



FACULDADE CAL DE ARTES CÊNICAS

Rafael Morpanini

Prêt-à-Porter:

A Autonomia do ator em questão

Rio de Janeiro

2016

Rafael Morpanini

Prêt-à-Porter:

A Autonomia do ator em questão

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade CAL de Artes Cênicas, como parte das exigências para a obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Schenker

Rio de Janeiro
2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço a DEUS, meus guias espirituais e meus mestres de luz que me guiam nessa jornada artística. Obrigado por todo auxílio e por toda inspiração. Eu sou grato.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Daniel Schenker, que me guiou nessa pesquisa. Você me fez ver que o projeto pode começar por um caminho e ser mudado ao longo do percurso, e que bom que isso aconteceu. Obrigado pela sua sensibilidade, pelo seu amor a arte e por me ensinar um pouco mais sobre a linda história do teatro.

Agradeço a querida, Prof.^a Dra. Carol Puccu, que com sua alegria e amor ao seu trabalho contagia os seus alunos e faz das aulas um momento especial e inesquecível. Obrigado por toda a troca.

Agradeço em especial ao diretor e mestre Antunes Filho pela entrevista e por toda sua contribuição para o Teatro Brasileiro. Seu trabalho comove, desperta e muda o modo de ver o mundo de milhares de pessoas. O senhor talvez não possa imaginar, mas lhe devo muito. Obrigado.

Agradeço com muito carinho ao ator Emerson Danesi por toda a contribuição. Sem sua entrevista e paciência para responder meus milhares de email esse projeto não aconteceria. Obrigado por ser essa pessoa maravilhosa e ter essa sensibilidade e amor pelo que você faz. Vida longa para você e sua arte.

Agradeço a todos aqueles que me concederam entrevistas e me ajudaram nesse projeto. Obrigado Sabrina Greve, César Augusto, Angela Ribeiro e Daniel Granieri por dividirem suas experiências comigo.

Agradeço a Faculdade Cal de Artes Cênicas por todo aprendizado e suporte durante esses anos em que estivemos juntos. Saio da faculdade com um olhar diferente para a arte e para a vida. Obrigado também a todos os funcionários que sempre estiveram prontos para ajudar, em especial ao Amaral, te levarei para o resto da vida no coração, você é um ser de luz.

Agradeço aos meus amigos e colegas da BT8. Vocês foram as melhores pessoas que eu poderia ter neste momento da minha vida. Obrigado pelas trocas, cenas, olhares, choros, brigas e pelo descobrimento diário do ofício do ator.

Agradeço a minha família que sempre me apoio nas minhas escolhas, claro , com esse teimoso vocês não tinham opção. Obrigado mãe, vó, vô e irmãos.

Agradeço a todos aqueles que ouviram minhas reclamações, medos, angústias, frescuras e chatices. Estava sempre achando que não conseguiria cumprir essa tarefa. Vocês foram importantíssimos.

E por último, mas em especial, agradeço a Carmela Magalhães Pereira, sem você nada disso existiria. Muito obrigado por me aturar nos momentos de crise. Sei que não sou a pessoa mais fácil desse mundo, mas você sempre esteve ao meu lado para me ajudar a segurar a onda nos momentos mais difíceis dessa caminhada. Você tem mais força do que imagina e serei eternamente grato por tudo o que fez por mim.

RESUMO

Esta pesquisa é o resultado de um estudo sobre o projeto Prêt-à-Porter, realizado no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), sob a coordenação do diretor Antunes Filho. O foco da pesquisa recai sobre a autonomia do ator, encarregado da concepção da dramaturgia e da construção da cena propriamente dita. Prêt-à-Porter sinaliza, desse modo, a independência do ator, apesar das cenas necessitarem da aprovação de Antunes Filho para serem mostradas ao público. A pesquisa propõe uma análise do projeto Prêt-à-Porter, desde seu surgimento (levando-se em conta a trajetória de Antunes), passando pelas transições que alteraram, em alguma medida, as características originais da proposição, até as possíveis conexões com iniciativas aparentemente distantes realizadas no CPT, como as encenações de tragédias gregas.

Palavras-Chave: Prêt-à-Porter – Antunes Filho – Autonomia do Ator - CPT

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1-O INÍCIO DA JORNANDA	10
1.1- Os primeiros passos como diretor.....	11
1.2 O início no TBC e a estreia profissional	12
1.3- Oscilação entre teatro de mercado e grupos	15
1.4- O Realismo no trabalho de Antunes Filho.....	20
1.5- O encontro com o Grupo de Arte Pau-Brasil e a guinada com Macunaíma.....	23
1.6- CPT- Centro Permanente de Pesquisa.....	25
CAPÍTULO 2-A NOVA TEATRALIDADE	28
2.1- Prêt-à-Porter: despojamento da cena	29
2.2- Prêt-à-Porter: mudanças ao longo do tempo.....	32
2.3- A Dramaturgia no Prêt-à-Porter.....	34
2.4- O Falso Naturalismo.....	37
2.5-O Ator no Prêt-à-Porter: autonomia imposta.....	39
2.6- Prêt-à-Porter no CPTzinho.....	44
2.7-Prêt-à-Porter e Tragédia Grega: historicamente distantes, cenicamente próximas.....	46
CONCLUSÃO	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51
FICHA TÉCNICA	54
ANEXOS	56
Anexo 1: Entrevista Antunes Filho.....	57
Anexo 2: Entrevista Emerso Danesi.....	59
Anexo 3: Entrevista Sabrina Greve.....	70
Anexo 4: Entrevista César Augusto.....	80
Anexo 5: Entrevista com Angela Ribeiro.....	92
Anexo 6: Entrevista com Daniel Granieri.....	101
Anexo 7: Ser e não ser, eis a solução (distribuído ao público nas primeiras edições do experimento).São Paulo: Sesc,1998.....	118
Anexo 8: PRÊT-À-PORTER: Mais ou menos dez anos de devaneio.....	122

Anexo 9: Texto de Antunes sobre o Prêt-à-Porter.....	125
Anexo 10: 1998-2011.....	126

INTRODUÇÃO

O diretor Antunes Filho impressiona pelo trabalho realizado com seus atores, dotados de grande técnica vocal, corporal e também com entendimento cênico do espaço que atuam. “Um ator senhor do palco”, como diz Antunes.

Antunes sempre foi conhecido por ser um diretor exigente, que leva seus espetáculos a níveis de excelência. É natural que numa carreira de mais de 60 anos existam erros e acertos e que o processo se transforme ao longo do tempo. A arte é um organismo vivo que também se modifica. Independentemente disso, Antunes Filho busca olhar com carinho para o ator. Pode-se dizer que é um diretor pedagogo. Tanto que, em entrevista concedida ao site da Rede Globo, ele afirma que sua maior contribuição ao longo dos anos foi a formação dos atores.

Durante todos esses anos de carreira, Antunes desenvolveu seu “método do ator” nas práticas feitas no CPT (Centro de Pesquisa Teatral). Entretanto, seu trabalho vai além da formação de atores. Ele se preocupa com a formação de cidadãos, pois defende que, para ser um grande artista, é preciso se tornar um grande ser humano, conhecer o mundo em que se vive. Daí a importância do amplo estudo que é exigido de todos os atores que passam pelo CPT ou CPTzinho¹. São referências que abarcam o Zen Budismo, a Retórica, a Física Quântica, o cinema, entre outras áreas.

Antunes Filho dirigiu diversos espetáculos que foram aclamados pela crítica e pelo público. Neste trabalho será analisado um de seus projetos que se iniciou após um acontecimento que viria mudar o rumo do trabalho do diretor. Depois de um rompimento com Luís Melo (em 1995), um dos atores mais importantes do CPT, Antunes realizou a montagem do espetáculo “Drácula e outros Vampiros” com atores jovens, alguns recém chegados no CPTzinho. Após este espetáculo, Antunes resolveu interromper todas as grandes montagens que vinha realizando e começou a se dedicar a um outro projeto. Por meio do encontro de duplas de atores, encarregadas de criar uma história do cotidiano de maneira naturalista, ele começou a fazer o estudo do “falso naturalismo”, como lembra Emerson Danesi ator, diretor que faz parte do CPT há vinte anos. Surge, assim, o projeto que a princípio recebeu

¹ Curso de Introdução ao Método do Ator, realizado anualmente pelo CPT - Centro de Pesquisa Teatral - do Sesc Consolação, coordenado pelo diretor Antunes Filho.

o nome de “Carrocel Dramático” e que mais tarde passaria a se chamar “Prêt-à-Porter”.

O objetivo deste trabalho de pesquisa é analisar o trabalho do ator no projeto Prêt-à-Porter, coordenado por Antunes Filho, e apontar os caminhos da autonomia do ator e a mudança de entendimento artístico no fazer teatral.

Como o trabalho dos atores no Prêt-à-Porter pode auxiliar no entendimento desse ator autônomo? Como deixar de esperar que tudo venha do diretor e fazer com que o ator passe a ter autonomia em seu trabalho? Essas são algumas questões que motivaram a pesquisa desse projeto que busca debater o trabalho dos atores nos dias atuais, que, muitas vezes, não têm referências e nem embasamento teórico e se tornam executores de tarefas deixando de ser artistas criadores. É importante dizer que há uma desconfiança em relação à autonomia do ator no trabalho do Antunes.

Outra preocupação dessa pesquisa é relatar o desenvolvimento do Prêt-à-Porter com o passar das edições, mostrando que todo trabalho artístico é mutável, além de descrever o processo de trabalho dos atores, a dramaturgia, o contato com o público e, principalmente, revelar que teatro é o meio e nunca o fim. E que é no processo que o ator se reconhece e se questiona fazendo assim que seu trabalho tenha sentido, em que ele deixa de ser simplesmente um intérprete e passa a ser cocriador da obra.

No primeiro capítulo do estudo traçarei um panorama histórico sobre a trajetória do diretor Antunes Filho. Começo abordando sua infância no bairro do Bixiga, em São Paulo, os primeiros passos como ator no grupo de amigos, a iniciação no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Também abordarei nesse capítulo as oscilações entre o teatro de mercado e o de pesquisa na carreira dele. A influência do Realismo e o encontro com o Grupo de Arte Pau Brasil, que futuramente se tornaria Grupo Macunaíma, estão presentes ainda nesse primeiro capítulo.

No segundo capítulo mostrarei a fundação do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), que surge em 1982 com apoio do SESC-SP com o intuito de ser uma escola de formação de atores. A criação do Prêt-à-porter. Seu início com atores jovens e sem muita experiência, as modificações que aconteceram com o passar das edições, as várias formas dos atores criarem a dramaturgia no Prêt-à-Porter, o falso naturalismo e como era a busca de transformar gestos bem elaborados, pensados e

repetido várias vezes em algo que parecesse espontâneo e o trabalho de criação dos atores. Outra questão a ser levantada nesse estudo será o curso oferecido aos atores para a introdução no método do Antunes Filho no CPTzinho. Eu fundamentei minha pesquisa em livros e entrevistas feitas com Antunes Filho e com atores participantes dos primeiros tempos do projeto e aqueles que tiveram contato com a experiência ao longo dos anos além de estudantes do curso de formação de atores (CPTzinho) .

CAPÍTULO 1- O INÍCIO DA JORNADA

Para entender melhor o projeto Prêt-à-Porter é preciso conhecer um pouco a trajetória do diretor Antunes Filho. Por isso foi necessário fazer um panorama histórico da vida e carreira do diretor para conhecer o caminho e a evolução do seu trabalho.

Zequinha: esse era o apelido dado a José Alves Antunes Filho, mais conhecido por todos como Antunes Filho, o grande diretor do Centro de Pesquisa Teatral-Sesc/SP (CPT). Nasceu em 12 de dezembro de 1929, no bairro da Bela Vista, onde passou a sua infância e adolescência. Desde cedo aprendeu a gostar de cinema, circo e sua mãe era apaixonada por teatro e fazia do pequeno Zequinha seu acompanhante para assistir aos espetáculos teatrais da época.

Quando eu era criança minha mãe me levava ao teatro. Ela era uma portuguesa analfabeta e meu pai, semi-alfabetizado (...)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 domingo, à matinê. E sempre tinha um drama no final. (ANTUNES FILHO, 1985 apud MILARÉ,1994,p.13).

Aos dezoito anos, Antunes foi convidado por seu amigo, Osmar Rodrigues Cruz, que se tornaria seu primeiro diretor teatral, para assistir no Theatro Municipal de São Paulo ao espetáculo que havia dirigido, “ Os Espectros”, de Henrik Ibsen. Depois de assistir o trabalho, Antunes não deu mais sossego para o amigo, até que esse o chamasse para fazer parte do grupo que era chamado de Teatro Escola, o que, de fato aconteceu. Sua estreia como ator se deu no dia 4 de setembro de 1948, ano seguinte da entrada no grupo, com uma peça chamada “ Adeus Mocidade”, de Sandro Camásio e Nino Oxilia. Antunes, que havia adotado o nome artístico de José Alves, não aprovou muito sua participação, apesar do diretor e amigo Osmar elogiar seu trabalho. José Alves chegou a participar como figurante nas apresentações

paulistas da histórica montagem de “Hamlet”, do Teatro do Estudante do Brasil, dirigida por Hoffmann Harnish, em 1948, que consagrou o ator Sérgio Cardoso.

Em 1950, Antunes fez um teste para participar do espetáculo “Nossa Cidade²”, de Thornton Wilder que seria dirigido por Osmar no teatro da Escola Politécnica, mas não foi aprovado. O ocorrido serviu para afastar Antunes do Teatro Escola, para formar um novo grupo com Aycilma Caldas, Reynaldo Jardim e Nelson Coelho, no qual deixaria de ser ator e passaria a se dedicar à função que nunca mais abandonaria: a de diretor. Montaram um espetáculo chamado “ A Janela”, de Reynaldo Jardim, mas não existem relatos sobre a experiência. O grupo não foi adiante, assim como o nome José Alves, que foi trocado para Antunes Filho assim que ele assumiu o papel de diretor.

1.1-Os primeiros passos como diretor

Antunes começou, então, a se dedicar com afinco à nova carreira e passou a estudar muito e se preparar para o novo ofício. Frequentava museus, assistia a muitos filmes e acompanhava as artes plásticas. Joan Ponç³ foi um dos mentores artísticos de Antunes.

Antunes, junto com outras pessoas que ele havia conhecido nos encontros realizados no Centro de Estudos Cinematográficos que aconteciam no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), como Manuel Carlos e Fabio Sabag 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 ajudou Antunes, que começava a ser apontado como uma promessa do teatro brasileiro.

Antunes estreia como diretor de teleteatro na TV Tupi no dia 12 de novembro de 1951 dirigindo “O Urso” de Anton Tchekhov, com o seu grupo, o Teatro da Juventude. Vale lembrar que o convite surgiu a partir de uma indicação de Osmar

² Antunes montou esse texto no ano de 2013 no CPT.

³ Considerado como um dos grandes representantes do Surrealismo na Espanha, com um olhar voltado para o interior da existência, onde impera o subconsciente, e para a misteriosa busca da relação entre seres e coisas.

Rodrigues Cruz que achava impossível dirigir sozinho um teleteatro semanal. As apresentações aconteciam de quinze em quinze dias e Antunes continuava se dedicando os seus espetáculos amadores. O trabalho na televisão lhe dava dinheiro para o sustento e assim podia se dedicar ao grupo.

Antunes era um grande frequentador do Teatro de Alumínio, criado por Nicette Bruno, que ficava na praça da Bandeira composto por jovens artistas com muita garra e vontade de criar arte, recém chegados do Rio de Janeiro eles eram liderados por Nicette Bruno. O espaço tinha uma estrutura de metal que poderia ser desmontada e levada para qualquer lugar, mas isso nunca aconteceu. Fabio Sabag apresentou Antunes a Abelardo Figueiredo, que iniciava a carreira com a mesma ambição juvenil de todos os outros participantes. Ficaram amigos e Antunes chegou onde mais desejava: dirigir um espetáculo com atores profissionais. Mas antes Antunes concordou em dirigir uma peça infantil para ajudar a companhia, segundo relata Abelardo Figueiredo: “Por causa de uma lei, nós só receberíamos um auxílio da Prefeitura se tivéssemos no repertório uma peça infantil. Então, aquele Chapeuzinho Vermelho⁴, nem sei se foi dirigido, improvisado... não sei te contar.” (FIGUEIREDO, n/d apud MILARÉ, 1994, p.26). Mas a grande mudança na vida de Antunes Filho estava por vir. Nos últimos meses de 1952, dirige a peça “Os Outros”, de Gaetano Gherardi, com o Teatro da Juventude. Na plateia se encontravam grandes críticos, entre eles Décio de Almeida Prado, que fez o convite para Antunes ser assistente de direção no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC⁵).

1.2-O Início no TBC e a estreia profissional

Antunes Filho deu início às suas atividades como assistente de direção no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em setembro de 1952. Ali começava a sua jornada em um das mais aclamadas companhias de teatro brasileiro.

No TBC se tornou assistente de direção de grandes encenadores estrangeiros, a maioria italianos, que desembarcaram no Brasil nas décadas de 1940 e 1950 e revolucionaram o teatro brasileiro colocando os atores em contato

⁴ Em 1991 no CPT, Antunes monta o espetáculo “Nova Velha Estória”, baseado no conto de “Chapeuzinho Vermelho”.

⁵ Companhia paulistana, fundada em 1948, pelo empresário Franco Zampari, que importa diretores e técnicos da Itália para formar um conjunto de alto nível e repertório sofisticado, solidificando a experiência moderna no teatro brasileiro.

com uma dramaturgia estrangeira com a qual não tinham proximidade em boa parte, porque os atores até a primeira metade do século XX costumavam escolher os textos de acordo com as suas personalidades e não com a qualidade do texto. Os diretores estrangeiros colocavam os atores em contato com técnicas de atuação que ainda não conheciam. Entre eles podemos destacar nomes como: Ziembinski, Flaminio Bollini, Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jaccobi, Gianni Ratto. No TBC começou a entender muitos conceitos teatrais e profissionais observando o trabalho dos grandes mestres que ali se encontravam, como por exemplo estudo do texto, direção de atores, movimentação cênica precisa, elementos que o acompanham até os dias atuais. Foi no TBC que aprendeu as primeiras noções sobre o Realismo.

Antunes não convivia apenas com os grandes diretores daquela época, mas com grandes atores e atrizes, como Cacilda Becker, Nydia Licia, Sergio Cardoso e Paulo Autran.

O trabalho como assistente no TBC foi de grande importância para o desenvolvimento e a procura por respostas de um diretor em início de carreira. É fato que Antunes Filho chegou ali com humildade, como um grande “servidor de café”. Falava pouco, ouvia muito e admirava os atores e os diretores com quem trabalhava.

Algum tempo depois ele interrompeu o estágio no TBC para dirigir o espetáculo “Week-End”, de Noel Coward, na Companhia Tetaro Íntimo Nicette Bruno. Nicette havia perdido o Teatro de Alumínio por causa de dívidas. Ela alugou uma casa cujo proprietário era Oswald de Andrade. Fizeram adaptações na casa e ali nasceu o TINB. No dia 2 de outubro de 1953, Antunes Filho estreou profissionalmente. O espetáculo foi sucesso e chegou a competir com os espetáculos do TBC. Algumas críticas apontaram para o surgimento de “um estilo de direção brasileiro”.

Mesmo com o sucesso do espetáculo realizado com o TINB, Antunes voltaria para sua função de assistente de direção no TBC, servindo cafezinhos, ouvindo muito e falando pouco. Continuou o seu trabalho por mais um ano e meio e depois retornaria à sua batalha junto a grupos independentes. Antunes levaria cinco anos para fazer sua segunda direção profissional, porque ainda se valorizava mais o diretor estrangeiro experiente do que o brasileiro iniciante. Isso começou a mudar em 1958, pois surgia no teatro de Arena um espetáculo que mudaria os rumos do grupo, “Eles Não Usam Black-Tie”, de Gianfrancesco Guarnieri. Nessa mesma

época surgia o Teatro Oficina tendo José Celso Martinez Corrêa como um dos seus mais importantes fundadores.

Em 1962, Antunes volta ao TBC para montar “Yerma”, de Federico García Lorca e dois anos depois, em 1964, encena o espetáculo “Vereda da Salvação” de Jorge Andrade. “O processo de montagem submete o elenco a uma bateria de laboratórios físicos e psíquicos, na busca de um instinto e uma verdade que resultam num realismo chocante”⁶. O texto tratava de colonos de uma fazenda no interior do Brasil que, diante da absoluta escassez de recursos, começam a se deixar seduzir por um fanático religioso. Questões como conflito de terras, fanatismo e a miséria gerou um mal estar tanto na direita quanto na esquerda como relata o crítico Sábado Magaldi :

A esquerda dogmática reprovou na peça a entrega apaixonada ao processo de fanatismo messiânico, sem o corretivo didático de um ‘afastamento’ ou de uma ‘mensagem’ explícita...A direita julgou petulância tratar da miséria, num período de vida nacional em que haviam sido derrotadas as agitações em torno da reforma agrária. (MAGALDI, n/d apud MILARÉ, 1994, p. 142).

Por causa da grande polêmica o espetáculo é retirado de cartaz e os prejuízos contabilizados antecipam o fim do TBC, que já não vivia um bom momento financeiro. O TBC estava sob intervenção da Comissão Estadual de Teatro. Outro agravante foi a mistura dos caixas feita pelo empresário Franco Zampari, pois o dinheiro que entrava no TBC era usado para suprir dívidas da Companhia Cinematográfica Vera Cruz⁷, fato que impossibilitava a saúde financeira das empresas. Era a chamada fase brasileira do TBC (1960-1964), com Flávio Rangel como diretor artístico. Durante esse período final, o TBC montou textos brasileiros engançados como: O Pagador de Promessas, de Dias Gomes, A Semente, de Gianfrancesco Guarnieri e Vereda da Salvação, de Jorge Andrade. Foi o momento

⁶ Disponível em ITAÚ CULTURAL, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/en/pessoa18335/antunes-filho>

⁷ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi um importante estúdio cinematográfico brasileiro, que funcionou entre 1949 e 1954. Fundada em São Bernardo do Campo, pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo. A companhia produziu e coproduziu mais de 40 filmes de longa metragem.

em que o TBC se aproximou do repertório do Teatro de Arena, algo que até então era evitado.

1.3- Oscilação entre teatro de mercado e grupos

Ao longo da década de 1950, alguns atores recém saídos do TBC resolveram fundar suas próprias companhias profissionais. Entre eles Tônia Carrero que, junto com Paulo Autran e o diretor Adolfo Celi fundou a Companhia Tônia-Celi-Autran. Cacilda Becker, sua irmã Cleyde Yáconis, seu marido Walmor Chagas, o diretor Ziembinski e o seu parceiro de cena Fredi Kleemann fundam o Teatro Cacilda Becker (TCB). O casal Nydia Licia e Sergio Cardoso também sentem a necessidade de fundar sua própria companhia e criam a Companhia Nydia Lícia-Sergio Cardoso. Isso poderia ser encarado como uma oportunidade para os novos diretores brasileiros, já que com companhias surgindo não lhes faltaria trabalho. Mas não foi bem assim que aconteceu. Os grandes atores, agora donos de suas próprias companhias, convidavam encenadores europeus para dirigi-los, quando não iam para Europa buscá-los, como foi o caso de Maria Della Costa que trouxe para o Brasil o diretor italiano Gianni Ratto, para comandar sua companhia na estreia do seu teatro no ano de 1954, com o espetáculo “ O Canto da Cotovia”, de Jean Anouilh.

Antunes Filho foi um dos que sofre com essa busca pela mão de obra dos estrangeiros e por não encontrar alternativas continuou com seu trabalho na televisão dirigindo teleteatro. Antunes começou também a apresentar programas de musicais e de arte criado por ele mesmo.

No final de 1957, Antunes Filho, ao lado de Felipe Carone, Armando Bógus, Néelson Duarte, Maria Dilnah, Nagib Elchmer, Luiz Eugênio Barcelos funda o Pequeno Teatro de Comédia (PTC). O grupo surge sem estrelas, mas com a vontade de fazer um trabalho teatral de qualidade. Antunes Filho era diretor artístico e Ademar Guerra fez as suas primeiras encenações no grupo. O PTC estava na contramão das produções que aconteciam no país, principalmente aos moldes feitas pelo TBC e pelo Teatro de Arena. Buscava uma qualidade estética e um refinamento nas atuações dos atores sem copiar o que estava ocorrendo em outros teatros.

No começo de 1958 houve um marco no Teatro de Arena que viria a mudar o modo de pensar e fazer teatro. Foi a estréia do texto escrito por Gianfrancesco Guarnieri e que ganhou montagem dirigida por Jose Renato, “Eles Não Usam Black-Tie”. Pela primeira vez um autor levava aos palcos uma personagem ausente na cena brasileira - o operário - e mostrava o que o público queria: um teatro em sintonia o momento histórico que o país vivia. Houve nesse momento uma abertura para o jovem diretor brasileiro. Esse fato colocava os diretores brasileiros em vantagem em relação aos estrangeiros fazendo que outros como Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Flávio Rangel e Ademar Guerra surgissem e colaborassem para transformar a cena do teatro brasileiro. Antunes retoma as atividades como diretor com o espetáculo “O Diário de Anne Frank”, texto de Frances Goodrich e Albert Hackett. Nesse trabalho já se pode perceber a exigência e o rigor que Antunes imprime a seus atores, como relatou Raul Cortez, que participou da montagem. “Não bastava decorar o texto. Tinha que entendê-lo, buscar seus significados ocultos. Dizer o texto com vigor e dispensar sentimentalismos” (MILARÉ, 2010, p. 273). O sucesso fez com que o grupo partisse para sua segunda montagem com o espetáculo “Alô...36-5499” texto de Abílio Pereira de Almeida. Com essa montagem, Antunes, por ter seu nome ligado ao autor do texto, começou a ser chamado de burguês por um grupo de reacionários de plantão. Isso aconteceu pois Abílio não só era autor como foi um dos fundadores do Teatro Brasileiro de Comédia e naquela época dizia-se que os espetáculos encenados pelo TBC eram destinados tão somente à elite burguesa e visavam um padrão europeu. Antunes em uma entrevista concedida para J.J. Barros Bella, repórter da Folha da Manhã desabafa:

Esse meu amor pelo teatro será burguês? Amar o texto, compreender e transmitir a ideia do poeta será um ato burguês? Procurar transmitir as virtudes e os vícios de nossa gente, suas aspirações e frustrações, procurar conhecer nossa gente, será mesmo um ato burguês? Lutar para colocar o homem brasileiro no palco, lutar por um teatro simples, sem mistificações, sem grandes lances operísticos, será mesmo um ato burguês? Se ao tentar fazer tudo isso, e se conseguir, ainda me chamarem de diretor burguês, então, que posso fazer? Serei esse dito

diretor burguês. (FOLHA DA MANHÃ, 1958 apud MILARÉ, 2010, p. 276/277).

O fato de Antunes montar um texto de um dos representantes do TBC não o colocava como um diretor de “teatro burguês”. Temos que levar em consideração a importância que o TBC teve no teatro brasileiro: apresentação de um significativo grupo de autores (em especial estrangeiros) e possibilidade de contato dos atores brasileiros com diretores europeus.

Antunes Filho começava a se destacar como “diretor de ator” e nos espetáculos seguintes “Picnic”, de William Inge, e “Plantão 21”, de Sidney Kingsley, recebeu elogios e chamou a atenção da crítica, que o considerou um diretor que sabia conduzir os atores. Décio de Almeida Prado escreveu uma crítica que salientava o excelente trabalho do diretor:

Antunes guiou-os, a todos eles, com essa segurança no lidar com os atores que é sua especialidade e a pedra de toque do verdadeiro diretor. Conceber teoricamente uma peça não é difícil. A dificuldade está, não em impor friamente tais esquemas ao espetáculo, de fora para dentro, mas em arrancar de cada artista aquelas potencialidades que ele mesmo ignorava possuir. (PRADO, 1964 apud PAULA, 2014, p.26).

Antunes ganha uma bolsa de estudos do governo italiano e fica na Europa nos anos de 1959 e 1960 estudando com Giorgio Strehler⁸. A temporada na Europa foi muito válida para Antunes, que pode visitar vários museus e conhecer o Berliner Ensemble, companhia de teatro alemã fundada por Bertolt Brecht e por sua mulher, a atriz Helene Weigel, que faziam temporada em Paris. Antunes foi marcado pelo contato com o trabalho de Bertolt Brecht. O tempo em que ficou na Europa foi fundamental, pois aumentou o seu repertório estético e as suas referências teóricas. Tanto que Antunes foi o responsável pela montagem brasileira norteada pelas teorias brechtianas da peça “As Feiticeiras de Salem”, texto de Arthur Miller.

⁸ Giorgio Strehler foi um diretor de teatro italiano. Figura fundamental na história do teatro, fundou com Nina Vinchi e Paolo Grassi o “Piccolo Teatro di Milano em 1947.

Com uma carreira já consolidada como diretor mais destacado da época Antunes volta para o TBC em 1962 para encenar “Yerma” de Federico García Lorca.

Dois anos mais tarde em 1964, no próprio TBC, Antunes encena “Vereda da Salvação”, de Jorge Andrade. Vale lembrar que o Golpe Militar havia acontecido apenas três meses antes da estreia e o país vivia um dos momentos mais difíceis da sua história. Com o espetáculo, Antunes revelou-se um dos novos profetas do novo teatro, que nascia sintonizado com outras artes e com a revolução comportamental já desencadeada pela juventude em várias regiões do globo. O ator Stênio Garcia, que fez parte da montagem, relata que o diretor queria que “os atores perdessem os seus maneirismos, seus macetes, as suas pré-figurações de representação” (GARCIA, 1989 apud MILARÉ 1994, p.147). Outra questão levantada por Stênio Garcia era o fato de se ter um elenco que mesclava atores experientes, vindo de escolas diferentes, com atores com pouca experiência e outros sem nenhuma experiência. Como o processo foi desgastante, com exercícios físicos e experimentações aonde era exigido do ator dedicação extrema, muitos não aguentaram e acabaram saindo no meio dos ensaios.

Antunes ainda montaria na Escola de Arte Dramática (EAD) a peça “A Falecida”, de Nelson Rodrigues, em 1965. A montagem não agradou, mas Antunes não foi criticado, pois no mesmo ano, havia encenado “A Megera Domada”, de William Shakespeare que havia sido um sucesso. Mas nem tudo eram flores na carreira do diretor. Na montagem de “Julio César”, também de Shakespeare, devido ao pouco tempo de ensaio e a todos os incidentes que cercaram o processo, o espetáculo foi um fracasso chegando a ser vaiado em pleno Teatro Municipal de São Paulo. Em 1967, Antunes recuperaria seu prestígio com a montagem de “*Black-Out*”, de Frederick Knott. Monta a peça “*A Cozinha*”, de Arnold Wesker, em 1968 e marca o seu retorno ao teatro realista.

Em 1971, Antunes teria mais uma experiência marcante na sua carreira com a montagem da peça “*Peer Gynt*”, de Henrik Ibsen, afastando-se assim de novo do Realismo. O espetáculo tinha Stênio Garcia e contava com jovens e ótimos atores. Nessa montagem, Antunes pode dar continuidade e verticalizar suas pesquisas de atuação que haviam sido iniciadas no ano de 1964. O espetáculo foi elogiado pela crítica, mas não rendeu o dinheiro necessário para Antunes mergulhar de vez na sua pesquisa. O dinheiro era necessário para que o diretor pudesse se dedicar inteiramente ao teatro e assim verticalizar cada vez mais na busca da sua

linguagem. Foi nesse ano que fundou sua companhia/sociedade, a Antunes Filho Produções Artísticas. Para que a sociedade desse certo era preciso se manter vivo e se preocupar com êxito comercial. Além disso a censura ainda estava atuante e era muito mais fácil investir dinheiro em uma peça já aprovada pelo censor, do que se arriscar com experimentações. Com a sua companhia, Antunes montou as peças “Corpo a Corpo” e “Em Família” as duas de Oduvaldo Vianna Filho. Foram montagens elogiadas, mas que não tiveram um retorno financeiro esperado, o que obrigou o diretor a recorrer a uma peça “policia” chamada “O Estranho Caso de Mr. Morgan”, de Antony Shaffer. O espetáculo foi um sucesso, mas como não havia mudado a situação financeira da companhia, Antunes se viu obrigado a fechar a sociedade e voltar a depender de convite de produtores para trabalhar, passando a dedicar mais tempo à televisão.

Antunes Filho se despede do teatro “comercial” com o convite de Raul Cortez e Tônia Carrero para dirigir a peça “Quem Tem Medo de Virginia Woolf”, texto de Edward Albee.

Mesmo nas encenações “comerciais” procurava dar o seu melhor e exigia a mesma postura do elenco e levava o trabalho a sério, apesar do projeto não exigir muito dele, pois possuía uma grande facilidade para criar as marcações cênicas dos seus espetáculos.

Então, é a minha curiosidade em querer saber das coisas (...), de querer desvendar, de me aproximar de certos mistérios é que me fez como artista. Tanto é que eu vinha de muito sucesso. Quando mudei de um teatro profissional, que eu fazia muito bem, para fazer um tipo de teatro experimental, eu vinha de muito sucesso. Eu não precisava fazer aquilo, não fui banido do teatro, do teatrão. Não fui banido. Mas por uma questão de foro íntimo, porque eu achava que não tinha sentido, apesar de todo sucesso que eu fazia no teatro profissional – e todas as minhas peças eram muito badaladas, estão aí as pessoas testemunhas, sempre foram muito badaladas, os atores sempre muito premiados. E eu larguei tudo porque eu queria responder a uma questão íntima e de

espiritualidade comigo mesmo, eu achava que... teatro é arte ou não é arte?⁹

Em 1974 houve a grande mudança, mas ainda não na prática, para Antunes, quando, no Festival Internacional de Teatro organizado pela atriz e produtora Ruth Escobar, ele conheceu o trabalho do encenador americano Robert Wilson, mais conhecido como Bob Wilson. Segundo Sebastião Milaré o espetáculo “A Vida e o Tempo de Joseph Stalin”, que no Brasil recebeu o nome de “A Vida e a Espera de Dave Clark”, “reacendeu em Antunes o desejo de mergulhar nas essencialidades dramáticas, retomar táticas que permitiam chegar à natureza do teatro”. (MILARÉ, 2010, p. 291).

Uma das grandes montagens feitas por Antunes foi “Esperando Godot”, de Samuel Beckett em 1977. Uma leitura ousada que trazia no elenco apenas atrizes. Eva Wilma que, além de atuar produziu o espetáculo, Lélia Abramo, Liliam Lemmertz, Maria Hilma e Vera Lima. Nesse processo de montagem Antunes conduziu suas atrizes a buscar as personagens pela descoberta delas mesmas, seus próprios meios, sem a criação de um laboratório para descobrir a personagem. Tanto que Eva Wilma diz que se sentiu decepcionada: “Disse a atriz que pretendia um espetáculo nitidamente experimental(...)Não decepcionada com o espetáculo(...) mas com o processo(...) Gostaria que ele tivesse desenvolvido o trabalho dentro do processo que caracterizaria o CPT” (MILARÉ, 1994, p. 256). Lelia Abramo foi outra atriz que se sentiu abandonada pelo diretor. Mas o fato é que Antunes conseguiu o que queria. Por meio do espetáculo não só mostrar as apreensões das personagens, mas traçar conexões com a história que os brasileiros vivenciavam naquele momento de ditadura militar.

E a grande virada na carreira de Antunes Filho se iniciou quando, em contato com um grupo de jovens atores, resolve adaptar o livro “Macunaíma” de Mario de Andrade, dando assim início ao Grupo de Arte Pau-Brasil.

1.4- O Realismo no trabalho de Antunes Filho

De acordo com Antunes Filho, o contato com os grandes diretores do TBC foi fundamental para sua carreira. Durante o tempo em que era assistente de nomes

⁹ RODA VIVA, 1999, http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm

importantes do teatro pode ter um contato direto com o Realismo, pois a maioria dos diretores contratados para trabalhar no TBC era proveniente de escolas neorrealistas italianas¹⁰. O próprio Antunes afirma que buscava em suas montagens a agilidade cênica encontrada na dinâmica cinematográfica e como lembra Sebastião Milaré no seu livro “Hierofania”, Antunes “tomava por desafio realizar no palco, com qualidade igual à do cinema, peças cujas adaptações cinematográficas tiveram grande sucesso. Era sua maneira de se exercitar no Realismo”. Surgiu, assim, a montagem de “Plantão 21”, que foi um grande sucesso de público e de crítica.

O espetáculo se passava em uma delegacia de polícia e coube a Tulio Costa criar a cenografia. O cenário consistia em dois andares e contava com escadas, elevadores e mobiliário. Tudo foi feito para se chegar o mais próximo de uma delegacia verdadeira, além, claro, de contar com um cenário prático. O trabalho não impressionou só pela cenografia, mas também pelas interpretações dos atores. Havia 30 integrantes no elenco. Alguns tinham pouca experiência no ofício, como relata Sebastião Milaré no seu livro “Antunes Filho e a Dimensão Utóptica”. “Além do aspecto mecânico da complicada montagem, dois outros foram destacados: a violência da ação e a presença de atores que ninguém sabia de onde teriam saído”. (MILARÉ, 1994, p. 85).

Antunes conseguiu levar para o palco não apenas a boa representação. Como disse certa vez Paulo Francis em uma crítica do espetáculo “O Diário de Anne Frank”, “o elenco não sugere a presença de atores, mas de gente” (PAULO FRANCIS, s/d apud MILARÉ, 1994, p. 89). Antunes procurava dar aos atores material para poder tirar de cada um aquilo tinha de melhor. Maria Bonomi, que foi casada com Antunes e sua parceira na criação de cenários e figurinos, corrobora com essa ideia:

Havia sempre o trabalho de iniciação: despojar, depois construir. Não chego a usar a palavra “demolição”, que é muito forte, pode ter acontecido caso de demolição quando havia muita renitência, ou atores com vícios(...)Mas o objetivo dessa iniciação era despír o ator

¹⁰ O Neo-realismo italiano foi um movimento cultural surgido na Itália ao final da segunda Guerra Mundial, cujas maiores expressões ocorreram no cinema. Filmes realizados fora de estúdio, utilização de não-atores, improvisação. Seus maiores expoentes foram Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti.

de uma série de coisas que representavam bagagem inútil. Ele equipava o ator ao mesmo tempo que desequipava. Isso ele fez comigo também, nos cenários, nos figurinos que criei. A gente se falava muito e o Antunes sempre propôs a essência. Procurava o essencial, às vezes exagerando, abrindo, mas sempre em cima de coisas apropriadas. Ele tem “antena”. Acho que o Antunes tem uma intuição de iluminado. Então, ele puxa para fora do ator o que é bom e convence o ator a deixar o resto. Não é que ele transforma a pessoa, ele traz da pessoa somente o que interessa ao espetáculo. (BONOMI, 1988 apud MILARÉ, 1994, p. 90).

Segundo relato de atores que participaram da montagem, Antunes, nesse processo, não se utilizou das técnicas de Constantin Stanislavski, mas criou seus próprios exercícios, feitos em cima de cenas propostas pelos atores e situações que eram sugeridas pelo próprio texto. Assim o trabalho exigia do ator entrega e estudo. Voz e expressão corporal eram outros fundamentos que nortearam a preparação dos atores. Podemos dizer que aqui estaria surgindo o embrião do que viria a ser o “Método do Ator” criado anos mais tarde no CPT.

Outro trabalho dirigido por Antunes que buscou a representação minuciosa da realidade foi “A Cozinha”, de Arnold Wesker. O espetáculo se passa em uma cozinha, reconstituída por Maria Bonomi, por meio de sua cenografia, de maneira fidedigna Bonomi reproduziu uma cozinha industrial nos mínimos detalhes, como observa o crítico e encenador Martim Gonçalves. “A cenografia de Maria Bonomi reproduz com exatidão cinematográfica a grande cozinha, com seus fogões (que não funcionam), seus fornos, suas mesas, sua caldeira” (MARTIM GONÇALVES, 1968 apud MILARÉ, 1994, p. 210). Antunes sempre exigiu de seus atores um estudo verticalizado do trabalho que estava realizando. Preferia a pesquisa ao improvisado. Nesse trabalho não foi diferente. Tanto que Yan Michalski, em sua crítica sobre a peça observa “Os cozinheiros têm cara, gestos, andar, atitudes de cozinheiros, e a mesma observação se aplica aos representantes dos outros níveis de hierarquia da cozinha” (YAN MICHALSKI, 1968 apud MILARÉ, 1994, p. 207). Ou seja a sensação era de ver no palco não atores mas verdadeiros trabalhadores de uma cozinha.

Mesmo que tenha realizado uma apropriação de Stanislavski o trabalho de Antunes se assemelhou muito com do diretor russo que em determinada fase de sua

trajetória buscou o Realismo por meio dos pequenos detalhes em suas montagens. Espetáculos que prezavam a verossimilhança da vida real e que expressavam o desejo da verdade. Assim como Stanislavski, Antunes era “inimigo da representação exteriorizada e das fórmulas prontas(...)a procura, acima de tudo, da veracidade” (RIPELLINO, 1996, p. 19). O ator não deveria dar a impressão de representar uma personagem. Deveria se tornar a personagem. No Realismo havia a ambição de que o espectador ao ir ao teatro, esquecesse, mesmo que por breves instantes, que estava vendo uma representação. A cena despontava como um rasgo da realidade projetado pelo buraco da fechadura. Stanislavski foi, sem dúvida, uma das fontes de inspiração e de estudo para Antunes poder trilhar a pesquisa do Realismo no seu trabalho.

Antunes Filho “tenta superar o Realismo através do próprio Realismo”. Em entrevista concedida a SESC TV, ele relata “Não faço a coisa da maneira definitiva, faço sempre na transitoriedade. Estou sempre em trânsito”. E pode se notar isso na mudança que viria acontecer no trabalho futuro, que passaria do “Realismo tradicional” para o “falso Naturalismo”, assunto que será tratado em outro capítulo desse trabalho de pesquisa.

1.5- O encontro com o Grupo de Arte Pau-Brasil e a guinada com Macunaíma

Após abandonar o “teatro comercial” Antunes viu a necessidade de mergulhar naquilo que ele acreditava ser “o verdadeiro teatro”. Antunes havia dirigido grandes atores e, nesse momento, se voltava para jovens atores com quem passaria a conviver constantemente.

O projeto “Macunaíma” surge da iniciativa do próprio Antunes, que propõe à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo uma oficina teatral voltada para a formação de atores e que teria como resultado a montagem de “Macunaíma”, livro de Mário de Andrade.

A Secretaria de Cultura de São Paulo reconhecendo o valor e a importância de Antunes para o teatro brasileiro cedeu o Theatro São Pedro. O dinheiro que seria necessário para que o projeto acontecesse.

Como aponta Antunes, “trabalhamos durante um ano, onze horas por dia e nesse tempo não recebi nada por meu trabalho. Os atores, nos primeiros seis meses, também não receberam nada...” (MILARÉ, 1994, p. 264).

Os ensaios exigiam muito dos atores e nesse ano de ensaio Antunes pode aprimorar o seu método em relação à criação de atores/criadores. Eles estavam conquistando, ao mesmo tempo, técnicas de atuação e trabalhando na adaptação, que foi assinada por Jacques Thieriot, do romance de Mário de Andrade. As adaptações dos atores eram levadas para o palco nos ensaios e não propriamente a rapsódia de Mário de Andrade. O processo de montagem exigiu dos atores estudo de uma grande bibliografia e, de acordo com Cacá Carvalho que interpretou Macunaíma, “Antunes não conseguiria fazer o Macunaíma sem aqueles atores. Sem aqueles atores ele seria incompetente pra fazer. E sem aquele diretor nós não seríamos capazes de fazer”. (CARVALHO, n/d apud MILARÉ 2010, p. 48).

Assim em 1977 surge o Centro Teatral de Pesquisas (CTP) dando origem a uma prática formativa que possibilitou a criação do Grupo de Teatro Macunaíma (1978). O espetáculo “Macunaíma” foi uma montagem histórica e de grande importância para o teatro brasileiro.

Macunaíma abre as perspectivas para um novo e ousado processo de criação: não mais pesquisar o universo de um texto dramático, mas construir uma dramaturgia a partir de um texto literário. A encenação explora diversas dinâmicas de um teatro coletivo, alcançando os contornos míticos propostos pelo texto. Macunaíma torna-se o espetáculo brasileiro mais visto e aplaudido no exterior, visitando inúmeros países em todos os continentes, participando de festivais e ganhando prêmios internacionais. Aqui, é reconhecido como um marco da encenação. Espetáculo que inaugura uma abertura para o trabalho de jovens diretores. Esses, na década seguinte, construirão seus espetáculos a partir de um trabalho cênico com os atores, sempre com uma leitura muito autoral e que dialoga com as mudanças introduzidas por Antunes Filho¹¹.

¹¹ ITAU CULTURAL, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18335/antunes-filho>.

Macunaíma teve sua estreia em 1978. O espetáculo foi considerado o marco inicial do teatro contemporâneo nos palcos do Brasil. As cenas foram construídas a partir dos trabalhos de improviso realizado pelos atores e tinha uma autonomia na sua escritura cênica. O espetáculo contava com a utilização expressiva de poucos elementos como jornais e lençóis, havia ainda a valorização de uma atuação coral, apesar do evidente protagonismo do ator que interpreta Macunaíma e a transposição de material literário para a cena, algo que voltaria em espetáculos seguintes de Antunes. O trabalho foi tão marcante que podemos ver a continuidade da pesquisa realizada em Macunaíma em outros momentos da carreira do diretor Antunes.

Foi a partir desse projeto que Antunes começava a criar meios de formação de atores que, anos mais tarde, em 1982, culminaria com o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), como relata Milaré, “O curso funcionou como pretexto para criar condições de realização da montagem, mas voltaria a aparecer na estrutura (gerando o CPT) como o mais eficaz instrumento para a captação de novos talentos e de reciclagem constante da equipe”. (MILARÉ, 1994, p. 264).

Para continuar com as suas pesquisas e a sua busca por uma nova linguagem teatral, Antunes recebeu auxílio do Sesc São Paulo e vê assim a possibilidade de criar o Centro de Pesquisa Teatral (CPT) que se tornaria escola de formação de atores e grupo permanente no Sesc.

1.6- CPT- Centro Permanente de Pesquisa

O Centro de Pesquisa Teatral (CPT) surge em 1982. Antes de ser chamado de CPT era conhecido como Centro Teatral de Pesquisa (CTP), que nasceu do curso patrocinado pela Comissão Estadual de Teatro da Secretaria do Estado da Cultura, onde Antunes tinha iniciado o processo de montagem de Macunaíma. Nesse coletivo existia um longo tratado assinado pelo Grupo de Teatro Macunaíma que esclarecia a criação do CTP:

Esclarece que o Centro surgiu como fruto das insatisfações do diretor Antunes Filho com os moldes teatrais vigentes, sendo o seu objetivo realizar pesquisas e experimentações sem se ater aos padrões estabelecidos pela maioria das escolas de teatro. O diferencial, em relação aos ditos padrões, estava no fato de que a formação dos elementos do grupo se daria levando em conta dois fatores

fundamentais: os estudos teóricos e seu subsequente traslado para o palco sob a forma de exercícios, convergindo ambos para um objetivo comum, qual seja, a persistência em desestruturar todo o trabalho concretizado em função de novas possibilidades que ele despertaria (...) Implicavam, na verdade, a sua batalha por conduzir atores, que considera senhores absolutos da cena, a novos meios interpretativos e a novas posturas no desempenho do ofício. Assim o CPT foi planejado como uma espécie de plataforma, da qual ele pretendia lançar-se junto com os atores-discípulos a horizontes estéticos inéditos e aos seus desafios. (MILARÉ, 2010, p. 362).

Devido ao trabalho sério realizado por Antunes Filho e o Grupo de Teatro Macunaíma, que antes era conhecido como Grupo de Arte Pau-Brasil, cria-se o CPT para dar continuidade “tanto as pesquisas estéticas do Grupo Macunaíma quanto das suas atividades no campo da formação de atores, de técnicos e de outros criadores cênicos¹²”. Nada disso aconteceria sem o apoio e a confiança que o SESC São Paulo teve no trabalho de Antunes Filho.

Foi pela confiança do SESC e pelo prestígio adquirido por Antunes, ao longo dos anos de sua carreira, que o CPT se tornou responsável pela formação de centenas de atores. Claro que não somente atores são formados nessa casa, “também cenografia, figurino, iluminação e design sonoro têm no CPT núcleos, que unem a pesquisa de meios e de materiais à formação de artistas e técnicos dessas áreas. A dramaturgia é, igualmente, objeto de pesquisas e estudos no CPT¹³”.

São realizados trabalhos de desconstrução do velho homem para dar passagem ao novo. A pesquisa não visa criar uma nova forma de se pensar, mas um meio de se chegar a essa nova forma. Por isso se há um grande referencial teórico que auxilia os atores no entendimento do trabalho. São empregados livros como “O Tao da Física”, de Fritjof Capra, “A Psicologia de Jung e o Budismo Tibetano/Caminhos Ocidentais e Orientais para o Coração”, de Radmila Moacanin, “Princípios Fundamentais de Filosofia”, de Georges Politzer e Gui Besse, “Introdução à Retórica”, de Oliver Reboul, entre outros¹⁴. Sem falar na exigência de Antunes com seus atores, referente ao conhecimento de obras-primas do cinema, das artes plásticas, da literatura e do teatro.

¹² Primeiro Teatro, http://primeiroteatro.blogspot.com.br/2014/07/blog-post_2.html.

¹³ Idem.

¹⁴ Disponibilizarei em anexo dessa dissertação a lista de livros que Antunes indica aos seus atores.

Por todas essas questões podemos afirmar que Antunes Filho, com mais de 60 anos de carreira, sendo trinta e três deles a frente do CPT, é um dos maiores diretores do teatro brasileiro e mundial, e o Centro de Pesquisa Teatral, um dos poucos lugares que ainda mantém o espírito de sua origem: “o de ser um centro permanente de pesquisa teatral. Suas atividades conservam em mira o avanço, a descoberta de novas formas estéticas(...)a formação de profissionais do palco”. (MILARÉ, 2010, p. 370).

CAPÍTULO 2 – A NOVA TEATRALIDADE

Em 1998, Antunes Filho, após dois anos de pesquisas, surge à frente do Centro de Pesquisa Teatral com aquilo que viria a chamar de “Nova Teatralidade”. Porém, para entender essa mudança, é preciso voltar um pouco no tempo e analisar o que estava acontecendo anos antes no CPT. Em 1995, o ator Luís Melo rompeu a parceria de dez anos com Antunes Filho (seu último espetáculo com o diretor foi “Gilgamesh¹⁵”), para ingressar na televisão, fato que rendeu duras críticas por parte do diretor. Depois da montagem do espetáculo “Drácula e Outros Vampiros”¹⁶, Antunes sente que algo precisa ser mudado no seu modo de fazer teatro, como relata o ator Emerson Danesi:

O que eu pude viver e vivenciar aqui nessa experiência toda foi o seguinte, a gente, o Antunes, montou Drácula que foi logo depois do rompimento com o Luis Melo. Ele estava fazendo “Gilgamesh” (1995). Antunes ficou um período sem esse parceiro, sem essa parceria de 10 anos que ele tinha com o Melo, e eu entrei nesse momento em que ele estava fazendo essa investigação do Nas Trilhas da Transilvânia e que culminou no Drácula. Só que o Drácula foi um espetáculo aonde o Antunes usou e abusou de todo o recurso cênico possível. Muita luz, uma cenografia de três andares, painel pintado, relâmpago, fumaça, música. O espetáculo inteiro era tocado e levado através da música e de uma grande encenação, uma grande coreografia dos coros e de alguns atores. Mas também não tinha a palavra. Era feito em “fonemol”, que é essa “bla bla ção”, essa língua inventada que a gente tem para estudo, inclusive de voz. Antunes criou, pensou nesse “fonemol” para poder ampliar o sentido musical mesmo da fala. Esse era o contexto na época e o Antunes se empenhou e montamos. Foi incrível, viajou e tudo. Mas 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 teatro¹⁷.

¹⁵ Espetáculo baseado no poema épico babilônico sobre o rei de Uruk, dois terços divinos e um terço humano, que viveu cerca de 2.700 anos antes de Cristo.

¹⁶ Foi um espetáculo que resultou dos primeiros ensaios de “Nas Trilhas da Transilvânia”. Faz referências aos filmes “B” e às histórias em quadrinhos e encerra a trilogia “fonemol”, como o diretor denominou a linguagem que introduziu a partir de “Nova Velha Estória” e depois usaria em “Gilgamesh”.

¹⁷ Entrevista com Emerson Danesi, concedida ao autor dessa dissertação no dia 10 de setembro de 2015.

Nas Trilhas da Transilvânia foi um projeto concebido em 1995, que, talvez por uma insatisfação de Antunes com sua pesquisa e com o resultado apresentado, foi reformulado em 1996 e rebatizado de “Drácula e outros Vampiros”. Anos mais tarde, Antunes adaptou e dirigiu duas versões de uma mesma tragédia, Medeia e Medeia 2, que também pode ter decorrido de descontentamento do diretor em relação aos seus trabalhos.

Antunes Filho sente que é necessário uma mudança de rumo na suas pesquisas. Ele percebia que algo precisava ser diferente, tanto no que dizia respeito a interpretação dos atores como a concepção de cena e, principalmente à forma de produção. De acordo com Ricardo Muniz Fernandes:

Era preciso reinventar tudo, era necessário desfazer-se de qualquer estrutura sólida e conhecida, desprender-se de “muletas”- como ele próprio chamava todo o conhecimento construído até então - e mergulhar em um processo exclusivo e diário de pesquisa, que não visava a nenhum fim objetivo - um espetáculo -, mas buscava uma fluidez aparentemente sem nenhuma objetividade e concretude. A exigência, naquele momento, era a de reunir coragem suficiente para lançar-se em um vazio. Todo conhecimento e prática até então valorizados e apregoados perderam sua importância e foram colocados de lado; a única direção aceitável era a própria busca. (FERNANDES, 2004, p. 176).

Foi preciso se fechar durante dois anos para verticalizar nas pesquisas, como aponta a atriz Sabrina Greve¹⁸: “Depois do Drácula, que tinha trinta atores em cena, jovens, todos muito crus como atores(...), ele se deu conta de que estava cercado de uma molecada e a gente não sabia nada(...)Foi um trabalho de formação¹⁹”.

2.1- Prêt-à-Porter: despojamento da cena

Antunes resolve parar com as grandes montagens, com a produção de peças de autores renomados e começa a se dedicar a duplas de atores que teriam a função de criar uma história do cotidiano aparentemente naturalista, mas que logo depois viria a ser chamada de “falso naturalismo”. Assim surge o projeto Prêt-à-Porter que, em um primeiro momento, recebeu o nome de “Carrocel Dramático”.

¹⁸ Atriz que participou durante sete anos do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), e foi uma das pioneiras do projeto Prêt-à-Porter.

¹⁹ Entrevista da atriz Sabrina Greve concedida ao autor dessa dissertação em 06 de outubro de 2015.

Emerson Danesi, ator do CPT que participou desses primeiros estudos do Prêt-à-Porter, relata que a frase que norteou o trabalho foi: “O homem está com saudades do homem”. Era preciso resgatar as relações familiares, afetuosas, amorosas. “Vamos vasculhar o que o homem está fazendo nesse mundo descartável, consumista. E cadê a essência do ser?”²⁰. Essas foram algumas questões que, no começo, balizaram a pesquisa do projeto. O Prêt-à-Porter recebeu esse nome por conta da tradução "Pronto para Usar" como relata o ator Emerson Danesi:

Como a idéia 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. E também pensando na idéia das coleções, pois já se tinha a vontade de fazer uma série de programas com duração de, mais ou menos, um ano cada²¹.

Era um “espetáculo que não era espetáculo”, a ser feito em qualquer espaço comum, sem iluminação cênica, com um cenário composto apenas pelos objetos necessários que existiam no próprio CPT e sonoplastia feita pelos próprios atores. A aproximação da plateia é outra característica do trabalho, o que permitiu quase um contato físico entre espectadores e atores

Em entrevista a Sebastião Milaré²², Antunes, quando questionado sobre o que seria o Prêt-à-Porter responde: “É pronto para ser feito, espetáculo pronto para ser levado. Tem conotação de coisa simples: coloca-se tudo numa van e o espetáculo é feito sem cenário, sem figurino, sem iluminação, sem som - ou com radinho de pilha. É um ‘pronto para ser usado’”²³.

Os primeiros passos do Prêt-à-Porter se dariam com incursões dos atores às ruas de São Paulo para investigar a trivialidade do cotidiano e levar para a sala de ensaios a realidade observada. Outro ponto importante nesse começo de projeto foi

²⁰ Entrevista com Emerson Danesi, concedida ao autor dessa dissertação no dia 10 de setembro de 2015.

²¹ Entrevista com Emerson Danesi (ator, diretor e está no CPT faz vinte anos) concedida ao autor dessa dissertação no dia 10 de setembro de 2015.

²² Revista da cena Lusófona- Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral.

²³ MILARÉ, Sebastião. Antunes Filho e a arte do ator. Sete Palcos, Coimbra, nº 3, set. 1998.

a leitura de textos filosóficos, livros, filmes e discussões²⁴. “Tudo para a gente atingir esse lugar que tinha uma simplicidade franciscana, mas com muito movimento interno, com muita potência da vida dessas personagens criadas ali pelos próprios atores²⁵”. Antunes, nesse momento, deixaria de ser o diretor para assumir o papel de coordenador. Mas claro que era ele quem dava a palavra final sobre a qualidade da cena criada pelos atores (e se poderia ser exibida ao público).

Prêt-à-Porter era realizado a partir do encontro de duplas de atores que tinham como função criar uma cena do cotidiano naturalista, pensando em todos os seus elementos pequenos diálogos, marcação, encenação. Os atores apresentavam as cenas para o grupo, levando em consideração que ainda se tratava de um exercício de pesquisa. Após a apresentação havia debates sobre o trabalho e, se o diretor/coordenador observasse potencial artístico, solicitava aos atores que dessem prosseguimento na pesquisa e aprimorassem o que tinha sido feito. Caso contrário, a cena era descartada e os atores partiam para uma nova pesquisa com outra dupla.

Nessas expedições, além da vontade de resgatar uma forma de criação dinâmica e concreta era preciso trazer à tona outras possibilidades dramáticas. A construção dos textos deveria estar imbricada com o ator, pois Antunes tinha a certeza de que era somente a partir do ator, de seu processo de descobrir-se como cidadão e como artista, que uma nova dramaturgia contemporânea brasileira poderia ser construída. (FERNANDES, 2004, p. 178).

Prêt-à-Porter fez com que os atores deixassem de ser apenas meros intérpretes. O ator se coloca mais diretamente na concepção da dramaturgia e como intérprete a partir da sua visão de mundo. Os atores teriam que criar conflitos, escrever diálogos. E a dramaturgia poderia surgir de improvisos na sala de ensaio, de referências a filmes e até mesmo de conversas entre os atores sobre questões que eles gostariam de retratar²⁶.

As cenas do Prêt-à-Porter foram criadas para serem apresentadas em qualquer lugar, menos em palco italiano. Antunes queria romper com o modelo de

²⁴ A Psicologia de Jung e o Budismo Tibetano de Radmila Moacanin, O Tao da Física de Fritjof Capra, Introdução à Retórica de Oliver Reboul, entre outros.

²⁵ Entrevista com Emerson Danesi (ator, diretor e está no CPT faz vinte anos) concedida ao autor dessa dissertação no dia 10 de setembro de 2015.

²⁶ A dramaturgia do Prêt-à-Porter vai ser assunto discutido em outro capítulo desse trabalho de pesquisa.

‘palco tradicional’ e apresentar as cenas em espaços não convencionais, não só para aproximar o trabalho do público, como para debatê-lo em contraste com outros modelos de interpretação.

Prêt-à-Porter é um “não espetáculo que é espetáculo” e tem na sua proposta a busca por um “teatro vivo, com atores vivos, sempre em trânsito, não um teatro de funcionários²⁷”. Com o passar do tempo e verticalização nas pesquisas, vale salientar que houve mudanças no projeto de uma edição para outra, pois o trabalho desenvolvido por Antunes desde o início da sua carreira é marcado pela transitoriedade. Mas uma coisa é certa: as mudanças só aconteceram devido à necessidade de fazer com que o ator se tornasse cada vez mais o senhor do palco .

2.2- Prêt-à-Porter: mudanças ao longo do tempo

O modelo do projeto Prêt-à-Porter surge de uma maneira e com o passar das edições, (dos diálogos entre os participantes e da análise do resultado) mudam, pois a tendência é de se aprimorar aquilo que não serve e guardar os pontos positivos do trabalho.

As primeiras jornadas do Prêt-à-Porter tinham a seguinte configuração: um ator que não participa da cena apresenta ao público o formato do trabalho explicando sua mecânica e ideologia no que se refere à busca por uma “nova teatralidade”. Diferencia o projeto do “teatro convencional”. A dupla de atores que fará a cena em cadeiras diante da plateia fala a gênese (monólogo curto sobre a vida pregressa das personagens) na primeira pessoa. Terminada essa etapa, a dupla recolhe as cadeiras e sem nenhuma mudança de luz ou efeitos começa as apresentações. Um ator do grupo, que está fora da cena, fala ok marcando o fim da microapresentação. Isso acontecia sem fechamento de cortina ou black-out. Os atores deixam de lado as características das personagens e começam o debate com o público, “A inclusão de um debate a cada apresentação e a abertura para a participação do público fazia do Prêt-à-Porter uma experiência formativa ampliada, que incluía tanto o fazer quanto a recepção teatral” (PAULA, 2014, p. 96). Em seguida esses atores se retiram e surge outra dupla de intérpretes repetindo as mesmas etapas. Por fim, a terceira dupla fazia o mesmo ciclo. A jornada do Prêt-à-Porter é composta por três textos curtos.

²⁷ Texto publicado no programa de estreia do projeto Prêt-à-Porter.

Para que o teatro aconteça o fundamental é que haja uma conexão de alma para alma, de um ator para o espectador. Os atores que trabalhavam com Jerzy Grotowski²⁸ faziam da cena um ato de exposição, de desnudamento diante do público e a potência dessa exibição afetava a platéia. Por isso Grotowski aproximava os atores dos espectadores e apresentava os seus trabalhos a um número reduzido de pessoas. A troca entre ator e espectador é a base do teatro pobre. Tudo além pode existir, mas não é a base para que o teatro aconteça.

Tornar o público uma parte integrada do espetáculo é um dos questionamentos do diretor Antunes Filho, pois ele se preocupa com a formação de plateia e acredita que o espectador, se estimulado a um debate sobre o trabalho, deixa de ser passivo, assume uma postura mais ativa e crítica favorecendo assim sua assimilação estética.

As mudanças no trabalho acontecem a partir do Prêt-à-Porter 3, em 2000. O texto inicial do apresentador passa a se limitar à explicação da mecânica do trabalho, das gêneses das personagens e os debates que ocorrem depois de cada cena apresentada, começam a aparecer somente após o final das três apresentações. Posteriormente, no Prêt-à-Porter 5 (2002), todos os procedimentos adotados no início são abandonados, inclusive os debates finais com a plateia, fazendo com que o objetivo de formação de público, que era um dos grandes diferenciais do projeto, não aconteça mais. A partir daí, as apresentações deixam de acontecer no hall do SESC Consolação e passam a ser apresentadas na sala de ensaios do CPT, permitindo que efeitos de luz e sonoplastia, feitos do lado de fora, possam fazer parte da cena. Emerson Danesi relata o porquê de algumas mudanças no trabalho:

Quanto aos debates, quando chegamos no PP6 e subimos do saguão do SESC para a nossa sala de ensaio/apresentação (Espaço CPT/SESC), Antunes queria que o PP tivesse mais a cara de espetáculo. Então, além de tirarmos o debate no final, as cenas foram finalizadas com a luz cênica (painéis abaixando suavemente até o blackout). Uma das questões também é que, sempre quando se falava de PP, os meios de comunicação chamavam de exercícios cênicos dos atores do CPT e Antunes desejou que fosse considerado como

²⁸ Jerzy Grotowski foi um diretor de teatro Polonês e figura central no teatro do século XX.

espetáculo fechado, ensaiado e com esse acabamento. (DANESI²⁹, 2015).

Toda obra de arte que é pontuada pela experimentação pode e deve sofrer mudanças no seu percurso e o que aconteceu com o Prêt-à-Porter não seria diferente. Talvez houve mudanças por não ter se atingido o grau de qualidade que se buscava com o projeto, o que pode estar ligado diretamente à eterna insatisfação que Antunes tem com suas pesquisas. “Sem dúvida, a saga deixou aquele radicalismo inicial, quando tudo se improvisava de modo a realçar exclusivamente o trabalho dos intérpretes, e passou a assumir condições de produto estético”. (MILARÉ, 2010, p. 359).

O exercício de atuação e de criação de cenas que cultiva a semelhança com a realidade, que foi um dos caminhos iniciais do Prêt-à-Porter, é utilizado nos dias atuais como parte de formação dos atores que cursam o CPTzinho Curso de Introdução ao “Método do Ator”, realizado todos os anos no CPT³⁰.

2.3- A Dramaturgia no Prêt-à-Porter

As cenas do Prêt-à-porter comovem pela sua densidade dramática e por possuírem uma dramaturgia que tem uma característica própria: só pode ser considerada cena de Prêt-à-Porter aquela escrita pelos próprios atores. Os textos do Prêt-à-Porter jogam luz sobre um elemento que muitas vezes é relegado aos bastidores: o autor, como lembra Fernanda Pitta: “Nos Prêt-à-Porter o autor volta, investido de seu duplo, o ator, e juntos constroem e explicitam a complexidade da personagem, já que essas cenas são escritas por e para os atores que devem representa-lás” (PITTA, 2004 apud FERNANDES, 2004, p.83).

A missão desses atores/autores é construir a própria dramaturgia e as inspirações podem vir de qualquer lugar como por exemplo de um filme visto dias atrás, de notícias de jornais. O próprio dia a dia de cada ator lhe fornecer material suficiente para que se crie um texto. Cada dupla de atores tem seu próprio método

²⁹ Entrevista com Emerson Danesi (ator, diretor e está no CPT faz vinte anos) concedida ao autor dessa dissertação no dia 10 de setembro de 2015.

³⁰ Abordarei esse assunto em outro capítulo dessa dissertação.

de criação e elaboração da dramaturgia, fato que demonstra que não existe uma receita pronta para se criar. Existem aqueles que gostam de partir do improvisado e outros que preferem conversar, levantar questões a serem debatidas para, então, partir para a ação propriamente dita, como relata César Augusto que foi ator e assistente de direção no CPT :

Existe uma conexão e isso acontecia muito. A gente ia apresentar a cena no sábado e no sábado anterior, por exemplo eu iria fazer dupla com você. Então saímos do ensaio do CPT e íamos para um boteco comer e tomar uma cerveja ou um café. Começávamos a conversar “e aí o que você tá pensando, quais são suas questões e tal”. Eu fazia muito isso. Depois de um tempo fazendo, eu entendi que assim pra mim funcionava mais. Então, conversávamos sobre as questões que estavam incomodando a pessoa, o que ele tava querendo falar, ia anotando. Também falava das minhas questões, e dessas falas iam saindo ideias de texto. Ai eu chegava e falava “amanhã vamos nos encontrar antes ou depois do ensaio com Antunes para fazer a cena”. Eu já chegava no outro dia com uma proposta dramaturgica em cima da nossa conversa. Isso depois de três anos que eu estava lá. Geralmente dava certo e eu conseguia constituir uma dramaturgia com a pessoa. Mas aconteceu muitas vezes de chegar um dia antes da apresentação e não ter cena e a cena ser uma bosta. Não está funcionando, não está acontecendo e daí pra se conectar com o outro, ficar em silêncio sentando numa cadeira um de frente pro outro se olhando e ver o que isso suscitava, a partir desse respirar juntos, e se dessa respiração conjunta suscitava alguma improvisação que poderia servir de cena. Então, realmente nesse sentindo não só a questão artística, mas a questão pedagógica no sentido de construção de cena do Prêt-à-Porter também é muito isso. O Prêt-à-Porter é uma espécie de conexão consigo mesmo e com o outro. Aquilo que a gente estava falando de se conectar de fato com o outro, conhecer o outro, conhecer a si mesmo, se conectar consigo mesmo, tinha muito disso. Às vezes, uma cena podia partir de sei lá. Vi o filme do Bergman, “Cenas de um Casamento”. Ai tem um trecho lá que os caras estão fazendo uma armação e eu quero fazer essa cena, pegava aquela cena de base e fazia uma cena a partir daquilo. Ou às vezes uma cena partia disso de sentar um de frente pro outro, respirar junto e a partir dessa respiração conjunta surgia alguma ideia³¹.

Um ponto a ser ressaltado na construção da dramaturgia do Prêt-à-Porter era a conexão que se estabelecia entre os atores o olhar para o outro e ali em pleno silêncio se conectar, e a partir disso, conseguir entender e se abrir para que, por meio da improvisação, o texto surgisse. Muitas vezes, o simples fato de se sentar em uma cadeira, um ator de frente para o outro, se olhando, se conectando,

³¹ César Augusto Pinto Batista em entrevista concedida ao autor dessa dissertação em 03 de outubro de 2015.

relaxando, tirando toda a tensão, respirando para que apenas a energia fluísse por todo o seu corpo já é o suficiente para que a química necessária surja, tornando possível a criação da cena.

Marici Salomão, dramaturga, jornalista e responsável pela Coordenação do Núcleo de Dramaturgia Sesi-British Council, analisa o projeto Prêt-à-Porter a partir de uma ampliação do conceito de texto para além da escrita do autor, “Percebemos alguns denominadores comuns que fundamentam a espinha dorsal do projeto. Talvez o principal deles seja a expressão de uma dramaturgia marcadamente apoiada em não-ditos” (SALOMÃO, 2004 apud FERNANDES, 2004, p. 152). Tudo o que acontece nas cenas do Prêt-à-Porter o silêncio, o respirar, o olhar, um simples gesto é dramaturgia. Cabe lembrar que as rubricas nos textos do Prêt-à-Porter têm a mesma importância que os diálogos da cena e não só a função de elucidação da ação dramática. De acordo com Milaré, a dramaturgia transcendia essa função : “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”. (MILARÉ, 2010, p. 345).

Certa vez, Antunes Filho quis fazer uma parceria entre os atores do Prêt-à-Porter com os dramaturgos do Círculo de Dramaturgia³² do CPT, projeto criado em 1999 no CPT para a busca de novos autores. O trabalho realizado consiste na avaliação dos textos criados pelos participantes, visando também a autonomia de cada autor sem impor um caminho a ser seguido. O objetivo residia na criação de cenas em parceria. Mas não obteve sucesso na proposta. “As cenas geralmente resultavam como se fossem camisas largas em corpos pequenos ou o contrário; havia sempre muito poucos diálogos, sequências bem marcadas no começo, meio e fim”, avalia Marici Salomão. Antunes percebeu que a proposta do Prêt-à-Porter só “saía satisfatória somente quando elaborada pelos próprios intérpretes” (FERNANDES, 2004, p. 152). Nesse sentido, pode-se dizer que as autorias do ator e do dramaturgo estão interligadas no Prêt-à-Porter. O processo de criação do texto, direção de cena e construção da personagem acontecem simultaneamente. Por isso a dificuldade de se escrever dramaturgia para o Prêt-à-Porter estando do lado de

³² Projeto criado em 1999 no CPT para a busca de novos autores. O trabalho realizado consiste na avaliação dos textos criados pelos participantes, visando também a autonomia de cada autor sem impor um caminho a ser seguido.

fora dos moldes de criação do projeto. É impossível escrever a cena em casa em frente ao computador, pois o texto, nesse caso, só pode e deve ser criado no palco pela dupla de atores que está ali junta concebendo e pesquisando por meio da improvisação, das conversas, do trabalho diário. Como foi dito anteriormente existem atores que preferem partir de anotações iniciais e outros que têm mais facilidade para trabalhar diretamente no tablado, mas qualquer que seja o modo escolhido não muda o fato de serem criações de atores em cena.

Cada cena de Prêt-à-Porter só pode ser apresentada por aquela dupla de atores/criadores que pensou e desenvolveu a cena, pois mesmo que o texto esteja detalhado, como qualquer obra teatral, se apresentado por outros atores deixa de ser Prêt-à-Porter. Como lembra Milaré “a saga implica não a dramaturgia em si, mas o fenômeno da criação que se manifesta sob o signo da autonomia do ator”. (MILARÉ, 2010, p. 360).

2.4- O Falso Naturalismo

Em seu manifesto intitulado “Ser e não ser, eis a solução”, Antunes Filho diz que o Prêt-à-Porter era um não espetáculo que é espetáculo. Com sua maneira provocadora e questionadora afirma que, por meio do Prêt-à-Porter, exercita com seus atores o “falso naturalismo”.

Mas o que viria a ser esse “falso naturalismo” ? Se voltarmos no tempo, veremos que o naturalismo faz parte das origens da carreira de Antunes e que ele propunha exercícios naturalistas aos atores do CPT ainda nos anos 1980. “Ele sempre entendeu que é imprescindível a técnica naturalista, para que o intérprete possa chegar à ‘constituição realista’ de base da personagem. Acredita que só com o domínio do realismo o ator poderá superar o próprio realismo” (MILARÉ, 2010, p. 353). Durante toda sua carreira Antunes obteve grande êxito em seus trabalhos aonde o Realismo norteou a busca da criação.

Foi, portanto, a busca por um naturalismo de referência, útil à constituição realista da narrativa e do personagem, que conduziu Antunes ao “falso naturalismo”. 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. Uma questão técnica que se manifesta como princípio estético: ao dispensar estereótipos, o ator afasta-se da velha escola realista que deles é aliada”. (MILARÉ, 2010, p. 341).

O naturalismo parece falso porque está escorado numa naturalidade espontânea, do cotidiano, quando, na verdade tudo é muito elaborado e um simples gesto feito vem carregado de sentidos e significados. Todo o trabalho é mimeticamente pensado por meio de exercícios que fazem com que o ator encontre uma qualidade no seu gestual e na sua atuação. A ação construída em cena deve criar a ilusão no espectador de que aquele movimento é improvisado, espontâneo. O ator tem que ser um fingidor, criar ilusões na plateia, mas com o máximo possível de verdade.

O trabalho do atores com o “falso naturalismo” não pode ser confundido com o naturalismo muitas vezes visto nas novelas, programas em que as personagens são geralmente construídas sem uma possibilidade maior de verticalização. E vale lembrar que “a nova nomenclatura também foi um esforço do diretor no sentido de explicitar que a aparente naturalidade(...)era um jogo poético(...)que buscava tratar de questões que transcendiam a realidade cotidiana, mas que vinham à tona a partir dela” (PAULA, 2014, p. 93). Uma prática que exige um treinamento diário dos atores. Pois um simples gesto de estalar os dedos precisa ser muito bem elaborado e treinado para que se possa chegar a um resultado satisfatório.

De acordo com Antunes, para se atingir o grau de excelência no “falso naturalismo” é preciso que os atores estejam “bem preparados, tanto no aspecto puramente técnico(...)quanto espiritualmente, com a consciência alterada, entregando-se ao vir a ser e deixando fluir as energias yin e yang, sem jamais perder o controle da cena”. (MILARÉ, 2010, p. 355).

Emerson Danesi lembra de um exercício chamado “Blues”, que consiste no ator fazer experimentações naturalistas a partir de um repertório de “Blues”. O objetivo é a busca da gestualidade para a construção desse “falso naturalismo”. “Fazer um gesto qualquer e ver o que isso causava, como você olha, uma barba que coça, um cabelo que você mexe(...)quer dizer essa construção desse universo que aparentemente é, e tá lá na vida, é natural “. (DANESI, 2015)³³.

³³ Entrevista com Emerson Danesi concedida ao autor dessa dissertação no dia 10 de setembro de 2015.

O objetivo do ator no Prêt-à-Porter é o de afetar o espectador (criar um apagamento da representação, aonde somente o espectador vai ser arrebatado). Mas o artista continua ali senhor do momento e da situação. E o “falso naturalismo” coloca o ator nesse local de fingidor, de ilusionista, pois tenta ludibriar os espectador fazendo com que creia que aquilo que ele vê ali diante do seus olhos é obra do acaso, de algo que acontece naquele momento. Mas mal sabe ele que esse mesmo movimento foi ensaiado uma centena de vezes para se atingir o nível tal de qualidade necessário para que pareça que foi executado pela primeira vez. Como lembra o poeta Fernando Pessoa. E aquele artista que consegue a façanha de fingir a tal ponto de esconder a suas próprias dores se torna um poeta no palco e faz poesia com seus instrumentos de trabalho, seu corpo e sua voz.

2.5- O Ator no Prêt-à-Porter: autonomia imposta

A formação de um ator é demorada e se quiser chegar a um certo grau de excelência precisa de muito estudo e dedicação. Para se tornar um atirista aos moldes propostos pelo Prêt-à-Porter encontra uma exigência maior ainda, pois desde o início do projeto, Antunes dizia que queria um “ator senhor do palco”, um ser independente e “seja por ignorância, falta de cultura ou falta de técnica, o ator está sempre dependente do diretor, que se torna uma espécie de porta-voz do autor(...)Eu quero que o ator tenha capacidade(...)para apresentar as coisas por si mesmo”.(MILARÉ, 1998, p. 80).

Antunes percebeu no começo que seria necessário fornecer as ferramentas para que o trabalho ocorresse conforme ele havia pensando, pois teria que lidar com atores que, em sua maioria, não tinham quase ou nenhuma experiência. Foi então que começou a colocar em prática as aulas de filosofia, retórica, estudo de clássicos mundiais, exercícios de corpo e técnicas vocais e de respiração. Segundo Antunes 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 verdade³⁴”. E foi graças a sensibilidade do diretor que muitos atores puderam perceber a sua função no mundo e na arte.

³⁴ Teatro, 2008, http://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/4176_TEATRO.

Quero que os atores se façam por eles. É uma auto organização, uma auto arquitetura, e não uma coisa imposta de cima para baixo. Tem que brotar de baixo pra cima. E só assim posso ter atores com base cultural e base moral para fazer os espetáculos. O ator deve estar no mesmo nível do diretor e não a ele sujeito. 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. Qualquer espetáculo que se fizer sem a base do ator autônomo, é espetáculo de diretor, é design. O ator, desse jeito, vai ser sempre um objeto de cena, um objeto de contra regra. A autonomia é fundamental. (ANTUNES, 1998 apud MILARÉ, 1998, p. 80).

Existem atores dependentes do diretor, que não propõe muito na criação do espetáculo. Para se fazer uma simples caminhada em cena ele aguarda uma orientação do seu diretor. Um ator que costuma permanecer como uma marionete, que busca somente obedecer ordens. Torna-se um executor de tarefas, um funcionário do teatro. Antunes buscava outro tipo de ator, que fosse um ser pensante e pudesse com isso estabelecer um diálogo com ele, uma troca. Um olhar para o outro para se reconhecer ali. Essa busca por um ator autônomo se deu no Prêt-à-Porter da seguinte maneira: o ator passava a ser o responsável por tudo no palco e fora dele. Tinha que ter na sua cabeça o poder de síntese, um olhar cênico, de fora para dentro, para ter a noção exata do andamento da cena que estava sendo criada e com isso dar o rumo certo para sua direção. O ator precisa se tornar um cocriador. Nos terrenos da interpretação e da dramaturgia, o ator deixava de ser um simples espectador que vai ao ensaio e recebe os comandos do diretor e tenta reproduzi-los com perfeição e passa a ter noção do conjunto. Tudo isso era necessário para Antunes porque ele acreditava que assim os atores teriam condições de criar junto todo o espetáculo, de dialogar com ele. Como a cena era construída em duplas era preciso saber trocar, saber que o outro é mais importante que você, ter um corpo disponível , uma voz disponível, um gesto limpo de modo a contar uma história simples e com precisão.

A autonomia do ator foi o grande mote do Prêt-à-Porter. Antunes defende que antes de se tornar um artista é preciso criar um cidadão, um ser pensante, questionador, que olha para a realidade, para si mesmo, se entende no mundo e tenta compreender que caminho está seguindo. Sem isso não há como se tornar

um grande artista acredita Antunes. O ator será apenas um fazedor e não um criador.

O trabalho dos atores no PP como era chamado por todos no CPT era sempre feito em duplas “Primeiro para que os atores não escapassem da relação – ‘olho no olho’(...)O enfrentamento de um ator diante do outro foi fundamental para que a criação e a relação das personagens fossem verticais³⁵”. O ator realmente começava a exercer sua autonomia . Partia-se de uma situação do cotidiano. Havia a partir daí uma semana para criar uma cena pensando em todos os elementos cênicos (figurinos, cenários) além da construção da dramaturgia e da interpretação. Não podemos esquecer que o objetivo do Prêt-à-Porter era a simplicidade no modo de fazer. Uma representação quase franciscana. De acordo com Lee Taylor³⁶ , o Prêt-à-Porter “possuía características muito particulares, distintas de todas as produções cênicas realizadas por Antunes até então, pois se apresentava propositalmente em pequenos espaços, na contramão das grandes produções teatrais” (PAULA, 2014, p. 90).

No início, os atores tiveram algumas dificuldades. O medo do novo às vezes atrapalha o trabalho e o relato do ator Emerson Danesi corrobora: “a gente já quer chegar chegando, fazendo, quer ter uma voz, um corpo, temos medo de errar. Temos a tendência de nos armarmos de mil coisas(...)Você não poderia estar à frente. Se o ego estivesse à frente o trabalho, te sabotaria³⁷”. Outro fato a ser lembrado é que por trás do trabalho desenvolvido ainda existia todo um embasamento na busca pelo conhecimento espiritual, oriental, amparando a criação das cenas. Antunes tinha um cuidado, um zelo com o trabalho e com o que iria ser exibido ao público. Sabrina Greve³⁸ uma das atrizes a participar das primeiras edições do projeto relata como era o trabalho com o diretor Antunes:

O trabalho com Antunes não era muito livre não, mas a autonomia que existia no Prêt-à-Porter era porque tinha algumas regras.(...) o Prêt-à-Porter em si tem um formato que vingou e deu certo. Apesar da gente

³⁵ Entrevista com Emerson Danesi concedida ao autor dessa dissertação no dia 10 de setembro de 2015.

³⁶ Lee Taylor ator brasileiro e coordenador artístico-pedagógico do Núcleo de Artes Cênicas (NAC). De 2004 a 2013 integrou como ator e professor de atuação o Centro de Pesquisa Teatral do Sesc (CPT). Sua estreia no teatro profissional deu-se em 2006 em A Pedra do Reino de Ariano Suassuna.

³⁷ Entrevista com Emerson Danesi concedida ao autor dessa dissertação no dia 10 de setembro de 2015.

³⁸ Atriz que participou durante sete anos do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), e foi uma das pioneiras do projeto Prêt-à-Porter.

ter tentando experimentar outros atores, outras linguagens que não o naturalismo, acabou ficando esse formato de dois atores e uma cena “naturalista/realista”. Tínhamos autonomia de fato na escolha do tema, construção dos personagens, cenário, figurino, dentro daquela premissa que deviam ser coisas que existiam no próprio CPT. Um ou outro objeto a gente levava de fora. Então, as escolhas eram livres, mas o formato em si tinha as suas regras e a gente deveria cumprir. O processo de condução, que diferia do Antunes diretor para o coordenador, é que, de fato ele não marcava as cenas. Quando havia problemas na cena, quando não funcionava, ele dialogava fazendo sugestões, questionando o texto, o processo de entendimento da personagem que a gente estava construindo, mas ele nunca fez uma marcação de Prêt-à-Porter, ele nunca interferiu numa escolha temática, numa escolha de personagem. Mas ele de uma certa maneira, conduzia o desenvolvimento das cenas, mas diferente dele como diretor. (GREVE, 2015³⁹)

Podemos observar que, como coordenador do projeto, Antunes busca direcionar os seus atores para um caminho em busca de um trabalho de qualidade e entendimento. Existe a autonomia, mas é necessário pensar em conjunto o melhor caminho a ser seguido fim de se chegar a um lugar comum no trabalho desenvolvido pelo diretor e os atores.

Mesmo com toda a autonomia, era preciso passar pelo crivo de Antunes para que as cenas fossem aprovadas ou reprovadas. Cabe pensar se se tratava de uma autonomia de fato ou uma liberdade de criação velada. Como o ator pode ser autônomo se precisa responder a um olhar de fora, que julga e decreta o que deve ou não ter continuidade?

Podemos aqui questionar a autonomia dos atores que trabalham com Antunes no CPT. Seriam eles mesmo autores autônomos ou artistas que seguem uma verdade imposta pelo diretor? Antunes sempre exigiu de todos com que trabalharam um conhecimento vertical de toda a parte teórica que é indicada, quase que imposta por ele. O ator no CPT ou CPTzinho adquire uma autonomia conduzida a partir do ponto de vista ou da vivência do próprio Antunes, que, na sua posição hierárquica, de diretor, indica para estudo dos atores aquilo que para ele é a verdade a ser seguida. Alguns atores, após deixarem o CPT, ainda assim reverberam em seus trabalhos tudo aquilo que foi visto e vivenciado ao lado de Antunes, e disseminam os aprendizados como se fosse a única maneira de se fazer teatro. Atores que mesmo com o passar dos anos percebe-se que o processo vivido no

³⁹ Entrevista da atriz Sabrina Greve concedida ao autor dessa dissertação em 06 de outubro de 2015.

CPT ainda continua vivo em suas realizações. Que mesmo seguindo suas carreiras com sucesso na televisão, cinema e teatro ainda trazem resquícios dos tempos em que o mestre Antunes os guiavam.

Mas temos o dever de pensar pelo outro lado da moeda. E se não houvesse essa disposição de ensinar e indicar referências aos seus atores/alunos, o que seria deles agora? Que tipo de intérpretes estariam nos palcos? Seria como uma centena de atores que se exibem sobre os palcos brasileiros sem entendimento ou propriedade em seus trabalhos. Atores que, em sua maioria, não sabem de onde vêm e nem para onde vão. Não questionam, não buscam o aprendizado diário que o ofício exige e se tornam meramente funcionários da arte. Por isso, a troca de experiências e vivências é algo que deve ser cultivado, pois mesmo se Antunes impor aos seus atores referências como livros, filmes e textos a serem vistos e discutidos, o objetivo é benéfico. Ele está aberto ao diálogo, o que somente é possível se existirem atores capacitados com conhecimento e prontos para debater os caminhos a serem seguidos. Então, mesmo que a autonomia seja “imposta”, Antunes passa para frente o seu conhecimento e, como todo bom mestre, tenta deixar o seu legado aos que ficam, dando assim a sua contribuição para a criação de atores que dominam o seu trabalho.

Creio que essa seria uma discussão para uma nova dissertação e aqui eu busco apenas mostrar que um ator que entende o seu ofício tem vantagem sobre aqueles que ainda se mostram dependentes dos diretores no sentido de pensar a criação no seu trabalho, seja no teatro, na televisão ou no cinema. Ter um olhar de um diretor experiente como Antunes Filho dizendo o que tem ou não potencial de cena no projeto é bem diferente de um diretor dizendo como o ator precisa sentar, pensar e agir. Nesse sentido, a autonomia do ator no Prêt-à-Porter é bem vinda.

Os atores após passarem por todo esse processo se tornaram diferentes como relatam todos os que entrevistei. Emerson Danesi afirma que se sente “um outro homem e um outro ator, pois o processo é um trabalho muito potente, mexe com muita coisa dentro da gente. Não tem ninguém que não passe pelo processo do Prêt-a-Portêr e não saia de alguma maneira tocado”. (DANESI, 2015⁴⁰). Disponibilizarei em anexo essas entrevistas para um maior entendimento e apreciação sobre o tema aqui analisado.

⁴⁰ Entrevista com Emerson Danesi concedida ao autor dessa dissertação no dia 10 de setembro de 2015.

Como aponta Sebastião Milaré no seu livro “Antunes Filho, o Poeta da Cena”, mesmo que “Antunes Filho só figure como coordenador- não faz nada diretamente na construção de cada espetáculo -, paradoxalmente o Prêt-à-Porter é uma das suas maiores criações dentro do teatro”. (MILARÉ, 2010, p. 360).

2.6- Prêt-à-Porter no CPTzinho

CPTzinho é um curso de introdução ao método do ator que é coordenado pelo próprio Antunes Filho. O curso dura quatro meses e durante esse período os alunos/atores têm aulas de de corpo e voz, interpretação, retórica e exibição de filmes.

A proposta acabou se tornando base para a abordagem da atuação pretendida no CPT, pois sintetizou os princípios elaborados por Antunes em seu “ Método de Ator” e permitiu o exercício da autonomia dos atores como criadores de cena. Desse modo, justifica-se o fato de o Prêt-à-Porter ter se configurado como a principal ferramenta no aprendizado da atuação e ter sido a mais completa prática formativa aplicada no CPT. (PAULA, 2014, p.97).

O Prêt-a-Porter continua no curso do CPTzinho como forma de estabelecer o método criado pelo Antunes e de trazer e estimular a criação e a busca no aprimoramento artístico de todos os que passam pelo curso. É uma base, um fundamento de qualquer outro trabalho a ser realizado como ator. Depois de experienciado, o ator se torna capaz de trabalhar com as mais diversas linguagens. O trabalho com o Prêt-à-Porter no CPTzinho segue os mesmos moldes do que foi realizado durante anos no CPT, como relata o ator César Augusto, que participou do curso como aluno e posteriormente deu aulas :

No CPTzinho(...), todos os atores, todos os alunos fazem cenas de Prêt-à-Porter. Isso faz parte do curso. Então tem aula de retórica, quer dizer na minha época tinha. Um dia era para retórica e dramaturgia, outro dia era interpretação, outro dia para corpo e outro dia era para ver filmes. E nos dias de interpretação eram os dias em que os alunos mostravam as cenas do Prêt-à-Porter, as cenas que a gente fazia(...)

porque não é o Antunes que dá aula no CPTzinho, mas sim os atores dele. E quando a gente dava aula no CPTzinho escolhíamos as melhores cenas para mostrar pro Antunes. Falava olha tem uma cena que é boa e tal e aí ele vim ver a cena. (AUGUSTO, 2015⁴¹).

Vale lembra que o trabalho de criação de cenas a partir do Prêt-à-Porter no CPTzinho tem como finalidade apenas a iniciação dos atores na prática de atuação que foi elaborada e pensada durante todos os anos pelo próprio Antunes. Segundo o relato do ator César Augusto, era necessário esse treinamento porque os alunos/atores chegavam no CPTzinho com seus vícios e como cada um tinha vindo de uma escola e com um estilo próprio de interpretar, acreditava que aquele seu jeito de atuação era o melhor ou o único. Então era necessário uma desconstrução e um “falar a mesma língua” para que o trabalho fosse estabelecido. O trabalho desenvolvido no Prêt-à-Porter indicava uma linguagem própria na atuação, pois por meio das referências dadas aos atores/alunos eles começavam a ter um entendimento parecido de que tipo de atuação era buscado no CPT e por consequência reverberava no CPTzinho.

O Prêt-à-Porter, desde 1998, tem servido como base para a criação de cenas dentro do CPTzinho. Todos os alunos passam por essa experiência de criação. Escolhem o tema, escrevem a dramaturgia, concebem a cenografia e os figurinos (com muita simplicidade e elementos absolutamente necessários para ajudar no encaminhamento da dramaturgia e da elaboração das personagens) e interpretam. Claro que a base toda estará na preparação e experimentação técnica (exercícios de corpo e voz) e também no acesso aos filmes raros que existem na DVDteca⁴² como referência da construção de bons diálogos, imagens poéticas e interpretações ontológicas.

O PP foi e continua sendo um método muito eficaz na busca pela emancipação do ator dependente de um diretor, pois, por meio do exercício diário de criação e da necessidade de se pensar não mais somente na interpretação, e sim em todas as funções necessárias na construção de uma cena, liberta o artista dessa

⁴¹ César Augusto Pinto Batista (ator e foi assistente de direção de Antunes Filho) em entrevista concedida ao autor dessa dissertação em 03 de outubro de 2015.

⁴² Filmes de diretores como o britânico Mike Leigh, o americano Jim Jarmusch, o tailandês Apichatpong Weerasethakul entre outros.

escravidão de ser apenas um funcionário do teatro e o coloca em outro patamar, o de ator/criador, de ser pensante e autônomo no seu ofício.

É grande a procura para poder participar do curso no CPTzinho, pois cada vez mais e principalmente nos dias atuais vemos atores sendo formados nas mais diversas escolas de teatro sem preparo algum para exercer a profissão. Os atores se formam sem quase ou nenhuma referência para poder dialogar com os diretores. Com relata Antunes em uma entrevista concedida ao documentário “O Teatro Segundo Antunes Filho⁴³” : “Temos que tornar o ator conhecedor, pois só assim ele será criador. Você só pode ser criador se for conhecedor”.

2.7- Prêt-à-Porter e Tragédia Grega: historicamente distantes, cenicamente próximas

Antunes Filho sempre teve o sonho de encenar tragédias gregas e, em sua longa carreira, tentou por diversas vezes realizá-las, mas sob seu ponto de vista, os atores não estavam totalmente preparados, sobretudo no aspecto vocal. Antunes reclamava da voz dos atores nos espetáculos de tragédia grega a que ele assistia. Dizia que não gostava porque “os atores começam a vociferar, a pular, a gritar(...) Fazer aquela tragédia grega com as cantadas(...) aquelas coisas de época(...) eu gosto de poesia, eu gosto de ouvir o texto, eu gosto de ouvir o texto e o texto, ele não é uma pedra “toc toc toc” (RODA VIVA, 1999⁴⁴).

Ao concluir a primeira fase da elaboração do seu método de ensino, Antunes acredita que os atores já estavam preparados para atuar em uma tragédia grega. Resolve começar por “As Troianas” de Eurípedes, peça que o próprio Antunes adaptou e deu o nome de “Fragmentos Troianos”. “No entender de Antunes, o espetáculo começou com o choque das imagens de tragédias brasileiras, como a chacina dos meninos da Candelária, em 1993, e o massacre dos sem-terra em Eldorado dos Carajás, em 1996”.(DE SÁ, 1999⁴⁵). Antunes costuma fazer espetáculos que dialoguem com a contemporaneidade, como aconteceu em “Vereda da Salvação” (Chacina de Vigário Geral). Para tanto realiza operações

⁴³ Documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OBMLSIFtgKc>

⁴⁴ Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm

dramatúrgicas. Um exemplo é o recente espetáculo “Nossa Cidade”, no qual o diretor substitui o narrador por um héroi de guerra.

Na adaptação de “Fragmentos Troianos”, Antunes ambienta a peça em um campo de concentração da Alemanha nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Retoma referências do espetáculo “Drácula e outros Vampiros”, no qual “a figura do Drácula se confundia com a de Hitler e o vampirismo era apontado como qualidade dos tiranos sanguinários” (MILARÉ, 2010, p. 355). Em “Fragmentos Troianos” Antunes Filho nega que tenha conseguido realizar uma tragédia e classifica o espetáculo como um drama grego, pois acredita não ter conseguido atingir a potência esperada.

Pode-se dizer que “Fragmentos Troianos” foi a escada que levou Antunes à tragédia, como relata Milaré em seu livro “Hierofania”. Antunes viria ainda a encenar “Medeia”, de Eurípedes, que, logo após a sua primeira temporada, veio a sofrer algumas pequenas alterações e na reestrela teria seu título alterado para “Medeia 2”. Essa mudança pode ter acontecido por Antunes julgar que o trabalho realizado não tenha atingido o objetivo almejado, pois em todos seus trabalhos ele sempre foi muito crítico e severo com o que estava realizando. Daí a necessidade de trocar o elenco e estreiar a peça com outro nome.

Antunes Filho conseguiu, finalmente, realizar a tragédia como sempre sonhou: com atores física, vocal e intelectualmente preparados, habilitados para o gênero. A emissão vocal na ressonância (jamais na projeção) torna a palavra límpida. Ainda que as vozes alcancem altos volumes, não constituem gritaria: observam uma partitura, como na arte do canto(...) As duas tragédias encenadas não deixam dúvidas de que definitivamente há um método orientando a atuação, tornando atores iniciantes provenientes de escolas de teatro ou grupo amadores, profissionais que dominam novas técnicas e desenvolvem a consciência artística. As técnicas em questão, por sua vez, constituem um novo sistema que permite ao CPT se consolidar como escola da arte do ator...(MILARÉ, 2010, p. 357).

Quando Antunes Filho coloca o ator como responsável por toda a criação (dramaturgia, direção e atuação), propõe que esse ator esteja preparado para dialogar com ele em qualquer outro espetáculo que faça. O Prêt-à-Porter foi a base de formação fundamental no processo de desenvolvimento do método no CPT. Por

⁴⁵ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq10059905.htm>

um lado foi muito importante para o desenvolvimento do espetáculo “Fragmentos Troianos”. Claro que havia ali a procura pela expressão trágica, seja no corpo, seja na voz, mas a busca pelos apoios internos que sustentavam as personagens vieram do trabalho da “Gênese” que era exercitado diariamente no Prêt-à-Porter. Os atores escreviam páginas e mais páginas sobre a vida das personagens de todas as cenas que eram propostas. Por outro lado, o amadurecimento que as tragédias deram aos atores, foi importantíssimo para a criação das cenas desenvolvidas no Prêt-à-Porter. Mesmo que fossem trabalhadas em cima do “falso naturalismo”, havia uma pesquisa vertical das camadas desse pedaço de vida que é a cena.

Antunes Filho não chegou a completar uma trilogia de tragédias, pois paralelamente a elas novas descobertas e experimentações estavam acontecendo no Prêt-à-Porter dentre elas, o Círculo de Dramaturgia, aonde justamente surgiu o próximo texto que o diretor encenaria, “O Canto de Gregório”, de Paulo Santoro. (Antunes viria a montar “Antígona”, de Sófocles em 2005).

Podemos notar que o trabalho desenvolvido no CPT nunca foi isolado. As propostas dialogam entre si. Aquilo que por ventura era descoberto nos exercícios de atuação no Prêt-à-Porter, como, por exemplo a preocupação e a pesquisa do trabalho vocal, era utilizado e experimentando nos outros projetos que estavam acontecendo paralelamente na casa. A prova viva disso foi “Fragmentos Troianos”, no qual se pode empregar efetivamente na prática a grande preocupação que fazia Antunes abandonar as tragédias gregas, que era a voz. As tragédias gregas e o Prêt-à-Porter por terem sido gestadas mais ou menos na mesma época partilharam propostas cênicas parecidas, baseadas no despojamento cenográfico, na valorização do trabalho do ator e do texto.

Conclusão

Esta pesquisa surgiu da necessidade de redimensionar o ofício do ator aos estudantes recém chegados as escolas. Muitos desses alunos chegam nas unidades de ensino com pouca ou nenhuma referência sobre os grandes mestres do teatro e ficam perdidos sem ter um caminho a ser seguido. A cultura teatral no nosso país é restrita e muitos estudantes acessam apenas o conteúdo exibido na televisão, o que, convenhamos, é muito pouco para jovens que buscam a carreira de ator.

Daí a necessidade de verticalizar no projeto do Prêt-à-Porter e abordar a maneira como os atores participantes desse experimento cavaram fundo as suas almas em busca da descoberta de uma nova linguagem ou ao menos da procura do autoconhecimento. Existe um texto conhecido no teatro Kathakali que diz o seguinte:

Por ser o Kathakali uma dança sagrada e ritual para os hindus, ela se torna uma ambiguidade por demais complexa para os ocidentais. O Ocidente não entende uma arte espiritual. É um povo adiantado materialmente, mas muito atrasado espiritualmente. O Teatro é uma manifestação da alma e por isso requer devoção e fervor, pois é necessário sempre mergulhar profundamente nas coisas às quais nos dedicamos. O Ocidente nos pede minerais, água, gases. Mas devemos escavar em busca de petróleo. Porque gases, minerais e água devem ser simplesmente a consequência dessa busca. É sempre na intenção do petróleo que devemos escavar o que almejamos. Se eu decidisse doar um milhão de rúpias a alguém, em notas de uma rúpia, eu precisaria de um milhão de notas. Mas se preferisse doar essa quantia em ouro, bastaria um pequeno pedaço e ele teria o mesmo milhão." (AGANDANADAM, Sem Data)⁴⁶

⁴⁶ Disponível em <http://www.saindodamatrix.com.br/archives/kathakali.htm>

E necessário que os atores se investiguem em cada trabalho que forem realizar. Esse foi um dos motivos que me levaram a essa pesquisa. Mergulhar nesse conhecimento e constatar nas entrevistas que fiz com os atores participantes desse projeto que o trabalho de imersão no Prêt-à-Porter foi fundamental para mudanças nas suas vidas profissionais e pessoais me fez repensar a minha participação na arte nos dias atuais, pois é notório que vivemos um momento obscuro nesse campo e a mudança de padrões se faz necessária. As escolas, faculdades e qualquer instituto de ensino tem por obrigação o dever de fazer com que os alunos que pleiteiam serem artistas investiguem a si mesmos e os espaços ao seu redor. Necessitamos de atores que sejam ratos de laboratório de si mesmos. Não tem mais como um ator ficar esperando um produtor, diretor ou quem quer que seja para lhe fazer uma proposta para ser protagonista de alguma obra. Ele deve ser o ator principal de si mesmo.

Ao fim desse estudo pude perceber que realmente o ator não pode mais, e acredito que nunca pode, ser apenas um intérprete. Nos dias atuais, ele tem obrigação de ser o “senhor do palco”, como lembra Antunes Filho no seu manifesto intitulado “Ser e Não Ser, Eis a Solução”. Gilberto Freire tem uma frase que resume muito bem como o ator deveria ver a sua profissão: “Acredito que nunca ficarei completamente maduro, nem nas ideias, nem no estilo, mas sempre verde, incompleto e experimental”. O artista não pode nunca achar que já sabe tudo e que não precisa nunca mais se investigar por ter chegado ao auge da carreira, isso é uma grande armadilha. Por isso, o estudo e a experimentação são a busca para novos horizontes não só para o teatro brasileiro, como para o mundial. O ator além de atuar, ganha com a abertura para o contato com os outros componentes do teatro: dramaturgia, cenografia, iluminação, contrarregragem, enfim, ele se torna o senhor do seu ofício.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERNANDES, Ricardo Muniz (org.). **Prêt-à-Porter 12345**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. 2.ed. Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho: O poeta da cena**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2010.

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

_____, Sebastião. **Hierofania: o teatro segundo Antunes filho**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2010.

RIPELLINO, Angelo Maria. **O Truque e a Alma**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Revistas:

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

Dissertação:

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

Websites:

AGITO SP. **Antunes Filho e o CPT**. Disponível em: <<http://agitosp.com/2011/08/25/antunes-filho-e-o-cpt-centro-de-pesquisa-teatral-do-sesc-consolacao-estream-a-decima-edicao-de-pret-a-porter-dia-29-de-agosto-segunda-feira/>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

BRASIL, Ubiratan. **Antunes Filho busca naturalismo em seu “Prêt-à-Porter 10”**. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,antunes-filho-busca-naturalismo-em-seu-pret-a-porter-10-imp-,763806>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

<http://centropesquisateatral.blogspot.com.br/2010/01/o-cpt-do-sesc.html>. Acesso em 29 de dez de 2015.

CIA PAULICÉIA DESVAIRADA. **Memória Prêt-à-Porter**. Disponível em: <<http://ciapauliceiadessvairada.blogspot.com.br/2010/09/memoria-pret-porter.html>>. Acesso em: 18 ago. 2015. LÍTERA CONSTRUINDO DIÁLOGOS. **O modo de fazer**

teatro de Antunes Filho no CPT. Disponível em: <http://www.litera.com.br/noticia_detalhe.php?id_noticia=90>. Acesso em: 18 ago. 2015.

http://primeiroteatro.blogspot.com.br/2014/07/blog-post_2.html. Acesso em 29 de dez 2015.

<http://www.saindodamatrix.com.br/archives/kathakali.htm>. Acesso em 29 de dez de 2015.

SANTOS, Valmir. “**Prêt-à-Porter**” de Antunes Filho se amplia em livro. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2905200406.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

ITAU CULTURAL. **Antunes Filho.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18335/antunes-filho>>. Acesso em: 30 set. 2015.

REDE GLOBO. **Entrevista com Antunes Filho.** Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/10/antunes-filho-reavalia-carreira-ao-lancar-novo-espetaculo-do-cpt.html>>. Acesso em: 30 set. 2015.

JUNIOR, Gonçalo. **Antunes Filho decodificado.** Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2013/11/antunes-filho-decodificado/#.UwIYaSjB9wQ>>. Acesso em: 30 set. 2015.

RODA VIVA. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm>. Acesso em: 30 set. 2015.

SESC SÃO PAULO. **O mestre da cena.** Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/7106_O+MESTRE+DA+CENA#/tagcloud=lista>. Acesso em: 30 set. 2015.

SESC TV. **Teatro e Circunstância: Dialética da História: Prêt-à-Porter.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hAOqW1cwvOc>>. Acesso em 18 ago. 2015.

Entrevistas:

ANTUNES FILHO, José Alves. **Prêt-à-Porter.** São Paulo. 10 set. 2015. Entrevista não publicada concedida a Rafael Morpanini.

AUGUSTO, César. **Prêt-à-Porter.** Rio de Janeiro. 3 out. 2015. Entrevista não publicada concedida a Rafael Morpanini.

DANESI, Emerson. **Prêt-à-Porter.** São Paulo. 10 set. 2015. Entrevista não publicada concedida a Rafael Morpanini.

RIBEIRO, Angela. **Prêt-à-Porter**. Rio de Janeiro. 03 out 2015. Entrevista não publicada concedida a Rafael Morpanini.

Outros materiais:

ANTUNES FILHO, José Alves. **Ser e não ser, eis a solução**. (distribuído ao público nas primeiras edições do experimento). São Paulo: Sesc, 1998.

AUGUSTO, César. **Prêt-à-Porter Mais ou Menos Dez Anos de Devaneio**. Texto publicado em comemoração dos dez anos do projeto Prêt-à-Porter. São Paulo, 2011.

DANESI, Emerson. **1998-2011**. Texto publicado no programa do Prêt-à-Porter 10. São Paulo, 2011

FICHA TÉCNICA

Prêt-à-Porter 1

BR 116 - Daniela Nefussi e Gabriela Flores

01 Minuto de Silêncio - Gabriela Flores e Silvia Lourenço

Sopa de Feijão - Daniela Nefussi e Silvia Lourenço

Prêt-à-Porter 2

Na Contramão - Liana Mateus e Silvia Lourenço

Horas de Castigo - Luiz Paetow e Sabrina Greve

Leque de Inverno - Emerson Danesi e Silvia Lourenço

Asas da Sombra - Liana Mateus e Luiz Paetow

Prêt-à-Porter 3

Bom Dia - Donizete Mazonas e Juliana Galdino

Leque de Inverno - Emerson Danesi e Silvia Lourenço (segunda versão. O PP2 durou muito pouco, pois a atriz Liana Mateus foi para NY nesse momento. Então, Antunes já lançou o PP3, resgatando o Leque de Inverno que era uma cena que gostava muito.)

Posso Cantar? - Juliana Galdino e Sabrina Greve

Prêt-à-Porter 4

Ah, Com'è Bella! - Adriana Patias e Juliana Galdino

Os Esbugalhados Olhos de Deus - Donizetti Mazonas e Suzan Damasceno

For He's a Jolly Good Fellow - Juliana Galdino e Sabrina Greve

Prêt-à-Porter 5

Uma Fábula - Arieta Corrêa e Susan Damasceno

A Mulher de Olhos Fechados - Arieta Corrêa e Susan Damasceno

Poente do Sol Nascente - Emerson Danesi e Susan Damasceno

Prêt-à-Porter 6

Casa de Laurinha - Juliana Galdino e Simone Feliciano

Senhorita Helena - Arieta Corrêa e Carlos Morelli

Estrela da Manhã - Emerson Danesi e Kaio Pezzutti

Prêt-à-Porter 7

Castelos de Areia - Arieta Corrêa e Juliana Galdino

Chuva Cai, Bambu Dorme - Emerson Danesi e Nara Chaib Mendes

A Garota da Internet - Arieta Corrêa e Marcelo Szpektor

Prêt-à-Porter 8

Ponto sem Retorno - Emerson Danesi e Marcelo Szpektor

Exiladas - Aline Filócomo e Marília Simões

Velejando na Beirada - Marcelo Szpektor e Pedro Abhull

Prêt-à-Porter 9

Um Escritório ao Entardecer - Osvaldo Gazotti e Vanessa Bruno

Edifício Copan - Angélica Di Paula e Simone Iliescu

Bibelô de Estrada - Emerson Danesi e Marília Simões

Prêt-à-Porter 10

Adorável Callas - Nara Chaib Mendes e Patrícia Carvalho

O Homem das Viagens - Marcos de Andrade e Natalie Pascoal

Cruzamentos - Geraldo Mario e Marcelo Szpektor

Prêt-à-Porter Coletânea 1

A Filha do Senador - Anna Cecília Junqueira e Marcelo Szpektor

A Garota da Internet - Arieta Corrêa e Marcelo Szpektor

Ponto sem Retorno - Emerson Danesi e Marcelo Szpektor

Prêt-à-Porter Coletânea 2

Estrela da Manhã - Emerson Danesi e kaio Pezzutti

Bibelô de Estrada - Emerson Danesi e Marília Simões

Poente do Sol nascente - Emerson Danesi e Susan Damasceno

ANEXOS

Anexo 1

Entrevista Antunes Filho (diretor e criador do CPT)

Antunes entra na sala e começa a falar

Estamos pulando etapas, o povo tá fazendo teatro aqui, mas está pulando essas etapas aqui. Tem etapas de preparação pra se começar a fazer teatro, as pessoas fazem isso aqui como se soubessem, mas não sabem nada disso, fica um vazio aqui, um vazio, os antecedentes são vazio. A gente procura fazer o que, jogar a vareta, a vara pra cá e pesca aqui coisa e jogar pra cá (*fazendo movimentos de pescaria em dois lagos diferentes*), então tem cinema, tem livro, tem artes plásticas, exposição pra visitar, porque teatro é tudo né, não é o teatro, teatro é tudo, como ficam só no teatro ai fica uma coisa isolada, faço teatro, ai fica isolado, fica uma profissão só. Serviços só. Mas teatro é amplo, é vasto, a humanidade, a história da civilização, da pré civilização. Sabe você não tem que saber a história, você tem que sentir a história dentro de você, porque você pega e vai vê o livro lá e não adianta nada, você tem que saber o livro, você tem que sentir a história, você tem que ter um olho já pronto a sentir a história e não somente você vai pegar o livro e vai resolver. Mas tem que pegar o livro a posteriori e não a priori, sabe porque? Porque no livro você vai fazendo a praticis e a inversão da praticis, você vai olhando pro livro e o livro vai te dizendo coisas, você vai dizendo coisas e ele vai dizendo coisas, fica o livro e sociedade, o livro e sociedade, e você fica no meio do livro e da sociedade. As pessoas vão fazer teatro e não querem saber de nada, querem saber depois de frequentarem qualquer curso já começam a ficar no barzinho tomando cerveja sexta e sábado, é o barzinho sexta e sábado, eu vou começar a dar aula sexta feira a noite até a madrugada pra não deixar o cara ir pro barzinho.

Antigamente havia o sentido de sociedade, era uma coisa imposta não era legal, era uma coisa imposta, tudo se servia a uma ética imposta, então era ruim mas era bom porque te obrigava estudar, a saber das coisas. Mas era imposta, então nós temos que fazer um ética não imposta, pela gente. Então vocês tem que começar a descobrir em vocês a sociedade, você tem que se saber na sociedade, você se sabendo na sociedade a sociedade vai te saber também, então há uma troca, é por ai, é uma nova ética, antigamente a gente tinha, era na porrada mas era

uma ética, e era bem melhor que hoje. Hoje nós temos liberdade mas não sabemos fazer nada com ela, a liberdade parece uma coisa inútil, a liberdade é a coisa mais fundamental do homem, a ética tem que se basear na liberdade, a ética anterior não era baseada na liberdade no entanto funcionava mais do que hoje que ninguém tá ligando pra porra nenhuma. Hoje em dia não se liga, há uma irresponsabilidade geral.

Então todo mundo é criador, certo, todo mundo é criador, todo mundo pode fazer o que quiser, mas vai criar o que? Se você não tem competência de fazer alguma coisa, se não tem iauaretê (*iauaretê é uma palavra indígena de define: outra denominação da onça*), tem que ter iauaretê, saber as coisas, se você não tem o que é que você vai criar? A turma vem e fala a você vai inventar de fazer essa chateação, vocês são ótimos em fazer essa chateação, hum que bom, viva, mas é isso teatro é uma chateação é um purgante, e porque fazer? A porque é status, você é aplaudido é legal, ego, você pode ir pra globo, tudo isso funciona e vocês que estão no Rio estão fudidos... Foi dada uma liberdade sem ética, a liberdade que nós temos é uma liberdade sem ética. A ética da liberdade, a ética da responsabilidade do outro, o outro você, depois tem o outro com você.

Fim de entrevista e Antunes sai da sala.

Anexo 2

Entrevista Emerson Danesi (ator e diretor)

Sou Emerson Danesi e estou aqui no Centro de Pesquisa Teatral(CPT) do SESC-SP com o Antunes desde 1996. Entrei aqui para fazer drácula e outros vampiros e nesse momento eu prestei pro cptzinho. Nesse momento o Antunes estava precisando de atores para fazer o drácula e outros vampiros e ai eu entrei direto pra essa montagem. Estou aqui vai fazer 20 anos em abril de 2016.

O que eu pude viver e vivenciar aqui nessa experiência toda foi o seguinte, a gente, o Antunes, montou o drácula que foi logo depois do rompimento com o Luis Melo(ator) ele estava fazendo "Gilgamesh". O Antunes ficou um período sem esse parceiro, sem essa parceria de 10 anos que ele tinha com o Melo e eu entrei nesse momento que ele estava fazendo essa investigação do trilhas da transilvânia e que culminou no drácula. Só que o drácula foi um espetáculo aonde o Antunes usou e abusou de todo o recurso cênico possível. Muita luz, um cenografia de 3 andares, painel pintado, relâmpago, fumaça, musica.O espetáculo inteiro era tocado e levado através da musica e de uma grande encenação, uma grande coreografia dos coros e de alguns atores.Mais também não tinha a palavra, era feito com "fonemol" que é essa "bla bla ção", essa língua inventada que a gente tem pra estudo inclusive de voz que o Antunes criou,pensou nesse "fonemol"pra poder ampliar o sentido musical mesmo da fala,esse era o contexto na época e o Antunes se empenhou e montamos.Foi incrível, viajou e tudo, mas 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 musica 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.

Então ele resolveu parar com todas essas grandes montagens, todas as grandes produções, os grandes textos, os grande autores e 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, aonde há um fluxo natural daqueles universos, estudos, mas ao

mesmo tempo há uma construção daqueles universos com diálogo, com a encenação, com a pequena marcação de cena, com escolhas de cenário, de figurino, de objetos. Tudo muito simples e tudo muito precário. Acho que 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 Prét-a-Portêr, que nem se chamava na época Prét-a-Portêr, o Antunes no início chamou de carrossel dramático, efim, chamou de mil e outras coisas antes de se tornar o projeto Prét-a-Portêr, porque ele só se tornou um projeto chamado Prét-a-Portêr quando fechamos as três primeiras cenas do Prét-a-Portêr 1 e as quatro cenas do Prét-a-Portêr 2 foi aí então que a gente começou com as edições. Mas foi um ano que ele realmente parou, deixou tudo e dedicou-se a esse tipo de questionamento, esse tipo de diálogo, esse tipo de conversa. De bibliografias, dos nossos DVDs, na época VHS, para assistir e começou a fazer todos os trabalhos de corpo, de voz, de tudo para a gente atingir esse lugar que tinha uma simplicidade franciscana segundo ele, mas com muito movimento interno, com muita potência da vida desses personagens criados ali pelos próprios atores. E ele também estava deixando de entrar efetivamente na direção, que ele sempre esteve muito à frente, e que tem nos trabalhos, claro, uma direção muito presente, muito austera, muito forte e deixando que todo processo criativo ficasse de fato em responsabilidade daquela culpa, daqueles atores que estavam ali naquele momento de criação. Então os atores além de ter a função de intérpretes, precisariam entender um tanto de dramaturgia, de escritura, porque ia se escrever, ia se criar o tema, ia fazer diálogos, ia escrever a pequena dramaturgia ali e ter um certo afastamento de dentro da coisa para poder ter o olhar da direção, que já é um olhar de síntese, um olhar de corte, um olhar de ajuste, um olhar cênico. E tinha também a função de escolher figurinos, adereços e cenários. Tudo com muita simplicidade mas que daria para os criadores uma dimensão maior do que era esse fazer teatral e não simplesmente um intérprete que vai ao ensaio e o diretor vai chegar lá e vai falar eu quero que você ande pra cá e sente, e agora você vai falar esse texto e enfim, ele queria criar essas camadas e esse mundo interno para o

ator/criador, porque ele achava que com isso daria para o trabalho dele na direção um dialogo muito presente e muito mais forte com os atores que tivessem passado por esse tipo de experimentação. Porque seriam atores que teriam condições de criar junto todo o espetáculo, dialogar com ele, tentar entender que são esses personagens, buscar a vida desses personagens, enfim, preencher esses espaços todos que a direção não entra mas sim a interpretação, a interpretação de criação.

Então diante dessas ideologias, dessas buscas todas, a gente começou lá com simplicidade e com muito temor evidentemente porque atores escrevendo. Escrever sem saber na verdade o que é dramaturgia, o que é dramaturgia de Prét-a-Portêr, que já não era uma dramaturgia tradicional, que não era uma dramaturgia de começo meio e fim, que era uma dramaturgia que falava de uma fatia, de um pedacinho lá da vida de dois seres em 20 minutos envolvidas, meia hora no máximo e a partir disso começar os elementos aparecerem e o Antunes começou a falar muito de uma coisa que era o trabalho de criação da história pregressa desses seres que ali estavam em ação. Então nós fomos pra essa construção da gênese. Você entendia o personagem desde quando ele nascesse, todas as coisas que ele passava. Isso é uma pequena transformação da sua existência e de um comportamento, de um padrão de existência que as vezes a gente não dá bola mas isso significa realmente uma mudança de existência brusca no nosso caminhar e era nessas pequenas coisas que na verdade redimensionam as nossas vidas e redimensiona o nosso mundo que a gente foi investigar. Tinha muito essa busca desses entendimentos das coisas da vida, desses pequenos eventos que são absolutamente importantes, absolutamente reveladores, absolutamente transformadores de um percurso. Então era um encontro muito simples mas que justamente pra se ter um poder de dramaturgia e um poder de teatro ele precisava ter essa questão transformadora de trajetória. Uma centelha que talvez não se definisse como destino de nada em cena, porque a gente também não define nosso destino, mas que aquilo de alguma maneira tocasse no íntimo daqueles seres, tocasse em um lugar fundamental e essencial daqueles seres e talvez a vida a partir dali tivesse um outro sentido, ou talvez não, ou talvez tudo continuasse na mesma porque na vida também é assim. Se você pega o momento de essencialidade de qualquer ser você inevitavelmente por ser semelhante a ele (*você também sente, chora, tem inveja, dor, saudades absolutamente tudo que qualquer ser humano*

tem), então quer dizer essa identificação de você ver a trajetória dos personagens se encontrando com a situação que de repente o destino, a vida ou os próprios autores colocaram ali e que determina de alguma maneira um encontro que toque essas duas almas e por consequência tocar o humano das outras pessoas. Porque a ideia do Prét-a-Portêr era justamente a gente ter o público quase como cúmplice daquelas existências. É quase como um voyer olhando pela janela ou pelo buraco da fechadura aquela vida alheia acontecendo ali, aparentemente tão próxima e tão real, porque o que dava esse contato e o que foi difícil entender em todo o processo da interpretação e da criação porosa que o Prét-a-Portêr sugeria e necessitava era como que nós intérpretes saíramos de uma camada, ou de um ego, ou de coisas já tão enalacradas na gente e tivesse um corpo disponível, voz disponível, gesto limpo e preciso para contar uma história simples com a precisão que essa história precisava. E ser simples. E que conteúdos são esses que a partir da respiração você aciona no teu corpo e aciona não como memória, mas como hologramas (*que era uma palavra que o Antunes usava muito*) de uma vida. No holograma você consegue ver toda a dimensão daquele objeto verificado, então quando ele dizia desse holograma que era, você tem um sentimento lá, como é que você toca, como você acessa a sensibilidade nesse sentimento e dá essa dimensionalidade dele como fluxo de vida e não como uma pedra que você mostra, não como algo concreto que você dá pra alguém (*pega a chaves e entrega para mim como referência a esse algo concreto*), mas o sopro de sensação, o sopro de alguma coisa que passou por aquelas almas, por aquelas vidas e se revelou pra alguém.

Entender tudo isso era muito complicado porque a gente já quer chegar chegando, fazendo, quer ter uma voz, um corpo, temos medo de errar. Temos a tendência de se arma de mil coisas, máscaras e de mil outras coisas, e foi aí que fomos começar a entender que não tinha máscara nenhuma, que na verdade era você nú, completamente ali entregue a uma situação e tentando entender esse corpo nessa situação, entender que se você tivesse qualquer amarra, qualquer tensão, qualquer coisa que interferisse na sensibilidade da cena ela provavelmente seria fadada ao fracasso, porque você estaria a frente. Você não poderia estar a frente, se o ego estivesse a frente o trabalho te sabotaria. Então 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 , então as vezes nesse exercício de colocar uma cadeira diante da outra e sentar e simplesmente tentar limpar, tirar toda a tensão do corpo , conectar com a respiração e conectar o olhar do outro e a partir da respiração a gente ir entendendo os fluxos que iam passando e que a gente não dominava não tinha exatamente muito controle do que se tava passando talvez daí você conseguisse achar a química exata para transformar numa possível cena. E esse trabalho era um primeiro passo para você se abandonar para alguma coisa acontecer para além de você.

Assistíamos a filmes, fazíamos exercícios de copro, claro tudo isso a técnica amparando e fazendo organização de tudo que o copro precisa, o exercícios eram coordenados pelo Antunes, a gente fazia todos os exercícios, caminhada, loucura, fonambulo, 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, que era justamente isso, colocava-se um repertório de BLUES e os atores iam pro palco fazer essas experimentações naturalistas, por exemplo fazer um gesto qualquer e ver o que isso causava, como você olha, uma barba que coça, um cabelo que você mexe, um olho que coça , ou alguma coisa que você pega e...quer dizer essa construção desse universo que aparentemente é, e tá lá na vida, é natural. Ele tá lá mechendo no celular, mas porque que agora eu estou mechendo no celular , porque o celular entra como adereço, porque que o celular entra como lugar de comunicação , o que esse celular significa, aí você vai desdobrando os gestos e os objetos dando uma vida e uma história para tudo que vai entrar em cena , seja o figurino, seja qualquer coisa. Você coloca um porta retrato em cena, ele tem que dizer alguma coisa do personagem ou da cena, você coloca um flor tem que dizer, a cor da flor, nada está lá por estar, tudo tem uma história construída, tudo é dramaturgia nesse sentido. Os invisíveis criados entre os atores a partir dos objetos. Os objetos tem que ter uma função emocional de vida, de potência de vida , ele não está lá só pra enfeitar ou pra ser um simples adereço de cena, ele está lá para contar uma história e revelar alguma coisa ou ajudar a dramaturgia a se encaminhar. As vezes vem um presente que sai de uma bolsa, uma foto que sai, um álbum que sai em algum momento, uma música que entra , enfim tudo, tudo que você podia brincar de sensibilização para a relação tinha que ser criado essa história já pregressa, que aquilo tinha haver com alguma coisa, a chave tinha haver com o anel, que tinha haver com meu avô que antes de morreu

me deu esse anel, sei lá, a gente criava mil situações e geralmente de vínculos afetivos, e quando eu digo afetivos é tanto quanto afetivos bons quanto ruins.

Para entender as dinâmicas de tudo aquilo e a partir disso a gente entrava em improvisação a partir do momento que construíamos possíveis gêneses, fazíamos o exercício das cadeiras e das improvisações, a gente ia entendendo o que poderia vir para a boca das personagens. As vezes tínhamos até pequenos esboços de diálogos ou de inspirações de texto e tudo mais, mas vendo ali no improviso, no jogo real aqui e agora, vendo o que que funcionava e o que que não funcionava , já que não tínhamos um diretor de fora nos amparando e nos dizendo agora olha isso é bom, não tira isso, a gente tinha que ter essa entrega e simultaneamente esse afastamento para entender o que que iria ser selecionado, o que iria ficar o que iria sair , o que eu joguei e pegou em você o que você me jogou e me pegou o que não, enfim, e ai era um trabalho de sensibilização e criação em parceria, e uma fuga do ego, em saber se esquecer, por melhor que foi sua improvisação ou fala, para que a cena sobressaia a isso, e ai você começa a perceber que não sou eu, não é você ,mas é algo que está entre. A gente foi entendendo também que as cenas elas eram pra serem construídas no entre, tá no outro, tá nessa relação, nesse invisível, nesta conexão e é ai 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.

A dramaturgia podia surgir do jogo dos atores ou de se sentar e pensar uma dramaturgia dependia do estilo de cada ator. Cada química era uma química e cada processo é um processo, e tem uns atores que são mais racionais e gostam de ter pelo menos um caminho a se seguir e alguma coisa para se amparar e outros se soltam mesmo e vão para a improvisação e ai na improvisação vai descobrindo tudo, mas o que acontecia era um pouco quando se entendia mais ou menos, porque não dava pra entender quando você está no processo criativo também, muita coisa é de fato intuitiva, ela tem uma parte claro que você levanta todo o estofo, muito racional, você vai ler, vai estudar, vai ler conto, vai ler romance, vai ver filme juntos, você tem uma ferramenta de pesquisa e estudo, mas agora o que vai construir o que vai tecer tem muito haver com essa intuição , com essa improvisação que você vai se jogar pra coisa ir aparecendo e tomando corpo entre a gente(atores). Mas por exemplo a gente nunca entrava evidentemente vazios, vazios no sentido assim de vamos fazer

dois amigos que sei lá tiveram uma amizade muito profunda no passado e de repente entrou uma menina na história, isso é um mote, aí a gente vai evidentemente pesquisar que filmes que já trataram desse assunto, você não vai lá achar que vai ser o primeiro a falar sobre isso, olha que incrível eu achei essa história agora, não, vai lá estuda, vê um filme, vê outro, olha como esse ator fez, olha como eles falam esse diálogo, olha como o diretor pensou na cena, olha o roteiro, olha a luz. Vai levantando material, aí conheci um amigo que viveu essa mesma história, meu primo, meu irmão sei lá entende, fora isso costuma-se observar coisas da vida também, o que você está passando, o que está acontecendo neste momento, as coisas daqui (CPT), as coisas de casa, as coisas do mundo, tudo meio junto porque você também vai conhecendo o outro, você se senta na frente de uma pessoa que você está trabalhando pela primeira vez junto com ela e tem um fluxo muito grande aqui (CPT) e por isso também nem sempre eram as mesmas pessoas que você trabalhava e fazia cenas, então é um novo mundo se desvelando, então a gente ia vendo o que estava incomodando o que não tá, enfim tudo coisas particulares e não particulares e você casa com aquela pessoa com que você está trabalhando por uma semana, pelo menos quando era uma semana para apresentar e você vai quase que morar junto porque é uma interação de fato é um lugar que você entra com a pessoa que ela parece que realmente vira o ser mais próximo da sua existência naquele momento da vida mesmo. A gente vai se revelando e vai entregando coisas e vai se abrindo, vai abrindo e vai abrindo, e as coisas vão se mostrando nessa dinâmica da dupla e juntamente com isso a gente vai entendendo o que vai pegando na química e buscando as referências todas estudadas para tentar encontrar caminhos e a gente chegar em alguma coisa que não é nem o filme, nem o livro e não é nem aquilo que a gente referenciou, mas já tem uma passagem entre a gente e vai definindo uma possível história.

Então parece tudo muito abstrato, nossa mas que loucura, mas era um pouco assim durante muito tempo, porque a gente não sabia, a gente era muito jovem, começando e entendendo um novo mundo, então as vezes as coisas fugiam da gente. Muitas vezes no sábado a gente tinha que estar aqui às 10 horas da manhã e achávamos a cena às 3 horas da manhã da sexta-feira, você ficava desesperado, tudo já estava tão confuso, não não é isso, não é aquilo, experimento e não deu certo aquilo, não deu certo isso, você está tão derreado que alguma coisa, um objeto que vem você pensa não é esse objeto não, não. Você vai, aí monta a cena, vem e aí a

cena era incrível e o Antunes falava esse é um pedaço potente para o Prét-a-Portêr. Quando você deixa de racionalizar parece que alguma coisa realmente surgia do encontro assim, depois de tanta resistência de ambos os lados de tanto enfrentamento.

É isso você pega todos esses lampejos dele e seu e como é que você encaminha pro trabalho? No Zen Budismo tem a imagem do bambuzal, que o bambu ele tem uma firmeza, mas quando o vento vem ele se arqueia e ele se entrega pro vento, essa é uma imagem que o Antunes sempre dá aqui pra gente, que ao mesmo tempo, claro, se tem você um ser constituído, mas aí vem alguma coisa que você tem que se entrega e deixar passar. Experiência essa coisa que passa e segue adiante, tem mais esse sentimento dentro de você e depois você acessa. E desse papo que estamos tendo podemos pensar uma cena pro Prét-a-Portêr, essa história de alguém que vem do Rio e isso já vira um tema, isso vira uma situação e não um tema, e dessa situação a gente vai discutir o que é a morte. Os exemplos estão por todos os lados e como que quando vamos criar partimos para o "teatro" e não para a vida. Essa necessidade ocidental de ter que provar a todo o tempo de que se é bom, essa cultura do ego. Aí precisa ter luz, precisa ter som, precisa ter trilha e você percebe que não precisa ter nada disso através do Prét-a-Portêr para se ter a vida na essência.

E com as coisas mais, e por isso que é difícil, porque a gente também vive num tipo de sistema educacional e social que todo mundo precisa ser o héroi e o vencedor, e o que chegou lá no topo, isso já é uma coisa cristalizada no mundo. Como assim eu preciso ser o foda, o melhor da classe, fazer tudo perfeitamente sendo que você é um ser completamente frágil e com mil medos, desejos, sensações. E formar cidadãos está cada dia mais difícil, as pessoas estão cada vez menos próximas de si mesmos, como humanos, e virando sei lá o que, a gente tá vivendo uma crise da humanidade muito terrível no mundo, o planeta está sofrendo absolutamente, e é isso e esse resgate é necessário, e a gente ouve isso o tempo todo. Claro que tem a estética, tem a ideia, tem a criação, tem tudo isso, mas você não pode se alienar numa estética, você não pode se alienar, você tem que se integrar, e integração você precisa passar pelo teu orgânico humano, pela tua espiritualidade, pela tua psique, enfim, pra conseguir dar conta de fazer, por isso sim a importância dos exercícios físicos e abertura do corpo, de entendimento do corpo, de limpeza de tirar tensões, de você começar a sacar que você não precisa fazer

isso (*gesto grande*) pra mostrar para alguém que você está fazendo um gesto, que isso que você faz (*gesto contido*) é um gesto, mínimo, mas ele é um gesto, um olhar que baixa ele pode revelar milhões de coisas.

É por isso que o teatro tem que ser meio ele não pode ser fim. O teatro é meio e não fim. É o processo, é o desenvolvimento, é o que você vai entender, é o que você vai descobrir com cada personagem, com cada texto, com cada universo é entender o porque você está sendo escolhido pra fazer determinados personagens, é pro ator começar a se perguntar, mas porque que eu fui escolhido pra fazer esse determinado personagem nessa peça, o que eu tenho que mexer, o que eu tenho que aprender, o que tenho que abrir em mim, o que eu tenho que descobrir, o porque, você já começa a mexer com outro lugar, porque que eu vou fazer esse personagem, porque essa pessoa me escolheu, porque que somos nos dois, porque, ai você começa a ir pra uma outra dimensão, porque não é só o teatro, a porque estamos aqui e temos que fazer a cena, porque que nos dois estamos aqui para fazer essa cena.

Porque vivemos na vaidade? Claro isso é uma questão humana, óbvio, dentro de todas as humanidades, isso faz parte da nossa existência é um enfrentamento diário, é uma coisa diária, é um processo de destruição, você sai daqui destruído todos os dias, se você acha alguma coisa você quer segurar. Um elogio é a pior coisa que a gente tem na vida, pro ator então, você tem que se livrar disso, igual a alguém que vem criticar, você tem que se libertar disso.

O Prét-a-Portêr 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. E o artista ele precisa ser um rato de laboratório dele mesmo. No começo eles se assustam, é doído, o que eu sinto dos últimos anos do CPTzinho, eu dou aula aqui desde 1998, o que eu sinto nos últimos cinco anos é que está tudo maquiado, mas a fragilidade está cada vez maior e mais forte nas pessoas, então eu sinto por exemplo que até 5 anos atrás você dizia coisas pras pessoas aquilo realmente destruía mas transformava, hoje a gente fica com medo de falar determinadas coisas que a pessoa não dá conta de transformar ela só define. Isso eu tenho percebido uma tendência nos últimos anos. E isso é a falta do que o mundo tem feito com as pessoas, é um esvaziamento de si, você não pode ouvir um não, a crítica não pode falar mal do seu espetáculo porque

as pessoas não aceitam isso mais. E eu dizia para mim eu preciso entender isso, vamos refletir sobre essa questão , e até uns 6 anos atrás isso não tinha, a questão não era essa , o ator pensava eu não estou sabendo fazer e então como é que é, aonde eu tenho que melhorar, entende? Se você é um ator melindrado você não consegue experienciar esse método. A informação e o conhecimento não tem mais valor . Precisa de muito preparo, de muito estudo, de muita referência e foi isso que a gente entendeu nessa dura e árdua construção.

E depois de tudo que foi vivido eu me sinto um outro homem e um outro ator, pois o processo é um trabalho muito potente que meche com muita coisa dentro da gente, não tem ninguém que não passe pelo processo do Prét-a-Portêr 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 Prét-a-Portêr, não é isso entende, é o que que aquilo despertou dentro de você como criador e que você vai seguir teu caminho, se você quiser fazer só monólogo, só performance, não importa, teatro realista, não importa, importa a essência do que despertou 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. O grande treinamento que o Antunes fala do afastamento é que tudo na verdade está ligado, você está vivendo uma situação e você se coloca como quase um espectador de si mesmo, um observador de si mesmo, um cientista de si mesmo, enquanto o ratinho tá lá bebendo e conversando você tem um lugar que tá um outro você e tá observando e percebendo nossa que louco isso, porque que me olhou assim, como fez isso, mas não neuroticamente , mas como lugares da experiência que você vai absorvendo e vai tentando entender que tudo é material pra você levar pro palco, qualquer coisa, você atravessando a rua, olhou pra uma pessoa no metrô, você olha um ser e aquilo pode ser inspirador pra uma cena. E vai pros lugares que você não frequenta e vai descobrindo o mundo. Vai pesquisar.Você vai tentando entender quem é o cara que vai inspirar o personagem.Issso que é muito bonito, em potência está tudo junto, o que está sustentado por trás, e é ai que a intuição tanto do artista quanto a intuição da platéia entra, porque a platéia nesse momento ela vem para fazer algo, receber alguma coisa, seja na missa, seja no teatro, seja no cinema, você vai lá porque você sabe que você vai lá e vai sentar e vai receber alguma coisa. Você sabe disso, isso já é um pacto fundado, então quer dizer, a partir

do momento que a platéia também sentou, ela também está tentando se abrir pelo menos nas suas intuições, nas suas percepções. Ai portanto tudo que está sendo estudado e tudo que foi caminhado está em camada atrás de você como personagem e quando eu recebo, não recebo só o que eu estou vendo, eu percebo o que eu estou vendo e o que está atrás de você, eu não sei por onde eu vou perceber isso, mas eu percebo. Talvez não de uma maneira racional , não tão articulado, olha só agora o que ele está fazendo, olha que gesto lindo , não dessa maneira , mas uma outra que talvez daqui uma semana vai bater a ficha.

Anexo 3

Entrevista Sabrina Greve (foi atriz do CPT)

Sabrina Greve: Eu lembro que o Antunes era o diretor que conduzia e mandava em tudo, então o Prêt-à-Porter, eu lembro, que na época era um respiro porque a gente tinha mais liberdade de criação e ele estimulava muito isso. Tanto que quando eu sai de lá eu senti muita falta, eu fui trabalhar com outros diretores e não tinha mais essa autonomia, sobretudo de criação, de você escolher um desafio de personagem, geralmente você vira intérprete, você não é mais compositor e tem que entrar na cabeça do diretor. E aí eu fui fazer cinema e comecei a dirigir curtas e tal para justamente, que foi uma semente do Prêt-à-Porter, a Lais Bodanzky (*é uma cineasta e roteirista brasileira, diretora do premiado filme Bicho de Sete Cabeças e do documentário Cine Mambembe - O Cinema Descobre o Brasil*), fala a mesma coisa, não sei se você sabe ela passou pelo CPT como atriz antes dela enveradar pro cinema e eu já vi algumas palestras dela que ela fala isso “ que o Prêt-à-Porter tem muito da linguagem cinematográfica”, porque o Antunes pratica esse exercício do Prêt-à-Porter desde sempre dentro da trajetória dele, só que o formato mesmo de Prêt-à-Porter para o público foi a partir de 1998, mas sempre foi uma premissa do trabalho dele. A Lais Bodanzky me chama muita atenção, porque uma vez eu ouvi ela falando justamente sobre isso, que o trabalho no CPT com o Antunes foi um input dela pra ela começar a querer a criar, então tem essa característica que é muito bonita, que o Antunes planta nas pessoas esse desejo de não ser apenas um ator mas um criador(...). Eu estou fazendo um mestrado na USP-SP e eu faço a ponte entre o Prêt-à-Porter e o cinema, porque muitos atores sobretudo das primeiras edições que fizeram o Prêt-à-Porter acabaram sendo convidados para fazer cinema e eu acho que não foi só uma coincidência isso...

Rafael Morpanini: A linguagem é parecida você acha?

S.G: Acredito que sim, a minha pesquisa está indo por esse caminho. O formato do Prêt-à-Porter ele tem um despojamento que se assemelha muito com o set de filmagem se a gente for fazer uma comparação, porque é tudo muito aberto, você

não tem recurso de luz, de sonoplastia é tudo muito “precário” e o que que sobra pra você olhar dentro do trabalho é basicamente o trabalho dos atores e essa nudez dos atores no palco e a simplicidade da interpretação eu acho que acabou cativando os diretores de cinema, principalmente nessa época de 1998 e 2003(...)e com o passar das edições o Prêt-à-Porter foi se modificando. A dramaturgia passou a ser um pouco mais elaborada, perdeu um pouco o aspecto de improvisado e aquele frescor que tinha nas primeiras edições que a dramaturgia era mais precária, ela era quase um pretexto assim, não tinha muita dramaturgia e então era muito focado no trabalho de constituição de personagens e isso eu acho que cativou muito os cineastas porque esses atores das primeiras edições foram protagonizar filmes e foram premiados e eu já ouvi de vários diretores de cinema dizendo que de fato os atores que passaram pelo processo do Prêt-à-Porter tinham um entendimento, uma simplicidade e um certo conforto com o set de filmagem muito maior do que outros atores.

R.M: Eu acho muito bacana essa sua pesquisa porque eu acredito que ela vai ser esclarecedora pra muita gente...

S.G: A minha intenção é equiparar o trabalho do Prêt-à-Porter com o trabalho que se tem hoje em dia com o preparado de elenco. A autonomia que o Prêt-à-Porter dá aos atores também seria muito frutífera no trabalho de construção no cinema sem o auxílio de um preparador de elenco, que isso virou lugar comum também(...). Agora eu acho importante você ter em mente que o trabalho do Prêt-à-Porter não é nada original, não é nada único e acho que isso não é um demérito do Antunes. Ele trazer a tona, dar essa possibilidade de construir como se fossem “mini espetáculos” e mostrar essa precaridade, isso eu acho muito original da parte dele, mas desde de Stanislavski (*Constantin Sergeievich Alexeiev mais conhecido por Constantin Stanislavski, foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX*) esse trabalho é desenvolvido.

R.M: Eu concordo com você mas o que eu tenho acompanhado na faculdade, eu fui estudar um pouco mais velho, eu tenho 33 anos agora e minha formação é de grupo de teatro e o que eu tenho visto na faculdade são atores sem referência alguma, ficam sempre na forma e eu acredito que o trabalho do Prêt-

à-Porter ele não faz você só se questionar como artista, mas como ser humano e como você é impregnado pelas coisas que estão ao seu redor e utiliza isso para o seu trabalho . Porque é bem difícil você ficar dependente de um diretor, esperando que ele te todas as soluções pro seu trabalho e quando você vai pro mercado você fica largado.

S.G: Exatamente. Eu passei pela mesma trajetória que você Rafael, fui estudar depois de velha, quando eu entrei no CPT eu estava na idade de você estar fazendo vestibular, eu entrei com 17 e fiquei até os 24, então foi a minha primeira faculdade ficar lá no Antunes e ai eu entrei na faculdade com 27 anos então eu entendo bem o que você passou...

R.M: O que eu estou passando ainda (risos)

S.G: Mas é interessante porque você acaba olhando pro mundo acadêmico com outra maturidade e eu não me arrependo de ter feito essa caminho, eu acho que extrai muito mais do que se eu tivesse entrado com dezoito anos(...). Tem esse aspecto que você está falando da formação não só como artista, mas como ser humano, mas isso engloba em geral todo o trabalho do Antunes o Prêt-à-Porter é só uma ramificação...

R.M: Sim claro. Eu escolhi falar do Prêt-à-Porter como um fragmento do trabalho do Antunes. Eu precisava pegar um recorte do trabalho para poder me aprofundar no assunto e na contribuição do Antunes para o teatro brasileiro...

S.G: E assim o trabalho com o Antunes ele não era muito livre não, mas assim, a autonomia que existia no Prêt-à-Porter era porque tinha algumas regras. Eram cenas com dois atores, houveram várias tentativas de incluir mais atores, de quebrar, a gente tentou algumas vezes no meu período e anos depois, o Antunes até me convidou inclusive para dirigir uma cena de Prêt-à-Porter num projeto que foi abortado, que ai ele até ia subverter o formato, tinha o dramaturgo, o diretor e os atores. Esse projeto acabou sendo abortado, embora tenha tido resultados também interessantes. Mas o Prêt-à-Porter em si ele tem um formato, que o que vingou e deu certo, apesar da gente ter tentando experimentar outros atores, outras

linguagens que não o naturalismo, acabou sendo esse de dois atores e uma cena “naturalista/realista”. Tínhamos autonomia de fato na escolha do tema, construção dos personagens, cenário, figurino, dentro daquela premissa que deviam ser coisas que existiam no próprio CPT, um ou outro objeto a gente levava de fora, então isso, as escolhas eram livre, mas o formato em si tinha a suas regras e que a gente deveria cumprir. O processo de condução, que diferia do Antunes diretor para o coordenador é que de fato ele não marcava as cenas. Quando havia problemas na cena, quando não funcionava, ele dialogava fazendo sugestões, questionando o texto, o processo de entendimento da personagem que a gente estava construindo, mas ele nunca fez uma marcação de Prêt-à-Porter, ele nunca interferiu numa escolha temática, numa escolha de personagem, mas ele de uma certa maneira conduzia o desenvolvimento das cenas, mas diferente dele como diretor. O Antunes como diretor faz a marcação rígida, tem ali uma cadência rítmica que ele exige na fala e isso ele nunca fez no Prêt-à-Porter e isso era realmente muito rico para nos atores, porque como é você descobrir por si só a veracidade da sua personagem sem ter nenhum artifício de desenho do diretor? Isso é de fato é o que eu acho que constrói a autonomia do ator, que é um processo de dentro pra fora, é um processo que ele estimulava uma descoberta que não tinha nenhuma interferência externa e isso era único e essa descoberta é muito genuína porque não tem nenhum artifício do diretor.

R.M: Me conta em que momento você entrou no CPT?

S.G: Eu entrei em um momento muito atípico, acho que é importante você ter isso em mente que a construção do Prêt-à-Porter foi um momento em que o Antunes perdeu todo o elenco principal dele, foi no momento em que o Luís Melo saiu (*ator que trabalho durante anos com o Antunes*) (...) eu fiz o “Drácula e outros Vampiros” e foi um elenco totalmente novo de gente de vinte e poucos anos, tanto que o espetáculo era uma performance, dança, não era um espetáculo de ator, era um espetáculo totalmente de encenador. Porque foi justamente nesse período que o Melo saiu e o Antunes abdicou de todo um elenco que ele já estava trabalhando a uns dez anos no mínimo que eu entrei, então foi um período de renovação lá do CPT e do Antunes. Então quando ele fechou, a gente ficou, ele ficou dois anos sem montar nenhum espetáculo. O drácula tinha trinta atores em cena, jovens, todos

muito crús como atores, depois do drácula ele ficou eu acho que só comigo e com o Emerson e ai ele se deu conta que ele estava cercado de uma molecada e a gente não sabia nada de nada mesmo, a gente era muito jovem, e ai ele fechou o CPT durante dois anos e ficou investindo esses dois anos no trabalho do Prêt-à-Porter, então foi um trabalho de formação sobretudo, depois disso não aconteceu mais porque dai teve o “Fragmentos Troianos” que bateu mais ou menos com a estréia do Prêt-à-Porter 1. E ai então ele já tinha “atores formados” para dialogar com ele nas montagens, então foi muito rico e especial esse momento, porque ele investiu como pedagogo durante dois anos e o Prêt-à-Porter era o trabalho base, tanto que na minha época a gente não tinha preparo vocal, não entrava a questão da pesquisa vocal do trabalho dele no Prêt-à-Porter, o que era pra gente uma liberdade e acho que por isso que teve esse encantamento por parte dos cineasta de gostarem do que resultava do trabalho do Prêt-à-Porter. Eu lembro numa das apresentações que a gente a gente fez do Prêt-à-Porter 2 que não chegou a entrar em cartaz, foi só apresentações pontuais dentro de um evento que agora eu não me lembro, eu acho que era CPT Aberto, que foi justamente nesse período de dois anos que ele não estava com nenhuma montagem oficial, a Leila Abramo que foi uma atriz que trabalho com o Antunes, depois que ela viu uma cena nossa ela comentou “não parece que vocês estão interpretando, parece que vocês estão conversando” e eu contei isso pro Antunes e ele achou genial, porque era justamente isso, não é mais uma interpretação(...). Para além dessa questão do estilo de interpretação, a riqueza está mesmo nessa questão de construção de apropriação de personagem, isso realmente é único, foi uma oportunidade única, que depois ao longo do Prêt-à-Porter foi se modificando e virou outra coisa, que ai teve uma ambição de se melhorar a dramaturgia, porque nas primeiras edições a dramaturgia era muito ruim mesmo.

R.M: Quantos Prêt-à-Porter você fez?

S.G: Eu entrei em cartaz com Prêt-à-Porter 2,3 e 4, mas durante esse tempo que a gente ficou trancando com o Antunes não dá nem pra contar o tanto de cenas que a gente fez. A gente apresentava todo sábado pra ele, era uma loucura. Imagina durante dois anos você ter que ter uma ideia nova por semana pra apresentar no sábado pra ele, ou quando a cena tinha potencial a gente retrabalhava, muitas cenas trabalhadas eram jogadas fora e ai o que sobrava eram apresentadas. Então

eu acho que ele tinha um leque de umas cinquenta cenas pra escolher três para entrar em cartaz. Eu lembro que era bem intenso, a gente passava sexta-feira de madrugada muitas vezes enlouquecido e apresentava sei lá o que no sábado de manhã, era muito louco mesmo.

R.M: Você já fazia teatro antes de entrar no CPT ou seu contato com teatro foi lá só?

S.G: Não, eu já fazia antes. Eu faço teatro desde os onze anos de idade. Eu trabalhei com uma turma que tinha trabalhado com o Antunes e que tinha saído de lá que era o Marco Antonio Braz (*Diretor. Encenador que se projeta nos anos 1990 por suas montagens da obra de Nelson Rodrigues, é fundador e líder do grupo Círculo de Comediantes*) então eu tive essa experiência que foi um pré contato com o “método” do Antunes.

R.M: E pra você que já tinha uma experiência com teatro como foi esse encontro com o Prêt-à-Porter, essa não obrigação, mas ter que desenvolver uma ideia de cena nova a cada semana, como foi esse encontro?

S.G: Eu era muito nova na verdade e minha experiência era pífia no teatro, então o Antunes também ele tinha esse desejo, quando ele perdeu o Luis Melo, de trabalhar com atores que não causasse nenhuma resistência a pesquisa que ele estava construindo, que era de fato todos nós que estávamos lá, isso é recorrente na história dos grandes pesquisadores, Stanislavski no livro “ Minha vida na arte ” ele cita justamente isso o quanto ele tinha resistência dos atores mais tarimbados para confiar na metodologia que ele estava querendo instaurar, então o Antunes também teve esse raciocínio de trabalhar com atores crus porque ele iria construir do zero. Então era tudo muito novo e o Prêt-à-Porter era o lugar aonde ele checava o nosso entendimento, nossa cabeça, o que a gente tava entendendo de tudo que ele falava diariamente pra gente, porque a gente trabalhava de segunda a sábado, oito horas por dia e sábado era as apresentações de cena e o momento pra ele checar como tava a cabeça de todo mundo através das cenas. Quando a gente começou a amadurecer e ele sentiu que tinha um potencial pra essas cenas serem abertas ao público, foi quando se começou a constituir esse novo método dele, que

tinha como base esse trabalho do Prêt-à-Porter. Ao longo dos anos eu acho que ficou o substrato disso, mas hoje em dia aí o Emerson pode checar com você, porque eu não sei se ele continua com essa pesquisa, o que eu sei é que o Prêt-à-Porter continua como exercício no CPTzinho, mas eu não sei se com o elenco principal ele manteve esse trabalho. Quando eu passei por lá dois anos atrás, quando ele me chamou pra dirigir, ele também fazia apresentações, ele pedia apresentações de Prêt-à-Porter pro elenco, mas aí o pessoal já arriscava coisas totalmente inéditas que não tinham na minha época, já tinha gente que não fazia mais cena de naturalismo, já criava cenas expressionistas, outras pesquisas, mas aí o Prêt-à-Porter já não estava mais entrando em cartaz, já tinha acabado.

R.M: O que o Emerson me disse foi que o Prêt-à-Porter continua no CPTzinho como forma de apresentar o “método do ator” criado pelo Antunes aos novos alunos que estão chegando.

S.G: É, ele é o trabalho base.

R.M: E quando você saiu do Antunes o Prêt-à-Porter te ajudou no seus trabalhos?

S.G: Quando eu ainda estava no Antunes eu fiz o segundo longa da Suzana Amaral (*cinasta e roteirista brasileira*) “ Uma vida em Segredo” e foi muito feliz. Eu era protagonista, nunca tinha feito cinema na minha vida e tive muita facilidade com a linguagem cinematográfica e com o processo de construção, quem reportou isso pra mim foi o fotógrafo e a própria diretora que falaram “isso não é comum, você tem uma intimidade espacial e uma facilidade que não é comum pra um atriz estreante no cinema”. Isso eu relaciono com o trabalho do Prêt-à-Porter, foi uma formação que eu tive específica do Antunes pra ter essa “facilidade”, a Silvia Lourenço (*atriz brasileira*) também passou por essa mesma experiência. Depois eu sai do CPT e fui fazer televisão, cinema, fui trabalhar com outros diretores em teatro, fui fazer outras coisas. E até hoje continua caindo as fichas, eu continuo fazendo relações sobre o que eu aprendi com o Antunes em todos os meus trabalhos. E soma se a isso a minha investigação própria e eu acho o grande diferencial de ter passado por esse processo do Prêt-à-Porter é você conseguir ter um diálogo mais produtivo com os

diretores com que você vai trabalhar, é o que eu sinto, quem não passou pelo Prêt-à-Porter ou um tipo de formação tem uma certa dificuldade de conseguir ter um diálogo criativo com o diretor. E isso eu devo ao trabalho com o Antunes, foi realmente um diferencial.

R.M: O Antunes fala até hoje sobre esse assunto do ator ter um diálogo com o diretor...

S.G: E eu acho que é um problema de formação né Rafael, eu acho que se você não tem isso nas escolas fica realmente complicado de você no ambiente profissional ter essa liberdade, essa confiança pra propor. Eu acho que essa confiança de propostas acaba vindo depois naturalmente com o passar do tempo e ao longo da sua trajetória o ator consegue estabelecer essa linguagem criativa nos trabalhos com os diretores, mas de fato pra quem está iniciando, se você não tem uma formação que te possibilite esse diálogo, eu entendo que gere constrangimento, insegurança, uma série de coisas que eu acho que quando eu saí do CPT eu não senti tanto, diferente de quem sai de uma faculdade, na qual o ator não passou por um processo parecido, ele tenha mais dificuldades, aí depois de dez anos pensando começa aprender a estabelecer um diálogo com os diretores. Acho que o Prêt-à-Porter como base ele já te prepara pra isso.

R.M: E o que tem acontecido muito é que os atores iniciantes eles não tem referências, eles se fecham no mundo deles e não buscam mais nada para ampliar o seu campo de visão artístico...

S.G: Eu entendo essa sua inquietação ela vai de encontro com a formação de um artista, que aí você vai encontrar essa inquietação desde Stanislavski e outros, todos eles falam que se você quer ser artista você não tem que mirar só na sua arte, você tem que ver artes plásticas, performance, cinema, você tem que ver tudo. O Antunes ele é um mestre nesse sentido, ele nos lembra disso e construiu o CPT que é um lugar aonde se vive isso intensamente 24 horas por dia e eu acho que é um espaço único no Brasil, aonde você tem essa possibilidade de dialogar com o grande artista que ele é. Ele também nós obrigava, era que nem escolinha, vai ver tal exposição, o

que você achou dessa exposição, acho que é mais o contato com ele que te propicia isso e você não tem tantos formadores desse gabarito, de fato ele é único.

R.M: Como você definiria o Prêt-à-Porter em uma palavra?

S.G: Em uma palavra?

R.M: Pode ser duas.

S.G: Eu acho que o Prêt-à-Porter é uma base. A base da pirâmide.

R.M: Do ator?

S.G: Do ator.

R.M: A base da pirâmide do ator. Boa. Já me falaram que era a simplicidade, a poesia do ator e agora é a base da pirâmide do ator.

S.G: Eu acho que você tem ai...

R.M: Boas definições...

S.G: Porque ele realmente é a base de você construir uma personagem, isso realmente de fato quando eu estava lá eu não tinha essa dimensão, porque não tinha repertório de trabalho para experimentar, mas de fato o princípio pra você iniciar qualquer coisa tá ali no Prêt-à-Porter. O princípio base de criação tá ali, é você entrar em contato com você mesmo, 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. Esse treino é incrível, porque você passa a ter referência de você mesmo sobre o seu trabalho, que aí vai de encontro com o que você fala sobre essa questão da autonomia. Então você tem uma conscientização do que você está fazendo, criando.

R.M: Ouvindo você falar sobre quando você foi fazer cinema e que os diretores viam você como um outro tipo de atriz eu acho que vai muito de encontro com essa fato de você ter esse olhar de síntese que o diretor tem...

S.G: Você tem que ter autodomínio da sua expressão, eu acho que isso é um grande treino do Prêt-à-Porter(...)você começa a ter mais consciência, a sua consciência não está só na mão do diretor, o que muitas vezes acontece por exemplo nesses trabalhos de preparador de elenco, o ator não faz ideia do que está acontecendo, o preparador de elenco que está dando as ferramentas pro ator agir de determinada maneira, mas ele está completamente inconsciente e não vou dizer que isso não funciona, isso funciona, a gente tem exemplos de trabalhos incríveis criados por preparadores de elenco só que o ator está absolutamente inconsciente do que ele está executando, se ele não tiver outro preparador de elenco em outro trabalho provavelmente vai naufragar. E aí o Prêt-à-Porter, esse trabalho do Antunes ele soma essa questão, você tem consciência daquilo que você está fazendo, você treina o olhar tridimensional em relação ao trabalho e isso é muito rico, inclusive pra depois você dialogar com o diretor.

Anexo 4

Entrevista César Augusto (foi ator e assistente de direção no CPT)

Rafael Morpanini: César como foi sua experiência no Prêt-à-Porter?

César Augusto: O Prêt-à-Porter era um exercício diário e semanal. Você tinha uma semana para criar as cenas e apresentar aos sábados para o Antunes e isso era pouco tempo. Assim eu faço uma cena com você hoje e aí na outra semana eu já não faço mais então temos muito pouco tempo, então você tem que verticalizar o estudo e focar porque se não a cena não sai. Então eu digo e sinto que o Prêt-à-Porter é a base do ator. Eu sei que depois que eu sai o Antunes fez o Prêt-à-Porter 10 e depois ele parou, mas me parece que agora, cerca de um ano ele voltou a fazer o Prêt-à-Porter ainda não para colocar em cartaz, mas como exercício diário de processo de ator. Eu acho que ele sentiu falta disso sabe.

R: O que o Emerson me falou quando conversei com ele foi que o Prêt-à-Porter é utilizado como ferramenta no CPTzinho para inserir os atores que chegam lá ao “método do ator” criado pelo Antunes, para criar uma unidade entre eles e saberem aonde estão pisando, pois muitos desses atores chegam crus.

C.A: Do que é o método do ator do Antunes não é? Exatamente, é isso mesmo . No CPTzinho que é um curso de 4 meses, todos os atores, todos os alunos fazem cenas de Prêt-à-Porter, isso faz parte do curso. Então tem aula de retórica, quer dizer na minha época tinha. Um dia era para retórica e dramaturgia, outro dia era interpretação, outro dia pra corpo e outro dia era pra ver filmes. E nos dias de interpretação eram os dias que os alunos mostravam as cenas do Prêt-à-Porter, e as cenas que a gente(...)porque não é o Antunes que dá aula no CPTzinho, mas sim os atores dele. E quando a gente dava aula no CPTzinho escolhíamos as melhores cenas para mostrar pro Antunes, falava olha tem uma cena que é boa e tal e aí ele vim ver a cena.

R: César você deu aula no CPTzinho certo, gostaria de saber como foi pra você ter vivido os dois lados do processo. Como foi pra você estar de observador e ver as pessoas chegando e tendo esse primeiro contato com o Prêt-à-Porter ?

C.A: Geralmente era de estranhamento. Causava um certo estranhamento. Porque é isso, sem querer catequizar né, mas as pessoas chegavam no CPTzinho com um jeito de interpretar e acreditando que aquele jeito de interpretar era o melhor jeito ou o único jeito. E o Prêt-à-Porter precisa de um outro tipo de interpretação, então sempre causava essa estranheza(...)e cada um tem um tempo no processo, tem gente que demora mais, gente que vai mais rápido, mas, invariavelmente as pessoas começavam a perceber(...)então por exemplo quando a gente dava as aulas de corpo, interpretação, dramaturgia ou retórica era tudo no sentido de fornecer material, procedimentos pros alunos para eles fazerem as cenas de Prêt-à-Porter. Então quando eles chegavam, eles faziam as cenas e a gente falava com base no que eles tinha feito e com base naqueles procedimentos que a gente estava passando pra eles. Então ai as cobranças vinham, falava olha você tá com o corpo duro, teu corpo tem que estar ativo mas tem que estar relaxado, porque ai entra o princípio do relaxamento ativo e atividade relaxada, que faz parte do método do Antunes, você tem que respirar, você tá com o ar sufocado e esse ar sufocado te leva pra um ansiedade, então o tempo inteiro o que está falando na sua cena não é a emoção ou a sensação do personagem e sim a ansiedade do ator, a tua dramaturgia tá unilateral, você precisa investir nas contradições dos personagens numa situação que seja dialética, então você tá dividindo agora em você é o bom e ele é o mau e na verdade não é isso, tem que ir pro caminho da contradição, colocar esse personagens em situações que mostrem vários lados deles. Então a gente ia provocando eles e na medida do possível ele iam entendendo os códigos, também porque o cara que nunca ouviu falar em contradição ou seu corpo tem que tá numa atividade relaxada eles demoram um tempo para entender os termos novos, e na medida que o tempo vai passando eles vão entendendo esses novos códigos, vão assimilando, se apropriando e conseguindo traduzir isso na cena deles. Também não tem uma coisa de cagar regra, olha faz a cena assim ou faz a cena assado, mas uma coisa que o Antunes sempre exigiu nas cenas de Prêt-à-Porter é de mostrar a precariedade do ser humano e mostrar as contradições. E ai a precariedade eu entendo como as próprias contradições, é por causa das contradições que a gente

enxerga a precariedade do homem. Eu lembro que quando o Antunes foi fazer o Prêt-à-Porter, eu não estava lá mas lembro porque isso era muito falado nos bastidores do CPT, ele falou “ O Homem está com saudades do homem” e essa frase foi meio que uma frase símbolo de um período em que ele largou os grandes espetáculos com luz, cenário e ficou no ator, porque ele 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 pro ator, a entender que o ator é o elemento central do teatro, não que os outros elementos não tenham seu valor e uma importância, mas alguém tem que contar alguma história para outro alguém e geralmente que faz isso é o ator, claro a sonoplastia também faz isso, o figurino conta uma história, a luz, mas o negócio dele é o ator.

R: E quando foi que ele percebeu a importância desse ator ?

C.A: Mais ou menos no ano de 1996, 1997 ele percebeu que estava distante do ator, estava mais preocupado com a forma do espetáculo do que com o ator, e foi aí que ele falou dessa questão do homem estar com saudades do homem e em 1998 se não me engano veio o primeiro Prêt-à-Porter. Mais ou menos na mesma época ele foi para as tragédias, então ao mesmo tempo em que ele foi para as tragédias, porque ele sentiu necessidade de aprender as tragédias gregas, ele fala sobre isso no documentário “O Teatro segundo Antunes Filho”, “não é possível que a gente não consiga fazer tragédia grega, não é possível que a gente não saiba dizer esses textos”, mas ele percebeu que precisava de uma técnica específica para dizer esses textos e aí entre o método dele de ator e de voz, ao mesmo tempo de outro lado ele viu a importância do Prêt-à-Porter como base, como pilar do trabalho do ator(...)E também o Prêt-à-Porter ele foi se modificando, no início tinha a gênese, os atores falavam a gênese do personagem e ao longo do tempo o Antunes viu que não precisava mais por a gênese que a platéia entendia, já via que tinha começado a ação e a cobrança do Antunes sempre foi por uma melhor dramaturgia, os 6 anos que eu estive lá ele sempre pegava no pé de “olha tem que melhorar a dramaturgia, tem que ir a fundo nos problemas, tem que ir a fundo nos problemas do homem, ir a fundo nos problemas morais e éticos do homem”, a questão era sempre

dramatúrgica e aí claro junto do ator como o corpo, a voz, a respiração tá ali. Mas muita coisa era movimentada pela dramaturgia, às vezes uma boa dramaturgia, o que ele achava uma boa dramaturgia ele falava “você está errado ainda na cena, mas essa cena dá caldo, essa cena dá complexidade”, então ele sempre pegava no pé da gente, pra nós atores buscarmos complexidades do ser humano, essas entranhas, essas miríades do ser humano. Desses problemas de relação pessoal ou até passando por problemas morais, éticos e todas as questões que ele levanta. O princípio da alteridade, do prazer, princípio de realidade freudiano, a questão dos arquétipos e consciente coletivo do Jung, todas essas questões que ele levanta e que ele faz conexões com o trabalho do ator e com a dramaturgia.

R: César me conta como foi para você, que vinha de outra escola de teatro, outro tipo de trabalho, encontrar com esse método desenvolvido pelo Antunes no CPT?

C.A: Foi muito engraçado, eu estudava no Sesi-SP de Santo André, tinha um grupo lá que a gente ficou juntos 13 anos, com o Luis Antonio Brock que foi meu grande mestre espiritual e artístico, e aí depois esse meu diretor morreu e eu estava na faculdade e depois de uns anos eu entrei no CPT. Olha foi uma porrada, porque o Antunes é assim, meu teste com ele foi muito engraçado, tinha que apresentar uma cena de teatro contemporâneo e uma cena de teatro clássico. Bom eu fiz primeiro a cena de teatro clássico, aí eu fiz a cena e ele fez umas perguntas pro outro cara que estava fazendo a cena comigo, meu parceiro de cena que eu não conhecia, conheci lá pra formar dupla e aí quando ele falou “podem fazer a cena”, aí eu falei precisa falar o nome do autor? Aí ele falou “eu não estou interessado no autor, eu estou interessado no ator”, naquele momento eu pensei que depois de fazer uma pergunta boba eu já estaria reprovado, mas aí eu percebi que ele ficou olhando pra mim, enfim, fui para segunda fase e passei pro CPTzinho, mas eu nem cheguei a ir pro CPTzinho porque ele me chamou para ir direto pro CPT integrar o espetáculo “O Canto de Gregório”, e aí quando ele me chamou pra conversar, que ele queria que eu entrasse no espetáculo. Eu fui atirado lá meio dos atores que já estavam trabalhando a um tempo. E você que está chegando leva um tempo pra entender como funciona aquele mecanismo lá dentro. Então uma coisa que ele faz com todos os atores é que você nunca fala quando você está lá. Você entra, ele faz o ensaio,

tem as rodas de conversa após o ensaio, aí os atores principais e os que estão a mais tempo no CPT falam e quem acabou de entrar nunca fala. E você me conhece, e eu sou uma pessoa que gosta de falar pouco né (*risos*), então quando eu fiquei de castigo eu pensava “poxa ele não vai me deixar falar”, e eu comecei a perceber que a galera não estava entendendo direito o que ele estava falando, eu achava que eles falavam muita bobagem, aí eu sei que depois de uma semana ele começou a me deixar falar, e aí foi, e eu acho que foi aí que eu comecei a ganhar a confiança dele, porque ele viu que eu entendia o que ele falava, viu que(...) eu até podia não fazer o que ele falava, mas que eu entendia. E aí ele foi me botando pra fazer personagem na peça, foi me colocando para fazer cena de Prêt-à-Porter, um mês depois que eu estava lá já estava fazendo cena com a Juliana Galdino que tinha acabado de ganhar o prêmio Shell de melhor atriz.

R: O que o Prêt-à-Porter significou para sua carreira ?

C.A: Significou uma mudança de paradigma sem dúvida do que seja interpretar, do que seja o trabalho do ator, do que seja respirar em cena, do que seja estar em situação, do que seja se conscientizar das sensações e das emoções pelas quais o personagem pode te atravessar ou você atravessar o personagem.

R: Então você acha que o Prêt-à-Porter te auxiliou em outros trabalhos depois ?

C.A: Sem dúvida nenhuma, ele me obrigou também a pensar dramaturgia pra cena. Eu sempre fui ligado de alguma forma a escrita, mas se é verdade que a dramaturgia sempre me alimentou, é verdade também que o Prêt-à-Porter na hora que me colocou na situação de criar dramaturgia, fez também que eu repensasse a dramaturgia, e a dramaturgia me fez repensar como ator. Então o estudo do Prêt-à-Porter como trabalho diário, de formação de ator pra mim foi fundamental. Me ajudou como diretor, dramaturgo e me ajudou fundamentalmente a olhar de uma maneira mais simples pra mim mesmo, pro outro e pros personagens que eu possa criar, que eu possa escrever. E o Prêt-à-Porter foi fundamental para isso.

R: Você falou em ser simples, então você acha que o segredo do Prêt-à-Porter e a busca por um novo teatro nos dias de hoje seja através dessa simplicidade?

Simplicidade não no sentido de simplório, mas no sentido de resgatar o humano no teatro, a volta a essência do ator.

C.A: Bom é muito difícil viu, nós estamos passando por uma fase muito complicada em vários âmbitos, eu acho que nós estamos vivendo realmente talvez o ápice da espetacularização da sociedade. Então tudo é espetáculo, tudo é um grande espetáculo. A doença do outro vira um espetáculo, tudo(...)a guerra é um espetáculo, tudo é espetáculo, tudo é mediado pela informação, pela internet, pela Tv, pelas mídias eletrônicas. Então tudo vira uma página de facebook, tudo vira uma manchete, tudo vira um espetáculo. Então eu acho que nesse ponto do espetáculo, dessa espetacularização da sociedade é difícil ser simples, é difícil colocar uma lente de aumento no ser humano e ver as suas precariedades, então eu não vou falar, enfim, não importa a instituição e tal, mas eu vi umas cenas esses dias de atores fazendo experimentações e justamente foi isso, é muito espetáculo, é muito efeito e o ser humano nisso tudo? Cadê o ser humano? O Marx dizia: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz. Mas, para o homem, a raiz é o próprio homem.” Então eu acho que as vezes fica muito espetáculo, espetáculo e a gente esquece do ser humano, e acho que o Prêt-à-Porter nesse sentido é um baita trabalho do Antunes, embora o paradoxo está aí, este é o trabalho que ele menos mete a mão(...), então em mundo de espetacularização como você vai conseguir verticalizar o conteúdo? Qual o lugar que a gente pode canalizar o conteúdo?(...)Então fica difícil ser simples no mundo do espetáculo, fica difícil olhar pro ser humano, pro homem, pra precariedade do homem no mundo do espetáculo, e é aí que eu acho que o Prêt-à-Porter diverge(...)porque essa espetacularização da sociedade não é uma ideia minha é do filósofo Guy Debord que escreveu o livro “A Sociedade do Espetáculo” que depois virou filme, justamente a 50 anos atrás, então isso já vem vindo a muito tempo, isso sem falar no ator, na massificação da arte e toda aquela escola de Frankfurt que pensava essas coisas, então isso já vem de muito tempo atrás. E hoje com facebook, twitter que é tudo fácil, rápido, você fica fora do eixo muito facilmente. O Prêt-à-Porter teria um papel fundamental hoje de olhar para a simplicidade do homem. Eu acho que tem um diretor que faz isso que é o Peter Brook, que é um diretor que tem alguma conexão com o trabalho do Antunes e que o Antunes admira e é um diretor que o Antunes de alguma forma dialoga. Sem contar no Kazuo Ohno

que é um ponto de referência do Antunes muito forte e que os orientais tem um pouco essa simplicidade. Mas tem muito mais coisas ai.

R: O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro em uma de suas entrevistas ele diz que “ O homem deve voltar a ser índio”, e parafraseando ele eu diria que o ator deve voltar a ser índio, o que você pensa sobre isso?

C.A: O Viveiros de Castro é um antropólogo bastante citado na USP-SP, e eu tive aula com a Maria Thais no semestre passado, que é uma professora que tem uma pesquisa de pedagogia pro ator e que fala do Viveiros de Castro, e eu acho bastante significativo essa fala dele, precisa entender direito isso de que nós precisamos voltar a ser índio. Pois o que é ser índio? Não é ficar andando pelado na rua, mas é viver em harmonia com a natureza, a entender que tudo é um organismo só, um organismo vivo(...)e você ser orgânico com seu corpo, com sua respiração, com a sua natureza. Acho que o Antunes concordaria com essa frase porque ele fala muito, por exemplo eu lembro muito bem de uma época que ele falava muito pra mim “ você não gosta do seu corpo, você luta contro ele, você tem que entender a natureza do teu corpo, do teu organismo e ir pra ele e aceitar o jeito que ele é e fazer ele funcionar, mas você fica lutando contra o seu corpo”, e eu ouvia ele falar isso não só pra mim mas pra outros atores também. Então ser índio nesse sentido que o Viveiros fala é isso, é você entender que você é um organismo natural, entender a sua natureza e não ficar fora dela.

R: Eu tenho notado nas minhas pesquisas que o Prêt-à-Porter ele vai muito além de uma descoberta artística, é quase que um encontro pessoal de você com você mesmo. Uma volta para dentro de si aonde você se percebe como um ser humano na sociedade e no mundo em que você vive. Você não está aqui mais como espectador e sim como protagonista ativo da sua história. Um processo de autoconhecimento.

C.A: Claro. Eu acho que é um processo de autoconhecimento do artista e não é um autoconhecimento da má terapia, não é isso, acho que na medida que você avança nos estudos pra construir uma cena de Prêt-à-Porter por exemplo, que você tem que buscar essa dramaturgia, a construção dos personagens, você cria, mesmo que

você parta de modelo ou antimodelo(...). Uma coisa que a gente percebe é que o artista tem que colocar um pouco dele ali mesmo se não a cena não funciona, então nesse sentido é sempre um processo de autoconhecimento, reconhecendo o outro você vai conhecendo a si mesmo, o Sócrates fala “Conhece-te a ti mesmo”, eu diria “Conheça o outro, que você vai conhecer a si mesmo”. Mas o que o Sócrates falo é quase a mesma coisa, não é igual, não é a mesma coisa, mas é nesse sentido de você só é através da relação com o outro(...), na relação com o outro ator para construir uma cena junto com ele, na relação com esse outro personagem você também vai aprendendo sobre si mesmo, mas não aprendendo no sentido de “psicologia de boteco”, mas na medida que você vai entendendo o outro você vai entendendo a si mesmo. Isso não significa que você nunca mais vai errar, nunca mais “vai cagar no pau” mas te abre possibilidades de você entender melhor a si mesmo na sua condição de ser humano. O que é estar vivo hoje aqui 2015, com toda essa mixórdia que existe no mundo, com toda essa espetacularização, com tanta violência que existe e não só violência física, mas com essa violência psicológica que existe muito nos dias atuais. Porque que as pessoas estão violentas desse jeito? A gente tá muito desumanizado, nós estamos desumanizados e eu atribuo essa desumanização, entre outras coisas, a falta de poesia. O mundo tá meio sem poesia e o Saramago fala uma coisa lá no documentário “José e Pilar” (*documentário dirigido por Miguel Gonçalves Mendes, que narra a relação entre José Saramago, prêmio Nobel de literatura em 1998, com sua esposa, a jornalista Pilar Del Rio, através do cotidiano do casal*), “as pessoas me falam que as circunstâncias são muito desumanas, precisamos pensar diferente, e eu falo para elas, há de humanizar as circunstâncias ora bolas”(sic). Então é isso, eu acho de novo, não é de novo é que a gente tá falando tudo isso para falar da nossa base que é o Prêt-à-Porter, acho que o Prêt-à-Porter não é a salvação do mundo não, não é isso, mas é um espaço que a gente pode discutir essas coisas. Como é que seria fazer uma cena partindo dessa temática de onde está a nossa humanidade, que nós estamos desumanizados, que a nossa natureza selvagem, no pior sentido, está vindo a tona com atos de violência. Como é que seria fazer uma cena dessa. Então eu acho que é isso.

R: Gostaria agora que você falasse um pouco sobre a construção da dramaturgia do Prêt-à-Porter. Como funcionava essa construção para você?

Existe uma conexão e isso acontecia muito. A gente ia apresentar a cena no sábado e no sábado anterior, por exemplo eu iria fazer dupla com você, então saímos do ensaio do CPT e ia pra um boteco comer e tomar uma cerveja ou um café começava a conversar “e ai o que você tá pensando, quais são suas questões e tal”, eu fazia muito isso, depois de um tempo fazendo eu entendi que assim pra mim funcionava mais. Então conversávamos sobre as questões que estavam incomodando a pessoa, o que ela tava querendo falar e ia anotando, e também falava das minhas questões, e dessas falas iam saindo ideias de texto. Ai eu chegava e falava “amanhã vamos se encontrar antes ou depois do ensaio com Antunes para fazer a cena”, ai eu já chegava no outro dia com uma proposta dramática em cima da nossa conversa, isso depois de 3 anos que eu estava lá, geralmente dava certo e eu consegui constituir uma dramaturgia com a pessoa. Mas aconteceu muitas vezes de chegar um dia antes da apresentação e não ter cena e a cena ser uma bosta. Não está funcionando, não está acontecendo e daí pra se conectar com o outro ficar em silêncio sentando numa cadeira um de frente pro outro se olhando e ver o que isso suscitava, a partir desse respirar juntos, e se dessa respiração conjunta suscitava alguma improvisação que poderia servir de cena. Então realmente nesse sentido não só a questão artística, mas a questão pedagógica no sentido de construção de cena do Prêt-à-Porter também é muito isso, o Prêt-à-Porter é uma espécie de conexão consigo mesmo e com o outro. Aquilo que a gente estava falando de se conectar de fato com o outro, conhecer o outro, conhecer a si mesmo, se conectar consigo mesmo, tinha muito disso. As vezes uma cena podia partir de sei lá, vi o filme do Bergman (*Ernst Ingmar Bergman foi um dramaturgo e cineasta sueco. Diretor de alguns dos mais influentes e aclamados filmes de todos os tempos*), “Cenas de Casamento” ai tem um trecho lá que os caras estão fazendo uma armação e eu quero fazer essa cena, pegava aquela cena de base e fazia uma cena a partir daquilo, ou as vezes uma cena partia disso de sentar um de frente pro outro, respirar junto e a partir dessa respiração conjunta surgia alguma ideia.

R: Então existiam várias possibilidades de criação. Possibilidade de se inspirar através de filmes da videoteca do CPT e a inspiração dos dois ali na sala de ensaio...

C.A: Era exatamente isso, e uma coisa não precisaria anular a outra. Então as vezes se você parte de uma improvisação, que começa nessa conexão da respiração e do olhar e ai 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, mas sempre, isso o Antunes cobrava muito da gente, sempre tínhamos que ter uma referência. Fosse um artista plástico, cinema, uma peça de teatro, um conto, um romance.

R: Então a referência sempre foi e ainda é primordial no trabalho dos atores do CPT e do CPTzinho, para se ter um ponto de referência, ou melhor falando, um ponto de partida...

C.A: Sempre, sempre. O ponto de partida é você mesmo claro, agora 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 muita pra gente ir nas exposições, ler livro, ver filmes, peças. As vezes a gente fazia roda que durava 6 horas de conversa, conversava como tinha se ido a semana, cada um trazia um filósofo ou um texto teórico e falava pra roda toda e a partir daquilo a gente discutia. Então ele insistia muito nisso de que ator tem que ter cultura, claro cultura não é garantia de nada, mas ai nesse sentido nada é garantia de nada. Como a gente lida com arte acho que é justo e preciso que a gente conheça o máximo de arte que a gente puder conhecer, até pra saber que a gente não tá inventando a roda, que o que a gente tá dizendo já foi dito de outras maneiras, o Abujamra (*Antônio Abujamra, foi um premiado diretor de teatro, ator e apresentador brasileiro*) falava muito isso “Qualquer ideia que você possa ter pensando, Shakespeare já escreveu melhor”. Então é isso, a gente fica preocupado em reinventar o ser humano, mas o Shakespeare já fez isso com o “Hamlet”.

R: Me fala agora quais foram as dificuldades que você encontrou no Prêt-à-Porter e os benefícios que esse aprendizado lhe trouxe?

Acho que a dificuldade, tiveram várias dificuldades, e a primeira delas foi desapegar de um certo jeito de interpretar, que era impostado, empolado, que tinha que mostrar

uma voz, estou em cena e tal. Isso foi muito difícil, eu achava que eu tinha três metros e noventa de altura e eu acho que era isso que o Antunes me falava quando ele dizia “você briga com o teu corpo” porque eu me achava maior do que eu era, então eu usava uma voz de quem tinha um corpo de três metros e noventa para interpretar. E aí eu fui vendo que não era isso e essa mudança de paradigma da não interpretação que é a verdadeira interpretação foi a mais difícil sacar, mudar essa chave, de como é não interpretando que você estaria interpretando, isso é bem difícil. E aí outras dificuldades mais específicas e técnicas assim como meu corpo era muito tenso, eu tencionava o corpo desnecessariamente, fazia força, muita força pra interpretar sem necessidade, eu respirava errado, eu não tinha coluna, na minha interpretação não tinha coluna, não entendia e não usava essa atividade do relaxamento ativo como eu falei lá no começo que é um dos princípios do método dele. Então essas foram as dificuldades específicas assim. E os benefícios é que hoje eu sou muito mais consciente da minha respiração, da minha voz, do meu corpo, de como estar numa situação. Então hoje para interpretar eu não preciso, claro que eu preciso, mas seu eu souber bem situação que é eu nem decoro o texto, o texto já está decorado porque eu sei a situação. Porque o Prêt-à-Porter trabalha muito essa questão de você estar na situação, a presentificação, você estar presente na situação. Hoje eu estudo diferente por causa do exercício do Prêt-à-Porter quando eu vou trabalhar como ator, hoje eu sou muito mais diretor que ator, mas quando eu vou trabalhar como ator me dá a situação que eu consigo acessar aquela sensação rapidamente porque eu consigo me coloco na situação de fato e ao mesmo tempo estou bem consciente sabendo que aquilo tudo é um jogo, é um grande jogo, é uma grande brincadeira.

R: Então todo esse aprendizado você leva com você pro seu trabalho, os exercícios eles passam por você e te deixam marcas para sempre e...

C.A: Sim, é isso mesmo sem dúvida. Eu estou ensaiando um espetáculo e que eu estou precisando recorrer a alguns exercícios que eu aprendi com o Antunes pra colocar os atores em um certo estado psíquico, porque eu acho engraçado essa coisa do instagram hoje em dia né, os atores e atrizes poem foto deles no instagram na academia, na esteira ou fazendo musculação aí colocam a legenda assim “ator, trabalho, não canso, vamos embora, vamos pra cima, labuta” mas o trabalho do ator

não é fazer exercício na academia, o ator não é um lutador de boxe. O ator é um ser da sensibilidade, é um poeta, ele tá muito mais pra jardineiro do que pra boxeador. Então se fosse fazer alguma coisa assim concreta, alguma atividade concreta eu aconselharia o ator a fazer jardinagem e não boxe entende?

R: Eu entendo o que você está dizendo que as vezes a atividade física na academia ela não te proporciona um corpo flexivo para o trabalho de ator, ai você vê vários atores sem flexibilidade que parecem blocos de pedra em cima do palco, não é um corpo disponível para o trabalho artístico.

C.A: É um corpo duro que não respira. Não sou contra academia, não é isso, acho que tem que manter a saúde, acho que você tem que ir lá fazer alongamento, fazer um exercício corporal e tal pra ter consciência do seu corpo, mas ator não pode confundir trabalho corporal de ator com ginástica, são coisas absolutamente diferentes.

R: Para concluir, você conseguiria resumindo em uma palavra definir o que significa o Prêt-à-Porter para você?

C.A: Uma palavra só? Nossa, bom Prêt-à-Porter pra mim significa, nossa que difícil, uma palavra

R: Pode ser uma frase.

C.A: É que tem tanta coisa na cabeça, mas é...

R: O que vem na sua cabeça agora, sem pensar?

C.A: Sem pensar? Poesia.

R: Ótimo. É isso. Muito obrigado pela conversa e forte abraço.

Anexo 5

Entrevista Angela Ribeiro (atriz que estudou no CPTzinho)

Angela Ribeiro: Meu nome é Angela Ribeiro, sou formada em Artes Cênicas, trabalho com teatro e algumas coisas de cinema. Eu fiquei um ano e 2 meses no CPT estudando o “método do ator” com o Prêt-à-Porter no Cptzinho. Na época que eu entrei no CPTzinho, isso foi em 2008, eu entrei em 2007 e sai em 2008, acho que foi isso, ainda existia a ideia de abrir o Prêt-à-Porter para o público, mas eu acho que foi a última vez que teve essa experiência, ainda teve Prêt-à-Porter depois que eu sai, mas assim eu fiz o curso, fiz a pesquisa lá e depois de cinco anos eles abriram o Prêt-à-Porter. Então a cena funciona mesmo como uma base de estudo e o que acontece, a gente tem os encontros com duplas, são sempre duplas, trabalhando essa coisa vertical da contradição do ser humano, esse lugar que é uma transição, que não é nem cinema e nem teatro, ele é um lugar que é como se alguém estivesse olhando pelo buraco de uma fechadura, um recorte da vida de alguém ali, então tudo é muito delicado assim. Tem uma delicadeza muito grande no Prêt-à-Porter que trabalha essa contradição do ser humano de um jeito, eu posso dizer que é quase cinematográfico. Então você não vê uma cena de Prêt-à-Porter que tem uma morte, ou uma grande revelação, tudo é trabalhado na subjetividade, na delicadeza. Por isso que é muito interessante, porque é muito próximo do que a gente vive, e o Prêt-à-Porter também te desperta para questão da dramaturgia, essa coisa da voz do ator dentro da dramaturgia, é um lugar de pesquisa aonde você consegue se colocar, você consegue colocar o teu ponto de vista dentro da cena e isso eu sempre achei muito interessante, tanto que depois que eu sai do CPT eu continuei escrevendo, eu não consegui mais descolar a dramaturgia da atuação. Hoje eu estou no núcleo de dramaturgia do Sesi que tem um grupo de estudo também. E é isso o Prêt-à-Porter vira uma coisa quase que obsessiva de investigação, você começa a ver muitos filmes, o teu olhar, o pesamento do ator eu sinto que muda ali na passagem pelo CPTzinho e pelo Prêt-à-Porter...

Rafael Morpanini: **Você muda como ser humano também, não só como artista, não é mesmo?**

A.R: Exatamente. É a tua visão de mundo que muda, não é o jeito de atuar, é anterior a isso. É o jeito de olhar para o mundo e fazer o recorte daquilo que te interessa. Isso pra mim foi fundamental lá, e assim confesso que quando eu fiquei no CPTzinho a minha vontade era fazer Prêt-à-Porter, não que eu não achasse interessante os outros espetáculos maiores, mas assim, a minha vontade era de ficar investigando aqueles encontros em duplas aonde as pessoas se colocam, desenvolvem a dramaturgia. Porque aquilo potencializa muito a tua capacidade como artista, tua maneira de criar, de olhar, as escolhas que você faz depois, é impossível você passar pelo CPTzinho e fazer esse tipo de trabalho sem você mudar o seu jeito de agir como artista.

R.M: **Você vem de outra escola, de outra cidade, você vem lá de Belém do Pará, como foi para você esse contato no CPTzinho com o Prêt-à-Porter?**

A.R: No começo é um pouco assustador porque é uma demanda muito grande e você acha que não vai dar conta, mas quando você entende que todas aquelas coisas, as referências de livros, filmes entre outras coisas, convergem pro mesmo lugar, quando você consegue ter um olhar pra isso como se tudo fosse parte de uma mesma coisa, ai tudo fica um pouco mais fácil. Eu fiz EAD (*Escola de Arte Dramática USP - Universidade de São Paulo*) depois do CPT, então foi muito bom eu ter feito o CPT antes e depois ter ido pra EAD, porque em Belém eu me formei em comunicação eu não fiz cênicas lá, eu entrei num grupo e também eu era muito mais jovem e fiquei depois 10 anos sem fazer teatro, eu tinha feito Satyros aqui em São Paulo (*Companhia de Teatro Os Satyros foi fundada em São Paulo, em 1989, por Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez*) fiquei um tempo e fiz uma peça com eles, mas é toda aquela correria aonde você não tem tempo pra estudar. E isso que o Antunes te propõe, de limpar o ator, é maravilhoso porque ele tenta resgatar o que é essencial em você. Com a coisa da caminhada (*exercício criado por Antunes no seu "método de ator"*) justamente para você não racionalizar, é até contraditório porque é muito conteúdo que você recebe. O Antunes falou uma coisa uma vez que eu não esqueço " estar no CPTzinho é como se fosse estivesse aprendendo a dirigir, você aprende tudo, mas na hora que você vai dirigir você não fica pensando a hora que você vai passar a marcha, vou buzinar, vou dar seta, a coisa acontece naturalmente,

por osmose”, você tem todas as ferramentas mas elas não tem que funcionar racionalmente. É isso ele te limpa, quando você chega lá e fica fazendo aquela caminhada durante duas horas você pensa “ ai meu Deus eu nunca vou conseguir, como eu vou caminhar” e você percebe que só consegue, quando você para de pensar em como você tem que andar, quando simplesmente você caminha entendeu.

R.M: E como era feito o trabalho? Um dia acontecia os exercícios e nos outros era focado no trabalho das duplas para cena?

A.R: As duplas se encontravam todos os dias. Você chega eles dividem, quando já está um pouco adiantado eles dividem as duplas, e ai um dia a gente assiste cena, tinha também encontros de teoria só pra falar sobre os livros que a gente precisava ler, um dia assistíamos filmes e um dia só trabalho de corpo. Você fica a noite toda só fazendo os exercícios de loucura, funambulo, blues e ai quando você vai pra cena todo o conhecimento adquirido está meio que embutido.

R.M: Quantas cenas de Prêt-à-Porter você fez?

A.R: Nossa eu fiz muitas cenas, nossa não sei te dizer, mas sei lá umas dez, doze...

R.M: Qual o benefício que o Prêt-à-Porter trouxe para o seu trabalho de atriz?

A.R: Ele me deu ferramentas para que eu desenvolvesse a minha própria dramaturgia, para que eu conseguisse intervir na dramaturgia hoje em dia. Ele te instrumentaliza pra você olhar para o texto, mesmo o texto que eu recebo, por exemplo o ano passado eu fiz “ Os Pequenos Burgueses” do Gorki (*Máximo Gorki, pseudônimo de Aleksei Maksimovich Peshkov, foi um escritor, romancista, dramaturgo, contista e ativista político russo*) e como que você olha para um texto clássico e você quase fazer uma ponte pros dias que você está vivendo hoje, então dentro do “pequenos burgueses” que eu fiz o ano passado, a gente tinha intervenções que eram depoimentos dos atores, mas esses depoimentos era ficcionados, não era psicodramas, mas como eu pego a minha experiência e consigo atravessar um texto clássico por exemplo. Você não é mais passivo, não que como

atriz antes do Prêt-à-Porter eu fosse passiva, não é isso, mas você não consegue mais olhar e refletir sobre uma coisa que você tem na mão e não intervir nela. Acho que o Prêt-à-Porter te deixa mais propositivo.

R.M: É aquilo que o Antunes fala que “essa autonomia do ator não quer dizer que ele não precise do diretor,mas o ator começa a dialogar com o diretor, começa a se falar a mesma língua”.Que hoje em dia na minha opinião é o que falta nas escolas de teatro do Brasil,esse entendimento do fazer teatral. Não é ser intelectual pelo intelectualóide, pela soberba, mas é o conhecimento para se ter referências e saber que o outro que está ali tem esse mesmo conhecimento e saber que o mais importante é o outro e tudo está no outro....

A.R: É, a Marici (*Marici Salomão, dramaturga brasileira e jornalista. Responsável pela Coordenação do Curso de Dramaturgia do Núcleo de Dramaturgia Sesi-British Council*) até falou uma coisa essa semana que foi muito legal, porque eu acho que a Marici é uma pessoa, uma educadora assim, eu tive sorte porque eu posso dar mil exemplos de professores da EAD, porque eu passei por lugares aonde eu consegui ter um diálogo horizontal, então todos os formadores da EAD eles também tem esse pensamento, eles não querem que você tenha medo de responder uma coisa que você não sabe, você tem que se colocar, mesmo que seja para dizer que não sabe o que estão dizendo, mas você tem que se colocar(...)então voltando a Marici falou que “a diferença quando ela faz um workshop é que ele é retroalimentador, claro, ela também aprende muito com quem tá lá, mas não é o conhecimento, eu posso ter o mesmo conhecimento que ela, mas é a experiência dela que é a diferença”, e é isso, o conhecimento as vezes é o mesmo, mas a maneira dela conseguir se colocar me faz(...)é acessível, e quando esse conhecimento se torna acessível, quando você se acha capaz ou consegue ter uma visão dessa autonomia que o Antunes fala, você consegue agir no mundo como artista, mesmo que o seu pensamento seja diferente do de alguém entendeu, não significa que ele é errado.

R.M: Você sabe se colocar...E me fala uma coisa, você fala muitas coisas muito parecidas com o que o Emerson Danesi me disse sobre o Prêt-à-Porter, esse recorte da vida cotidiana, o olhar pela fechadura. Mas eu queria saber como foi para você chegar no CPTzinho com esse mito que é Antunes, e as dificuldades

encontradas, você citou uma que foi a demanda de trabalho, mas quais foram as outras dificuldades que você encontrou no Prêt-à-Porter?

A.R: Eu não sei te dizer, porque o Prêt-à-Porter ele meche num lugar muito(...)ele tem haver com os arquétipos sabe, ai não sei também explicar (*risos*), mas ele foi um divisor de águas assim na minha vida nesse sentido de atriz, de como me expor. Porque mesmo eu acreditando que ele trabalhe na delicadeza, intimidade e tal é uma exposição muito grande. Não sei te dizer...

R.M: Assim deixa ver se eu consigo te ajudar, ele é um trabalho que remexe as suas vísceras, aonde você precisa se expor e através dessa exposição você se libertar e se revelar...

A.R: E como você, uma coisa que eu aprendi lá é que de repente o meu jeito patético e atrapalhado de ser ou tragicômico, isso pode virar uma coisa que seja interessante. Porque se isso é forte pra mim, não quero levar isso pro lado pessoal, não tem haver com isso, tem haver com como você se reconhece no mundo e como você transforma isso em arte, porque se o que você é no mundo é real, isso alguém vai se identificar com você. Descobri um jeito de atuar lá, um caminho assim que é essa coisa do patético. Descobri que isso que pra mim antes era um problema, uma fragilidade minha na verdade era a minha potência como atriz entendeu...

R.M: Porque vivemos em um mundo aonde você tem que esconder quem você é de verdade. Bom o Emerson Danesi me falou uma coisa e as minhas pesquisas, meus estudos e tudo que eu tenho lido nesses últimos tempos eu chego a conclusão daquilo que de certa forma define o Prêt-à-Porter pra mim que é “o simples fazer teatral”...

A.R: O menso é mais, engraçado que quando alguma cena tinha muita coisa ele sempre reclamava. Mas também eu acho que é um pensamento, é o ator que é o mais importante, então essa coisa da super produção teatral para uma cena ela é secundária no Prêt-à-Porter. Não que não exista esse cuidado, mas não é o mais importante, ele não está a frente do ator ele está presente ali.

R.M: O Prêt-à-Porter sofreu modificações com o passar das edições, claro, todo experimento se modifica com o passar do tempo. E muitas pessoas começaram a citar o Prêt-à-Porter apenas como exercício e o Antunes não gostava disso e...

A.R: O problema é que as pessoas comparam o Prêt-à-Porter com os grandes espetáculos do Antunes e são coisas completamente distintas...

R.M: Até porque o Antunes apenas coordenava o projeto, os diretores eram vocês os atores...

A.R: Porque não tem nada que te atravesse mais que você ver um ator em cena de verdade...

R.M: Vivo. Você se ver refletido nele...

A.R: Você consegue ver o olho do ator no Prêt-à-Porter e isso que acho legal...

R.M: A gente fala muito de acesso, acesso ao teatro e temos a rua aí, mas muitos atores ainda estão presos ao ego de serem desejados nos palcos. O Emerson Danesi me falou isso que quando o ego estava a frente do trabalho no Prêt-à-Porter esse trabalho estaria fadado ao fracasso...

A.R: Eu vi muito isso acontecer lá dentro, porque a gente tem isso né, esse lugar da vaidade. Só que no Prêt-à-Porter isso não funciona...

R.M: E tem uma outra coisa que foi falada que é o contato com o público, você mesmo disse que o público consegue ver os olhos do ator no Prêt-à-Porter. Vocês chegavam a apresentar as cenas de vocês no CPTzinho ou era apenas feito como exercício?

A.R: Não, a gente fazia mostra de cenas...

R.M: Era aberto ao público?

A.R: Para as pessoas de fora não, mas a gente fazia cena para o pessoal do CPTzinho e para todas as pessoas que estavam envolvidas com o CPT. Os atores dos outros projetos ou as vezes quando vinham pessoas de outros grupos de teatro, outros lugares. Mas não era aberto como foram as edições do projeto.

R.M: E pra você Angela que já tinha uma trajetória de atriz, como foi o contato com esse público? Porque a gente está falando que é tudo muito simples, que vai se tirando outros elementos e fica só o ator e a platéia. E eu como ator sempre tive dificuldade de fazer espetáculos aonde eu tinha que olhar para a platéia, quando eu sentia a platéia muito próxima pra mim era muito difícil, eu tinha um bloqueio que hoje em dia não tenho mais. Mas era uma coisa que eu me sentia quase nu sabe, e como foi pra você, não olhar para o público, mas sentir ele ali, a respiração, os olhares...

A.R: Pra mim isso é muito bom, eu gosto muito mais desse lugar assim sabe, quando eu consigo partilhar diretamente. Então eu já tenho um outro lugar que é quando eu não consigo ver a platéia eu fico assustada.

R.M: Mais qual é a relação que se estabelece com esse tipo de platéia do Prêt-à-Porter? Claro estamos falando de uma platéia que trabalha no CPT, que o diálogo é parecido, mas é platéia. Mas como que foi pra você atriz descobrir o novo jeito de fazer isso...

A.R: Eu acho que te deixa mais a vontade, a sensação que eu tenho é que parece que você faz aquilo junto, eu não faço aquilo para alguém, eu faço aquilo com alguém que tá muito próximo de mim, porque aquele alguém que está ali ele é uma extensão de mim e o que eu estou falando pode ser também o que ele esteja falando...

R.M: Vocês constroem a cena juntos, mesmo que ela já esteja pronta...

A.R: Exatamente. O Prêt-à-Porter ele acontece do encontro da dupla,mas quando você compartilha as cenas(...)é isso, você tem a sensação de que tem alguém olhando um momento do teu dia pelo buraco da fechadura...

R.M: Como se você estivesse na sua casa em uma ação cotidiana por exemplo tomando o café e alguém está te olhando e essa ação passa a ser extra cotidiana.

A.R: Exatamente isso. É muito bom fazer Prêt-à-Porter. E tem outras coisas que eu tenho feito hoje que segue essa linha da dramaturgia a partir do ator como o coletivo AP43 que é o lugar aonde eu estou estudando cinema(*Espaço para a experimentação no cinema, AP43 se localiza em São Paulo-SP*) que e é isso eles te dão autonomia e depois o roteiro acontece, mas você cria uma existência e depois essa existência vai virar uma história, que parte da sua experiência como ator.

R.M: E você acha que trabalhar com o Prêt-à-Porter foi fundamental para mudar seu pensamento e seu trabalho como atriz?

A.R: Com certeza. Eu acho que foi assim um dispositivo, foi algo que mudou meu jeito de pensar como atriz e você já não consegue mais fazer do outro jeito, você não consegue mais pegar um texto e decorar sem se questionar, ah ok, mas porque isso aqui, porque eu preciso fazer isso dessa maneira realista, porque não posso fazer isso lá fora em cima de um árvore. Como que eu posso fazer com que o mundo que eu viva hoje dialogue com o texto que me é apresentado. Porque não entendeu, porque não. Você cria um direito de agir mesmo, de olhar pro mundo. Eu acho que o Prêt-à-Porter meu deu isso, e com tudo também, tem a coisa da teoria, os filmes que você assiste...

R.M: Você vai adquirindo experiências de vida, referências. Porque que eu acho que o ator tem que ter referência, o Antunes até cita isso em uma entrevista “que se você for um cidadão medíocre, você será um ator medíocre”...

A.R: Você precisa ler, ir ao cinema, ao teatro, a exposição, ver artes plásticas tudo. Se você não tem interesse por arte ou por essas coisas que vão te dar conteúdo, e

olha não é pra você achar que tudo é uma verdade absoluta, é justamente para você pensar sobre as coisas e ter sua própria opinião sobre a vida(...). Eu tava lendo um texto um dia desses falando sobre as obras do Francis Bacon (*foi um filósofo, escritor e político inglês*) fala que o teatro ou arte que a gente faz é um ato de resistência, é um jeito de você sobreviver eu vejo sabe, no mundo que você vive hoje tudo anda tão louco, tão esquizofrênico, hoje em dia as pessoas tem tanta coisa pra lembra, tanta coisa pra fazer, um tempo muito mais rápido. Você precisa ter um lugar que você se centre. E hoje em dia nesse mundo louco aonde tudo está ao contrário, aonde as pessoas vão consumindo e precisam sempre em ter e ter e ter, aonde surge sempre uma doença nova, um remédio novo, você vai pra fora e não para dentro e acaba não se conhecendo mais.

R.M: E o que você acha que está faltando no teatro nos dias atuais?

A.R: Eu acho que falta delicadeza, falta você acessar as pessoas pela delicadeza. Eu não quero parecer ultrapassada porque eu penso desse jeito, porque eu acho que amor é importante, e hoje você assisti os espetáculos e está tudo violento e vão falar que o mundo está violento, ok, mas eu não quero escrever sobre violência. A gente está sendo engolido hoje e eu acho que o teatro é resistência, de eu não me deixar ser afetado por essas coisas ruins e sim me colocar num local de suspensão que a arte me proporciona...

R.M: O Antunes falou uma coisa quando ele começou o projeto do Prêt-à-Porter que era “O Homem está com saudades do homem”, se o homem estava com saudades do homem na década de 90 imagina nos dias atuais. E eu vejo que existe atores hoje em dia que não se conhece. Não conhece o que existe dentro deles, as angustias, os medos, a alegrias, entre tantas outras coisas...

A.R: Bom é isso né, você precisa olhar pro outro pra você se ver...

R.M: Olhar pro outro pra você se ver, essa é um ótima frase...

A.R: Porque a gente quer só a gente. É o meu facebook, o meu instagram, é a minha isso, a minha aquilo...

R.M: Angela muito obrigado pela conversa e por sua dedicação a arte.

Anexo 6

Entrevista Daniel Granieri (ator que estudou no CPTzinho)

Daniel Granieri: Meu nome é Daniel e eu sou ator desde 1999, já faz ai dezesseis anos, eu sempre fiz teatro, comecei a estudar teatro no Teatro Escola Macunaíma que tem a base de ensino em cima do método do Stanislavski, depois eu me formei na PUC-SP em Comunicação das Artes do Corpo que já é um escola que tem como mídia primária para criação o corpo, a pesquisa do corpo, que é bem interessante, continuei os meus estudos depois em Barcelona e eu me especializei estudando com um diretor russo que foi discípulo do Stanislavski lá e depois na Itália eu estudei *commedia dell arte*. Ano passado eu me formei na Stella Adler (*foi uma atriz de teatro e cinema dos Estados Unidos e importante professora de interpretação para atores. Fundou o Conservatório Stella Adler na cidade de Nova Iorque em 1949*) que é um estudio de atuação de Nova Iorque bem tradicional, que a principal ênfase é o que eles chamam de “modern realism” que seria o realismo moderno, eu já faço esse parênteses porque eu gostaria de falar sobre o “falso naturalismo” que foi que eu estudei no CPTzinho agora em 2015. Eu tive uma passagem pelo CPT em 2010 montando uma peça com o Antunes que era sobre o conflito do Irã, mas a peça era inteira em fonemol, que acho algo legal da gente falar daqui a pouco sobre voz. Eu acho que no Brasil nos somos atores que temos que ser meio que multifacetados, a gente vai aprendendo uma série de linguagens, de técnicas, e meio que você que tem que fazer esses links na sua cabeça do que funciona e do que não funciona, então cada lugar que você vai trabalhar parece que quer algo diferente, a gente não tem unidade do que seria considerado “correto” em arte dramática, se isso existe. Eu também trabalhei bastante com cinema, televisão, teatro, publicidade, com muitos diretores. Comecei a estudar no Grupo Tapa, fiquei lá dois anos com o Eduardo Tolentino, Paulo Matos, André Garolli, depois trabalhei também com diretores bacanas como Francisco Medeiros, fazendo Shakespeare, o Zé Rubens Cerqueira eu fiz uma pesquisa grande com ele em Nelson Rodrigues, mas a gente vai sentindo outras vertentes como a Fátima Toledo no cinema. Eu estou dando esse panorama, porque eu acho interessante o que o CPT consegue fazer pra gente organizar o pensamento do ator. Algo que eu acho que vale a pena falar e que eu acho

interessante é que quando eu fui em 2014 para Nova Iorque, eu já tinha uma pesquisa no trabalho da Stella Adler, Lee Strasberg e do Sanford Meisner, esses três autores, atores e diretores na minha opinião e é um consenso, eles meio que adaptaram o método do Stanislavski para o ator americano e desenvolveram cada um a sua maneira esse método. A Stella Adler foi a única que estudou diretamente com o Stanislavski, e é o que eles chamam de “realismo moderno” que eu acho que vai de encontro com o “falso naturalismo” que é a pesquisa do Prêt-à-Porter. Algo interessante que tem no Stanislavski, que no Brasil eu acho um pouco desvirtuado, tanto pelas traduções, quanto pelos profissionais que vieram pro Brasil e que foram introduzindo de uma maneira um pouco “diferente”, vamos dizer assim, do que teoricamente seria o método do Stanislavski, que também foi mudando, foi se adaptando e se modernizando conforme os anos. Quando você chega no CPTzinho é muito difícil, porque você tem uma expectativa muito grande, mas ao mesmo tempo você tem aquela sensação de tipo: o que eu tenho que fazer? O que eu vou fazer que vai funcionar? Algo que eu acho muito bacana e que eu acho que todo ator deveria passar é por esse processo aonde no CPTzinho você é ator, diretor e autor. Então você é autor da sua própria cena, você dirige, você se auto dirige e dirige a cena do seu companheiro, é sempre em duplas a cena, com algumas exceções que pode ser em trio, mas em geral o trabalho é em dupla. O ator no CPTzinho é o tempo inteiro julgado e analisado, e também começa a desenvolver uma espécie de auto crítica muito sensível, o que é bem interessante. O realismo moderno como eu tava dizendo ele desenvolve meio que uma adaptação, uma modernização do método do Stanislavski pro ator americano, que ao meu ver o ator que trabalha no mercado de São Paulo e do Rio de Janeiro hoje em dia ele é meio que parecido também com esse ator de Nova Iorque e de Los Angeles. Aqui no Brasil tem esse vício ou essa forte influência da televisão, pela questão da cultura brasileira, então você tem muito ator que acaba achando, ou mesmo o público, que o que é bom é o que ele vê na televisão, ou que aquilo é interpretação e nos EUA com a questão de Hollywood com os filmes. Mas por exemplo para Stella Adler, e eu sinto que no CPT é a mesma coisa, uma boa atuação é uma boa atuação, não importa a mídia que você tá, se você está no teatro, no cinema, na televisão, o seu sistema de criação/construção é bem parecido, ele não muda tanto. Claro que isso foram paralelos que eu fui traçando, então da Stella Adler por exemplo um trabalho que é muito forte que eu vi também no CPT é o trabalho com a imaginação. E o

trabalho da imaginação ele é fruto também de uma profunda pesquisa em extensa referência bibliográfica e cinematográfica que é oferecida aos estudantes. Você trabalha com sua imaginação que a gente poderia chamar de uma “memória emotiva”, no sentido do que é a tua memória, mas também com uma “memória construída”, através dos filmes que você assiste, dos espetáculos que você assiste, livros que você lê, dos temas que você começa a pesquisar e isso também já é um primeiro passo pra tua pesquisa ser um pouco mais interessante. Aonde a partir dessas referências, desses temas, desses livros que você está estudando, você começa a filtrar para ter um tema interessante de criação para a sua cena, uma questão eu diria, qual seria a minha questão da cena. Então eu vou construir isso através de toda essa pesquisa e também de temas e questões atuais que estão acontecendo a nossa volta. Começa assim a nossa antena ser ligada e você vira um pesquisador ambulante, você começa a observar tudo a sua volta e tudo começa a se transformar em cena, realmente numa mimese profundo. No outro lado, que aí eu que faço um paralelo com o Meisner, que é o trabalho em dupla. É muito importante o trabalho com o teu parceiro, o jogo com o parceiro para a criação é fundamental. A cena não funciona, e eu falo isso pela minha experiência e a gente conversando também com os professores, não funciona uma criação daquela cena aonde o cara vai pra casa escreve a cena e chega no dia seguinte com uma cena pronta. Não é essa a ideia, a ideia da criação é que através de improvisações, de conversas, de discussões e ensaios essa cena vai sendo construída. Você não chega em casa psicografa uma cena e chega no dia seguinte falando essa é a cena que a gente vai fazer, não funciona muito, mesmo que você vai escrevendo essa cena em dupla, cada um na sua casa, também é uma fórmula que eu pude comprovar que não funciona, ela não traz essa vida...

Rafael Morpanini: A cena surge através da catarse dos atores...

D.G: Exato. E a improvisação ela não surge do nada, por exemplo, eu comecei a me interessar sobre o assunto da eugenia depois de assistir documentários, ler livros e ver filmes sobre o nazismo e isso foi uma questão para se levantar uma cena. Comecei a trabalhar com a minha dupla e começamos a pesquisar o universo da eugenia. Com isso a gente chegou na ideia de ter um médico e uma paciente que quer poder programar o filho dela completamente(...)e aí através dessas questões a

gente começa a improvisar e as coisas que vão funcionando vão ficando e outras coisas vão saindo. Então só pra não perder o pensamento, esse é um trabalho que eu fiz um paralelo com o Meisner, que é a dupla, que você fica com a dupla o tempo inteiro, a repetição das coisas que já vão funcionando, esse trabalho de limpeza ele é muito sensível e apesar de não parecer, tudo que está na cena é completamente marcado, treinando, exercitado entendeu. Pode parecer a ideia(...)por isso o “falso naturalismo”, ele é um naturalismo mas ele é um “falso naturalismo”, ele está te enganando, você acredita que aquilo está sendo feito pela primeira vez, mas a batida de um cigarro ela é sempre feita naquele momento, a respiração até, ai vale se falar da respiração que foi algo novo pra mim no CPTzinho e esse foi um dos poucos lugares, foi o primeiro lugar que eu pude aprender e falar sobre isso. Porque a gente sempre ouve falar que ator tem que aprender a respirar e tal, mas a gente vai meio pro literal, então você respira, não prende o ar na cena, mas o respirar assim é outra coisa pra eles. Respirar a poética, respirar o parceiro, respirar a situação, respirar a fala, então ela é muito mais profunda essa ideia...

R.M: É se tornar um ator poroso, estar aberto para receber tudo o que vem do outro...

D.G: Exato. O trabalho com o parceiro é muito importante no Prêt-à-Porter é vital. Não adianta, você pode estar muito bem, sabendo tudo que você está fazendo em cena, mas se você não estiver conectado com o seu parceiro pra eles não funciona. Você pode até falar assim “mas eu estou bem, fiz tudo certo, eu senti e tal”, mas é o trabalho de grupo mesmo que importa...

R.M: Você acha que é também um trabalho de desconstrução do ego do ator?

D.G: Sim, o ego, porque é assim, é muito loco(...)porque você nesse trabalho de autoria você já tem que dividir com o outro(...)então funciona muito mais essa escuta e é um trabalho de sim quase que o tempo inteiro, mas ao mesmo tempo você tem que ser mediador da sua própria obra, você tem que estar muito atento ao processo porque tem certas coisas que meio que você vai aprendendo que não vai funcionar, então também você dá cara a tapa pra algo que já foi sentido que não funciona é perigoso, então as vezes você tem que ser, não é questão do ego, mas é a questão do artista que fala “não, esse caminho a gente já foi, ou um colega foi por esse

caminho e não funcionou, vamos por esse outro caminho”. Ao mesmo tempo você não pode deixar o seu ego bater o tempo inteiro, tanto pela questão que você vai ser sempre altamente criticado, é raro assim você ser elogiado mesmo quando mereceria os elogios, ninguém está lá pra te elogiar, isso é uma coisa interessante e boa, também positiva porque você se força sempre a melhorar e não se contenta com pouco e o pouco na verdade em geral por ai pela minha experiência, eu já fiz várias escolas, já tenho vinte e sete peças profissionais, em geral seria muito bom ai por fora e pra eles já é pouco, é raso. Então tem uma auto exigência e a gente se acostuma a trabalhar com essa alta exigência, que é bom. No começo é um pouco estranho porque as pessoas falam “nossa, mas eu adorei a cena” e as vezes os professores e os diretores te criticam, mas eles estão vendo as coisas que tem que ser melhoradas, que também esse ponto eu acho interessante. Voltando agora a parte da respiração, ela leva a cena para outros lugares, não que você vai abrir mão de um ritmo, que você tem que possibilitar a cena a ter barrigas, mas é engraçado que a partir desse momento que a cena, que tudo que está ali construindo tem uma essência, tem um recheio, tem uma intenção, tem uma troca, tem essa respiração, as vezes você tem pausas gigantescas e não tem barriga e em geral quando a gente está fazendo teatro uma pausa de dois ou três segundos dá uma ideia de barriga, mas não está nada acontecendo, então você começa até(...)é algo diferente também, foi algo que eu notei que era interessante, eu tinha bastante essa coisa do ritmo, da métrica que o teatro normalmente pede pra gente, mas lá quando você tem essa respiração na cena, quando você tem todos esses “papéis” preenchidos parece que possibilita outros voos mesmo e a cena vai para outros lugares. Outra coisa que eu acho interessante falar, que eu passei por isso, que é assim você lá aprende também a não se vender por pouco. O que eu quero dizer com isso, bom eu tive cenas assim que as pessoas morriam de rir e na minha opinião era bom porque se as pessoas estão rindo elas tão...

R.M: Gostando da cena...

D.G: Gostando da cena, estão interagindo, entendendo...

R.M: A gente tem essa falsa ilusão de que a cena está acontecendo.

D.G: De que a risada já é algo bacana, positivo. Não que o CPT seja contra comédia ou coisas engraçadas, não é essa a questão, mas um ponto que eu aprendi lá e não se vender. Se você tem uma cena de ouro não entrega o bronze. É melhor você ir as últimas consequências e se valorizar em cena, valorizar a questão que você está tratando, as vezes o ator, eu to falando isso assim, o ator vai entender, você vai entender(...)você tem um questão e se você não vai até as últimas consequências do seu personagem você não vai fazer(...)vou dar um exemplo prático, a cena da eugenia, eu tinha um médico e uma paciente, os atores começaram a ironizar a questão e a cena, ficou muito engraçado e a mensagem estava sendo passada, mas seria melhor se os personagens e os atores em nenhum momento ironizassem essa questão, porque pro personagem aquilo não era uma ironia, aquilo é sério, então o médico por exemplo ele acha que tem que ter uma raça pura e se for preciso abortar, matar, não tem problema, já pra um ator que ironiza a situação, pode ficar engraçado, o público pode até achar graça, mas talvez a gente está vendendo essa questão por um preço mais barato do que ela merece.

R.M: **Como você disse no começo você entrou no CPTzinho depois de já ter passado pelo CPT e ter vividos outras escolas e outras experiências profissionais, vamos dizer assim que você tem “muitas horas palco”, então como foi pra você chegar no CPTzinho e recomeçar a ver seu trabalho de outra maneira?**

D.G: Eu acho que é legal falar sobre isso e falar sobre a questão do corpo. Porque as aulas se dividiam em retórica aonde a gente discutia a teoria teatral e outras bibliografias também. Você vai de Jung (*Carl Gustav Jung foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica. Jung propôs e desenvolveu os conceitos da personalidade extrovertida e introvertida, arquétipos, e o inconsciente coletivo*), Capra (*Fritjof Capra é um físico teórico e escritor que desenvolve trabalho na promoção da educação ecológica*), a gente vai num vasto(...)Zen até os grandes autores teatrais. A gente tinha essa aula de retórica, corpo, voz e tinha o dia da cena (Prêt-à-Porter), e ai o que acontece, quando a gente chega lá na aula de corpo já é um choque e até no meu grupo a gente tinha o Ney Piacentini (*Ator da Companhia do Latão, participou de programas de TV, cinema, filmes publicitários e peças teatrais. Como ator e produtor teatral ganhou respeito e à*

frente da Cooperativa Paulista de Teatro se firma como um dos expoentes políticos da classe artística no país) um ator que já era veterano e a gente se identificava nessa questão de você já ter um corpo cênico que você sabe que funciona e certas chaves que a gente já “bota” ali, vamos dizer assim você engana, mas você não consegue enganar ninguém. Então um joelho que está um pouco travado, um ombro, um maxilar que grita, foi muito interessante que apesar de ter esse corpo já preparado, você ter que jogar tudo fora e tentar refazer um corpo novo. Na questão corporal é meio que começar tudo de novo mesmo, eu por exemplo parei de fazer tudo que eu estava fazendo de trabalhos corporais e me entreguei a pesquisa, pra você ter um corpo neutro e eles trabalham coisas muito interessantes como a estrela, aqui no plexo solar, trabalha muito esse olhar sobre o joelho, porque o joelho não pode estar travado em nenhum momento, os ombros e isso influi na voz. Toda a sua postura, a maneira como você senta, como você levanta, como você entra e sai de cena, é muito exigido do seu corpo e é um corpo novo, em geral eu senti que todo mundo que era mais experiente teve que jogar fora e começar do zero e os que eram mais novatos tinha a chance de aprender um corpo ali pela primeira vez. Ao mesmo tempo o pessoal que é mais “macaco velho” a gente tem algumas chaves, algumas coisas que ajudam, você tem uma segurança em cena, facilidade de escrever, uma facilidade de dramaturgia, de se auto dirigir, de jogo, de presença e essas coisas não são jogadas foras e com certeza são aproveitadas e são válidas e você tem que usar, você não vai jogar fora tudo o que você aprendeu, até porque é algo bacana do Antunes e o Emerson falava muito sobre isso, que a ideia do Antunes é pesquisar todos os grandes autores e pesquisadores e pegar o melhor de cada um e transformar no método dele, esse foi meu ponto de vista pelo o que eu entendi. Então você pega o que é bom do Brecht (*Eugen Bertholt Friedrich Brecht foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX*), Stanislavski, Artaud (*Antoine Marie Joseph Artaud, conhecido como Antonin Artaud foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês*), Pina Bausch (*Philippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch, foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã*), Kazuo Ohno (*Kazuo Ohno foi um dançarino e coreógrafo japonês, considerado um mestre do teatro butô, arte que mistura dança e artes dramáticas*), Capra, Mike Leigh (*Mike Leigh é um premiado autor, diretor de cinema e diretor de teatro britânico*), Jim Jarmusch (*Jim Jarmusch é um realizador estadunidense. Ao longo de sua carreira, Jim Jarmusch*

tem sido notável pelo estilo idiossincrático de seus filmes, que são quase sempre produções independentes, com orçamento limitado) isso eu achei bacana também pro “falso naturalismo”, fazendo um parênteses, é a pesquisa em grande diretores de cinema e que vamos dizer assim conversam com o que o Antunes acha interessante no “falso naturalismo”, porque aqui a gente está falando sempre do CPTzinho e do Prêt-à-Porter que é uma linguagem que o Antunes tem diferente da linguagem que ele usa nos grandes espetáculos, nas peças, vamos dizer mais clássicas, que ele faz, com grandes elencos, isso é uma outra conversa. Então foi legal conhecer alguns diretores de cinema que eu não conhecia como o Apichatpong Weerasethakul (*é um realizador do cinema independente tailandês*) e tudo isso ajuda na criação da cena. Mas agora respondendo a tua pergunta eu acho que assim foi um choque, porque tem um monte de coisa que você teoricamente acha que funciona e que lá você tem que jogar fora, principalmente na parte do corpo, porque eles te pedem um outro corpo, é um corpo extremamente natural e nesse sentido eu acho muito interessante porque é um corpo que eu acredito que é um corpo interessante pro cinema e pra televisão, então é um tipo de atuação que vai te ajudar e vai de encaixe também pro trabalho da câmera, que é nesse micro, a gente não está nessa visão macro, mas ao mesmo tempo te pede sempre um trabalho, que ai eu vou entrar na voz, porque quando você está no palco italiano você trabalha muito na projeção e ai tem uma coisa nova que eu aprendi no CPTzinho e eu não trabalhava tanto que é a questão da ressonância. Em geral o ator ele tem que projetar a voz é tudo meio que pra fora e lá ele tem muito esse trabalho no interno na sua voz que ressona e isso também foi uma novidade muito interessante, você saber o canal aonde você está ressonando e o canal que você está projetando e no meu modo de ver não tem juízo de valor onde você só tem que ressonar ou projetar, mas se você faz uma cena só na projeção em geral lá ela é vista como uma cena ruim, mas um personagem as vezes ele pode projetar, mas tem que estar dentro da linguagem desse personagem e pro “falso naturalismo” e pro Prêt-à-Porter a ressonância é muito importante. Então é esse lugar do pensamento da respiração, aonde a voz trabalha em outros lugares, ai tem os mapas que ele faz também e ai a voz em vez de ser uma coisa que só externaliza assim(...)é uma voz de pescoço que eles falam, uma voz de nuca.

R.M: É quase aquela respiração de meditação...

D.G: É uma boa imagem, eles não fala sobre isso, mas eu já meditei também e acho que é uma boa imagem, mas não que você vai ficar pensando nisso durante a cena, mas você começa a perceber essa chave, aqui eu estou projetando e aqui eu estou ressonando. Você começa a desenvolver esses lugares, começa a prestar atenção nisso, que é algo também que nunca ninguém conversa com você e em geral as pessoas só projetam e no teatro então, muito.

R.M: **Isso tudo que você falou vai de encontro com o que o Antunes fala “que o Prêt-à-Porter faz o ator se tornar o senhor do palco”...**

D.G: Sim, tem um texto do Antunes muito interessante que é o “ Ser ou não ser” aonde ele fala sobre isso. E isso sim é um trabalho que eu gostaria de encontrar em mais lugares, aonde o trabalho do ator é o foco principal, ele está totalmente focado no ator, não perdoa, a gente até brincava que quando você estava em cena era como se estivesse atravessando a Avenida 23 de maio de olho fechado, não tem como você entrar despreparado porque você pode realmente sair destruído. Mas quando você está se preparando com tudo isso que eu estou conversando começa a funcionar, começa a vibrar entende.

R.M: **Você começa a ter lugares para acessar dentro de você e tem uma entrevista que o Antunes deu que perguntam a ele “qual foi a sua maior contribuição para o teatro” e ele responde “que foi a formação de atores”. Eu acho super importante tudo isso que você está me dizendo, principalmente para os atores que estão iniciando na carreira, porque eles precisam ter esse entendimento de que o trabalho do ator é ardo e não é somente decorar o texto, ter um talento e achar que isso basta. Agora eu gostaria que você me falasse sobre as dificuldades e benefícios que você encontrou trabalhando com o Prêt-à-Porter.**

D.G: As dificuldades, bom eu estou lembrando da minha primeira cena, que em qualquer outro lugar seria uma excelente cena, eu lembro que todos os alunos gostaram e depois vieram falar comigo, mas eu fui detonado assim, porque ela não tinha tudo isso que eu vim de repente aos poucos durante o curso aprender, quão

importante são esses lugares e essas questões todas que a gente conversou. Eu acho que a maior dificuldade que eu encontrei lá foi o comprometimento com a verdade, você não pode enganar, não é que você(...)existe um distanciamento, mas é um distanciamento técnico, você não pode estar distanciado na questão, no momento do aqui e agora que você está fazendo a cena entende(...)você faça uma caricatura, ou algo que esteja fora de você...

R.M: Ficar somente na forma...

D.G: Sim,conseguir não fazer algo que não esteja separado de mim. O personagem está dentro de mim, o personagem não sou eu, mas ele está dentro de mim, está completamente trabalhado. Eu sei como ele respira, como ele sente, porque ele está ali. Existe também um trabalho de gênese que não foi falado e que lá é importante e que também vem do Stanislavski, então você tem a total consciência da sua gênese, você tem que saber defender essa gênese(...)então a dificuldade onde você não tem, esse é um paralelo que eu faço, realmente não tem essa coisa do Craig (*Edward Henry Gordon Craig, conhecido também como Gordon Craig, foi um ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês, com importante obra teórica. Seu trabalho artístico e suas teorias são conhecidas por se antepor às teorias do naturalismo em voga na época. Seu trabalho se dirigiu a uma interpretação teatral da cena que se construísse num sentido mais simbólico, que pudesse representar o ambiente de forma mais poética e sugestiva*), da marionete, você não pode ficar “marionetando” muito porque é “falso naturalismo”, você precisa ter essa verdade, a verdade do personagem quase que se transformo como a tua verdade como artista entende, aonde você defende ele até as últimas consequências, não que(...)você entende quando eu digo isso, porque se não as pessoas podem interpretar isso como que não exista o distanciamento, existe sim...

R.M: É um holograma que você vê em 360º, mas você também está acoplado a esse holograma...

D.G: É, mas o sistema operacional do holograma é teu, você está lá dentro desse holograma, não está pilotando ele de fora entendeu. O teu corpo se transforma no copro do personagem e existe um distanciamento sim porque é tudo construído, mas

ao mesmo tempo os sentimentos também são seus, você empresta(...)e essa é uma dificuldade que em geral a gente tem uma tendência as vezes de colocar uma coisa exterior e fazer aquele bonequinho e eles não querem boneco. É um ser humano que você está fazendo ali. A outra dificuldade que eu acho e entra na questão do ego sim é o trabalho com o parceiro, porque os parceiros vão sendo trocados a cada duas semanas e existem certas pessoas que você tem afinidade, vamos dizer assim que você fala a mesma língua e tem outras pessoas que não. Então essa eu acho que é uma dificuldade do ator, de todo o ator que vai trabalhar ai no mercado, mas lá também é uma dificuldade, porque é um trabalho em dupla e você não é o único diretor, nem ator e você não está encenando sozinho. Você tem que conseguir equalizar essas duas almas artísticas que estão ali vibrando e como é que você harmoniza isso...

R.M: Você como ator tem que negociar sempre no trabalho...

D.G: Você negocia o tempo inteiro, exato. Isso é uma dificuldade também, porque tem pessoas que a coisa vai bem natural, mas tem outras que não e é muito intenso e se você não negociar bem, é como eu falei antes, por melhor que você vá bem se o outro estiver mal a cena tá ruim. Realmente é um trabalho arduo e ao mesmo tempo não é um trabalho de aceitar tudo. Você não pode se eximir mas também não pode impor, é um equilíbrio, nesse sentido tem um meio termo muito interessante, meio budista, eu me lembrei agora que o Antunes defende bastante eu acho que o Shiva (*Shiva é um dos deuses supremos do hinduísmo, conhecido também como "o destruidor e regenerador" da energia vital; significa o "benéfico", aquele que faz o bem*), porque tem umas imagens ali que depois começam a fazer um certo sentido para você, porque no começo você acha assim zen e ai o zen começa a fazer sentido nesse lado e você começa a entender. Outra dificuldade que eu senti foi você ter que abrir mão daquilo que você acha que você é. Isso é difícil, porque ali as coisas que você tem pra oferecer as vezes não servem e você tem que buscar outras coisas e isso é uma dificuldade. Na verdade é você abrir mão até das coisas que você acha que já funciona, você tem que abrir mão do seu bauzinho de referências ou lá das suas coisas mágicas e ir buscar outras coisas, porque isso é algo bacana que o Emerson trabalho com a gente e o Antunes busca, ele logo vê o que você tem de bom, mas ele não quer isso toda semana, o que de novo você vai

me trazer agora? Porque eu já vi que você é bem natural por exemplo, mas eu quero agora um personagem diferente. Eu lembro de uma menina que ela trouxe o personagem de uma menininha, tudo bem, mas ai chegou na outra semana e trouxe novamente a menininha e o Emerson disse: “eu não quero mais ver a menininha aqui, agora eu preciso ver o mulherão, a prostituta, amaluca, a velha, não quero a adolescente toda semana aqui por melhor que você faça”, então você tem que ir atrás desses novos arquétipos, esse novos lugares que todos nós temos, mas você tem que cavucar e essa é uma dificuldade.

R.M: E o que fazer para acessar isso. Porque nós por sermos ocidentais temos a falsa ideia de que eu cavuquei e achei água já estou pronto, diferente do ator oriental, que quando ele acha água ele percebe que tem potencial de achar outras coisas se continuar cavucando, ele não tem medo de se sujar, já nós temos.

D.G: Acho que vale o parêntese que a gente vê muitos atores sempre o mesmo papel, fazem até bem, mas sempre o mesmo, lá isso não funciona. Você fez bem um personagem numa semana e na outra já querem outra coisa. Quando eu comecei a entender o “método” foi quando eu trouxe um personagem de um servente, uma coisa completamente distante de mim e daquilo que eu estava acostumado a fazer. Larguei o ator e trouxe o faxineiro do teatro e essa limpeza foi muito boa pra mim, porque eu sempre fazia personagens que eles eram muito falantes, inteligentes, que tinha muitas questões e eu trouxe um faxineiro com uma simplicidade, um silêncio e ele falava muito mais. Você começar a entender essa chave eu acho que é libertador e ai a gente já pode parar de falar das dificuldades e falar das coisas boas que é esse lugar que você percebe que pode trazer outras coisas para o trabalho, olha eu tenho isso dentro de mim e é legal e as vezes ir no oposto daquilo que você faria. Nessa cena do faxineiro eu sugeri para a minha dupla pra tirar a maioria das minhas falas pra eu trabalhar no silêncio. No dia a dia do trabalho descobrindo a cena eu falava “acho que a gente pode tirar essa fala e substituir por um gesto, um olhar”, então nós fomos tirando os textos, mas os textos estavam lá dentro de nós e isso é muito legal e ai vale a pena falar sobre a dramaturgia do Prêt-à-Porter.

R.M: Era exatamente isso que eu iria perguntar agora. Gostaria de saber como era construída a dramaturgia no seu trabalho no Prêt-à-Porter. Se era através de improvisações ou sentar e debater sobre coisas que te incomodavam e você queria falar, como isso funcionava?

D.G: Tá. O que me surpreendeu foi que o meu trabalho com a dramaturgia começou a ser elogiado pelo Emerson e ele começou a me incentivar a escrever. Eu sempre gostei de escrever mas era algo que eu não estava muito prestando atenção e de repente começou a me comover muito. O que eu acho que funcionou e funcionou pra mim foi que a partir do que a gente tava lendo, conversando nas aulas, os temas que estavam acontecendo ao nosso redor, desse ator que é político, que lê jornal, que anda na rua e sabe o que está acontecendo com o teu próximo o tempo inteiro e junto com as referências que eles estavam dando de filmes, você começa levantar uma questão. Eu chamo de questão, você começa a levantar um tema, como eu te falei antes, eu comecei a ver filmes sobre o nazismo e veio o tema da eugenia e a partir do momento que você levanta uma questão, você começa a improvisar e da improvisação você começa a ter ideias de possíveis personagens para essa questão e criar uma situação. A partir dessa situação com essa questão, então por exemplo a gente quer falar sobre homofobia, sobre amizade e é interessante porque as vezes falando sobre o tema gay, você percebe que está falando sobre a amizade e falar sobre amizade é melhor pra conversar sobre a questão de homofobia e outras coisas. Depois que você tem uma questão levantada, dependendo também com quem você está trabalhando, vai muito da dupla, se são dois homens, um casal, dois jovens, então a gente começa a ver que personagens podem sair dali. E pra mim a “questão” é o ponto de partida do trabalho. Ai eu levanto esses personagens de uma maneira “nebulosa”, começamos a improvisar, a improvisação vai te levando por alguns lugares, vão aparecendo coisas que ainda não estavam(...)porque a criação ela não é toda racional, o início pode até ser racional porque tem que ter um pesamento, não dá pra partir do nada, você não sai improvisando do nada, isso não funciona e se você fizer em geral não vai dar certo pra essa pesquisa(...)e ai entra uma coisa que eu acho interessante que é você ter espaço como ator para pesquisar certos personagens que você já tinha vontade e em outros lugares não teria a possibilidade(...)então a gente improvisa, diálogos vão acontecendo e a gente fala “poxa o que foi legal, a isso foi legal, então vamos manter, a isso foi ruim, então

tira porque não interessa”, isso vai aparecer na cena? Talvez não, mas funciona pra gente, porque cria o elo não dos atores mas dos personagens entende. Então por isso que não dá pra você escrever a dramaturgia em casa, saca, aí você vai ter esse trabalho de edição e o que é bom você vai repetindo, vai entrando na repetição, aí eu lembrei muito do Meisner que também tem muita repetição, aí você vai as vezes ampliando e começa ver o gráfico da cena também, aonde pode ter um respiro, aonde é o momento que tem que ter um certo ritmo, você começa a construir a sua dramaturgia mesmo e o interessante que o texto do Prêt-à-Porter em geral ele, quando você lê a cena assim ele tem muita coisa em parênteses, tem muita coisa que você escreve que não é texto, mas que está acontecendo ali. Então não é só o que é falado que é texto e isso é um puta ganho eu acho, porque são coisas que não são faladas, mas que a gente como ator e personagem tem que construir, isso dá muito trabalho mas é maravilhoso e outra coisa que você percebe que a mesma cena feita por outros atores será completamente diferente, porque a relação vai ser outra, a construção é outra, isso mostra pra gente quanto é importante o outro, o outro as vezes é mais importante que você mesmo. Essa questão de ser parceiro, cumplicidade, dessa construção junto é muito legal, porque lá no Prêt-à-Porter isso é muito importante e não tem como fugir disso e se você fugir, você se da mal.

R.M: Daniel me fala quais foram os benefícios que o Prêt-à-Porter trouxe pro seu trabalho de ator? E não só como ator mas como ser humano, porque eu acho que esse trabalho muito mais que mudar seu trabalho artístico ele te transforma em um ser humano melhor.

D.G: Com certeza. Você é obrigado a estudar muita coisa, você acaba conhecendo muitos autores e muitas referências novas, então isso já é um primeiro ponto super bacana, porque você realmente assim(...)eu já tinha estudado com a Stella Adler e outros diretores, o ator tem que ser um artista, que até eles falam isso “um aristocrata da arte”, mas não um aristocrata no sentido da prepotência, mas no sentido da sua formação mesmo. Tem que ser um cara culto, tem que estudar, pesquisar, ler e lá você tem acesso a coisas diferentes, novas já com crivo e com filtro do Antunes e isso é legal. Eu não conhecia direito o Mike Leigh, Apichatpong, tem alguns autores e textos que eu não tinha lido, eu pude ler o “Paradoxo do Comediante” do Diderot (*Denis Diderot foi um filósofo e escritor francês*), que é

maravilhoso, eu já tinha lido, mas aí você relê com o ponto de vista deles e outros livros que vão sendo recomendados, enfim, então tem essa coisa da formação e das coisas que você está discutindo e conversando no dia a dia. Outro ponto que eu acho que é um benefício muito bacana, é você começar a ter esse conhecimento que eu posso chamar de “fisiologia do ator”, você realmente entra nas entranhas da arte dramática, não interessa muito mais o que é superficial e mecânico, é sempre essa viagem interna que entra nessa coisa da respiração que eu acho que é outro ponto bem positivo. Que é você respirar o que está acontecendo, você ter uma calma do aqui e agora, porque normalmente a gente está muito ansioso, está muito preparado, no sentido de “pré parado” e ali você tem que estar muito consciente de tudo, você é o senhor da cena, mas você tem que estar aberto pro outro e pro que está acontecendo, porque apesar de como eu te falei estar tudo muito marcado, muito construído, tudo isso é feito pra catapultar a cena pro espaço e aí é o infinito, pode ser pra qualquer lugar, ele tem um foco, mas pode ir longe, você pode atingir lugares e isso acontece muito, a gente acaba atingindo lugares novos, esse é um benefício também de você viajar para novos lugares do ser humano e nesse sentido você acaba melhorando mesmo como pessoa. Outra coisa assim que você aprende é que, cara, a gente é cheio de defeitos, imperfeições, é começar também a ver isso no outro, a ver isso em você, essa queda da máscara mesmo e do ego, você entrar em contato com isso mas sem ficar depressivo, não é uma coisa triste é uma coisa até boa, você aprender que você é o senhor da tua obra. Pra mim foi bom porque mesmo eu tendo passado por lá em 2010, foi a quinta vez que eu prestei o CPTzinho e só agora eu entrei pra fazer o curso, tentei cinco vezes. Meu único objetivo ali era aprender, se entregar pro processo, entender o “método” e isso foi positivo, porque o trabalho do ator também é esse. Que é somente investigando que começa a aparecer alguma coisa, mas em geral você vai errar, é muito erro, pra depois acertar e você precisa aprender a fazer as pazes com seus defeitos, pra superar entende, eu estou falando tudo isso porque o ator quer logo arrassar, ou as vezes ele fica lutando muito com o que ele tem que melhorar e como ele não consegue melhorar, ele rejeita aquilo, renega. Outra coisa que eu achei interessante no CPTzinho e no Prêt-à-Porter é que o foco é a pesquisa mesmo e assim alguns trabalhos que eu realizei e de colegas a gente já tinha chegado a resultados muito interessantes, mas mesmo assim, não necessariamente isso tem que ser mostrado. A ideia é assim, já tá bom, chegou, teve resultado, tá melhorando, pronto, guarda.

Não precisa mostrar e isso também foi uma novidade, porque a gente pensa “tenho uma puta cena, preciso mostrar”, não tá bom, beleza, vamos para próxima.

R.M: Aprender a desapegar...

D.G: Você tem que desapegar e isso é muito doido, porque passa duas semanas começa tudo de novo, mas chega um momento pro cara que está se imbuindo disso tudo que isso não é problema porque ele tem muito o que falar, eu tinha muito pra falar, então beleza vamos para próxima cena, vamos falar de outra coisa. Eu acho que o ator ele tem que ser assim, ele tem que ter o que falar, se ele não tiver então tem alguma coisa errada.

R.M: Você falando isso vai de encontro com o que eu tenho pensando ultimamente sobre as escolas de teatro, qualquer que seja. Porque o aluno chega e ele não tem referência e conhecimento nenhum, mas eles precisam montar um espetáculo para mostrar pros pais, pra mostrar um resultado e o trabalho artístico muitas vezes não é feito de resultado e sim de pesquisa, investigação, é feito de descobrir e descartar. Você é ao mesmo tempo pesquisador e objeto de pesquisa, porque se não for assim, se for um trabalho meramente exibitivo, ai se perde a essência da arte e você cai no ego e a arte não precisa do nosso ego...

D.G: A gente está vivendo outros tempos né, então lá com a Stella Adler por exemplo me contaram que lá nos anos sessenta pro ator abrir a boca, falar qualquer coisa, ele ficava estudando dois anos. Só que hoje em dia são outros tempos e os atores estão indo pro mercado nem mais assim recém formados, os caras nem estudaram e estão fazendo coisas. E as escolas tem que se adaptar a esse público que está buscando elas, eu entendo o lado delas também, mas concordo com você, que antes da pessoa subir no palco ela tem que se preparar, ela tem que se formar, saber o que ela quer falar, estudar os grandes autores, os grandes diretores, o grupo que ela está trabalhando, conhecer o próprio corpo e ai através dessas pesquisas todas levar uma obra pro público. Tem que ter algo muito maravilhoso pra você mostrar, você não mostra qualquer coisa. As vezes você vai estudar as obras de arte e o cara ficou um ano pra fazer aquilo. O Antunes fica dois, três anos ensaiando

peças e ele fala “ não é por mim que eu fico ensaiando, é pro ator”, porque o grupo tem esse tempo de maturação. Claro que o mercado não vai hoje permitir você ficar ensaiando todo esse tempo, as produções não tem dinheiro pra bancar dois anos de ensaio. Na Europa a gente tem grupos que são subsidiados pelo governo e tal e eles podem ficar pesquisando mais tempo e entregar um trabalho “redondo”, mais acabado, ao mesmo tempo, eu acho importante o ator subir no palco, porque a experiência de palco é importante também e no CPTzinho é assim também, joga fora, joga fora, mas você está em cena o tempo inteiro, toda semana você está mostrando...

R.M: Para o público que vive o CPT né...

D.G: Um público dos mais difíceis que tem, exigentes...

R.M: Um público que entende a linguagem que está sendo usada...

D.G: É. Eles não estão lá pra te elogiar, estão procurando defeitos pra você melhorar...

R.M: E como é pra você apresentar uma cena pra esse público de olhar crítico, porque é diferente...

D.G: Engraçado que os colegas da turma, até eles criticaram que era uma turma unida demais e que as vezes você ser amigo demais não ajuda, porque as vezes você precisa mesmo de uma crítica e não um tapinha nas costas pra evoluir. Já os professores eram bem críticos, bem exigentes.

R.M: O que significa o Prêt-à-Porter em uma palavra pra você?

D.G: (silêncio) Vida. Aprender a viver. Não basta só aprender, então acho que é viver.

Anexo 7

Ser e não ser, eis a solução

*Acredito que nunca ficarei completamente maduro,
nem nas idéias, nem no estilo, mas sempre verde, incompleto e experimental.*
Gilberto Freyre

ANTUNES FILHO pretende uma NOVA TEATRALIDADE em que propõe o primado do ator. Esta nova proposta de trabalho busca chegar ao fundo, destruir todos os macetes, todas as muletas que o ator dispõe e procurar as reais potencialidades dele e do teatro. Um teatro vivo, com atores vivos, sempre em trânsito, não um teatro de funcionários.

Mexer efetivamente com o espírito humano, com o desenvolvimento espiritual de cada ator e de cada espectador.

Toda a arte dramática - teatro, cinema e televisão - está viciada e viciosa. Infelizmente, a atuação no Brasil em quase sua totalidade é realizada em cima (e somente) de estereótipos. Os modelos todos estão falidos. Ensinam-se não sabendo. Todos os jovens que desejam e sonham fazer teatro estão sendo jogados ribanceira abaixo - e ninguém está se dando conta de tamanho desperdício, de tamanha tragédia?

O que predomina em nossos palcos é o ator tecnicamente despreparado, carente de recursos, vítima dos próprios músculos-tentáculos que angustiosamente o amordaçam. E não existem falas, balbucios ou gritos que não sejam acompanhados de trejeitos e gestos para cima, para baixo ou para o lado (um verdadeiro espanador!) - como se isso pudesse salvá-lo do tamanho sufoco da ansiedade.

Se se fecha com rolha, como é que se consegue tirar vinho da garrafa? E o vinho, no caso, é a sensibilidade, é o verdadeiro sentimento solicitado pela cena, e não uma máscara que não seja estereotipada - se é que pode existir alguma máscara que não seja estereotipada - cobrindo a face tensa, dura. Não são os músculos que devem representar, e sim o espírito, sem puxão ou empurrão internos. Tudo deve se suceder por si só (TZU-JAN).

Nas entrevistas, ouve-se sempre os atores que andam por aí dizerem felizes da vida que já estão sentindo as personagens por dentro, “tomados”- como se o teatro fosse terreiro de macumba ou sessão espírita. Caso clínico.

O comediante (não confundir com cômico de televisão) é aquele ator que sobrevoa a realidade imediata e tudo “percebe” com sua mente, que contém o

cérebro/computador à disposição com toda a programação já analisada e sistematizada. Ele entra no jogo “emprestando” com a sensibilidade seus reais sentimentos aos efeitos das ações que se sucedem.

E então, ao invés do ator masoquista, mártir, ansioso, propõe-se o ator liberto, ser humano desapegado (no sentido budista), amante da liberdade - condição sine qua non para se ter a vastíssima planície do imaginário ao seu dispor. E alegria, muita alegria, festejando sempre a sua sacralidade do viver e a legião de seres que cada um contém em si. Alegria do dançar (LILA), do jogo - e através dele expressar todos os projetos e prefigurações que no momento se atualizam.

Para isso, acima de qualquer coisa, foi criado o PRÊT-À-PORTER - a queimação dos estereótipos, o ator com técnica e consciência da sua arte, dono da sua expressão.

A realidade imediata servindo apenas de plataforma para o vôo a outras realidades, o YIN e o YANG interagindo (HSIANG SHENG) e possibilitando uma nova maneira de se estar e de evoluir em cena, com sensibilidade, no reino do imaginário, criando astuciosamente ilusões para o espectador através do artifício do naturalismo: o ator ilusionista.

O trabalho é lento e começa-se estimulando e ativando o homem criador (recriador?), o ator/artista, procurando colocá-lo em sintonia com a natureza através da complementaridade da aspiração e expiração, o dia e a noite (LI). E o que sintoniza, além da respiração, é a mente, no vórtice do grande vazio (SUNYATA) das 10.000 coisas (WAN WU), e não o frio computador/cérebro. Ela, a mente, é que comanda o cérebro, e não o contrário.

Com o espírito aguçado, a sensibilidade desenvolvida, o ator/artista está solto no fluxo da sua respiração e atento/relaxado a todas as coisas, longe de qualquer tensão, para “costurar” plenamente no agora-já a representação, as complementaridades, as circunstâncias propostas e objetivos da programação. Como um satélite, ele sobrevoa toda a condição humana com o vasto e inesgotável repertório da natureza. A mente é o centro do universo e o ator que experimenta isso sabe que tem em suas mãos a pedra filosofal para criar e transformar.

E, antes de mais nada, para tornar-se um criador é necessário o afastamento. A parte frontal do ator é uma grande tela onde ele por trás propõe figurações, espectros, personagens. O ator-artista são dois. Isto é fundamental no método: o afastamento. Só distanciado dessa realidade do espectador, do cotidiano, mas

dentro da outra realidade superior e distinta, ele pode criar jogos infinitos, para que iluda o espectador com eficácia, “fingindo” naturalidade. Como o deus Shiva, dançando, cria novos ilusórios universos. O ator criador de cosmogonias.

E não há possibilidade de um reflorescimento da dramaturgia com atores despreparados e estereotipados, energizados burramente, com seus músculos oprimidos e aos berros - que texto artístico e que nuances sensíveis e subliminares podem resistir?

Por isso surgiu o diretor-designer, autoritário, para compensar a ausência de intérpretes reais. E por isso também a fuga de autores com sendo de profundidade.

O possível dramaturgo foge do teatro e prefere correndo escrever contos, romances, poesia - ou então, se quer ganhar dinheiro, recorre a telenovelas.

A NOVA TEATRALIDADE propõe o ator senhor do palco. Sem interferência, ele cria, escreve (estimulando futuros autores) e dirige totalmente possíveis cenas improvisando o tempo todo. Absolutamente livre de todo e qualquer dogma e comando - e mesmo do que dizem e escrevem todas aquelas autoridades do teatro oficial.

Não se procura a originalidade pela originalidade: há um esforço no sentido de um avanço no campo do conhecimento para, e através dele, serem encontradas saídas para o caos que aí está. A partir de estudos e de várias fontes culturais, é estabelecida a organização de uma plataforma sobre a qual ele, ator, possa se firmar como artista.

O PRÊT-À-PORTER é uma busca de renovação de oxigênio, uma fuga dessa mesmice estereotipada em todos os níveis do teatro. Há um exílio dos palcos, um exílio não somente dos atores, mas também dos autores e também do público que vive à sombra, entediado, sem saber exatamente o que se passa, mas que espertamente sabe fugir cada dia mais das casas de espetáculos.

O PRÊT-À-PORTER é um não espetáculo que é espetáculo - uma improvisação que não é improvisação, um esboço descartável na sua aparência, mas uma reflexão sobre o fazer teatral.

Um espaço que não é palco, sem refletores, sem aparelhos de som, sem qualquer condição de um teatro convencional.

São meses e meses de trabalho, de leituras e reflexões, e de muita prática através de exercícios diários. Ele pretende ser uma proposta básica. É e não é - é apenas uma probabilidade de ser não sendo. O PRÊT-À-PORTER é uma virtualidade.

E com a saudação “Viva a entropia!”, Antunes, coordenador do CPT/SESC, arrematou sua proposta dizendo: “Ad majorem Dei gloriam”.

Centro de Pesquisa Teatral do SESC

Anexo 8

PRÊT-À-PORTER: MAIS OU MENOS DEZ ANOS DE DEVANEIO

“A *metafísica* é um saber que transcende o saber físico ou ‘natural’.”

(MORA, José Ferrater. Dicionário de Filosofia. São Paulo, 1998: Marins Fontes.)

“O Prêt-à-Porter é o sublime no prosaico, não em detrimento do prosaico. É partícula ou onda? É sujeito que modifica o objeto ou o objeto de modificação.”

(FILHO, Antunes, abril de 2007)

Não se ouve o terceiro sinal, a platéia se acomoda (intimista, talvez 70 pessoas em média), nenhum efeito, nenhuma luz, apenas a ambiente da sala de ensaio, poucos elementos de cena - os quais com um pouco de esforço pode se chamar de elementos cenográficos – e um figurino simples, mas (como o chapéu velho de Brecht) convergindo para aquele universo pretendido cuja expressão será lançada ao mundo. E os dois atores. Simples assim. Começa, então, a se esquadrihar uma cena dramática. Estabelece-se um jogo cujo acordo prévio está claro: a relação entre atores e platéia. E não, porque se pretende sair de uma esfera teatral da representação cujas características marcantes são aquelas opostas ao que se nota no Prêt-à-Porter: demonstrações virtuosísticas dos atores, grandes cenários, efeitos de luz, música incidental, etc.

Mas, se se fala ainda de representação, de que espécie de representação trata o Prêt-à-Porter? Qual é a sua natureza? Alguns livros de retórica dizem, *grosso modo*, que se a natureza não pode defender a si mesma, cabe aos homens desenvolverem técnicas para devolver a ela aquilo que já lhe pertence naturalmente. Sem dúvida que o Prêt-à-Porter não é a solução para os problemas da representação nem para devolver ao homem sua multiplicidade unívoca mergulhada em esquecimento, talvez seja uma possibilidade de encaminhamento, como diz Antunes, “a objetividade na subjetividade”, um meio para o “indefinível” e o “invisível” de cada um, uma fresta para o desconhecido de cada um em que os atores em situação e platéia são colocados ali em situação, em questão.

Nada se vê de diferente, por exemplo, num escritório em que dois funcionários trabalham ao entardecer, nem em duas irmãs tomando sopa juntas e sós em seu pequeno apartamento de pequena janela, tão pouco em um casal cuja característica peculiar e aparente reside apenas em serem cafetão e prostituta. Cenas corriqueiras e prosaicas que podem já ter acontecido ou que podem acontecer agora. Deslocadas ou integradas no tempo e no espaço, apartadas ou confluentes a uma realidade, cenas que poderiam eventualmente serem notadas ou que quase sempre passam despercebidas como aquela folha que caiu e ninguém vê.

Evidentemente, o que se comentou até este ponto nada mais foi do que imagens, reminiscências (com algum embasamento) que de uma forma ou de outra circunscrevem o Prêt-à-Porter numa espécie de poética ou essa uma poética surgiu a partir do encontro intrincado dessas peças do quebra-cabeça Prêt-à-Porter e se fez notar como “um feijão que bóia no alguidar”, já dito por João Cabral. Em outras palavras, em termos teatrais, essa poética, como quer Antunes, “se difere porque sua linha dramática não é centrífuga, é centrípeta”, o que significa dizer que “não tem uma solução fora do seu bojo, como numa peça de um ato, que tem um elemento externo que agita e interfere neste bojo.”

De fato, para sustentar esse “devaneio”, como diz Antunes, são necessários muitos anos de trabalho e atores devidamente preparados, com raízes muito bem amalgamadas na terra: a técnica se mostra fundamental - não como um fim em si mesma, mas como meio – para tirar o ator de uma interpretação calcada nos sentimentos e sensações dele próprio, em sua ansiedade, o que poderia confundi-lo, deixando-o pensar serem esses os sentimentos da personagem, quando são os seus, os do ator; e isto não se quer. O que se pretende é um ator livre de suas amarras a fim de que ele possa devolver àquele personagem-ser-humano o que ele deixou escapar como areia entre seus dedos: um momento, um só momento epifânico (uma manifestação divina) de seu cotidiano, brutalmente esmagado por forças nascidas dele próprio e do mundo.

Não, não é resgate. Não existe resgate. Não se quer um resgate de um tempo arcaico, talvez sejam o último (o arcaico) e o primeiro (o novo) rituais praticados simultaneamente: um par de sapatos que toma vida revelando à moda de borboleta “o entre” de duas pessoas; uma janela, que é mais uma fresta para

respirar uma esperança amarelada pelo olvidamento de duas irmãs; um diadema de gardênias, para quem as flores não passam de um refúgio da crueldade e violência de se ser no mundo e do mundo.

Assim, é que o Prêt-à-Porter se revela muito mais como um olhar para si e para o mundo como se fosse a primeira vez, não da maneira que somos ensinados a olhar, a ver e a interpretar a nós e ao mundo, e sim de uma outra maneira, que talvez não seja a mais certa ou a melhor, que provavelmente esteja se descobrindo também, mas que pelo menos tenta sair do lugar-comum, em seu sentido mais lato, por isso, como diz Antunes, “o Prêt-à-Porter talvez tenha um princípio, talvez tenha um meio, mas não tem um fim. É uma dança, podemos dizer atômica. É uma sensação semelhante àquela de antigas fotografias amarelecidas: houve um momento que se fez e desfez em si. Mas fez e desfez o quê? É um espectro. Um rizoma. Uma passagem. Uma nebulosa inútil, mas significativa, não se sabe por quanto tempo. É você despertar e não saber o que sonhou. Uma diversão de sensações.”

Por César Augusto, assistente de direção.

Anexo 9

Texto de Antunes sobre o Prêt-à-Porter

Antunes Filho

Desde que foi criado, o Prêt-à-Porter posicionou-se com o sentimento de amor desinteressado, kantiano – de antigas gravuras guardadas em gavetões recônditos que só poderiam ser vistas à luz de vela.

As cenas, os atores, deveriam ter em mente um sentido franciscano, minimalista (as cenas quase sempre vazias, sem nada, só com os elementos que fossem realmente necessários e correlatos à ação), fugindo à poluição visual da sociedade de consumo - isso já como uma permanente filosofia em quase tudo que o grupo encena.

Procuramos nos espetáculos Prêt-à-Porter resgatar muitas e muitas significações já quase esquecidas nos seres humanos de hoje: a sensibilidade, o sentimento, o paciente fazer do homem, o gesto perdido, a palavra esquecida, o encontro fortuito – tudo tão simples e significativo, coisas que o homem traz dentro de si. Tudo isso está se tornando, para nossa infelicidade, sopro de coisas deixadas, voláteis, por causa da violência dos tempos que vivemos. Uma de nossas muitas metas é tentar resgatar momentos “fujidos”, migalhas da vida que um dia foi.

Numa alusão bem distante, longínqua, a Leonardo da Vinci, podemos dizer que a sensação do inacabado é a própria condição do acabado em Prêt-à-Porter.

Os homens parecem se cansar das formas e cores das obras dos grandes artistas, em busca sempre de novidades – mas uma rosa – com suas formas e cores – sempre será uma magnífica rosa. Voltar à respiração simples, mas fundamental da natureza.

Anexo 10

1998-2011

Tudo começou com uma frase: “O Homem está com saudades do Homem”.
(A.F.)

Com poucos objetos, algumas cadeiras, banquinhos e mesinhas de madeira e com a luz fria da sala de ensaios, a tentativa, em 1997, era a de entender o que seria essa “Nova Teatralidade” proposta pelo Mestre em “Ser e Não Ser, eis a solução” – manifesto que abriria a “Coleção Prêt-à-Porter”, nesse caso o primeiro, o número “1” (1998).

Com todas as dúvidas e incertezas de jovens e inexperientes atores, expressões como esteriótipo, eixo, essência, afastamento, falso naturalismo, cebolão dramático, atores ilusionistas, tempo/espço, impermanência, fluxo, não ação, movimento interno, espiritualidade, ying yang, holograma, ressonância, humanidade, enfim, maravilhavam e aterrorizavam, simultaneamente.

Como lidar com a liberdade e imensa responsabilidade de se tornar atores-criadores?

A possibilidade em trazer à tona inquietações, memórias, afetos e desafetos, percebendo e questionando a realidade, com devido afastamento e sensibilidade foi um duro e árduo caminho.

Escrever? Meu Deus, isso é para os dramaturgos! Com pavor, à beira do abismo, resistia-se.

Com exaustivo trabalho de corpo - “Blues” com a construção do gestual naturalista, voz (ressonância x projeção), cenas apresentadas todos os sábados com as imensas “Gêneses” das personagens, muitos “nãos” e lágrimas (iniciação-individualização-técnica), alguma coisa começou a acontecer - ator/personagem, vida/cena. Abertura de espaços imaginários, brechas de poesia e devaneio – “O Direito de Sonhar” de Gaston Bachelard: “O homem não voa porque tem asas, mas tem asas porque voa”.

E assim com cada nova coleção construída nos ruídos e silêncios de cada dupla - “olho no olho”, “respiração com respiração”, chega-se ao décimo, o número “10” (2011).

Emerson Danesi