

## A EPOPÉIA *GILGAMESH* POR ANTUNES FILHO

**Berenice Raulino**

Universidade Estadual Paulista – UNESP

Epopéia, narrativa, Antunes Filho.

Na obra de Antunes Filho, criada a partir da epopéia *Gilgamesh*, narrativa e drama se unem em uma composição cênica que anseia o ritual mitológico.

Também em sua trajetória de buscas, Peter Brook encenara *Mahabharata*, épico hindu sobre a criação do mundo, em 1985. A empreitada de fôlego, com nove horas de duração, teve como proposição a viagem interior já prenunciada em seu filme *Encontros com homens notáveis* (1979), realizado a partir do livro homônimo de Gurdieff.

Em 1995, ao optar por encenar o épico babilônico de cerca de 2.700 a. C., Antunes Filho teve também como objetivo a descoberta de trilhas que o conduzissem de maneira mais plena ao autoconhecimento a partir de mitos ancestrais: “Eu quero discutir o homem no seu limite. Morte também quer dizer imortalidade. [...] Gilgamesh não quis morrer” afirmou ele em entrevista jornalística (ESP, 14/9/1996). E não escondeu sua admiração pela encenação de Brook: “Invejava – invejo até hoje – o *Mahabharata* que o Peter Brook tinha encontrado. Adoraria fazer o *Mahabharata*. Queria mexer com os mitos, com o universo arcaico.” (Antunes Filho, 1999: 78).

O desejo de escapar de uma dramaturgia clássica, a exemplo de Brook, motivou igualmente a escolha do encenador. Ao primeiro contato com o poema sumério e antes mesmo de vislumbrá-lo em espetáculo, Antunes decidiu-se pela montagem.

Insatisfeito com as transposições inicialmente realizadas, ele próprio incumbiu-se da adaptação teatral do texto. Para retomar o trajeto metafísico na cena, a principal preocupação do encenador foi definir moventes para as ações desenvolvidas pelos personagens, pois, por se tratar de obra formulada a partir de fatos, não existe em *Gilgamesh* um mergulho no âmago do indivíduo, mas é a sua totalidade que diz respeito à aventura humana.<sup>1</sup>

*Gilgamesh*, sem dúvida, veio ao encontro do interesse declarado há longo tempo por Antunes pelo mito, pelo autoconhecimento e pela análise junguiana, particularmente no processo de individuação. Ele associa, portanto, determinadas passagens a questões psicanalíticas: “Quando ele vai matar o monstro pode-se falar da “Sombra”. Quando Enkidu conhece a Prostituta Sagrada, você pode interpretar aquilo como uma necessidade de ficar de bem com a sua “Ânima” (Antunes Filho, 1999: 81).

Foi buscado o equilíbrio entre o recitativo e o dramático de maneira a atingir o recitativo com práxis dramática. Antunes percebeu que seria necessário adequar o trabalho de atuação dos atores do CPT – Centro de Pesquisa Teatral/SESC SP – a essa nova proposição cênica. E a investigação atoral não apenas precedeu a elaboração textual como também

definiu alguns de seus rumos. O trabalho desenvolvido com os atores teve o objetivo – mesmo que nem sempre passível de ser alcançado – de proceder à limpeza, à purificação; era necessário preparar o ator para “demolir, contestar, derrubar” maneiras porventura sedimentadas de interpretar: “limpar a cabeça, a boca, a garganta, o som dos atores”, pois, segundo o diretor, seria preciso “apenas dizer o texto de uma maneira limpa, tranqüila e em ondas, não em partículas” (Idem: 80), eliminando o “cantadinho”, em sua expressão, característico da recitação no teatro brasileiro.

Antunes solicita aos atores, por exemplo, que não representem monges, mas que sejam eles mesmos com a espiritualidade dos monges. Pode-se considerar que o que distingue fundamentalmente a atuação a partir de um texto dramático daquela a partir de uma obra épica é a substituição da base emotiva pela base sensível. O envolvimento do espectador pela força da emoção do ator transforma-se em compartilhamento de sensibilidades tendo como referência algo exterior tanto ao ator como ao espectador mas que atinge a ambos na revitalização momentânea. A associação do narrador e do intérprete da personagem em um mesmo indivíduo requer do ator um tipo de jogo no qual o espectador é seu *partner* principal. O ator rapsodo, ou o ator narrador, tem em sua atuação a memória do aedo ancestral que se responsabilizava pela narrativa *in totum* e essa consciência vai conduzi-lo a um determinado tipo de trabalho muito específico, pois esse ator, embora possa assimilar profundamente um personagem, não entra completamente em sua pele, assim como o espectador traz a marca do leitor ao assistir a um espetáculo desse tipo.

A epopéia *Gilgamesh* foi criada na fase proto-histórica da civilização suméria e registrada em doze tábuas de argila. Diversos fragmentos dessas tábuas espalhados pelo mundo como objetos de colecionadores foram aos poucos sendo juntados, mas sua reconstituição é incompleta. São cinco episódios, sempre regidos pelo *timor mortis conturbat me*<sup>ii</sup>, que poderiam ser descritos como: um encontro de amigos, uma jornada pela floresta, o insulto a uma deusa caprichosa, a morte do companheiro e, finalmente, a busca da sabedoria ancestral e da imortalidade.

Grande é o desafio de trazer para a cena a figura de Gilgamesh, o primeiro personagem histórico de que se tem notícia. Ele é dois terços deus e um terço homem. Sua mãe, Ninsun, é uma deidade como a mãe de Aquiles. Trata-se de uma deusa obscura da qual o herói herda a beleza, a força e a inquietude. Seu pai, Lugulbanda, teria reinado em Uruk por mil e duzentos anos, duas dinastias antes do filho e, segundo algumas fontes, é um demônio vampiresco e o protetor da cidade-estado suméria Uruk. Ele deixa como herança ao filho a mortalidade.

Gilgamesh, o quinto monarca da dinastia pós-diluviana, foi o construtor das muralhas de Uruk, cidade que ficou conhecida como “Uruk das fortes muralhas” e, como o pai, foi viajante. Consta que foi também um juiz justo, um juiz do mundo inferior e, conforme o texto

da epopéia, “sua luxúria não poupa uma só virgem para seu amado; nem a filha do guerreiro nem a mulher do nobre; no entanto é este o pastor da cidade, sábio, belo e resoluto” (A epopéia de Gilgamesh, 2001: 93). Segundo a epopéia, seu corpo é perfeito e ele tem longos cabelos. No entanto, limitando seus poderes, aparece no poema a assertiva: “Por mais alto que seja um homem / Ele nunca alcançará o céu / Por mais compridos que sejam seus braços / Ele nunca abraçará a Terra”, trecho destacado inclusive no programa da peça.

Gilgamesh pode ser considerado o representante da “cultura” e Enkidu, o símbolo da “natureza”. A aproximação dos dois poderia significar o encontro da civilização com a barbárie. O poema faria então a mediação entre as contradições no sentido de resolver as tensões entre elas; o herói chega à harmonização interior pelo confronto com o outro: nada mais atual.

A criação cênica gestada a partir de um texto não-dramático tem sua amplitude potencializada, uma vez que desaparecem delimitações indicadas pela dramaturgia. Em lugar de buscar uma localização objetiva, a encenação de Antunes Filho leva a epopéia para um espaço indefinido e atemporal, o que garante a preservação de sua ancestralidade essencial e evita qualquer perspectiva de reconstituição historiográfica.

O espetáculo é constituído por três planos: o primeiro, “o ambiente dos monges que evocam Gilgamesh; o segundo, o ambiente histórico do herói; o terceiro, o ambiente arquetípico do inconsciente coletivo”, como nos informa Sebastião Milaré (In Antunes Filho, 1999: 88), o pesquisador que acompanha de perto o trabalho do diretor.

O giro dos derviches anuncia algo de inusitado; o movimento nos reporta ao lugar de origem dessa epopéia: a interseção de dois hemisférios culturais. Ao mesmo tempo, a presença do narrador garante o encadeamento das cenas e remete ao tempo dos rapsodos. As entidades arquetípicas vêm à cena em grandes caixas de vidro iluminadas e todas as personagens portam figurinos muito elaborados. O visual é altamente requintado.

Talvez uma das maiores dificuldades tenha sido evocar na cena figuras míticas como Humbaba, o Touro Celeste e o Carro do Sol pois o terror que elas provocam na imaginação não é igualado pela materialidade no palco. Mas, em compensação, como aponta Mariângela Alves de Lima (1995), “só a cena é capaz de representar com tanta eficácia a coragem de Gilgamesh quando revivido no corpo nu e vulnerável de um ator”.

Gilgamesh – enquanto mito – perde sua chance de imortalidade ao deixar escapar de suas mãos a planta da eterna juventude que a facultaria. O personagem histórico Gilgamesh aferra-se à idéia de garantir sua permanência na memória, fazendo cunhar a trajetória de sua vida para a posteridade, incluindo ali aquela perda irreparável; uma façanha tão exitosa como jamais se viu, pois se trata do mais antigo epos que a humanidade conhece – e a distância de quase cinco séculos torna ainda mais inquietante a iniciativa bem sucedida do herói de

registrar sua saga em tábuas de argila. O tempo não é capaz de apagá-la e a sua restauração é uma história à parte.

### **Bibliografia**

ANTUNES FILHO. **Gilgamesh** - adaptação teatral. Mairiporã-SP: Veredas, 1999 (Coleção Em cartaz, vol. 3).

\_\_\_\_\_. Da adaptação teatral de *Gilgamesh*, Entrevista de Antunes Filho concedida a Sebastião Milaré in: **Gilgamesh** - adaptação teatral. Mairiporã-SP: Veredas, 1999 (Coleção Em cartaz, vol. 3) p. 77 a 84.

**A epopéia de Gilgamesh**. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Autor anônimo, tradução de Carlos Daudt de Oliveira realizada a partir da versão inglesa estabelecida por N. K. Sandars).

LIMA, Mariangela Alves de. Narrativa antiga triunfa em Gilgamesh, O Estado de S. Paulo, 3 de junho de 1995.

**Encontros notáveis**. O Estado de São Paulo, Caderno 2, 14 de setembro de 1996 (entrevista com Antunes Filho).

**GILGAMESH**. Programa do espetáculo. São Paulo: SESC, 1995.

<sup>i</sup> Antunes realizara anteriormente a adaptação teatral de *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, e posteriormente faria a denominada teatralização de *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna.

<sup>ii</sup> Expressão em latim, que pode ser traduzida como: o medo da morte me perturba.