver um trabalho sistemático de formação, pesquisa e investigação das artes cênicas. Assim, suas atividades se concentram, desde os anos 1980, entre o Centro de Pesquisas Teatrais (uma “escola livre”) e as realizações do Grupo de Teatro Macunaíma. Sua fundação, enquanto coletivo de criação, ocorreu depois de, em 1977, Antunes ministrar um curso para atores baseado no tema “Macunaíma”, sob o patrocínio da Comissão de Teatro da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo. Com a montagem, o “Grupo” passou a se organizar como cooperativa, utilizando esquemas de percentuais, vindo a transformar-se em empresa na mesma época da criação do CPT. A estrutura que encontrei ao visitar suas dependências não tinha nada de opulento ou ritualístico; havia um clima de trabalho sério e disciplinado, bastante organizado, em que a figura do diretor/coordenador/professor centraliza e conduz o andamento geral.

Em *Macunaíma*, o “herói sem nenhum caráter”, acompanhado de seus dois irmãos (um branco, outro indígena) viaja pelas florestas, pelo imaginário indígena, em busca de uma pedra sagrada (a *muyrakitã*), chegando à metrópole industrializada, onde o elemento mítico dominador é a *máquina* – diz o herói: “Adeus consciência que eu *vou-me* embora para São Paulo”. No espetáculo de Antunes o que prevalece são os corpos do elenco, criativos e criadores de formas individuais e principalmente de *movimentos coletivos*, que se metamorfoseiam nas mais de quatro horas do espetáculo, como definiu Sebastião Milaré (MILARÉ, 1992: 39). Praticamente não há cenário composto por mobílias – o palco aparece vazio a maior parte do tempo, exceto para ser ocupado e desocupado pelos atores. Há uma clara intenção de estabelecer uma postura frente ao panorama político e cultural da época – se

pensarmos no movimento sindical do ABC paulista que eclodia em meio ao ainda poderoso regime militar, com seus instrumentos de repressão e violência.

Já na primeira cena do espetáculo, vemos a imagem de um grupo vestido como operários, em outras cenas, grupos de atores atravessam o espaço executando, de modo sincrônico, passos de danças e cantos de tribos brasileiras, em outros momentos novas configurações e dinâmicas de “grupos em cena” são utilizadas; por exemplo, ao apropriar-se de objetos que são explorados para produzir novas imagens – como os diversos usos de um grande tecido branco que alcança as duas extremidades da cena e, quando aberto, é utilizado para encobrir os corpos seminus das atrizes.

Outro exemplo, bastante citado, são as várias utilizações de jornais em cena; que, rasgados nas mãos de um grupo estático, ocupando todo o espaço, se “transformam” na sugestão de “galhos de árvores” por onde Macunaíma e seus irmãos (também um grupo) atravessam em sua busca por recuperar a pedra sagrada. Os jornais também são utilizados como tais em cena, mas também são literalmente comidos pelo grupo, que em diferentes momentos volta a funcionar como cenário, sugerindo ou determinando com sua ocupação um “novo lugar”; por exemplo, quando o grupo que “vem” do universo mítico tribal encontra a cultura urbana, de São Paulo.

Esse encontro entre culturas, e temporalidades, que parece caracterizar a gênese de nossa própria cultura, também é teatralizado através de uma cena em que um grande grupo aparece vestido com roupas contemporâneas para a época da montagem (o final dos anos 1970); uns passam lendo jornais, outros cruzando lateralmente o espaço em passo rápido e curto, indicando a urgência do tempo da cidade contemporânea; nesse momento volta a aparecer o grupo de operários que se deslocam coreograficamente, depois de duas prostitutas que falam com sotaque francês cruzarem a cena. Do ponto de vista narrativo, estamos assistindo a chegada de Macunaíma e seus irmãos numa pensão na cidade de São Paulo; o novo espaço é simbolizado pela utilização de uma cama com rodinhas (que será aproveitada teatralmente como objeto para a produção de novas imagens na seqüência do espetáculo – a cama se “transforma” em barco, automóvel e até mesmo em cama). Quando Macunaíma chega, em sua viagem, no espaço urbano, nesta cena um grupo encontra outro; os irmãos “não civilizados” e os pensionistas, habitantes da cidade; e é curiosa a cena em que se encaram e não parecem se reconhecer, um grupo não espelha o outro. Como afirma David George, em seu livro “Grupo Macunaíma: carnavalização e mito” (1990): *O diretor utiliza um método coletivo de encenação fundamentado nos blocos de carnaval; isto é, ele estende esse modo*

*carnavalesco para incluir toda a coreografia da equipe e para expressar cenicamente as mais variadas facetas da realidade brasileira* (GEORGE, 1990: 23).

Em *Macunaíma*, talvez sua principal referência tenha sido o conceito de “carnavalização” de Mikhail Bakhtin (1972). Mais adiante, Antunes irá aproveitar suas leituras dos conceitos de “eterno retorno” de Mircea Eliade, além do “inconsciente coletivo” e da noção de “arquetipos” que encontra em C. Jung (1963), para embasar suas investigações cênicas, especialmente, nas montagens de textos de Nelson Rodrigues. Em *O Eterno Retorno* (1981), o Grupo Macunaíma leva à cena outras referências de comportamentos coletivos e *corais*; como procissões, cantos fúnebres e cortejos. Em minha pesquisa procuro analisar também a *coralidade* nas montagens das tragédias gregas, de Sófocles (*Antígona*) e Eurípedes (*As Troianas* e *Medéia*), onde o diretor aproveita como referências a própria tradição do teatro coral grego, em releituras do *coro* enquanto “grupos em cena”.

Para Sebastião Milaré, estudioso do teatro, que acompanha a trajetória de Antunes, a figuração do “caminho” e da noção de “percurso” *presentes na linguagem antuniana reproduziram no palco várias “estações poéticas” do encenador*. Continua ele dizendo que *cada “estação” contém os elementos da transgressão e de auto-superação do artista no exercício dialético, de preservação/ renovação* (MILARÉ, 1992: 42). Este traço pode ser percebido, por exemplo, nas múltiplas utilizações das entradas e saídas dos diferentes grupos coreografados e (nem sempre) cantantes, na trajetória de espetáculos e processos criativos do Grupo de Teatro Macunaíma.

## 2.2.

*A Pedra do Reino*, teatralização de Antunes Filho que parte da obra literária de Ariano Suassuna, estreou em 2006. O espetáculo retoma de várias maneiras determinados procedimentos de encenação que apresentam apropriações e reelaborações de formas *corais* utilizadas pelo diretor em realizações anteriores – são como *coros camalões* (COELHO, 2006: 123). A relação de proximidade entre essa montagem e o primeiro espetáculo do grupo pode ser percebida, em primeiro lugar, pelas qualidades textuais (são obras literárias), mas também apresentarem pontos de vista sobre a identidade cultural brasileira; principalmente se nos atentarmos para o aproveitamento que o encenador realiza, em sua produção cênica, da relação entre grupos e indivíduos, sujeitos individuais e coletivos, enquanto pólos de tensão – *como nas cavalgadas belicosas onde se misturam em bandos aguerridos coronéis, cangaceiros, padres, fazendeiros, vaqueiros e políticos de renome, avançam em tropel cavalgando na mais ordinária peça do mobiliário doméstico* (LIMA, 2006: 122). Em *A pedra*



*do reino*, cadeiras são utilizadas como sugestão de cavalos onde os bandos de cangaceiros galopam empunhando armas e gritando, cada qual fiel a um dos partidos rivais em disputa – cada partido é simbolizado por lenços vermelhos e azuis que são agitados no ar pelos grupos.

O espetáculo baseado em texto literário do escritor paraibano Ariano Suassuna (que também utiliza elementos da *coralidade* em sua produção dramaturgica) começa com uma seqüência sem falas, e bastante “musical”, que teatraliza, de modo particular, uma perseguição policial. Entra em cena uma tropa; composta por um grupo de soldados que (portando espingardas, usando uniformes militares que remetem aos jagunços do nordeste brasileiro no início do século vinte) atravessa o palco saltitando e em alta velocidade, enfileirados e absolutamente sincronizados; desaparecem pela lateral oposta, ao mesmo tempo em que gritam “em coro”, como fazem os militares (vale lembrar que um dos soldados carrega a bandeira do Brasil). Em seguida aparece em cena, entrando lateralmente também, o ator Lee Thalor/ Quaderna, carregando uma mala, um banco e uma grade (que indica sua condição de encarcerado). Ele sai correndo logo depois, lateralmente, na medida em que percebe a volta do grupo em sua direção. E o grupo torna a aparecer.

As entradas e saídas, da tropa de jagunços (saltitantes) e de Quaderna (fugitivo), acontecem em ritmo ágil de tal modo que quando mal percebemos a saída de um, já notamos a entrada do outro; como se o diretor “cortasse” de um plano para o outro, em sua edição cênica, tal como o faria se estivesse editando um filme. Os “grupos em cena” mudam de aparência, realizam danças e cantos, entrando e saindo, durante toda a encenação.

### 2.3.

Por outro lado, tanto “Macunaíma” como “Quaderna” não parecem se adequar à noção de personagem enquanto indivíduos, ou pessoas constituídas no sentido da tradição realista de representação. São como figuras, em um sentido semelhante ao que define Sarrazac, na medida em que possuem uma *filiação coral que as promove ao estatuto de figuras* (SARRAZAC, 2002: 113). Como figuras, os dois personagens parecem se aproximar da noção de sujeito coletivo (plural ou coral). Como diz o teórico e criador francês: *A figura desdobra-se numa personagem plural. E, ao mesmo tempo, afasta o espectador da contemplação mórbida de um destino individual* (SARRAZAC, 2002: 113).

O ator Marcos Oliveira, que participa da segunda geração do elenco do espetáculo *Macunaíma*, em 1984, realiza uma composição vocal que oscila abruptamente entre agudos e graves, em determinadas falas, o que parece evidenciar o traço “sem caráter” do personagem, que não se estabiliza enquanto identidade sonora, nem visual (tal como um adolescente em

processo de amadurecimento de seu aparelho vocal). Quando viaja para o Rio de Janeiro, para pedir ajuda aos “orixás” num terreiro de macumba, Macunaíma aparece em cena vestindo trajes urbanos (camisa marrom, calça e blazer brancos). É importante também ressaltar que há uma mudança nos trajes dos irmãos do herói que, de quase nus no início do espetáculo, na medida em que passam a conviver com a cultura urbana usam calças compridas e roupas que cobrem mais seus corpos, reproduzindo as mesmas cores e estampas (por exemplo: o irmão índio do “herói sem caráter”, no início usa um short vermelho, depois de passar um tempo na cidade, usa uma calça da mesma cor e tecido).

Macunaíma precisa enfrentar o gigante Pietro Pietra assim como Quaderna, em *A Pedra do Reino*, enfrenta um julgamento e, por sua vez, desenvolve uma peleja verbal com o seu Juiz. É curioso notar que o “juiz” e o “gigante” (figuras antagonistas) são caracterizados de maneiras semelhantes; colocam cartolas nas cabeças, usam barbas, vestem fraques, e desenvolvem em cena um padrão de vocalização dos enunciados que está sempre enfatizando determinadas cadências e repetições melódicas, através da emissão recorrente de sons entre as palavras, revelando um apuro interpretativo e técnico, em ambos os trabalhos do diretor com os atores.

Essa repetição de signos visuais (e até sonoros) entre personagens de obras espetaculares diferentes, a reelaboração de um padrão vocal semelhante que identifica e aproxima os dois personagens, diferentes e distantes (no tempo), mas muito próximos enquanto linguagem cênica deixa evidente, ao estudioso de teatro, a assinatura de Antunes Filho, como autor de uma poética cênica contemporânea, que aciona referências e fontes de qualidades diversas, mas também dialoga consigo mesmo, com seu próprio percurso como artista-pesquisador, através de diversos procedimentos de teatralização e auto-referências. Como coloca Mariângela Alves de Lima, pesquisadora e crítica (do jornal O Estado de S. Paulo): *Herdeiro do trono legítimo do Brasil, rei prometido do Quinto Império dos sebastianistas, Dom Pedro Dinis Quaderna é, além disso, sucessor literoteatral de Macunaíma* (LIMA, 2006: 121).

Através da sucessão de seus processos e espetáculos, Antunes Filho, em suas reelaborações, parece também estar desenvolvendo uma sintaxe própria enquanto escritor de cenas e diretor de atores, criando também um repertório de subgêneros e de procedimentos teatrais que constituem sua autoria como encenador. Para Sérgio Sálvia Coelho: *Que acorram os fãs fiéis: estão em cena o coro carnavalesco de Macunaíma, a fila de cadeiras de Toda Nudez será castigada e o narrador-figurante de Romeu e Julieta. Mas essa volta ao terreno seguro não significa capitulação* (COELHO: 2006, 123).

### 3.

É possível notar nos dois espetáculos que assisti em vídeo, comentados nessa exposição, determinados procedimentos criativos que parecem se repetir de maneiras sempre reelaboradas, revelando algumas das características da assinatura de Antunes Filho como encenador. Um traço particular que podemos apontar em sua trajetória é a recorrente utilização de várias dinâmicas de “entradas e saídas” dos grupos/ corais composto pelos atores (ou *coreutas*). Os “grupos em cena” são coreografados em função das fontes matriciais acionadas pelo diretor no curso dos processos criativos, diferentes a cada projeto, que vão do próprio texto escrito, à música e ao canto (utilizando referências indígenas, regionais, clássicas, etc.), às danças coletivas e individuais (com referências aos blocos de carnaval ou às tropas militares, entre outros).

A *coralidade* quando observamos e analisamos determinadas cenas dos espetáculos realizados por Antunes Filho (entre 1978 e 2008) se concretiza através das variações de ritmos, das sonoridades e dos *movimentos coletivos*. Os “grupos em cena”, no caso dos espetáculos que assisti se trans-figuram, ganham formas novas a cada investigação teórica e prática. Aparecem como “grupos em cena”, mas em função das referências que mudam a cada processo, assumem novas aparências e dinâmicas. Deslocam-se como fariam “blocos de carnaval” ou ocupam o espaço inteiro imobilizando-se e sugerindo a imagem de “estátuas neoclássicas” – através da composição de suas posturas físicas e o corpo nu inteiramente pintado de branco (como em *Macunaíma*); realizam verdadeiras “procissões e cortejos” (como em *Nelson 2 Rodrigues*), ou atravessam o palco-moldura como “tropas militares saltitantes” (com em *A Pedra do Reino*).

O jogo entre sonoridades e imagens (estáticas e em movimento), entre coreografias e orquestrações sonoras nos espetáculos do Grupo Macunaíma não acontece somente como repetição de procedimentos de teatralização, mas também como re-utilizações de recursos da *teatralidade coral*, não somente através dos desempenhos dos “grupos em cena”, mas também na composição dos trabalhos interpretativos dos atores responsáveis pela “incorporação” dos heróis e também de seus antagonistas – Macunaíma e Quaderna; Pietro Pietra e o Juiz de *A Pedra do Reino*.

Pela continuidade, ao mesmo tempo, Antunes Filho, entre a formação de novas gerações e a composição cênica de seus espetáculos, pode ser apontado como uma figura emblemática para o que consideramos como um “teatro que pesquisa”. No contexto do Teatro Brasileiro Contemporâneo, considerando suas diferentes vertentes, o Grupo Macunaíma é uma referência importante para coletivos de criação, como a Cia. dos Atores ou o Teatro da

Vertigem, entre outros conjuntos, que se dedicam a investigar e a experimentar modalidades de linguagens cênicas, em suas diferentes linhas de pesquisa.

Dessa forma, com esta comunicação procurei sustentar o ponto de vista de que a *coralidade* é um dos traços dos mais significativos do Teatro Brasileiro em curso, especialmente quando observarmos a produção poética de coletivos de criação (grupos e/ ou companhias) que associamos ao “teatro que pesquisa” – enquanto vertente contemporânea brasileira. É desse modo que procuramos caracterizar o exemplo do Grupo de Teatro Macunaíma coordenado e dirigido por Antunes Filho; através da *teatralidade coral* – conceito teórico e operatório que utilizamos para analisar o trabalho de encenadores contemporâneos, em minha pesquisa de tese – também em processo de escrita.

### **Referências bibliográficas**

ANTUNES Filho. “Antunes filho e suas obsessões recorrentes”. (entrevista concedida a Luis Fernando Ramos em novembro de 2006). In: *Sala Preta*. n. 6. São Paulo: USP/ ECA, 2006. pp. 103-112.

ANTUNES Filho. “O Teatro é uma obra viva: Antunes Filho busca a estética da cena do outro milênio”. (entrevista) In: *O Percevejo – Revista de Teatro*. Rio de Janeiro: UNIRIO, DTT/PPGT, Ano 5, n. 5, 1997, pp. 4-9.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1987.

COELHO, Sérgio Sálvia. A “Pedra do Reino reconquista o Brasil após um quarto de século”. In: *Sala Preta*. n. 6. São Paulo: USP/ ECA, 2006: 123-124.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1963.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LIMA, Mariângela Alves de. “O herói Quaderna ajusta contas no palco”. In: *Sala Preta*. n. 6. São Paulo: USP/ ECA, 2006. pp. 121-122.

MAGALDI, Sábado. “Tendências contemporâneas do teatro brasileiro”. In: *Revista SBAT*. Rio de Janeiro: Setembro, 1996.

MICHALSKI, Yan. “Um teatro com muito caráter: Macunaíma”. In: *O Percevejo – Revista de Teatro*. Ano 5, N. 5. Rio de Janeiro: UNIRIO, DTT/PPGT, 1997. pp. 25-26.

MILARÉ, Sebastião. “As estações poéticas de Antunes Filho”. In: *Revista da USP*. São Paulo: USP, n. 14, Jun-Ago. de 1992. PP 38-42.

MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.