



A recepção das tragédias de Eurípides no Teatro de Antunes Filho

The Reception of Euripides' Tragedies at Antunes Filho Theater

Samea Ghandour¹

e-mail: samea.ghandour@gmail.com

orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4329-3870>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21700>

RESUMO: Este artigo perscruta a encenação das tragédias de Eurípides no Teatro de Antunes Filho, a saber: *Fragmentos Troianos* (1999)², *Medeia* (2001) e *Medeia 2* (2002)³. Essa análise se pautará: a) na minha observação dos vídeos, fotos e programas das peças, gentilmente cedidos pelo Centro de Pesquisa Teatral (CPT), b) nas entrevistas concedidas por Emerson Danesi, ex-ator e diretor de algumas peças do CPT, c) na minha apreensão direta de informações fragmentárias a partir de encontros que tive com Antunes Filho, d) nos relatos de Sebastião Milaré *in memoriam*⁴, e) na crítica teatral veiculada em jornais e revistas de circulação nacional na época das encenações. Os espetáculos serão analisados a partir dos seguintes pontos: a) gênese, b) contexto da produção e c) soluções cênicas adotadas.

PALAVRAS-CHAVE: estudos de recepção; Eurípides; *Fragmentos Troianos*; *Medeia*; Antunes Filho

ABSTRACT: This article examines the staging of Euripides tragedies at the Antunes Filho Theater, namely: *Trojan Fragments* (1999), *Medea* (2001) and *Medea 2* (2002). This analysis will be based on a) my observation of the videos, photos, and programs of the pieces, kindly provided by the Center for Theatrical Research (CPT); b) the interviews given by Emerson Danesi, former actor and director of some CPT pieces, c) my direct apprehension of fragmentary information from meetings I had with Antunes Filho, d) the reports of Sebastião Milaré *in memoriam*, e) the theatrical critique conveyed in newspapers and magazines of national circulation at the time of staging. The performances will be analyzed from the following points: a) genesis, b) context of production and c) scenic solutions adopted.

KEYWORDS: reception studies; Euripides; *Trojan Fragments*; *Medeia*; Antunes Filho

¹ Mestranda do Programa de Letras Clássicas/Grego, na Universidade de São Paulo, Brasil, sob a orientação do Professor Dr. Fernando Rodrigues Jr. Bolsista CAPES.

² Baseada em *As Troianas* de Eurípides.

³ *Medeia* e *Medeia 2* são desdobramentos da tragédia homônima de Eurípides.

⁴ Refiro-me ao compêndio de relatos de Sebastião Milaré sobre o CPT, que deu à luz o livro *Hierofania* (2010), indicado na bibliografia.



Do método à tragédia

Nas palavras do crítico e pesquisador de teatro Sebastião Milaré, o CPT propõe ao ator um caminho que se constrói ao andar (MILARÉ, 2010, pp. 23-24). Esse caminho é pesquisado conjuntamente por atores e diretor e estrutura-se nas necessidades que surgem (e eventualmente se alteram) no trilhar do próprio rumo da encenação e dos ensaios. No entanto, esse mesmo rumo, longe de ser totalmente livre, não prescinde de uma espinha dorsal: o método.

Antunes Filho estabeleceu, ao longo dos anos, um método para os seus atores, a fim de prepará-los tecnicamente para a disponibilidade criativa do corpo e do espírito. Esse mesmo método, que foi construído ao longo dos anos, sob influência de cada processo de encenação do CPT, é até hoje transmitido aos atores que chegam anualmente ao CPTzinho⁵ e conta não apenas com técnicas corporais, como também com leituras e filmes fundamentais a serem contemplados e compreendidos.

Mais que uma simples cartilha técnica, o método de Antunes Filho propõe aos atores transformarem sua visão de mundo, suas próprias ações e maneira de ser, de modo que essa transformação seja levada para cena. Como relembra Lee Taylor (ex-ator do CPT):

O trabalho do ator no CPT pode ser traduzido pela palavra demiurgo – do grego, demiurgos (δημιουργός – *demios*, do povo, *ourgos*, trabalhador) –, em síntese, o que trabalha para o público, artífice, operário manual. Antunes acredita que não seja possível haver uma estética isolada da realidade social em que se vive, e que, por esse motivo, a expressão estética do artista deve ser uma consequência da moral e da ética do indivíduo [...] (PAULA, 2014, p. 21).

Além de preparar o ator-demiurgo, o método de Antunes Filho trilha técnicas para estabelecer uma estética de encenação metafísica. Como esclarece MILARÉ (2010, pp. 26-30), não se trata de um tipo de encenação que rompe com o cotidiano, mas que aprofunda a realidade objetiva, por meio do apuramento do realismo cartesiano já propagado pelo método de Stanislavsky.

O realismo russo, que influenciou a escola americana de teatro, o *Actors Studio*, por onde passara Marlon Brando, chegou ao cinema e era mesmo propagado no teatro no Brasil, em idos de 1950, pelos diretores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), onde Antunes

⁵ O CPTzinho é um curso que apresenta a síntese da filosofia do Centro de Pesquisa Teatral; visa a introduzir o método de Antunes Filho a um grupo de atores que, para integrarem o curso anual, passam por um rigoroso processo de seleção.

estagiou e iniciou a carreira. No entanto, no próprio TBC, Antunes havia já presenciado a montagem de “Vestido de Noiva”⁶ de Ziembinski, que trabalhava com diversos planos de cena para criar uma atmosfera onírica diferenciada da realidade objetiva realista, o que certamente revolucionou a forma de Antunes pensar o teatro.

Antunes trilhou seu trabalho como encenador procurando “realizar no palco, com qualidade igual à do cinema, peças cujas adaptações cinematográficas tiveram grande sucesso” (MILARÉ, 2010, p. 31). No entanto, alguns anos mais tarde, o diretor procuraria “superar o realismo, utilizando técnicas realistas na busca de outro conceito de realidade” (MILARÉ, 2010, p. 31).

O resultado dessa busca foi um método que incorporou influências do zenbudismo, “imaginando o Universo em fluxo contínuo, onde passado, presente e futuro são abstrações destituídas de sentido” (MILARÉ, 2010, p. 35), do pensamento de Mircea Eliade e do inconsciente coletivo de Jung:

A nova visão de mundo propiciada pelo inconsciente coletivo e arquétipos fez que o processo se deslocasse da matriz original, mudando o valor do realismo psicológico. Mudava a concepção de *realidade* ao se contemplar os princípios arcaicos do *Real*. (MILARÉ, 2010, p. 75).

A influência do inconsciente coletivo de Jung⁷ começou em *Macunaíma* (1978) e se desenvolveu na encenação de *Nelson Rodrigues, o eterno retorno* (1981), graças ao conceito de arquétipo por Eliade. Para Antunes, a representação dos arquétipos pressupõe a busca pelo homem mítico e a manifestação da realidade ela mesma e não a cópia dessa realidade.

Desse modo, é possível estabelecer uma encenação que supere o realismo/naturalismo, a partir de um modo de conceber a cena tal como um ritual, de modo a evocar o arcaico. De fato, o teatro de Antunes Filho, a partir de Eliade, passou a buscar a manifestação do sagrado, da *hierofania*, sendo o *Mito do Eterno Retorno*⁸ parte da bibliografia central dos atores do CPT até hoje.

A metáfora mais clara e curiosa do caminho do sagrado, no teatro de Antunes, pode inclusive ser percebida nos exercícios físicos do CPT, sobretudo, na *Caminhada dos Deuses*, que prepara o corpo do ator, retirando-lhe os vícios de postura, de modo que a construção do corpo da personagem possa ser dada a partir do papel em branco que se torna o corpo do ator. A caminhada é feita em sentido circular horário e remete à própria circularidade do tempo e aos rituais sagrados, gestados em *Macunaíma*, quando a noção circular de tempo indígena é empregada na quebra do tempo linear imposta no Ocidente. No exercício, o sagrado fica por conta de se dedicar a caminhada nada menos que aos Deuses, o que significa que o ator está a serviço de forças maiores que o próprio cotidiano, de forças primordiais, desde a realização de um simples exercício, à encenação metafísica.

⁶ Texto de Nelson Rodrigues indicado na bibliografia.

⁷ JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1987.

⁸ ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno: cosmo e história*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

As pesquisas continuaram avançando nesse sentido, no CPT, e no final dos anos 90 o *Prêt-à-porter* (1998) trazia à tona o denominado *falso naturalismo*, que superava a encenação realista de Stanislavsky, mas mantinha em foco os dramas individuais burgueses. O falso cotidiano do *Prêt-à-porter* era a vida do dia-a-dia reconstruída pelo “olho do buraco da fechadura”, como coloca Emerson Danesi, mas era ainda assim uma réplica quotidiana aumentada.

Aos poucos, Antunes foi se dando conta de que, mais do que de conflitos individuais, “o homem estava com saudades do próprio homem” e que era preciso trazer à tona esse homem, o humano arcaico. Além disso, o ator estava sendo colocado no mesmo patamar dos outros elementos cênicos, dos próprios objetos de cena. Nesse ponto, surgia a tragédia na gestação desse homem mítico, arquetípico, que também possuía conflitos a serem atualizados e revistos, revestidos, revisitados. A tragédia trabalharia os conflitos humanos do dia-a-dia na dimensão mítico-arquetípica.

Além de potencializar os conflitos humanos, Antunes buscava, naquele momento, o desenvolvimento da voz e acreditava que, se saísse do cotidiano e experimentasse o mítico e o trágico, talvez pudesse encontrar a fenda necessária para o que denominou *sonoridade trágica*. Antunes queria trazer a voz trágica para o palco; a voz como a *arquitetura sonora* da tragédia, necessária a se propagar em grandes estruturas e portais gigantescos primordiais, quiçá num panteão imaginário. Era necessária uma voz para dar conta da tragédia e não apenas do drama. A fala como a utilizamos quotidianamente corresponderia à voz dramática e era preciso radicalizá-la. Antunes explica a sonoridade trágica da seguinte maneira:

Eu sempre achei o português uma língua eufônica. Mas no palco eu acho uma porcaria [...] A projeção da voz é feia. Eu gosto de música, gosto de coisa eufônica. Não aguentava mais [...]. Para mim, a voz é a coisa fundamental do teatro. Estou chegando agora a essa conclusão, com *Fragmentos Troianos* [...]. Na projeção, é a consoante que leva a vogal para você. Na ressonância, é a vogal que leva à consoante. A consoante é impressa na vogal. E é tecla por tecla [...]. Aqui, não. A música é durante. (Antunes apud DE SÁ; PAIVA)⁹

Em busca de uma sonoridade trágica, Antunes Filho procura imprimir a emoção nas vogais e a propagação do som nas consoantes. Emerson Danesi, em entrevista, complementa: “A palavra é a consequência e não a causa. A causa é algo que está dentro e que faz com que vire palavra. No mítico, trata-se do campo de forças arquetípicas que movimentam a palavra trágica”. Sob esse viés, Antunes tentou encenar *Hécuba* e *Antígona*¹⁰, mas não encontrava nessas peças poros para a estrutura vocal à altura do que queria conceber.

⁹ DE SÁ; PAIVA. *Folha*, 2000.

¹⁰ Dos tragediógrafos Eurípides e Sófocles, respectivamente.

Em 1999, após um longo processo de pesquisa, o diretor estreia *Fragmentos Troianos* e procura retirar da obra original¹¹ todo o excesso que puder encontrar, a saber: a presença da Deusa Atena do diálogo inicial com Posídon e o diálogo entre Menelau, Hécuba e Helena. A respeito dos cortes nos textos, Milaré coloca que se trata de uma prática cirúrgica comum, desde a encenação de *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*, e que a obra permanece inteira e eloquente mesmo assim:

Os conteúdos são selecionados, dispensando tudo o que é acessório, como diálogos que justificam acontecimentos ou cenas de observação ao pitoresco... Chega-se, desse modo, à estrutura básica, e assim, a ação das personagens passa a ser direta, em si mesma *reveladora*. (MILARÉ, 2010, pp. 73-74).

Mais que meros cortes, a revelação que se desdobra em *Fragmentos Troianos* parece ser a de que Antunes Filho adota na encenação o ponto de vista das mulheres troianas, cortando a fala das personagens gregas. O diretor enxugou as falas dos gregos e, por vezes, ampliou as falas das troianas de modo a dar-lhes a voz que lhes faltava como mulheres submetidas a uma violência ímpar.

A adaptação da tradução de *As Troianas* de Mário da Gama Kury para o teatro foi feita pelo próprio Antunes Filho, que se valeu também dos estudos de pesquisadores como Junito de Souza Brandão¹² para melhor adentrar no universo das tragédias. Nesse sentido, a consulta aos programas das tragédias de Antunes revela a tentativa do diretor de dialogar com os pesquisadores de Letras Clássicas em busca de aprimorar a encenação do teatro grego. No entanto, para quem transita entre teatro e academia, sabidamente o hiato entre a pesquisa e a prática do teatro é, ainda, por vezes, acentuado e os ânimos das pessoas, de ambos os lados, permanecem acalorados, ao menos em São Paulo, de modo que tendem a se separar, ao final, encenação e tradução acadêmica.

No meio do caminho, cada profissional parece fazer o que está ao seu alcance. No encarte da peça de *Fragmentos Troianos*, a fala inicial de Posídon ocupa totalmente uma das páginas e encontra-se em grego moderno, o que parece ser uma tentativa de atualizar a fala antiga para os dias de hoje.

Contexto e soluções cênicas adotadas nas tragédias

Antunes valeu-se de duas obras de Eurípides como precursoras de seu repertório trágico: *Troianas*, que denominou *Fragmentos Troianos* (1999), e *Medeia*, que rendeu duas montagens nas quais manteve um elemento fundamental da tragédia: a máscara, *Medeia* (2001) e *Medeia 2* (2002). *Fragmentos Troianos* foi encenada primeiramente, em 1999, no Sesc Consolação/Anchieta, em São Paulo, com Gabriela Flores no papel de Hécuba e Emerson Danesi como Taltíbio.

¹¹ *Troianas* de Eurípides. Como consta no programa da peça, a tradução adotada por Antunes foi a de Mário da Gama Kury, indicada na bibliografia.

¹² BRANDÃO, Junito de Souza. Troia Histórica, Troia Mítica e as Invasões dos Dórios. In: *Mitologia Grega*. 13ª edição. São Paulo: Vozes, 1999.

Escuridão primordial. Névoa. Tímido despontar de luz. Sirene longa e inelutável, remetendo à guerra. Uma montanha de sapatos quais os do Holocausto... No palco, de cenário minimalista, o prenúncio de uma catástrofe é sugerido pela tombante Estátua da Liberdade esboçada na rotunda. Pode-se lembrar da cena final do filme *O Planeta dos Macacos* de 1968, mas trata-se da representação de Atena, cuja presença, retirada do diálogo inicial com Posídon, só aparece em desenho. Suspenso em névoa, Posídon aparece em seu séquito de bolhas diáfanas, calado pelo toque de recolher... alemão!¹³

Para Antunes, os temas das peças devem, sempre que possível, relacionarem-se com o presente ou com acontecimentos históricos marcantes. Nos anos 1990, havia conflitos ocorrendo ao redor do mundo, que fomentavam a discussão sobre a guerra: os curdos eram notícia; no Brasil, havia um levante neonazista no Sul, que já vinha sendo discutido desde o espetáculo *Drácula e outros vampiros* (1995). Emerson Danesi conta que, depois dessa montagem, Antunes quis explorar o tema da opressão dos povos e encontrou nos polos *gregos x troianos* paralelos potentes do combate entre *nazistas x judeus* da Segunda Guerra Mundial.

Nesse sentido, vale notar também como Antunes sempre se deixou influenciar pelo cinema e que *A lista de Schindler*¹⁴ acabara de estreiar, trabalhando de maneira sensível e poética a temática do Holocausto, que também seria inserida na atualização da tragédia grega pelo diretor teatral. Ademais, o local em que o CPT se encontra, o sétimo andar do Sesc Consolação, é sabidamente próximo da comunidade judaica do bairro de Higienópolis, de modo que o tema se mostra relevante também nesse aspecto. Todos esses elementos, mais a já mencionada preocupação de Antunes em trazer à cena os acontecimentos de grande repercussão social de seu tempo, são relevantes para uma maior compreensão de *Fragments Troianos*.

Além disso, o trágico está no inconsciente coletivo e vai se repetindo ao longo da história. Seres humanos matam seres humanos e isso se repete desde o princípio dos tempos. *O Mito do Eterno Retorno*¹⁵ se desdobra, assim, em *Fragments Troianos*, em que Antunes explorou não só os paralelos com a Segunda Guerra, ao colocar os gregos como opressores nazistas, como também trouxe à luz verdades trágicas sobre a humanidade: todos estão suscetíveis à falência, ao longo dos tempos: nazistas, judeus, gregos e troianos. A sorte muda de lado, os deuses mudam de partido.

A Estátua da Liberdade no fundo do palco é Atena. Antunes e José Carlos Serroni, responsável pelo cenário, inspiraram-se no artista plástico alemão Anselm Kiefer, uma grande voz contra o Holocausto, para criar os traços do grande mural. O Nazismo ruiu, Troia ruiu, ruíram gregos, assassinados por suas esposas na volta para os lares. Tombou Atena representada como Estátua da Liberdade em ruínas.

¹³ Comentário pessoal sobre a cena inicial de *Fragments Troianos*.

¹⁴ KENEALLY, Thomas. [SPIELBERG, Steven]. *Schindler's List*. EUA, 1993.

¹⁵ ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

O jornalista Nelson de Sá da *Folha de S. Paulo* escreveu na época:

No entender de Antunes, o espetáculo começou com o choque das imagens de tragédias brasileiras, como a chacina dos meninos da Candelária, em 93, e o massacre dos sem-terra em Eldorado dos Carajás, em 96. A partir daí, a peça se desenvolveu como síntese dos horrores do século 20.

Estão todos lá, de um jeito ou de outro, em *Fragmentos*, embora a guerra da Iugoslávia chame mais atenção. Em especial no cenário, no telão de fundo criado por Juvenal Irene dos Santos, com a imagem de Palas Atena, a deusa aliada dos gregos para a Guerra de Tróia – e em tudo semelhante à estátua da Liberdade, até por ser sua inspiração. Mas uma estátua que estende um manto de morte.¹⁶

Para além do contexto histórico e social que teria influenciado a montagem de Antunes Filho, quando pergunto ao Emerson se seria possível estabelecer um paralelo entre o cenário de *Fragmentos Troianos* e a cena final de *O Planeta dos Macacos*¹⁷, ele me responde que sim. No filme, a personagem estrelada por Charlton Heston se dá conta de que andara em círculos no planeta Terra, quando reencontra a Estátua da Liberdade parcialmente soterrada.

Ao mesmo tempo, *Fragmentos Troianos* retrata a reincidência do ser humano subjugando a si mesmo através dos tempos, sendo o tempo uma noção circular. Antunes se vale dessa noção para enfatizar o quanto os genocídios estiveram presentes diacronicamente. Daí a mensagem em áudio de “Happy New Year”, no final da peça, como que instigando uma reflexão no público em língua franca. Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, na época, Antunes declara: “Eu quero que a última cena seja um feliz Ano Novo para o próximo século”, [...] “Todos os deserdados, as viúvas, os órfãos, esse resumo do nosso século.”¹⁸

Em *Fragmentos Troianos*, Antunes também quis mostrar o lado algoz dos gregos ao subjugar, algo que poderia ser melhor percebido por nós, hoje, a partir da metáfora do nazismo. Como revela Emerson Danesi, os gregos são soldados nazistas a transpassar, de tempos em tempos, os muros do bairro de isolamento judeu, o cerco das troianas isoladas e entregues à própria sorte.

As troianas entram em cena caracterizadas de mulheres judias. Hécuba e Andrômaca, de nobre ascendência, por sua vez, levam vestes que remontam à época das tragédias. Esse poder de dilacerar dos homens foi estrategicamente colocado em relevo em *Fragmentos Troianos*: o bem e o mal se misturam. Mesmo os que foram outrora heróis podem, no presente, estar imbuídos do vil.

¹⁶ DE SÁ, Nelson. *Folha*, 1999.

¹⁷ BOULLE, Pierre. [SCHAFFNER, Franklin J.]. *Planet of the Apes*. EUA, 1968.

¹⁸ Antunes Filho apud DE SÁ, Nelson. *Folha*, 1999.

A evocação ao contexto de Segunda Guerra Mundial parece sugerir a própria circularidade do tempo também: a mudança de sorte das troianas, posteriormente à Guerra de Troia, assemelha-se em muito à das esposas dos judeus dominados na Segunda Guerra.

O cenário e os figurinos remetem ao contexto da guerra. Há pilhas e pilhas de malas e sapatos dos cativos, sem lar, espalhados pelo palco, que, apesar disso, é um tanto minimalista. E é minimalista porque é pontual. Quanto ao esvaziamento do cenário, Emerson explica que se trata do resgate do homem a partir do resgate do próprio ator. Não era mais possível colocar os atores no mesmo patamar do cenário. Lotar o cenário de objetos significaria ofuscar o trabalho do ator.

Dos ensaios, Danesi conta que *Fragmentos Troianos* surge “desse processo dolorido”, do lidar com as grandes tragédias humanas, Troia queimada, os charcos de sangue, os grandes navios no cais, o degolamento de Políxena, o nazismo.

Há uma cena interessante, em *Fragmentos Troianos*, relembra Emerson, em que as troianas rolam pelo palco em desespero, quando Astíanax, filho de Andrômaca e de Heitor, é levado pelos gregos. Astíanax representa a última esperança das mulheres troianas, pois é o que resta de Troia. Por isso, sua morte deve ser delineada de maneira capital. Esta cena recebeu forte inspiração de um filme em que a protagonista, uma freira supostamente possuída por demônios, rola pelo chão em processo de histeria quando tentam exorcizá-la do desejo que sentia por um homem. Trata-se de *Madre Joana dos Anjos*¹⁹. Antunes, numa conversa sobre a cena do filme, diz: “Aquilo é muito bonito. É um ato de protesto das mulheres”. Trata-se de um ato de protesto porque no filme a mãe se rebela contra a tolhida de sua sexualidade.

Antunes sempre buscou dialogar com o trabalho de pessoas intrigantes do campo do teatro e do cinema e de fora dele. Seu projeto de teatro abarca uma ampla cena cultural, valendo-se de influências que vão desde Ingmar Bergman e Andrei Tarkovski, no cinema, a eloquentes nomes da dramaturgia e das artes plásticas, como Jean-Pierre Sarrazac e Antonin Artaud.

Tadeusz Kantor, o multiartista polonês, que teve grande importância no pós-guerra, é visível, nas tragédias de Antunes Filho, na exploração dos chamados objetos pobres (ou objetos sem valor), como sapatos, malas e bonecos, sobretudo em *Medeia* (2001). Quando perguntado sobre sua relação com Tadeusz Kantor, Antunes não a revela diretamente, mas lança a fala oracular: “nós somos influência de tudo o que já vimos nesta vida”. De todo modo, o uso de bonecos se repetirá em *Medeia* e *Medeia 2*.

A respeito de influências, o próprio *Prêt-à-porter* se modificou a partir das tragédias. Aos poucos, buscava-se não apenas o cotidiano, mas o arquetípico e o mítico, o destino, a nobreza, a questão da jornada heroica do homem moderno no cotidiano. A partir de então, no final dos anos 1990, existiria no teatro de Antunes Filho o homem entregue a forças muito maiores que as leis da cidade e da vida. Estariam o homem e o ator, mais do que nunca, entregues a leis ancestrais, que estão dentro de todos nós.

¹⁹ IWASZKIEWICZ, Jaroslaw (história); KAWALEROWICZ, Jerzy (roteiro), KONWICKI, Tadeusz (roteiro); [KAWALEROWICZ, Jerzy.]. Polônia. 1961.

Imagens que medeiam “Medeia”

Nunca mais esses pequeninos olhos irão me ver de novo – a mãe que vos ama tanto! Nunca mais. Vosso rumo será outro – bem outro. E são esses pensamentos que fazem minhas mãos vacilarem sem sentido – e que me apunhalam, a mim mesma, dolorosamente. Mas não posso vacilar, não posso ser alvo de chacota e diversão, deixando impunes meus inimigos! Despacha-te, fraqueza! Despacha-te, debilidade! E vós, filhos meus, entrai no palácio, entrai – servireis de eterno tormento a esse homem que vos arrebatou a fortuna que poderíeis desfrutar na vida. Que meu ser que sustenta essa mão não vacile mais! (Abraçando os filhos). Ó corpinho tão frágil, ó doce abraço, ó hálito perfumado – ó filhos meus! E agora, entrai. Entrai. (meninos entram).

Eu sei, compreendo bem – conheço em toda a extensão a horrível maldade que irei cometer – mas a ira tem que ser minha mais poderosa conselheira.²⁰

Desta vez, com grego antigo compondo o encarte da peça, em *Medeia* (2001), o pensamento mítico prevalece como horizonte na encenação. Numa simples consulta ao encarte da peça, constata-se que o exame do mito da heroína foi além da tragédia de Eurípides e do poema²¹ de Apolônio; observa-se o suporte no aparato crítico de Jean Pierre Vernant²², Olga Rinne²³, Bruno Snell²⁴, Friedrich Nietzsche²⁵, Mircea Eliade²⁶ e Antonio Medina Rodrigues²⁷, fundamentais para a compreensão do pensamento arcaico.

A partir da fortuna crítica, Antunes Filho procurou compor uma *Medeia* que estivesse mais próxima da mulher das sociedades primevas, anteriores ao período clássico. Como salienta Ricardo Muniz²⁸, a caracterização de *Medeia* na tragédia homônima de Eurípides estaria mais para uma “mulher vingativa, enciumada e infanticida. Porém, a figura de *Medeia* e sua dimensão mítica são muito maiores e mais positivas do que estas por nós conhecidas através da tragédia”.

Desse modo, procurou-se construir uma personagem com base primeiramente na figura de curandeira de *Medeia*, a partir de suas representações iconográficas. Num segundo momento, estabeleceu-se a relação entre os poderes femininos e de cura de *Medeia* aos cultos da Grande Deusa, a Mãe-Terra, que estava relacionada às sociedades agrárias:

²⁰ Trecho de uma das falas da personagem *Medeia*, em adaptação de Antunes Filho, disponível no encarte da peça de 2001.

²¹ *As Argonáuticas* de Apolônio de Rodes. Cf.: APOLLONIUS. *Argonautiques*. Paris: Les Belles Letres, 1974.

²² VERNANT, Jean Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo: Edusp, 1980. & *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Edusp, 1980.

²³ RINNE, Olga. *Medeia, o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1998.

²⁴ SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. São Paulo: Edições 70, 1992.

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães editores, 1978.

²⁶ ELIADE, Mircea. *A história das crenças e das ideias religiosas*. São Paulo: Zahar, s.d.

²⁷ Trecho do encarte de *Medeia* (2001) contendo o estudo de Antônio Medina.

²⁸ Encarte de *Medeia* (2001), contendo o estudo de Ricardo Muniz Fernandes.

A mulher dá à luz, assim como da terra se originam as plantas. A mãe alimenta, como o fazem as plantas. Assim, a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa. Relacionam-se. A personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta é essencialmente feminina. A Deusa é a figura mítica dominante no mundo agrário da antiga Mesopotâmia, do Egito e dos primitivos sistemas de cultura do plantio. (CAMPBELL, 1990, p. 177)

FERNANDES (2001) complementa:

Nestas representações simbólicas podemos observar vários elementos ligados a Medeia. Seu caldeirão, tal como o Ovo do Mundo, é um recipiente que contém toda a vida, onde o velho submerge e ressurge o novo. O Útero. O carro e suas serpentes aladas são também um símbolo da Grande Deusa e representam a totalidade do cosmo. A serpente é a fecundidade da terra e da água. Suas asas o aspecto espiritual ou as forças do céu.²⁹

Assim, pode-se dizer que Antunes Filho se valeu do texto de Eurípidés na composição da peça. No entanto, no que se refere à caracterização da protagonista, o diretor procurou afastá-la o máximo possível do que considerava como sendo um pensamento patriarcal do século V a. C., retratando Medeia com vistas à sociedade matriarcal e ao fluxo primitivo da palavra:

Tudo faz crer que Medeia era do tempo em que a mulher mandava [...]. Havia no matriarcado, pelo menos, uma pacificação entre a vida e a natureza, coisa que o panteão olímpico aboliu, quando Hermes, de mulher que era, converteu-se em homem, passando ao lado oposto. Medeia é fruto dessa crise, em que a mulher se nomadiza, se seculariza, e passa de deusa, que era, para feiticeira, e de feiticeira para mulher preterida, mais uma vez, portanto, em fuga. [...] Por isso é que a montagem de Antunes Filho é sábia. Não são os acontecimentos em si mesmos o que ele prestigia. Antunes não quer drama [...]; ele quer [...] o fluxo das palavras [...], pois só a palavra nos faz retornar internamente à primitividade [...].³⁰

No entanto, como o texto de Eurípidés foi a base, o furor de Medeia era inegável de ser levado ao palco. Por isso, o *heavy metal* é pano de fundo sonoro da encenação, assim como o texto é proclamado num só fôlego pela atriz Juliana Galdino. Graças ao processo de *Medeia*, inclusive, o trabalho de voz avança no Centro de Pesquisa Teatral. A preocupação com o propagar da voz em grandes portais míticos e imaginários, já iniciado em *Fragmentos Troianos*, toma forma, encorpa-se nos ensaios e nas contribuições trazidas pelos atores. Delineia-se o método de voz do CPT a partir do trabalho com as tragédias.

²⁹ Trecho do estudo de Ricardo Muniz Fernandes para o encarte de *Medeia* (2001).

³⁰ Trecho do estudo de Antonio Medina Rodrigues para o encarte de *Medeia* (2001).

Antunes procurou fazer com que Medeia fosse a representação da própria natureza, que se vinga dos que a maltratam, mas está disposta a ser benevolente com quem a respeita. Para ele, Medeia é a natureza que engole os próprios filhos e isso pode ser muito bem suportado pelo pensamento mítico, que está longe de ser binário ou maniqueísta, comportando a figura da Mãe punitiva: “Sendo assim, podemos compreender que A Grande Deusa não era venerada somente como a mãe amorosa, protetora, mas também como a goela da morte, a destruidora da vida [...]”.³¹

Homens cortam troncos de árvores, no início do espetáculo, remetendo às figuras masculinas de Jasão e Creonte, que exploram a perspicácia e a benevolência de Medeia. São os homens que exploram as virtudes naturais da terra:

Antunes Filho lê a peça como a tragédia da natureza que, poluída, subjugada e conspurcada pela prole, finalmente vinga-se aniquilando-a. Troncos de árvore, dispostos no corredor que dá entrada para a sala de espetáculo e no lado direito do simples e eloquente cenário de Hideki Matsuka, são testemunhas eloquentes dessa degradação, assim como os troncos e a serra elétrica que, no prólogo, os soldados de Creonte carregam pelo palco.³²

Desse modo, *Medeia* de Antunes Filho é a própria natureza que parece ter razão em se vingar de seus filhos ingratos. Daí o uso dos plásticos, negros sacos de lixo, que muito bem poderiam representar o *miasma* que envolve as personagens. *Medeia* de Antunes Filho é uma Gaia revoltosa, mãe disposta a punir esse homem que não mais se vê como parte da natureza, esse homem que, em prol do progresso, tenta se afastar do meio natural de que é parte e domá-lo, distanciando-se, conseqüentemente, da espiritualidade e do autoconhecimento. O homem punido pela natureza é, na versão de Antunes, Jasão e os filhos, que não podem escapar da mancha familiar do pai irresponsável.

Ao que tudo indica, Jasão é enfatizado como o principal responsável pelo assassinio das crianças na peça de Antunes. Da forma como os acontecimentos são colocados em *Medeia*, partindo desse paralelo com a natureza devastada pelo homem ingrato, é Jasão quem instiga Medeia a cometer o crime, na versão do diretor do CPT.

Emerson Danesi salienta que o arquiteto Hideki Matsuka pensou na estrutura do teatro Nô japonês, para equilibrar o caos familiar a partir de elementos como a madeira e a água. O cenário utilizado em *Medeia* é também estrategicamente pensado para reatualizar o mito no sentido de promover uma identificação dos objetos hodiernos no espectador. Não à toa, Egeu se locomove em cadeira de rodas; guarda-chuvas e serras elétricas fazem parte da cenografia. Quanto aos figurinos, tiveram influência do teatro japonês Cabúqui, com homens que faziam papéis femininos. Medeia veste um lenço como o dos onagatas. O coro dos hoplitas veste uniforme moderno. O figurino também foi inspirado em *Medeia* de Lars Von Trier³³.

³¹ *Idem*.

³² *Estadão Cultura*. 09 de agosto de 2001.

³³ MEDEIA. Trier, Lars Von; Preben. Thomsen. [TRIER, Lars, Von.]. Dinamarca. 1988.

O mensageiro, interpretado por Emerson Danesi, transita entre os dois mundos, o dos homens e o da heroína-natureza Medeia. Na encenação de Antunes, o mensageiro é aquele que vem trazer à Medeia a mensagem do que a natureza estava fazendo com os seus próprios filhos. É a imagem dos jornalistas da época; o jornalismo sensacionalista que se regozija em espalhar tragédias. Talvez se a peça fosse reatualizada para tempos atuais, poder-se-ia falar no *spread* de notícias falsas.

As ondas do mar cobrem a protagonista, que emerge das águas enquanto Jasão jaz na solidão dos pântanos lodosos. É pura água a primeira versão de *Medeia* de Antunes Filho. É a força do mar, da feitiçaria. De Iemanjá. Como coloca Emerson Danesi, é a mãe de santo que Antunes Filho enxergou na encenação de Maria Callas, na *Medeia* de Pasolini³⁴. A belíssima imagem dos corcéis alados do final da peça de Eurípides é resolvida cenicamente na montagem de Antunes por filas de velas a que estão selados corcéis de vento. É a reminiscência da feitiçaria da heroína.

“Medeia 2”

A força do Sábio está em saber dizer o já dito com o mesmo vigor com que foi dito pela primeira vez. (TORRANO, 1991, p. 9)³⁵

Em *Medeia 2* (2002), há mais influência de Butô na maquiagem e mais teatro. Não nos pés descalços e nas vestes. O cenário é minimalista e, sobretudo, a metáfora da natureza continua, de modo sintético, nessa segunda versão, que conta com panos e fendas no cenário. Não se engane alguém ao pensar que a placidez estética alivia o momento trágico: Antunes propõe que Medeia seja uma dona, uma senhora mais contida, mas nem por isso menos prestes a uma ação calculista e explosiva.

Quanto ao elenco, foi reduzido pela metade em *Medeia 2* (2002), mas a atriz Juliana Galdino continuou no papel principal. A Ama, que está em cena o tempo todo na primeira montagem de *Medeia*, desta vez, é a Criada. Os filhos, caracterizados como bonecos que se transformam em crianças de verdade, ao final da primeira versão de *Medeia*, são mantidos em *Medeia 2*.

De um modo geral, no material colhido, seja nas entrevistas ou na crítica dos jornais e revistas da época, os motivos para o diretor ter optado por uma segunda versão de *Medeia* parecem ter sido em prol de um aprofundamento e de uma releitura, tanto do trabalho dos atores, quanto do cenário e dos figurinos. Quanto ao texto, Antunes revela: “É o prazer de fazer texto bom, sempre, de aprofundar a técnica dos atores cada vez mais”³⁶.

E talvez a compreensão que nos caiba sobre o que o diretor tenha pensado, ao propor *Medeia 2*, pare por aí. Não por falta de material ou de explicação, mas simplesmente

³⁴ MEDEA. PASOLINI, Pier Paolo; [PASOLINI, Pier Paolo]. Itália. 1969.

³⁵ A citação é parte da seção “Dedicatória” do estudo e tradução da *Teogonia* de Hesíodo, estabelecida por Jaa. Torrano, devidamente indicada na bibliografia e fundamental para a compreensão do pensamento mítico.

³⁶ Entrevista disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0711200206.htm>.

pela própria condição das coisas, que se bastam a si mesmas, simplesmente por existirem. Mais não cumpre ser dito, nem sobre a obra, nem sobre o encenador.

Como diria Valéry (2011, pp. 141-171), se se desvenda demasiado o homem por detrás das grandes obras, corre-se o risco de se obnubilar a própria obra ou de se fantasiar demais o homem. Antes, esqueçemo-nos que por detrás da obra há um método. E um homem de carne, osso e espírito. Um homem com humanidades insuspeitadas que se ocultam diante das maravilhas de sua própria obra.

As tragédias de Eurípides foram, para Antunes Filho, ao que parece, preciosos pretextos para tratar de acontecimentos de seu tempo, a partir de uma perspectiva arcaizante do ser humano. A encenação dessas tragédias possibilitou a exploração de novas técnicas de voz e de interpretação, além de serem elementos profícuos de ampliação do que seja a *mimesis* para além de uma concepção realista. Em busca da encenação metafísica, Antunes dialoga com as recepções das tragédias de diretores de cinema estrangeiros, quando da construção de seu próprio teatro, e investe na procura pelo mítico a partir das leituras de Jung e de Eliade, perscrutando uma interpretação mais voltada aos arquétipos.

Referências bibliográficas:

- APOLLONIUS. *Argonautiques*. Paris: Les Belles Letres, 1974.
- BRANDÃO, Junito de Souza. Troia Histórica, Troia Mítica e as Invasões dos Dórios. In: *Mitologia Grega*. 13ª edição. São Paulo: Vozes, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Com Bill Moyers. Org. Betty Sue Flowers. Trad. Calos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.
- _____. *A história das crenças e das ideias religiosas*. Trad. Roberto Corte de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- EURÍPIDES. Hécuba. In: *Teatro Completo*, vol. I. Tradução Jaa Torrano – 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- _____. Medeia. In: *Teatro Completo*, vol. I. Tradução Jaa Torrano – 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- _____. As Troianas. In: *Teatro Completo*, vol. II. Tradução Jaa Torrano – 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- _____. *Medeia; Hipólito; As Troianas*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e Tradução Jaa. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1987.

- KANTOR, Tadeusz. *Il teatro della morte*. Trad. italiana de Maria Grazia Gregori e Luigi Sponzilli. Milão: Ubulibre/Ediczioni Il Formichiere, 1979.
- MILARÉ, Sebastião. *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães editores, 1978.
- PAULA, Lee Taylor de Moura. *Manifestação do Ator: Formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)*. São Paulo: L. M. Paula, 2014, 226p.
- RINNE, Olga. *Medeia, o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. In: *Teatro completo*. Organização: Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981/1990 (4 volumes).
- VALÉRY, Paul. Introdução ao Método de Leonardo da Vinci. In: *Variedades*. pp. 141-171. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- STANISLAVSKY, Constantin. *Minha vida na arte*. Trad. Esther Mesquita. São Paulo: Ed. Anhembo, 1956.
- _____. *A preparação do ator*. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996 (13ª edição).
- SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. São Paulo: Edições 70, 1992.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- VERNANT, Jean Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo: Edusp, 1980.
- _____. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Edusp, 1980.

Crítica e websites:

Fragmentos Troianos

- DE SÁ, Nelson. *Antunes Filho vai à guerra com “Fragmentos Troianos”*. 1999. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq10059905.htm>
- BRAGATO, Marcos. *Fragmentos Troianos. Aclamada peça de Antunes Filho remete aos horrores do século 20*. 1999. Disponível em: http://www.terra.com.br/istoegente/17/diversaoarte/teatro_troia.htm
- Milênio trágico. Fragmentos Troianos, ótima adaptação de Antunes Filho para a peça de Eurípides, traça o perfil de horrores acontecidos no século XX*. 1999. Disponível em: http://istoe.com.br/29000_MILENIO+TRAGICO+/
- DE SÁ, Nelson; PAIVA, Marcelo Rubens. *O teatro apolíneo de Antunes Filho*. 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0602200004.htm>

Medeia

- http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=4&esp=15
- <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,estreia-a-medeia-de-antunes-filho,20010724p7024>
- <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,medeia-de-antunes-e-um-espetaculo-unico,20010809p7044>

Medeia 2

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0711200206.htm>

Geral

FREITAS, Renata Cazarini de. <http://palcoclassico.blogspot.com>

Filmes:

BOULLE, Pierre. *Planet of the Apes*. Adaptação de Michael Wilson Rod Serling. Direção de Franklin J. Schaffner. EUA, 1968.

EURÍPIDES. *Medeia*. Adaptação e direção de Pier Paolo Pasolini. Itália, 1969.

_____. Adaptação de Thomsen Preben. Direção de Lars Von Trier. Dinamarca, 1988.

KAWALEROWICZ, Jerzy (concepção e direção). *Madre Joana dos anjos*. Polônia. 1961.

SPIELBERG, Steven; KENEALLY, Thomas. *Schindler's List*. EUA, 1993.

