

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

MARCIO ALEX PEREIRA

DE MÁRIO DE ANDRADE A ANTUNES FILHO: A ADAPTAÇÃO TEATRAL DE
MACUNAÍMA

MARINGÁ

2012
MARCIO ALEX PEREIRA

DE MÁRIO DE ANDRADE A ANTUNES FILHO: A ADAPTAÇÃO TEATRAL DE
MACUNAÍMA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory

MARINGÁ
2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

P436d Pereira, Marcio Alex
 De Mário de Andrade a Antunes Filho: a adaptação
 teatral de Macunaima / Marcio Alex Pereira. --
 Maringá, 2012.
 167 f. : il. col., figs., quadro + Anexos

 Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
 Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
 Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012.

 1. Antunes Filho, Jose Alves, \d 1929-. 2. Teatro -
 Brasil - História e crítica. 3. Literatura e teatro.
 4. Crítica teatral - História. 5. Teatro - História.
 6. Encenadores. I. Flory, Alexandre Villibor, orient.
 II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de
 Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-
 Graduação em Letras. III. Título.

CDD 21.ed. 792.0981

MN-0000489

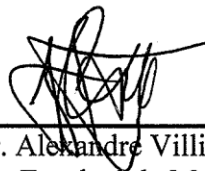
MARCIO ALEX PEREIRA

**DE MÁRIO DE ANDRADE A ANTUNES FILHO: A ADAPTAÇÃO
TEATRAL DE MACUNAÍMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 27 de abril de 2012.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof.ª Dr.ª Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof.ª Dr.ª Rosemari Bendlin Calzavara
Universidade Norte do Paraná – UNOPAR-Londrina-Pr

À Rita, ao Theo, meus filhos.

AGRADECIMENTOS

À Joyce, minha esposa, pela paciência e parceria, pelo chão e pelo céu;

À Neide, mamãe, *in memoriam*, por tudo;

Ao meu pai, José, pela inquietude herdada;

Aos meus irmãos, Suelen e Marcelo, pelo mimo de sempre e sempre bem vindo;

À minha sogra Martha e tias Doraci e Odete, pelas inúmeras horas carinhosas em prontidão como babás em tempos de artigos e prazos a cumprir;

Ao Murilo, meu amigo, pelo norte e freio;

À Xanda, pela amizade familiar que vem se configurando e também pela leitura do meu trabalho;

Aos amigos que fiz durante o Mestrado, em especial o casal Fabrício e Larissa, pelo carinho comigo e com minha família;

Ao grupo Câmera, pela experiência prática da atuação num teatro comprometido com o homem;

Aos meus alunos do Colégio Marista, pela experiência prática do magistério num teatro comprometido com o homem;

Ao Paulo Campagnolo, pelo *Viver a Vida, Pina, Noite e Neblina, Felicidade, Las Acácias* e tantas outras notícias, lágrimas e atitude;

Ao Joaquim, pela amizade dedicada, pela leitura minuciosa e discussão do meu trabalho;

Ao casal Paolo e Cris, pelos ouvidos e palavras;

Ao Donizeti Mazonas, por me falar de teatro;

Ao Centro de Pesquisa Teatral (CPT/SESC Consolação-SP), pela disponibilidade e apoio nas pesquisas, em especial ao Emerson Danesi;

Ao sr. Sebastião Milaré, pela imensa disponibilidade com que me atendeu, sempre;

Aos funcionários da secretaria do PLE, pela incansável atenção e paciência;

Aos meus professores da graduação, em especial, ao Adalberto, que me apresentou Beckett e me falou de Baudelaire;

À professora Miriam, por me orientar durante o percurso inicial do projeto;

Às professoras Marisa Corrêa Silva e Sônia Pascolati, pelas importantíssimas arguições durante o exame de qualificação;

Ao professor Alexandre Flory, pela orientação generosa e incansável, que possibilitou caminhos interessantes e impensados no início da empreitada.

RESUMO

Não é de hoje que obras literárias de autores brasileiros são adaptadas para o teatro. Num país carente de leitores deve-se louvar a adaptação de obras de referência para outros meios. Diferentemente do cinema, que privilegia o produto final projetado na tela, no teatro o processo de trabalho – de processo criativo predominantemente coletivo em seus momentos – pode estar em primeiro plano e oferecer, assim, importantes desdobramentos até mesmo para estudos da teoria literária. Nesta dissertação, analisando sua epicidade e outros códigos, tentei demonstrar a importância da adaptação de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por Antunes Filho em 1978, como contribuição para a formação de plateia crítica no teatro brasileiro. Para tanto, se fez necessária a divisão do texto em três capítulos. Em primeiro lugar, interessa estudar a relação entre os gêneros literários em questão, a narrativa de Mário e a adaptação teatral de Antunes. Se é verdade que a epicidade no teatro pode instaurar o espaço para a reflexão crítica, neste trabalho, analiso quais as escolhas feitas por Antunes – de texto e de encenação – para realizar sua adaptação, visto que a obra de Mário de Andrade já coloca questões decisivas para teoria e crítica literárias, que serão pontos de partida para a montagem citada. Além das especificidades dos gêneros, vale lembrar o contexto em que Antunes resolve montá-lo, no final dos anos 1970, quando já se percebe algum movimento de abertura na ditadura militar, momento decisivo para se colocar questões sobre identidade nacional, função social da arte e formação de pensamento crítico. Além disso, interessa verificar como a o grupo recebeu o texto-fonte, assim como o resultado da adaptação, e de que forma isso contribuiu para a formação de um grupo de teatro e de pesquisa teatral, o que será uma tendência a partir dos anos 1990 em algumas capitais brasileiras. Nomes como Peter Szondi, Anatol Rosenfeld e Hans Robert Jauss são fundamentais para esse estudo. Como resultados, ressalte-se a importância do teatro para os estudos literários, bem como o estudo da mediação entre literatura e sociedade e, ainda, analisar a vitalidade de uma obra-chave da nossa literatura em outros meios e momentos históricos.

Palavras-chave: Macunaíma; Teatro; Literatura e Sociedade.

SUMÁRIO

Considerações iniciais, **08**

Capítulo I: *MACUNAÍMA*, DE MÁRIO DE ANDRADE, **13**

1.1 Macunaíma: tradição literária e ruptura no modernismo brasileiro, **14**

1.2 O momento crítico da obra, **20**

Capítulo II: HISTÓRIA DAS FORMAS TEATRAIS: ANTUNES E A FORMAÇÃO CRÍTICA DO TEATRO BRASILEIRO, **34**

2.1 A hora e a vez de Antunes Filho, **45**

Capítulo III: *MACUNAÍMA* NO TEATRO POR ANTUNES FILHO, **55**

3.1 Contexto e texto: antecedentes do processo de trabalho e fixação do texto, **62**

3.2 Considerações sobre as cenas iniciais, **72**

3.3 Texto e cena: o caso Carta pras Icamíabas e o Cruzeiro do Sul/Pai do Mutum, **83**

3.4 Código visual – Cenografia, materiais de cena e a criação dos espaços cênicos, **93**

3.4.1 Materiais de cena, **96**

3.5 O código sonoro de *Macunaíma*, **105**

3.5.1 Crítica à indústria cultural, **108**

3.6 Atuação: os atores voltam ao centro do teatro, **118**

3.6.1 A propósito da nudez em cena, **122**

3.6.2 Conjuntos de pessoas, **123**

Considerações finais, **128**

Referências bibliográficas, **134**

Anexos

A1. Lista de Figuras, **141**

A2. Quadro de intervenções sonoras, **142**

A3. Quadro de registro de passagem dos conjuntos, **159**

A4. Fichas técnicas das montagens de 1978 e 1984, **161**

A5. Entrevista com Cacá Carvalho, **163**

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É dispensável citar a frequência com que *Macunaíma*, de Mário de Andrade, figura como obra-prima da literatura modernista nos estudos de história e teoria literária brasileiras. Porém, o cânone verificado a partir da boa recepção de crítica e de público – ainda que tardia – aponta para um problema comum a qualquer obra de arte que alcance alto grau de reconhecimento: a absolutização de valores, com a legitimação e cristalização de uma leitura dominante, dificultando, quando não impedindo, que se pense a partir da obra e de um determinado contexto. A obra se torna parte de uma tradição, assim como sua recepção, e suas possibilidades epistemológicas, didáticas e críticas ficam relegadas a um segundo plano.

Esse processo de canonização e embotamento do pensamento crítico é particularmente penoso para um autor como Mário de Andrade e para uma obra como *Macunaíma*, que se esquivava de análises unidirecionais pelas categorias tradicionais de estudo da narrativa. Numa palavra, *Macunaíma* se esquivava da aplicação irrefletida de operadores de leitura que almejem definir uma psicologia para o personagem, ou um desenvolvimento lógico de uma construção identitária. *Macunaíma* nasce preto e índio, morre, torna a viver, termina branco: não constitui um sujeito típico do romance burguês. O mesmo vale para a trama, sem conflitos decisivos ou nucleares, mas formada pela montagem de cenas independentes, frouxamente ligadas, como num grande mosaico, no qual irrompe, formal e tematicamente, uma visão crítica do Brasil, de romance (arte) e da relação entre os dois.

A fragmentação e montagem das vanguardas europeias, expressas por Benjamin como um modo alegórico que **marca** a arte (e a vida) no século XX, são parte dessa estrutura que, em *Macunaíma*, não perde de vista o chão brasileiro, porém sem ufanismos nem outros que tais. Sendo a ruptura e a crítica (formal e social) marcas dessa obra, é muito bem-vinda a retomada de suas potencialidades críticas, certamente um dos objetivos da adaptação do encenador Antunes Filho para o teatro em 1978.

Essa adaptação cênica tem como um de seus resultados positivos a **dessacralização** do cânone crítico pela sua atualização histórica e formal. Investigar os resultados desse processo de atualização operada por Antunes resume o objetivo geral deste trabalho, verificando em que ponto e em que tempo obra literária e teatro podem convergir para a formação de uma plateia crítica e reflexiva. Desse objetivo geral desdobram-se os

específicos, estudando as relações entre os gêneros literários e o modo como Antunes consegue colocar *Macunaíma* no palco sem perder de vista as demandas estéticas e históricas do final dos anos 1970 no Brasil.

Para tanto, fez-se necessária a divisão da dissertação em três capítulos: no primeiro, contextualizo a importância da rapsódia andradiana para a literatura e, também, para a mediação entre forma literária e processo social, em um momento decisivo da história nacional. Entre os estudiosos da obra de Mário de Andrade, destacam-se Cavalcanti Proença, Gilda de Melo e Souza e João Luiz Lafetá, extremamente valiosos para esse trabalho.

No segundo capítulo, discuto alguns momentos-chave da história das formas teatrais no Brasil, visitando brevemente os primeiros anos de formação teatral por aqui até os anos 1950 e, especialmente, daí até o final da década de 1970, quando se configura de maneira mais contundente a formação crítica de um teatro nacional. Contribuem para esse percurso estudos de Iná Camargo Costa, de Décio de Almeida Prado e de Anatol Rosenfeld, entre outros.

No terceiro capítulo, o foco está na análise da adaptação teatral de *Macunaíma*, por Antunes Filho, na versão de 1984 (com estreia em 1978), montagem considerada divisora de águas para o teatro brasileiro. Esse é um capítulo mais denso e longo, para o qual os primeiros convergem. Sobre o palco, há que se estruturar em outras bases a narrativa pouco usual – e sem imitadores ou epígonos, tais as suas idiossincrasias – de *Macunaíma*.

Em primeiro lugar, rompe com o que se espera de uma montagem tradicional, pois não há conflitos intersubjetivos a serem desenvolvidos pelo diálogo em nível doméstico. Seu espaço é coletivo, a peça é fragmentária e os conflitos se diluem mais do que se resolvem, o que vai contra as expectativas do teatro tradicional. Diferentemente da adaptação literária para crianças e adolescentes, que recai necessariamente no livro impresso, o teatro fomenta outro processo criativo, coletivo desde a concepção da montagem até a encenação para o público. Além disso, o teatro envolve o corpo e a voz para sua materialização como cena, corpo esse que fica muitas vezes de fora de um conhecimento científico e racional que tende à abstração, limitando as possibilidades cognitivas e a sensibilidade do público.

Em segundo lugar, se *Macunaíma*, a julgar por Antonio Candido, foi escrito após nossa maturidade narrativa (processo completado com Machado de Assis, como se lê

em *Formação da Literatura Brasileira*), no teatro a formação de um ‘sistema teatral’ equivalente só ocorrerá entre os anos 1940 e os 1960. Quando chegamos à década de 1970, o teatro brasileiro já se mostra maduro e pronto para novas propostas, mas ainda não se pode dizer configurado, também por conta das turbulências políticas e artísticas que marcam o período.

Outra questão, também ligada à história das formas teatrais no Brasil, é a motivação para se montar *Macunaíma* justamente quando o regime militar dá sinais de arrefecimento e abertura, após o período mais repressivo pós 1968 até meados dos anos 1970. Qual o sentido **político** do projeto de montar uma peça, como já dito, nada ufanista, nesse momento? Qual o sentido **social** dessa montagem, ou seja, como se equaciona a relação entre arte e sociedade? Qual a função social da arte (teatro) nesse momento? Qual o seu sentido **estético**, pelas buscas de meios expressivos e de trabalho em grupo que se desenvolve para essa montagem, até mesmo para o estabelecimento do texto? Qual o sentido **histórico**, pela retomada de um teatro crítico-dialético e voltado para questões nacionais, no momento do milagre econômico que, em tese, privilegia o teatro comercial?

Noutra perspectiva da história, como lidar com uma tradição riquíssima do porte do TBC, Arena, CPC (os Centros Populares de Cultura), Grupo Oficina, Grupo Opinião, os núcleos formadores, como a EAD (Escola de Arte Dramática), de Alfredo Mesquita, entre outros, buscando um caminho próprio? Ou seja, de forma resumida – e não redutiva – condensei as questões acima em uma: **qual a importância estético-histórica da adaptação teatral de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, feita por Antunes Filho em 1978?** As questões ligadas à historiografia do teatro brasileiro nesse período, em especial das formas teatrais, serão o assunto por excelência do segundo capítulo, período esse concomitante aos anos de formação de Antunes Filho. O terceiro capítulo tratará dos temas ligados à encenação em si, dos modos de trabalho à recepção crítica da peça, passando pela análise de alguns episódios representativos e das categorias de análise teatral, como cenografia, espaço, música, atuação, entre outros itens.

É importante lembrar que, em literatura, ainda se luta contra um domínio hierárquico que concede à escrita uma espécie de primazia, quadro no qual o texto aparece como fundamental e primário, bem como sua produção. Porém, hoje já se tornou quase um lugar-comum considerar um texto como tal quando alguém o lê, ou seja, quando é atualizado pelos receptores, com outro horizonte de experiências, outro repertório,

construindo o sentido atribuído ao texto, que não existiria sem essa dimensão – discussão essa que é base teórica para a estética da recepção e que coloca o leitor, ao lado do autor e da obra, em um novo nível de valorização.

Isso vale, é óbvio, tanto para a leitura de um romance, quanto de um texto dramático e de um poema. No caso do teatro, no entanto, estamos diante de um caso nada novo, porém específico, posto que, além do texto, temos pessoas em cena, diante dos espectadores de modo imediato, e que envolve ainda a entonação e o ritmo da cena. Embora se possa ler o texto dramático (leitura dramática), aqui estamos tratando do fenômeno teatral, posto que o trabalho foi realizado sobre uma montagem específica.

Nesta mesma linha, a leitura de um poema, no qual os significantes são significados por si sós, como manifestação sonora, além do significado a que se referem, remete diretamente ao seu estudo como linguagem que significa. Neste quadro, nosso texto-base, a rapsódia *Macunaíma*, encontra-se numa tradição crítica do âmbito da crise do romance, que trabalha sobre a **linguagem**, como em Kafka, Joyce ou, entre nós, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Mário de Andrade, para citar poucos e bons. A encenação de Antunes consegue, com outros materiais, estar à altura dessa tradição.

Cumprir dizer que a crise do romance é positiva para a forma-romance, o que pode parecer um contrassenso, mas não o é, por, desde seu surgimento, não ser caracterizado por uma forma definitiva. Bakhtin chama o romance de gênero **jovem**, ainda não consolidado e, por isso, passível de outras **possibilidades plásticas**, em contraponto a outros gêneros literários, como a epopeia, por exemplo, estruturada em rígidas bases de moldes acabados, conseqüentemente alienada da observação histórica (BAKHTIN, 1998, p.397).

Ao não usar a linguagem como instrumento, mas questionar suas capacidades expressivas, bem como sua formação discursiva, o romance passa a ter como tema justamente o nível de criação do conhecimento pela linguagem e pela arte. Assim torna-se metanarrativo e, também, almeja **status** filosófico–histórico não apenas no nível do conteúdo, mas de sua forma, chegando à dimensão estética por excelência: a forma não mais dada de antemão, mas como construção histórica e social.

Explicitar e desenvolver esse ponto são tarefas da Teoria Crítica e da crítica materialista. Assim, a adaptação teatral de Antunes Filho já parte de um texto que se volta sobre si mesmo, sobre os limites da linguagem e de seus outros materiais (ou meios expressivos), suas possibilidades cognitivas e ideológicas, a que se deve somar

sua subida aos palcos. Pois, afinal de contas, em *Macunaíma*, tudo precisa ser profundamente historicizado e dialetizado.

CAPÍTULO I

Macunaíma de Mário de Andrade

E repara o vigor do meu ‘pra’
em comparação ao quilométrico e incolor ‘para’.
(Mário de Andrade)

Num primeiro momento, neste trabalho, o objeto de estudo será a rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade, situando a importância da obra no contexto do movimento literário ao qual pertence. Isso nos levará a algumas considerações sobre a teoria do romance no início do século XX, em duas frentes. Segundo Lafetá, o estudo de uma renovação estética na história literária deve ser realizado

em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão): enquanto *projeto estético*, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto *projeto ideológico*, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época. (LAFETÁ, 2000, p.19)

Na esteira deste pensamento, partiremos dessas **duas faces** para pensar essa obra de Mário de Andrade no contexto do Modernismo no Brasil. Numa delas, analisarei o modo como essa obra se relaciona com a tradição literária europeia (as vanguardas, sobretudo) e a brasileira. Nela está expressa uma posição inequívoca frente às estéticas parnasiana, naturalista, romântica, não por último pelo seu estatuto formal como “rapsódia”. Na segunda frente, estudarei os pressupostos formais subjacentes à obra, que exigem a remissão à dialética entre forma literária e processo social. Assim se explica que a discussão estética não está restrita a um campo específico, o estético, que seria autossuficiente, como quer a crítica normativa.

Essa dupla perspectiva (uma, a crítica das tradições estéticas; a outra, a mediação entre arte e sociedade) constituirá também a base teórica dos outros dois capítulos, um de cunho mais histórico (como uma história das formas teatrais) e o último de teor analítico-interpretativo, em torno da montagem cênica da adaptação de Antunes Filho, em sua versão de 1984.

Uma das obras centrais do movimento modernista no Brasil, mesmo que não se possa dizer que seja um clássico de nascença, posição que assume na década de 1950

(ARAÚJO, 2011, p.258), o romance-rapsódia *Macunaíma* vem sendo estudado e analisado minuciosamente, em várias perspectivas, por pesquisadores do porte de Telê Ancona Lopez (1974; 1983; 1996) e Cavalcanti Proença (1987, 1ª edição 1955), abarcando, como já mencionado, tanto o seu projeto **estético** quanto o **ideológico**, no mais das vezes articulando-os.

A estes trabalhos se somam vários outros que avaliaram, entre outras questões, sua temática, sua forma épica-paródica em rapsódia, sua linguagem elaborada, sua inserção (e/ou ruptura) em nossa tradição literária, sua recepção de público e crítica e, ainda, sua recepção pela adaptação para outros gêneros artísticos, como o cinema e o teatro, sendo apenas este último item objeto de nossas considerações neste trabalho. Como se vê, um longo caminho que atesta sua relevância desde o momento em que foi publicado – se não ainda para a crítica e público, com certeza para os autores modernistas – e que não cessa de repercutir e de exercer influência crítica e artística até os dias de hoje.

Isso me levou ao estudo da obra em sua dimensão canônica, considerando a favorável recepção de crítica e de público a partir de um determinado momento. Mas, junto a um valor quase incontestável, o cânone traz um problema comum a qualquer obra de arte que alcança alto grau de reconhecimento: o arrefecimento crítico, por conta das análises já consagradas e intocáveis. Estudar em que medida ocorre uma espécie de **dessacralização** da obra por meio da adaptação para teatro, feita pelo encenador Antunes Filho e seu grupo a partir de 1978, se configura como um de meus objetivos primordiais.

1.1 – Macunaíma: tradição literária e ruptura no Modernismo brasileiro

Sendo uma das obras centrais do Modernismo brasileiro, e este um momento-chave de nossa formação estético-literária, não é sem razão que *Macunaíma* ocupe um lugar de destaque entre as letras nacionais. Sua aceitação irrestrita como cânone pode levar à simplificações grosseiras que tendem tornar a obra “palatável” ao público e “explicável” pela crítica, apesar dela ser tão pouco afeita aos lugares-comuns de certas teorias cujos operadores de análise se antepõe aos objetos literários, em busca do já conhecido.

Sendo assim, no caso em questão, temos um problema: *Macunaíma* é daquelas obras cuja grandeza epistemológica depende do mergulho no particular ou, em outras

palavras, no contexto em que foi concebida, pois este a penetra como forma. Se expressa algo válido para o homem em geral, isso só se faz possível pela sua articulação precisa com uma história específica e brasileira, o que é incontornável para qualquer pesquisador.

Sua riqueza de detalhes e as imensas referências etnográficas, artísticas e históricas que a constituem podem enganar quem imagina um longo e trabalhoso processo de escrita. *Macunaíma* foi escrito entre 16 e 23 de dezembro de 1926, passando por uma criteriosa revisão entre 23 de dezembro de 1926 e 13 de janeiro de 1927 pelo próprio autor, que a publicou apenas em 1928. (PROENÇA, 1987, p.5-6) O trabalho desse pesquisador deixa claro que a redação final foi antecedida por muitas considerações de ordem temática e, sobretudo, formal. Especialmente se levarmos em conta que o arranjo de material tão heterogêneo como o mundo da indústria e das mercadorias em São Paulo, dos índios e da nossa fauna e flora no campo, bem como dos falares populares, da nossa formação social e identitária, não poderia ocorrer em forma tradicional, mas como grande alegoria de uma concepção de Brasil. Mário de Andrade teve como referências as lendas indígenas reunidas pelo antropólogo Koch-Grünberg na Amazônia, os trabalhos de Capistrano de Abreu e Couto de Magalhães, entre outros – material que, aliás, também servirá para Antunes em 1978, na ocasião do processo de montagem da peça homônima. (MILARÉ, 2010, p.50)

Apenas pela fragmentação de todas as categorias narrativas seria possível dar conta de seu ambicioso projeto, o que ganha expressão na sua denominação como **rapsódia**. Com isso, não pretendia encontrar uma forma pronta para essa obra, haja vista buscar a caracterização no âmbito da música, marcada por ritmos, entonações, pelo aspecto de oralidade. Segundo Bosi (1991, p.398) a denominação de ‘rapsódia’ é justificável, pois, mais do que uma estrutura romanesca, sua organização interna é marcada pelas passagens abruptas de um estilo de narrar para outro: “do primitivo solene à crônica jocosa e desta ao distanciamento da paródia¹”, trabalhando de maneira bastante hábil

¹ Exemplos oferecidos por Alfredo Bosi dos estilos de narrar que caracterizam a rapsódia de Mário de Andrade:

Épico-lírico solene: “No fundo do mato–virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma”.

Crônica jocosa: “Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar, exclamava: - ai! que preguiça!... E não dizia mais nada.”

com níveis de consciência e de comunicação diversos. Isso já é algo digno de nota em *Macunaíma*, pois o autor não usa os moldes (ou fôrmas) europeus para construir sua obra, mas se vale de uma forma inovadora na tradição literária brasileira, alegórica, sem personagem psicologicamente uno e realista, bem afeito às mestiçagens que marcam nossas terras.

Depreende-se disso que o autor tem consciência de que a forma expressa, em si mesma, um enunciado completo, de modo que a paródia e o pastiche das formas tradicionais são modos críticos de lidar com o discurso ideológico dos romances europeus, principalmente da escola francesa. A obra em questão, coerentemente, esquiva-se da aplicação da tradição estrangeira, sem, porém, negá-la ou desprezá-la. Como procedimento de base, sua literatura apresenta um Brasil sem lançar mão de confetes ou qualquer outro ornamento que o torne um país idealizado, como se pode ler no projeto romântico – como em José de Alencar, por exemplo.

Essa liberdade formal e temática tem em vista uma nova relação entre arte e sociedade. Para Lafetá (2000), a produção literária de Mário de Andrade aponta para uma atitude coerente entre artista e mundo, “entre a realização da obra de arte e a vida social” (p.212). É necessária ao artista uma postura ante os acontecimentos plurais que o circundam.

O Brasil da década de 1920 está se transformando social e economicamente. O surto industrial dos anos de guerra, a imigração e a urbanização configuram um novo país. Aspectos como o crescimento populacional e o aquecimento de alguns setores da economia já evidenciam uma São Paulo comparável às grandes capitais dos centros europeus – dado interessante para a produção literária que tem relação direta com a sociedade industrial em tema e procedimento, culminando em processos simultâneos, na rapidez como regra de eficiência, nas técnicas de montagem.

É de se notar, entretanto, que no Brasil a arte moderna não nasce com o patrocínio dos capitães-de-indústria; é a parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas de café que acolhem, estimulam e protegem os escritores e artistas da nova corrente. (LAFETÁ, 2000, p.23).

Paródia: todo o capítulo IX “Carta Pras Icamiabas”, como resposta a Pero Vaz e ao estilo parnasiano de escritores da época. (Bosi, 1991, p.397,398)

Essa aparente contradição no que diz respeito ao apoio à arte moderna nesse período se explica, mesmo que de forma parcial, se nos voltarmos para divisão das classes sociais no Brasil. Num jogo de poder entre a burguesia rural – que faz migrar seu capital, pouco a pouco, para a cidade – e a burguesia industrial. Não é só por um possível encantamento pela nova arte que sobrevive o apoio da burguesia rural aos modernistas. Havia a necessidade de se assumir a arte moderna como uma importante estratégia para se opor à estética “passadista” e “oficializada” presente na Academia e nos jornais do governo. “Educada na Europa, culturalmente refinada, (...) não apenas podia aceitar a nova arte como, na verdade, [essa burguesia rural] necessitava dela” (LAFETÁ, 2000, p.24 – parênteses meus).

Dessa forma, o Modernismo brasileiro, que cultuava a modernidade estrangeira, liga-se a uma prática da tradição aristocrática brasileira: a valorização da origem senhorial proprietária de terras. Esse processo que, na Europa, seria impossível pelo seu descompasso palpável – a classe que produz a modernidade econômica não valorizar a arte que expressa justamente essas novas relações – articula-se no Brasil sem maiores dificuldades ou questionamentos, mostrando que, na vida nacional, não valem as injunções que caracterizam o quadro europeu.

Essas ambiguidades e contradições aceitas muito bem na vida nacional, sem qualquer autocrítica, ou seja, **sem juízo moral** que as sancione ou condene, marcam nossa literatura e têm um ponto alto em *Macunaíma*. Essa assertiva sobre oscilação entre o campo da ordem e o da desordem, sem juízo moral na passagem incessante de um polo a outro, faz eco ao ensaio de Candido sobre as *Memórias de um sargento de milícias*, intitulado *Dialética da malandragem*, em que exercita a dialética entre forma literária e processo social de modo didático. A aproximação entre as duas obras não é casual: corroborando e levando adiante a proposta de Candido, diz Galvão:

É desse modo que Manuel Antonio de Almeida caracteriza a personagem Leonardo, que resulta num *herói sem nenhum caráter*, ou melhor, que apresenta os traços fundamentais do estereótipo do brasileiro. Manuel Antonio de Almeida é o primeiro a fixar em literatura o caráter nacional brasileiro, tal como terá vida longa em nossas letras. (...) Creio que se pode saudar em Leonardo o ancestral de Macunaíma. (GALVÃO, 1976, p. 32 – itálicos da autora)

No livro de Mário de Andrade não há como investigar essa relação sem levar em conta o traço paródico que permeia toda a rapsódia. No discurso irônico e paródico, cujo

caso mais eloquente é o capítulo “Carta Pras Icamiabas”, o texto se configura como um momento de reescritura, pois trabalha tanto no campo temático (do conteúdo) quanto no formal, ensejando releituras críticas que podem ser atualizadas pelos estudos literários. O contraste com o tom dominante da rapsódia é tão gritante que não pode ser desprezado. Na Carta, encontramos uma linguagem que remonta ao discurso do poder, pela articulação complexa de sua estrutura gramatical e sintática. Macunaíma fala da posição de *‘Imperator’* numa carta que, ao fim e ao cabo, pede por mais dinheiro para manter um estilo de vida dispendioso. Além disso, descuida do objetivo central da empreitada, que é reaver a Muiraquitã, de posse do “gigante comedor de gente” Venceslau Pietro Pietra.

No capítulo, parodia-se tanto o estilo parnasiano, com suas regras de composição rígidas, em busca de uma suposta “perfeição” formal, como o discurso naturalista, tão afeito ao positivismo e aos moldes cientificistas. Sua estrutura narrativa faz lembrar, pelo menos em alguns pontos, o teatro do absurdo de um Ionesco². Isso é visível no casal de *A Cantora careca* que, em determinado momento, não tem filhos mas que, duas linhas adiante, tem dois filhos: há um abandono consciente da lógica cartesiana, sem que isso leve a impasses filosófico-identitários – impasses que marcam peças como *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

A remissão ao campo teatral não ocorre somente por conta da posterior análise da montagem de Antunes Filho, mas também do interesse comparativo entre gêneros literários distintos, mas não alheios. Guardadas as proporções, são autores e obras que ensejam considerações relevantes ao longo do período que vai das vanguardas à década de 1970, por caminhos muito específicos e diversos, mas mutuamente iluminadores.

Mas a “Carta Pras Icamiabas” ainda propicia outras possibilidades de exegese. Macunaíma está em São Paulo, a locomotiva econômica do país, onde a indústria já domina e a máquina ocupa o lugar do humano e de seus símbolos. A luta pelo dinheiro e a mortificação pela máquina, bem como a alienação e a “maquinização” do homem, surgem em primeiro plano – cenário contra o qual Macunaíma, em vão, se debate. Aqui ele morre pela primeira vez e será reconstruído por Maanape, seu irmão feiticeiro, que sintomaticamente junta as partes nas quais Macunaíma fora despedaçado.

² No entanto, diferentemente do idealismo de Ionesco, que busca essências existenciais, em Márcio de Andrade busca-se uma expressão brasileira para questões também nossas, que provoca um distanciamento reflexivo diferente, o que também será desenvolvido na montagem de Antunes Filho.

A linguagem oscila de um registro oral-popular (forjado por um intelectual, evidentemente) para o registro empolado-cartorial nesse capítulo, ambos de natureza antirrealista. Na passagem de um a outro, a notação anti-ilusionista da rapsódia se reafirma e ganha estatura formal. Novamente, encontra-se o vaivém a que nos reportamos há pouco: agora no âmbito da linguagem, que nunca é mero instrumento de transmissão de mensagens. Assim, evidencia-se o caráter artificial dessa linguagem e da representação construída por ela, no sentido de uma arte que se afirma como arte, não como ‘reflexo’ ou ‘espelho’ da vida, mas que fala sobre ela, abrangendo o Brasil e sua formação social deficiente, exclusivista, conservadora. Essa perspectiva não se deixa confundir, no entanto, com arte pela arte.

Sobre a duplicidade advinda desse vaivém constitutivo, note-se que o remanescente do mundo macunaímico que conta as aventuras do herói é um papagaio, um **repetidor** de outras vozes, culminando numa estrutura muito bem construída e simétrica, apesar da falta de coesão e coerência tradicionais.

Assim como na *Carta*, há outros momentos paródicos no decorrer da obra. Visto de cima, percebemos, de forma abrangente, Macunaíma como uma verdadeira – e peculiar – paródia de **discursos pré-concebidos**, muitos dos quais estavam justamente procurando ‘criar’ o Brasil, ou expressá-lo, e são, com isso, atualizados, pois o processo mesmo de negação da paródia se inicia pela afirmação primeira do que será negado. Para negar é preciso, antes, colocar o negado.

O Modernismo brasileiro, aqui especialmente *Macunaíma*, busca o questionamento das tradições parnasianas, naturalistas, românticas: a primeira pela crítica ao formalismo cego da arte pela arte; a segunda pela exposição de um determinismo inescapável e ilusório, que torna a linguagem um instrumento científico de análise dos fenômenos sociais (também há na rapsódia a crítica à possibilidade de um narrador neutro e objetivo, exaustivo, ilusionista); a terceira – a romântica – pela crítica à idealização de seu projeto de Brasil (como se lê no prefácio ao romance *Sonhos d’ouro*, de José de Alencar, intitulado Benção Paterna).³

Nesse contexto, acima de tudo, com *Macunaíma* questiona-se o estatuto de literatura **como mercadoria de consumo** rápido e acrítico, objeto de inúmeros artigos

³ ALENCAR, José de. Benção Paterna. In: _____. *Sonhos d’ouro*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008.

iluminadores de Walter Benjamin sobre Baudelaire⁴. Daí o embate direto com o artificialismo da escrita, a ruptura formal com os pressupostos linguísticos, estendida aos pressupostos culturais e das categorias de análise, levando à discussão sobre a forma do romance e, também, sobre a necessária mediação entre literatura e sociedade.

1.2 – O momento crítico da obra

Para se colocar em questão as bases epistemológicas e interpretativas de obras artísticas, são necessárias leituras acerca dos pressupostos da teoria e da crítica literárias. Desse modo, a interpretação – de um poema, romance ou peça teatral – não se limita a questões de estilo literário ou de efeito da obra num determinado público e momento, pois considera que as obras fazem parte de estruturas estéticas e sociais que não são autossuficientes. Em outras palavras, a teoria e a crítica são históricas e exigem que se leve em conta essa dimensão ao estudarmos a obra, obrigando-nos a encontrar o posicionamento do narrador (e do dramaturgo, do encenador etc) na obra de arte, tanto no plano estético quanto no ideológico, levando em conta o contexto histórico-literário no momento de sua produção:

Foi no coração de uma São Paulo reeuropeizada pelas modas do *art nouveau* e pelo fluxo intenso da imigração, e já entrada na era da máquina e das relações capitalistas, que pode gerar-se uma revisão drástica do tom e do teor neoparnasiano ainda vigente nas províncias e no Rio de Janeiro da Academia Brasileira de Letras.

O modernista passa a aspirar ao brilho agudo de aço da civilização industrial em expansão, que os manifestos futuristas proclamam, ou então a uma forma selvagem de contracultura que vinha elegendo os seus emblemas entre os símbolos o inconsciente.

Mário de Andrade, antes de ser o criador de Macunaíma, foi poeta vanguardista de *Paulicéia desvairada* e o descobridor do Brasil totêmico em *Clã do Jaboti*. O seu trabalho formal quis incorporar, ao longo daqueles inquietos anos 20, não só as estridências da nova metrópole como também os ritmos encantatórios da pajelança e do candomblé. (BOSI, 2003, p.174)

⁴ Reunidos no livro Walter Benjamin. Obras escolhidas vol. II: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1996.

Discordando num ponto central, penso que no texto andradiano não ocorre a idealização do aço e da civilização industrial, como havia nos futuristas que, apesar de influência para os modernistas, nem sempre foram seguidos. A visão crítica ao mundo burguês (industrial) citadino é evidente em *Macunaíma*, no modo distanciado e irônico com que trata dessas questões. Seu contraponto não é a idealização do índio, da natureza ou do popular. O herói sem caráter empresta a tudo sua preguiça institucional e histórica, que se expressa em ironia e paródia. Não sobra nada fora dessa perspectiva avassaladora, índice de sua grandeza e atualidade.

A publicação de *Macunaíma* antecede em dois anos a revolução de 1930, quando o Modernismo ganha uma ênfase mais político-ideológica, sendo até então sobretudo estética, embora haja uma dialética fecunda na relação entre estética e ideologia, como bem mostra Lafetá (2000) em seu livro.

Desse modo, com base nos escritos adornianos acerca do posicionamento *do narrador no romance contemporâneo*, é possível defender a hipótese de uma postura vanguardista do narrador de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, pois (pensando na relação entre estética e ideologia), percebe-se uma tomada de posição, corroborando a proposta modernista de uma literatura brasileira marcada pela ruptura com a tradição, de debate crítico com essa mesma tradição.

Para criticar a teoria literária do formalismo adequadamente, faz-se necessário um marco categorial que permita tematizar a relação entre intérprete e obra literária. Apenas uma teoria que satisfizesse essa exigência seria capaz de transformar a função social do seu próprio fazer em objeto de ocupação científica. Dentro da ciência tradicional, a hermenêutica fez da relação entre obra e intérprete o centro dos seus esforços. Devemos a ela o conhecimento de que a obra de arte, como objeto de conhecimento possível, não nos é dada *tel quel*. Para identificar um texto como poema, precisamos lançar mão de um conhecimento prévio que é transmitido pela tradição. A ocupação científica com o objeto literatura começa no instante em que se chega a entrever como aparência a imediaticidade com que captamos um poema enquanto poema. As objetivações intelectuais não possuem o status de fatos; são mediadas pelas tradições. Daí que o conhecimento da literatura apenas pode suceder pela via do debate crítico com a tradição. (BÜRGER, 2003, p.25)

Essa argumentação corrobora a necessidade de historicização radical dos conceitos que se querem científicos, especialmente no campo das ciências humanas, no qual não

há mera constatação de fatos ou ocorrências, mas interpretação, como diz Nunes (1999). Tendo isso em mente, não há como se arrogar uma suposta neutralidade ou objetividade do narrador. Discutir a necessária **tomada de posição** dos autores – mesmos quando estes se dizem neutros – é uma questão que se mostra impositiva a partir da leitura do texto “Posição do narrador no romance contemporâneo” de Theodor W. Adorno.

No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento [de narrar de modo realista] tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade. Quem ainda hoje mergulhasse no domínio do objeto (...) e buscasse o efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido, seria forçado ao gesto da imitação artesanal. **Tornar-se-ia culpado da mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido, e acabaria no kitsch intragável da arte regional.** (ADORNO, 2003, p.55-6, grifos meus)

Seja dito isso no âmbito da produção da obra de arte, do autor. O seu correlato no espaço da crítica e da recepção é uma das bases da crítica imanente de cunho materialista proposta por Adorno: o estudo de um objeto por parte de um analista deve partir do próprio objeto (ADORNO, 2003, p.66-7)⁵. Pois, num sentido figurado, aplicar uma teoria sobre um determinado objeto de análise equivale a iluminar uma área específica, cujo resultado não é o objeto em si, mas sim o reflexo da luz que se incide sobre ele – tornando-se turva qualquer conclusão crítica do estudioso.

Essa crítica imanente é também materialista, pois não se despreza o mundo circundante – a sociedade – pelo mergulho na obra. Pelo contrário: a forma da obra de arte é conteúdo social precipitado, numa fórmula adorniana muito conhecida. A história social e política penetra a forma artística e assim o contexto social é formalizado esteticamente.

A categoria do foco narrativo, por exemplo, está intimamente ligada às concepções sobre o mundo e sobre o modo como o entendemos, assim como a concepção de linguagem subjacente ao texto, a psicologia dos personagens e por aí afora. Ora, um romance-rapsódia como *Macunaíma* seria pouco provável na segunda metade do século XIX, no âmbito do Naturalismo, bem como no Romantismo brasileiro. Mas está

⁵ O artigo em questão é “Palestra sobre lírica e sociedade”, no mesmo livro de ensaios de 2003.

totalmente à vontade no contexto das Vanguardas e das inúmeras crises do início do século XX: das grandes narrativas, da linguagem instrumental, dos valores burgueses, da política pós-primeira guerra mundial, da economia mundial a partir de 1929. Trata-se de um mundo marcado pela vivência do choque, no qual não há experiências compartilháveis e a alienação, a maquinização e o embotamento do homem chegam ao máximo grau.⁶ O espírito do tempo (*Zeitgeist*) foi sentido pelo autor e ganhou expressão definitiva em *Macunaíma*, sem perder a dimensão brasileira desse processo mundial, pois no Brasil esse quadro se atualiza de um modo próprio.

O relato puro e simples das ações do herói, com princípios de um realismo imanente por parte do produtor e receptor, apenas reforçariam o engodo, a pura representação da fachada. “A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo.” (ADORNO, 2003, p.56) O ritmo alucinante da rapsódia não deixa o leitor descansar. A rapsódia é marcada por um estranhamento bem-vindo, a partir das aventuras do herói em perspectiva não-realista.⁷ A verossimilhança interna dos fatos narrados exige uma construção de significados alegóricos, sem o que o todo fica sem sentido.

Esse estranhamento é bem-vindo, como foi dito, porque, no romance tradicional, a distância estética – entre texto e leitor – é fixa. Para Adorno, essa distância teria que variar como uma câmera de cinema: por vezes o leitor é distanciado, em outras vezes ele é trazido até os bastidores, ou mesmo guiado pelo comentário. Falando sobre Kafka, Adorno afirma que por meio de “choques” o autor destrói a “tranquilidade contemplativa” do leitor diante da coisa lida.

Seria uma resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. (ADORNO, 2003, p.61)

⁶ Tudo isso conceituado e expresso em ensaios da década de 1930 por Walter Benjamin (1986), como o fez em ‘O Narrador’ ou em ‘Experiência e pobreza’, além do seu ensaio sobre a crise do romance, ou sobre Brecht. Todos os ensaios constam do volume I das Obras escolhidas de Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1986.

⁷ Como no caso do encontro com o macaco-mono, onde Macunaíma fere os próprios *toaliquiçus* (testículos), o que ocasiona seu desfalecimento e posterior ressurreição a partir dos cuidados do irmão curandeiro Maanape.

Evidentemente, a descrição aqui de romance contemporâneo de Adorno é calcada em romances de Kafka. Mas, talvez, não seria absurdo pensá-la para a rapsódia andradiana que, a todo momento, diminui essa **distância estética** adorniana entre texto e leitor, que não pode mais contemplá-la com calma e segurança, mas se sente instado a acompanhar uma história sem pé nem cabeça. Ao mesmo tempo, suas imagens formam alegorias que discutem aspectos da sociedade brasileira, de ontem e hoje, no conteúdo e na forma. Machado (1979) já privilegiava o nível formal, ao se afastar do romance de costumes (nível superficial do conteúdo, da cor local, da idealização romântica) pela análise psicológica⁸, que não deixa pedra sobre pedra, especialmente em seus romances da maturidade. *Macunaíma* também foca a instância formal em seu *epos* brasileiro, embora de modo diverso do projeto machadiano.

Para a crítica, o romance de Mário de Andrade exerce, assim, um fundamental papel crítico e teórico. De certa forma, não é nenhum absurdo perceber que o autor coloca obstáculos a uma leitura corrida e consumível de sua obra. Seu estilo fragmentado, sua invenções lexicais (“*Si*”, “*sarapantar*”), seu ritmo e suas séries de enumerações de plantas e animais (“*Nos ramos das ingazeiras das aningas das mamoranas das embaúnas dos atauaris de beira-rio o macaco-prego o macaco-de-cheiro o guariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara, todos os quarenta macacos do Brasil*”), entre outros procedimentos, pedem um leitor atento, reflexivo, disposto ao despudor e à mudança.

Nesse sentido, ao confrontarmos a obra de arte de vanguarda (no caso, *Macunaíma*) com as estéticas precedentes (alguma obra do Romantismo brasileiro, por exemplo), teremos como ponto de referência essencial para a vanguarda o conceito benjaminiano de alegoria, em especial sua concepção de montagem. O artista que produz uma obra orgânica (que se caracteriza por ser fechada sobre si mesma, aceita como autônoma) manipula seu material como algo vivo, cuja significação, advinda de situações concretas de vida, ele respeita.

Para o artista de vanguarda, ao contrário, o material é apenas material. Sua atividade será matar a ‘vida’ do material, isto é, arrancá-lo do contexto funcional que lhe confere significado. Seu intuito é criar novas relações de significação, remetendo a contextos

⁸ Machado de Assis. Notícias da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. Escrito em 1873. In: *Obra Completa*, vol. 3, textos críticos. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1979, p. 801-809.

que, aparentemente, não têm relação alguma, mas que conseguem iluminar-se mutuamente.

Se o clássico (obra de arte orgânica) reconhece e respeita, no seu material, o portador de um significado, o vanguardista vê o signo vazio, ao qual ele precisa conferir novo significado. Macunaíma não é um mau-caráter: ele não possui caráter definido, é um herói **sem caráter**, o que é bem diverso. Melhor: Macunaíma não é alegoria de um tipo de brasileiro, mas de qualquer um (do corpo social) e de nenhum ao mesmo tempo. Como um artista de vanguarda, diria Bürger, Mário de Andrade “arranca o seu [material] à totalidade da vida, isola-o, fragmenta-o” (2003, p.143 – parênteses meus).

A prosa andradiana liga-se a essas concepções, retirando seu material do contexto imediato de seu significado, buscando novas relações originais que rompem com todas as expectativas dos leitores, como na passagem em que o herói narra o momento da criação do Cruzeiro do Sul. Não são corpos celestes, frios e distantes, mas o “Pai do Mutum”; história e mito se relacionam para criar valores.

Mário de Andrade não oferece uma imagem viva da totalidade em sua obra, embora o caráter alegórico tenha força de conjunto. Ele junta fragmentos com a intenção da atribuição de sentido, “onde o sentido pode muito bem ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido.” (BÜRGER, 2003, p.144) Uma obra de arte que se afirma continuamente como arte para a vida, ou seja, para a reflexão, e não como a própria vida sublimada.

As passagens abruptas de um lugar e de um tempo a outro, como nas viagens do herói, bem como a falta de uma ligação lógica entre sua infância e maturidade são indicativos da fragmentação que perpassa todos os níveis narrativos. Paralelo a isso, os irmãos se mantêm sempre com a mesma idade: Maanape velho e Jiguê “na força do homem”, enquanto Macunaíma muda continuamente. Ainda criança, ele vira “príncipe lindo” para “brincar” com Sofará. Não há estranhamento nesse registro inverossímil, no entanto, o que nos afasta ainda mais de qualquer notação realista ou naturalista, mesmo fantástica. Macunaíma é jovem, adulto, preto, branco, vivo, morto, da cidade, da floresta, justo, injusto, etc. Não há um todo orgânico, mas uma montagem a partir de fragmentos justapostos. Em linhas gerais, “a montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra” (BÜRGER, 2003, p.148), obra esta que acaba sendo produzida de maneira **não-orgânica**.

A obra de arte orgânica, que – confeccionada por mãos humanas – simula, na verdade, ser equivalente à natureza, projeta uma imagem da reconciliação entre homem e natureza. Segundo Adorno, o traço característico da obra não-orgânica, que trabalha com o princípio da montagem, é não produzir mais a aparência de reconciliação. (BÜRGER, 2003, p.154-5)

Ou seja, a obra de arte orgânica procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido. O contrário vale para a obra de arte vanguardista, que se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato. Nessa medida, a montagem das partes pode ser considerada como o princípio básico da arte vanguardista. A obra “montada” aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade e, conseqüentemente, com o caráter ilusório presente na tradição romanesca anterior aos modernistas que, inclusive, flertou em maior ou menor intensidade com o conceito de “arte pela arte”, conceito este que conferiu à produção artística uma ilusória **autonomia**.

Para adentrar na discussão sobre a autonomia da arte, mesmo que brevemente, devemos fazer uma retomada do contexto histórico-social das **categorias** de literatura. Para Bürger (2003), “o interesse pela decifração social da arte deve voltar-se para ela própria, em vez de se satisfazer com a descoberta e com a classificação dos efeitos que, por razões sociais, muitas vezes divergem inteiramente das obras de arte e de seu conteúdo social objetivo” (p.36). Ou seja, numa sociedade em que todas as relações humanas se acham radicalmente reificadas, também o trato com as obras de arte fica sujeito a esse procedimento.

O conceito de reificação foi desenvolvido por Georg Lukács em conexão com a análise marxista da mercadoria e com o conceito weberiano de racionalidade. Lukács interpreta a forma da mercadoria na sociedade capitalista desenvolvida, no sentido de “que, através dela, o ser humano se vê confrontado com a sua própria atividade, com o seu próprio trabalho, como algo objetivo, independente dele, dominante sobre ele através de uma legalidade inerente, própria, alheia ao homem”. (BÜRGER, 2003, p.202)

De maneira enfática, Adorno cobra dos romancistas – por considerar o gênero mais “qualificado” para isso – atitude de ataque à reificação das relações entre os indivíduos. Pretendendo ver essa atitude em *Macunaíma*, assinalo as relações do herói com os demais personagens da rapsódia que passam sempre pelo filtro da barganha, do

comércio, da roda-viva burguesa de interesse (no homem) para fins mercantis e funcionais, por vezes interdependente. É importante salientar que não há aqui a expectativa de um homem desiludido por conta da artificialidade, das reificações das relações tal como poderia figurar num romance naturalista.

Numa formulação geral, o discurso institucionalizado sobre arte determina o trato efetivo com as obras na medida em que a relação entre a instituição Arte e as obras é examinada sob a perspectiva de uma relação (historicamente) em transformação.

O que investigamos, na maioria dos casos, são discursos sobre o trato com a literatura. Apesar disso, a distinção não é sem sentido, especialmente, aliás, quando se trata de apreender a função da arte na sociedade burguesa. Pois, se é verdade que a arte na sociedade burguesa desenvolvida é institucionalizada enquanto ideologia, não basta tornar reconhecível a estrutura de contradição desta ideologia, é necessário perguntar, também, o que essa ideologia pode estar acobertando. (BÜRGER, 2003, p. 40-1)

Aqui é reconhecível a conexão entre o desenvolvimento histórico do objeto e as categorias que servem à compreensão do campo ao qual ele pertence, de maneira que se sobressai a afirmação de Adorno: “a chave de cada conteúdo da arte repousa na sua técnica.” (ADORNO *apud* BÜRGER, 2003, p.53).

Se a técnica se desenvolve historicamente a partir de uma motivação social – sabendo o artista ou não –, podemos dizer que não há, na história da arte (na brasileira como nas demais) uma literatura que não se remeta à relação entre História e Sociedade, como bem observou o próprio Mário de Andrade em entrevista a Carlos Castello Branco, para o quinzenário mineiro *Mensagem*, em 1939, recolhida e publicada por Telê Ancona Lopes:

[Mário] A principal desculpa já é muito conhecida: é a famosa história da “arte social”. Certos artistas brasileiros descobriram de repente em sua ignorância que a arte deve ter uma função social. Ora, a arte sempre teve função social. Nasceu como coisa social e sempre viveu como coisa social que é.

Mas, escudados nessa descoberta de que arte é coisa social, muitos dos nossos artistas têm feito da arte um exclusivo instrumento de combate. Ainda estou de acordo com eles. A arte pode ser evidentemente um instrumento de combate e aí estão admiráveis instrumentos de luta como o “Inferno” de Dante, o “D. Quixote” de Cervantes, o “Guerra e Paz” de Tolstoi, e tantos mais.

Porém, o que ninguém pode negar é que todos estes combatentes foram admiráveis artistas e que é justamente pela beleza de exposição formal do seu pensamento que eles adquiriram o valor de combate que têm.

Eu também estou convencido, jamais neguei em toda a minha vida, que a arte tenha um valor social. (ANDRADE *apud* LOPES, 1983, p.74 – parênteses meus)

Ao fazer isso, Mário de Andrade mostra que tem consciência de que a arte não deve ser panfletária ou sectária, o que redundaria em moralismo, com personagens heroicos e instrumentos ideológicos imediatos. Ao mesmo tempo, repudia a concepção da arte pela arte, fechada sobre si mesma numa torre de marfim. Sua concepção de arte e do artefato literário a vê como social **em sua forma** (“pela beleza de exposição formal”).

O conteúdo pode ou não tratar de um assunto socialmente espinhoso, mas se a forma não for fechada, haverá um embate entre o enunciado da forma (que já é um significado) e o enunciado do conteúdo, como pontua Peter Szondi a respeito da forma teatral (SZONDI, 2001). Essa dialética é fecunda para o estudo da obra de arte em perspectiva histórico-imanente. O que importa são menos os temas do que a forma de organizá-los artisticamente, esteticamente. Lembrando do excerto do capítulo XI de *Macunaíma*, percebemos que a forma, ou seja, a técnica de montagem, de exposição dos acontecimentos com o herói é parte constituinte de um todo conteudístico, mas não menos importante se lido de maneira isolada, caracterizando sua fragmentação.

A arte autônoma apenas se estabelece na medida em que, com o surgimento da sociedade burguesa, os sistemas econômico e político são desatrelados do plano cultural e, minadas pela ideologia de base da justa troca, as imagens tradicionalistas do mundo libertam as artes do contexto de uso ritual (HABERMAS *apud* BÜRGER, 2003, p.61). De maneira que a **recepção aurática** – “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (BENJAMIN *apud* BÜRGER, 2003, p.66) – supõe, segundo Benjamin, “categorias como unicidade e autenticidade”. Mas mesmo estas se tornam supérfluas diante de uma arte (como o cinema, por exemplo), cujo projeto tem seu fundamento na reprodução técnica. Resumindo: os modos de percepção transformam-se graças às transformações das técnicas de reprodução mas, com isso, também “ter-se-ia transformado o caráter geral da arte”:

Em lugar da recepção contemplativa característica do indivíduo burguês, deve surgir uma recepção característica das massas, ao

mesmo tempo distraída e racionalmente verificadora. Em lugar de basear-se no ritual, ele se funda, daí por diante, na política. (BÜRGER, 2003, p. 67)

No contexto da progressiva divisão do trabalho na sociedade burguesa, o artista também se especializa e, com isso, perde sua função na arte. Pois sua técnica – não mais artesanal, agora esteticista – o “emancipa”; em outras palavras, isola-o do mundo circundante. A suposta autonomia libertadora encobre, em seu discurso libertário, uma fuga para o estético. As vanguardas se insinuam com todas as suas forças contra isso, do urinol de Duchamps à fragmentação do enredo e da construção dos personagens em *Macunaíma*, além da falta de qualquer realismo espacial e temporal, aos estilos variados. Tudo isso realiza, ainda, a crítica veemente da utilização instrumental da linguagem prosaica no romance realista. Assim, *Macunaíma* posiciona-se contra a arte pela arte dos parnasianos e do realismo que é eticamente atacado por Adorno; há que se ter posição – e não panfletária ou partidária, mas crítica.

Sendo assim, se definirmos autonomia da arte como a independência dela em relação à sociedade, se entendermos o desmembramento da arte em relação à sociedade como o cerne dessa definição, involuntariamente estaremos acatando o conceito da **arte pela arte**, impedindo a possibilidade de tornar compreensível esse desmembramento como produto de um desenvolvimento histórico-social. Ao contrário, se defendermos o ponto de vista de que a independência da arte em relação à sociedade tenha existido apenas na imaginação dos próprios artistas, sem nada dizer, porém, quanto ao *status* das obras, a visão correta – de que a autonomia é um fenômeno historicamente condicionado – transforma-se, então, na negação da própria autonomia.

Ambas as abordagens passam ao largo da complexidade da categoria da autonomia, cuja particularidade consiste em descrever algo de real (a separação da arte - como esfera particular da atividade humana - do contexto da práxis vital), mas que, ao mesmo tempo, traduz esse fenômeno real em conceitos que não permitem mais reconhecer o processo como socialmente condicionado. Tal como a opinião pública, a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa, que, a um só tempo, torna reconhecível e dissimula um desenvolvimento histórico real. (BÜRGER, 2003, p.82)

Isso posto, verificamos que, ao autenticar a autonomia da arte, simplesmente negamos uma parte da realidade social. Em lugar disso, deve-se propor uma **dialética**

da arte que Benjamin condensou na formulação: “Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie” (2005, p.70). Daí a importância de uma crítica imanente: com base no materialismo histórico, o analista afasta a pura transmissão da mensagem do documento, de forma a “escovar a história a contrapelo” (idem).

Sendo assim, é inegável o momento regressivo da tradição, do ‘sempre foi assim’ que, além do conservadorismo patente, também esconde o que a tradição precisou apagar para se estabelecer como suposta ‘verdade atemporal e universal’. Simplesmente o momento absolutizante da tradição como valor eterno já indica o quanto devemos nos resguardar de sua potência naturalizadora, que é patente nos provérbios. Como aprendemos com Brecht, é preciso historicizar sempre e até o máximo grau, especialmente numa ordem social que a todo o tempo se arroga o epíteto de ‘fim de história’, como se, com a ‘voz burguesa’ das instituições democráticas ‘acima de qualquer suspeita’, tivéssemos alcançado o paraíso na Terra.⁹ A beleza das obras não justifica o sofrimento que as produziu e, inversamente, também não se deve negar a obra que presta testemunho desse sofrimento.

Tentativas de anular a contraditoriedade do desenvolvimento da arte, ao lançar mão de uma arte moralizadora contra a arte “autônoma”, fracassaram, na medida em que se deram conta seja do momento libertador na arte “autônoma”, seja do momento regressivo na arte moralizadora. Frente ao caráter dialético de tal observação, têm razão Horkheimer e Adorno ao reiterar, em *Dialética do esclarecimento*, que o processo da civilização não pode ser separado da opressão. (BÜRGER, 2003, p.89-90)

Diante do que foi dito até aqui, é certo ser a autonomia da arte uma categoria inerente à sociedade burguesa, surgindo e se desenvolvendo a partir do final do século XVIII, e que falseia o estatuto social da obra de arte. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da atividade humana em sociedade, descrever o fato de que, portanto, uma sensibilidade não comprometida com a **racionalidade-**

⁹ A despeito das crises e guerras que ocorreram ao longo do século XX, o discurso apologético do *mainstream* que vende a universalização do *American Way of Life* não se envergonha de bradar em alto e bom som o tal ‘fim da história’. Desde 2008, pelo menos, enfim, esse eco de fundo calou-se com a *Realpolitik* do capitalismo-cassino, mas seu discurso é tão poderoso e sedutor que, contra toda a lógica, quer jogar a culpa nos agentes gananciosos do sistema (as maçãs podres) e na desregulamentação realizada pelos governos – de quem veio a infeliz ideia de fazer o povo pagar pela orgia neoliberal e seu retumbante fracasso.

voltada-para-os-fins pode se desenvolver junto aos membros das classes que, pelo menos temporariamente, estavam livres da pressão da luta pela sobrevivência.

No entanto, o que essa categoria não consegue dar conta é que esse desligamento da arte com contexto da *práxis* vital representa um processo histórico, socialmente condicionado. E nisso, justamente, consiste a não-veracidade da categoria, “o momento da deformação, que é próprio de toda ideologia – contanto que se use esse conceito no sentido da crítica da ideologia do jovem Marx.” (BÜRGER, 2003, p.100)

A categoria da autonomia dificulta compreender o seu objeto como histórico. Na sociedade burguesa, a relativa dissociação da obra de arte em face da *práxis* vital se transforma, assim, na (falsa) representação da total independência da obra de arte em relação à sociedade. Não se leva em conta, por exemplo, a dimensão da recepção notadamente social e historicamente datada, o que contribui para o processo de canonização.

A autonomia é, desta forma, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da *práxis* vital) e um momento de não-verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzido historicamente, como “essência” da arte). (BÜRGER, 2003, p.101)

Para ilustrar de modo cabal essa perspectiva (sem a intenção de polemizar com as afirmativas do teórico, nem mesmo discutir sua importância como crítico), vale lembrar da autonomia da arte defendida por Harold Bloom em *O cânone ocidental*, que acusa de pertencer à “escola dos ressentidos” quem procure, por exemplo, interpretar Hamlet levando em conta o fato de ser escrito na Inglaterra do final do século XVI. Shakespeare seria atemporal, universal e absoluto e o campo estético seria alheio às injunções históricas, econômicas e políticas.

Ainda considerando exemplos da fuga do real e do realismo para impedir a distância estética adorniana – sempre aliada ao projeto ideológico –, penso que as aventuras do herói (por exemplo, as idas e vindas de uma ponta do Brasil a outra) podem representar uma espécie de utopia geográfica, como apontou Gilda de Mello e Souza (2003, p.32-3), “que corrige o grande isolamento em que os brasileiros vivem, substituindo-o pelo elo fraterno da vizinhança”, ou seja, “na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”, pela chave da contradição e do contraste.

Sendo assim, podemos afirmar que o rito de passagem dessas lendas para uma sistematização cronológica de acontecimentos, pontuada por eventos na vida de alguns personagens – Macunaíma no centro de todos –, numa dimensão espacial e temporal próprios da epopeia, cria de um arranjo literário e artístico, pode ser entendida sob o conceito de **montagem** de fragmentos dispersos, porém, conexos, muito à vontade com a intenção alegórica da arte de vanguarda, aqui em chave bem brasileira:

Assim como *Macunaíma*, que une as lendas e os mitos entre si, se subtrai da ordem mágica para poder prosseguir viagem, destituindo, conseqüentemente, essa mesma ordem, Mário, que costura as lendas para instalar uma narrativa contínua, destrói o sentido absoluto dessas lendas pela organização literária. (...) Por sua vez, Joaquim [Pedro de Andrade, cineasta], ao cinematizar o discurso literário de Mário, faz o mesmo. Se o discurso literário tende naturalmente a racionalizar o mítico, o discurso cinematográfico concretiza o literário. (HOLLANDA, 1978, p.69 – parênteses meus)

Como no cinema, no teatro também estaremos tratando de uma montagem em segunda dimensão, pois a montagem primeira já está configurada na própria obra andradiana.

Não há um mundo com sentido absoluto, e as adaptações¹⁰ para o cinema e o teatro respeitam, assim, uma questão formal decisiva para a obra em questão, ou seja, não perderá de vista o espírito que dirigiu a concepção da obra inicial.

Sendo assim, não é forçar a barra levar essa obra para outros canteiros artísticos, pelo contrário: ela viaja muito bem e se fortalece, pela nova configuração formal (artística) e contextual (novas paisagens sociais). Isso a salva, no sentido benjaminiano, da morte do cânone quando domesticado. Mas a rapsódia *Macunaíma* se recusa ser domesticada, a virar pedra, engrenagem no mundo da máquina; assim, o modo mais fiel de fazer jus à obra é sua atualização profunda.

A teoria que, acredito, é exigida pela obra para dar conta de sua natureza íntima – materialista e imanente – traz a história para dentro da obra e a singulariza.

¹⁰ Sabemos que atualmente existem numerosos trabalhos que discutem o conceito de adaptação. Alguns, inclusive, chamam tais procedimentos de tradução ou transculturação. Nessa dissertação não entraremos no mérito dessa questão, usando a palavra **adaptação** sempre que nos referirmos à montagem que é nosso objeto de análise.

Antes de assumir a mesma perspectiva para o estudo da montagem de Antunes, iremos passar pelo estudo das formas teatrais e sua função social no Brasil dos anos 1940 aos 1960, percurso indispensável para se entender a montagem de Antunes.

CAPÍTULO II

História das formas teatrais: Antunes e a formação crítica do teatro brasileiro

No presente capítulo, estudo a história das formas teatrais no Brasil, especialmente no eixo Rio-São Paulo, para compreender e dimensionar o caminho artístico de Antunes Filho. Por uma feliz coincidência (que se quer mostrar mais do que isso), o período abrange um momento decisivo da formação de um ‘sistema teatral’ – para nos remetermos a um conceito central da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, que merece consideração.¹¹ Não se tem o objetivo de esgotar tema tão vasto e rico, mas apresentar alguns de seus momentos representativos e um deles, sem dúvida, é o teatro dirigido por Antunes Filho.

(...) para poder realizar certas coisas de maneira não convencional, eu precisava começar um tipo de exercício. Não era “vamos fazer um método”. Era “como é que se vai conseguir tirar o ator almofadinho?”. Eu precisei ir fundo, para poder funcionar. Já na “Vereda” [da Salvação], em 64, o legal foi que o Jorge Andrade, um grande amigo que eu tive, topou a parada de fazer a coisa daquele jeito. Ele até estimulava. Quando estreou, foi um escândalo. Naquele tempo tinha escândalo. E isso foi antes das coisas de 68, das coisas da Europa. Era uma coisa intuitiva, que eu tenho, de que faço e não sei por quê. Depois de alguns anos: “Ah, foi por isso”. Eu nunca sei por que faço as coisas. Qual é a herança de “Macunaíma”, hoje? Tem o trabalho plástico, inovador, que era usar material... pobre. Sem ser teatro pobre, pelo amor de Deus! (ANTUNES *apud* SCHWARTZ, 2003, p. 536)

Entendendo a mediação com a vida social na obra de Antunes aspecto formal dela, este capítulo faz um breve panorama de sua produção até *Macunaíma*, sobretudo de sua vida artística nas décadas de 1950, 60 e 70, dialogando com importantes acontecimentos

¹¹ Nas palavras de Antonio Candido: trata-se de “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico (...).” (CANDIDO, 2006, p. 25) Assim se pode formar uma tradição literária. No caso do teatro, esse processo se consolida a partir dos anos 1940, com os itens acima descritos presentes.

teatrais concomitantes aos anos de formação do diretor, culminando numa história das formas teatrais no Brasil. Assim, podemos acompanhar a formação de um teatro crítico por meio de grupos teatrais (Arena, Oficina, TBC, CPC, e outros), que incluía novos grupos sociais, como trabalhadores e estudantes.

Conhecendo a trajetória artística de Antunes Filho – renomado diretor, encenador, adaptador, teatralizador¹², dramaturgo, preparador de atores, produtor – podemos entender sua negação às modas teatrais que tomam conta dos palcos brasileiros pela valorização das formas estrangeiras. Vanguardas sem atenção à função social do teatro não interessam a ele pelo seu esteticismo autocentrado, por um lado. Por outro, o seu paulatino afastamento do “teatro comercial” tem na montagem de *Macunaíma* um de seus momentos mais incisivos, exemplo de uma inquietação artística que se renova a cada montagem e, também, nas remontagens:

Este é, salvo erro, o meu quinto contato com o *Macunaíma* (Cf. 1978:5; 1979a:1; 1979b:10; 1980:2; 1981:1); e o volume de novidades que encontro em cada uma dessas revisitações, deixando-se em dúvida sobre se se trata de inovações ou de detalhes que o bombardeio de signos não me permitiu captar nas visitas anteriores, é uma prova da inesgotável riqueza desse painel. (ANTUNES FILHO *apud* MICHALSKY, 1981, p.1)

Antes de tudo é preciso ressaltar que a expressão “bombardeios de signos” alude ao caráter alegórico do romance-fonte e de sua teatralização, algo já incorporado mesmo no vocabulário de Antunes. Suas palavras reforçam a ideia de que o teatro, como gênero dramático, guarda para si algumas especificidades. Entre elas que o teatro, como tal, depende de uma montagem e da interação com um público para se concretizar, não se reduzindo à literatura dramática. Sendo assim, tudo o que concerne ao processo de montagem de uma peça (produção, ensaios, adaptação do texto, apresentação, críticas) interfere de maneira direta no estudo da produção e da recepção da mesma.

As influências artísticas decisivas para a formação do encenador Antunes Filho se iniciam com a sua entrada como diretor assistente no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), em 1952, a convite de Décio de Almeida Prado – primeiro nome entre os

¹² Na época da estreia de *Pedra do Reino* (da obra de Ariano Suassuna), Antunes utilizou o termo *teatralizar* para diferenciar este do termo *adaptar*. “Eu achei legal esse termo porque dá a idéia perfeita de que você pegou uma obra literária, respeitou-a ao máximo e a teatralizou. Então aquilo que não saiu bem é do Antunes, o que saiu bom é do Suassuna.” (ANTUNES FILHO, 2006, p.103) Dizia ser uma maneira de proteger o autor e, além disso, aponta para um teatro ‘teatral’, contra um ‘dramático’.

críticos e historiadores do teatro nacional, onde permaneceu até meados dos anos 60. Por isso, nessa dissertação iremos privilegiar as relações que o autor estabeleceu com o TBC, sem, porém, deixar de lado influências como as do teatro de Arena – ligação essa mais indireta, porém inevitável para quem estava completamente envolvido com o teatro em São Paulo no final dos anos 50 e começo dos 60 –, assim como as atividades do Teatro Oficina. Esses grupos/companhias, por estarem em São Paulo, tiveram relação direta com sua obra, em maior ou menor grau.

É evidente que o teatro nacional não começou com o TBC, nos anos 1940. Aliás, o teatro brasileiro ganha impulso considerável e começa a se estruturar com a chegada da família real portuguesa no início do século XIX, sendo João Caetano um dos primeiros brasileiros que viveram exclusivamente do teatro, atuando como ator, diretor, produtor teatral, encenador das primeiras peças escritas por brasileiros com temas nacionais (de Gonçalves de Magalhães e Martins Pena). Na segunda metade do século XIX, nomes da estatura de José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, Artur Azevedo estavam diretamente envolvidos na vida teatral brasileira, de certo modo comprometida com a concepção de um teatro **formador**, como se lê no texto de Machado de Assis, de 1859, intitulado *Ideias sobre o teatro*:

Consideremos o teatro como um canal de iniciação. O jornal e a tribuna são os outros dois meios de proclamação e educação pública. Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um desses respiradouros e lança-se o pomo às multidões ignorantes. No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente — as caligens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra de noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários. (MACHADO DE ASSIS, 1979, p.793-4)

A força expressiva do texto de Machado é evidente, bem como a importância que atribui ao teatro para a formação de sujeitos conscientes e ativos socialmente. A disputa entre um teatro romântico e outro realista se faz materializada pelo embate entre o Teatro São Pedro e o Ginásio Dramático, num clima artístico muito instigante no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX.

Os estouros da Primeira Guerra Mundial ecoaram diretamente na história do teatro brasileiro: os grupos teatrais estrangeiros deixam de visitar o Brasil e, assim, a dramaturgia brasileira das décadas de 1920 e 1930 via-se isolada. Também por isso

temas brasileiros passaram a se afirmar cada vez mais nos palcos nacionais. Exemplo disso são as comédias de costumes com grande apelo satírico à organização social e política, bem como de autoafirmação da nacionalidade.

Antes, em 1916, estreava em São Paulo a peça *Flores de sombra*, de Cláudio de Souza. O texto tratava da valorização das virtudes campestres, dos troncos tradicionais da família brasileira, em contraste com o definhamento dos hábitos ditos ‘civilizados’. Era a burguesia interiorana – e aristocrata – afirmando sua moralidade em detrimento do cosmopolitismo da Capital. Já em *Onde Canta o Sabiá* (1921), de Gastão Tojeiro, o personagem central era o próprio Brasil: num primeiro momento, um carioca morador de Paris não quer voltar a morar no Brasil, mas é obrigado a voltar para vender algumas de suas propriedades, então se apaixona e decide não mais partir.

O momento do teatro brasileiro era dominado pelo texto cômico, e a plateia tomada pelos burgueses aristocratas que faziam de alguns atores verdadeiras lendas vivas. Entre os mais prestigiados estavam Procópio Ferreira e Leopoldo Fróis, que representaram muitas peças de Henrique Coelho Neto, Oduvaldo Vianna outros. Procópio Ferreira formou-se na primeira escola de teatro do Brasil, a Escola Dramática Municipal, criada por decreto em 8 de junho de 1911, assinado pelo General Bento Ribeiro, prefeito do Distrito Federal (ainda no Rio de Janeiro). A figura do ator-ídolo deve-se, sobretudo, a dois fatores relevantes: 1º) a dramaturgia privilegiava a centralização em uma determinada personagem; 2º) não se estruturara, ainda, a figura do diretor. Dia após dia – mesmo que atrasado – o herói do teatro nacional se assemelhava ao herói romântico burguês.

As produções ficavam por pouco tempo em cartaz, talvez uma ou duas semanas no máximo. O público exigia novas atrações. As companhias (que tinham em seu elenco comediantes como Dulcina de Moraes, Ítala Ferreira, Elza Gomes, Bibi Ferreira, além dos já citados Leopoldo e Procópio) se viravam para estreitar dois ou até três espetáculos por mês. Isso só era possível graças à presença do **ponto**. Dias Gomes, em depoimento à escritora Edla Van Steen, esclarece:

Havia também a curiosa figura do ponto teatral: um homenzinho enfiado num buraco do palco, ‘soprando’ as falas. Por isso, era possível encenar uma peça em menos de quinze dias. De modo que as pessoas ficavam apenas uma semana em cartaz, com duas sessões diárias, sendo substituídas na semana seguinte. (DIAS GOMES *apud* CARONE, 1990)

Segundo Sábato Magaldi, mesmo a alta dose de nacionalismo inerente à dramaturgia da época não garantiu a presença dos profissionais do palco na famosa *Semana de Arte Moderna*, de 1922:

A exigência do trabalho coletivo, no espetáculo, com o concurso obrigatório do autor, do intérprete e público, afastou o palco da inquietação e da pesquisa que logo lançariam no admirável nível de agora as outras artes. Não seria mesmo verossímil que a prática de uma comédia sentimental, muitas vezes rasteira e padronizada nos efeitos a alcançar sobre o público, se sensibilizasse com a audácia de uma pintura que abandonava a paisagem e o retrato fotográficos, e a poesia, que expunha ao ridículo a preocupação formalista de uma rima rica. O mundo do teatro profissional perdeu o contato com as demais artes, nessa correspondência que é sempre vitalizadora de todas as expressões”. (MAGALDI *apud* CAMPEDELLI, 1995, p.25)

Porém, em seu livro *A Batalha da Quimera: Renato Viana e o modernismo cênico brasileiro*, Sebastião Milaré (2009) faz um importante resgate para a história do teatro nacional, sobretudo pela valorização de um de seus nomes fundamentais: Renato Viana, apresentado como um modernista do teatro brasileiro, rechaçado pela crítica – sobretudo paulista – por ser ele (Viana), patrocinado por projetos custeados pelo governo getulista.

Por seu esquecimento na história do teatro brasileiro, vale a pena apresentá-lo, mesmo que em linhas gerais. Renato Viana (1894 - 1953) era diretor, ator e autor de espetáculos que, na época em que nasce o Modernismo no Brasil, procuram criar uma nova estética, visando uma transformação da cena e do processo de produção teatral. Com os amigos modernistas Villa-Lobos e Ronald Carvalho, funda em 1922 a Sociedade dos Companheiros da Quimera, com o objetivo de elevar o nível cultural e intelectual do teatro. No mesmo ano, escreve e dirige *A Última Encarnação de Fausto*, interpretando Mefistófeles. O anúncio da estreia alardeava se tratar do primeiro teatro de encenação do Brasil. Pouco dramático e recheado de reflexões verborrágicas, o espetáculo, embora traga um novo uso da luz, do som e da cenografia, é duramente criticado e fica poucos dias em cartaz.

Em 1924, Renato Viana anuncia a fundação de uma reunião de diretores (Colmeia) com o objetivo de mudar o teatro por meio da disciplina e da orientação técnica do ator, em vez das vaidades individuais. A iniciativa não se realiza. Em 1934 Viana faz nova tentativa, desta vez com o **Teatro Escola**, cujo projeto enseja formar novos atores e

constituir um repertório de 12 peças a serem apresentadas com ingressos reduzidos em todo o País. Desse enorme projeto, o diretor monta cinco textos, apenas dois inéditos e ambos de sua autoria, *Sexo* e *Deus*, usando atores profissionais – entre eles Itália Fausta e Jaime Costa – e causando indignação entre a classe teatral. Em 1946, cria o **Teatro do Povo**, sendo o pioneiro no trabalho teatral com e para operários.

Sem se firmar no panorama do teatro brasileiro nem como autor nem como diretor, Renato Viana traz, dos espetáculos que assiste no exterior, ideias que procura difundir e praticar por meio de projetos pedagógicos e de circulação de espetáculos. Ainda que não se materializem em suas montagens, essas concepções resumem algumas linhas de força do teatro moderno que entram na ordem do dia a partir do trabalho de grupos amadores como o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) e Os Comediantes, ambos no Rio de Janeiro.

A crítica social intensificou-se nos anos 30, com peças como *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, carro-chefe da companhia de Procópio Ferreira, peça que satirizava a filantropia, e *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade (1890-1954), que, porém, foi encenada pela primeira vez apenas trinta anos mais tarde, em 1967, pelo Grupo Oficina, de José Celso Martinez Corrêa, quando teve enorme repercussão. Nessa época, já se montava Pirandello no Brasil. Jaime Costa foi o primeiro ator de Língua Portuguesa a interpretar peças do dramaturgo italiano, em 1924, antes mesmo do autor ser laureado com o Prêmio Nobel de Literatura.

As décadas de 40 e 50 foram anos de grandes acontecimentos teatrais. Atores, autores e companhias floresciam mesmo no conturbado período da Segunda Guerra. Em 1941 surge, em Pernambuco, o Teatro de Amadores (TAP). Mesmo com atuação regional, o grupo obteve êxito em algumas montagens trazidas para capitais como São Paulo e Rio de Janeiro, sendo considerado por Décio de Almeida Prado uma espécie TBC do nordeste, pelo ecletismo de seu repertório. Em 1957, no contexto da boa acolhida do TAP e do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP – mais voltado para temática e formas nacionais) em viagens para o eixo Rio-São Paulo, o nome de Ariano Suassuna ficou conhecido nacional e internacionalmente, com a peça *O Auto da Compadecida*, escrita em 1955. Outro nome fundamental nesse processo que faz o TEP dirigido por Hermilo Borba Filho ser reconhecido nacionalmente é Paschoal Carlos Magno, que em 1937 fundara o Teatro dos Estudantes do Brasil (TEB), muito

importante de ser lembrado aqui por ser dos primeiros a se preocupar com a formação dos atores, exercendo mesmo função pedagógica.

Contemporâneo ao grupo dos Comediantes no Rio é o Teatro Experimental do Negro (TEN), de 1944, fruto do esforço de Abdias do Nascimento, oferecendo ao artista negro a oportunidade de atuação – pois, até então, personagens negras eram representadas por brancos pintados de preto – e também criando uma dramaturgia que estivesse à altura de suas aspirações. Grandes artistas se destacaram nesse grupo, como a atriz Ruth de Souza, que depois atuaria na TV e no cinema. Como se vê, a partir dos anos 40 já se percebe uma enorme movimentação teatral de grupos muito diversificados e com objetivos específicos, realizando pesquisas de temas e formas para uma nova dramaturgia, percurso muito importante para a pouco conhecida e estudada história do teatro brasileiro. Não é à toa que, em 1943, os Comediantes puderam fazer da montagem da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski, um marco em nossa história teatral.

Após a Segunda Guerra Mundial, o Teatro do Estudante de Pascoal Carlos Magno ressurge com apresentações de grande sucesso, revelando jovens talentos como Sônia Oiticica, Sérgio Brito, Sérgio Cardoso e Maria Fernanda. Assim como o Teatro do Estudante, outros grupos tiveram êxito a partir da deflagração do conflito mundial. Diversos artistas vieram para o Brasil, trazendo técnicas de montagem e questões ainda não vistas nos palcos nacionais. Daqueles que pousaram em território brasileiro para fugir dos horrores da Guerra, talvez o mais expressivo seja Zbigniew Marian Ziembinski, citado há pouco.

Em 1941, Zimba (como era carinhosamente chamado) chega ao Brasil – fugido da Polônia, sua terra natal – e traz importantes contribuições estéticas para o palco tupiniquim: além de numerosos ensaios, seu processo de trabalho introduz a noção de diretor no teatro brasileiro, como aquele que cria uma encenação, quase como um pintor da cena, com atuação em todos os níveis do fazer teatral (pensa-se a luz, o som, a atuação, todo o recheio de uma produção). Assim substitui a figura do ensaiador, que se preocupava apenas em distribuir papéis e ordenar a movimentação em cena.

A direção de Ziembinski de *Vestido de Noiva*, em 1943, soube equacionar os vários planos propostos por Nelson Rodrigues, que se dividem entre a alucinação, a memória e a realidade. *Vestido de Noiva* veio rasgar a superfície da consciência do personagem nos

palcos nacionais, incorporando à nossa dramaturgia os padrões da ficção em voga na Europa, deixando-nos à altura do teatro moderno de então.

Ziembinski tinha à mão um texto que lhe permitia ousar na encenação, casamento que se tornou ímpar para o teatro nacional. Também a temática muda radicalmente, passando do convencionalismo das situações domésticas para a desagregação da mente de uma mulher acidentada à beira da morte (Alaíde). Os temas novos precisam ser sustentados por uma linguagem nova. E Nelson Rodrigues faz uma contribuição significativa: enquanto os dramaturgos da geração anterior adotavam um diálogo artificial, ele restringiu a expressão cênica a uma absoluta economia de meios, conseguindo que cada vocábulo funcionasse como se fosse o único que pudesse expressar aquela situação, o que se tornou prato cheio para os experimentalismos expressionistas do diretor polonês¹³.

Outro empreendimento decisivo para nosso teatro foi o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que abre suas portas em 1948, um dos grandes acontecimentos teatrais da década de 1950. Em São Paulo, o industrial italiano Franco Zampari e atores amadores como Abílio Pereira de Almeida e Paulo Autran desejavam que a cidade – agora já cosmopolita, com mais de dois milhões de habitantes – tivesse espetáculos da mesma dimensão de Paris, Londres e Nova York. A década anterior afiançava que essa possibilidade existia.

A fórmula do sucesso do TBC foi simples: reunir grandes talentos em volta de um elenco estável, garantindo a atividade cênica constante. Dessa forma, graças a generosos patrocínios, o TBC conseguiu importar nomes como o diretor Adolfo Celli e o cenógrafo Bassano Vaccarini, além do já citado Ziembinski¹⁴, além de textos importantes da dramaturgia internacional.

Mas não era apenas de mão de obra importada que viviam as concepções artísticas do TBC. A primeira montagem de *O Pagador de Promessas*, em 1960, de Dias Gomes, marca o início da fase nacionalista do grupo, já sob a direção artística do brasileiro

¹³ Essa peça e sua encenação são consideradas, quase unanimemente, como um ponto e de virada para o teatro nacional. A partir de então, surgirão grupos teatrais com repertório mais afinado às produções recentes da Europa, dos Estados Unidos, numa estrutura mais aberta e com outras perspectivas de encenação, de texto e de público. É um momento de amadurecimento do teatro nacional.

¹⁴ Entre 1951 e 1957, Zimba trabalha no TBC e leciona arte dramática na EAD (Escola de Arte Dramática) de Alfredo Mesquita, marcando – também pela intensa produção com outros artistas que estavam fora destes dois círculos – uma geração inteira de artistas.

Flávio Rangel, que resultaria no longa-metragem premiado em Cannes¹⁵, na esteira da valorização do autor nacional que o Arena iniciara com a montagem de *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958.

O TBC foi importante na montagem de um palco de alto nível, contribuindo para colocar o teatro noutra posição no contexto artístico de São Paulo. Em termos de dramaturgia, encenação, direção, produção, atuação, público, ou seja, em todos os sentidos, foi um momento chave para o teatro nacional. No convívio com outros grupos, inclusive, ajudou a formar um contexto crítico no teatro brasileiro. Dezesesseis anos depois de abrir suas portas, encerra suas atividades com a montagem de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, com direção de Antunes Filho, em 1964. Os atores e diretores que lá trabalhavam formaram novos grupos. Dentre eles surgem as companhias Tônia-Celi-Autran (Tônia Carreiro, Adolfo Celi e Paulo Autran), Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Teatro dos Sete e a Companhia Cacilda Becker. Nesta última, além de Cacilda, faziam parte sua irmã, Cleide Iáconis, e Valmor Chagas¹⁶.

Com uma política desenvolvimentista materializada no *slogan* “50 anos em 5”, do governo Kubitschek, o Brasil viveu uma agitação também no plano cultural, que resultaria no aparecimento de vanguardas como o Concretismo, a Bossa Nova e o Cinema Novo, além do teatro – sendo que, no âmbito do teatro, essa renovação já fora iniciada nos anos 1940. Também na primeira metade da década de 50, o Tablado, escola de organização de amadores do Rio de Janeiro, adquire grande visibilidade graças à presença da atriz e autora de textos infantis Maria Clara Machado, que assumira a direção do grupo em 1951.

Outro importante grupo de teatro estrearia no início da década de 50: o Teatro Arena nasce em 1953 como um grupo experimental, com o objetivo de buscar novos modos de expressão para um público diferente do que frequentava o TBC. Até 1956, encenou autores como Tennessee Williams (1953) e Martins Pena (1954), experimentando

¹⁵ Do desdobramento dessa atividade artística constante surge a companhia cinematográfica Vera Cruz, que produziu muitos filmes, entre eles *O Cangaceiro*. Infelizmente, uma crise financeira, devido às onerosas produções de filmes, também à distribuição confiada a uma companhia estrangeira, obrigou a Vera Cruz encerrar suas atividades em 1954.

¹⁶ Um aneurisma durante apresentação do espetáculo *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, encerrou a carreira da ainda relativamente jovem Cacilda Becker e, conseqüentemente, a trajetória da companhia. Em 1998, a atriz foi homenageada com o espetáculo *Cacilda!*, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, pelo Teatro Oficina, de São Paulo. Coube à atriz Bete Coelho o papel principal, revivendo a lenda Cacilda Becker.

diversos gêneros. Em 1954, consegue erguer sua sede na Rua Teodoro Baima, no centro de São Paulo.

Em 1956, ganha novas diretrizes e feições com a chegada de Augusto Boal – que, voltando dos EUA, trazia, via *Actor's Studio*, lições de Constantin Stanislávski – e com a fusão com o TPE (Teatro Paulista do Estudante), de onde vem Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), entre outros. Paulatinamente, o grupo vai se orientando para a esquerda até o ponto de virada com a montagem de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, em 1958, abrindo a chamada fase de nacionalização dos clássicos, quando a ênfase da dramaturgia se voltava para a crítica social.

A proposta de um teatro crítico, dialético – talvez mesmo ainda sem uma discussão sobre Brecht por aqui – era interessante aos objetivos de formação de um teatro com temas nacionais. Mas o pequeno apelo comercial do projeto impossibilitava a sobrevivência do grupo, que passava por graves dificuldades financeiras. A apresentação da peça *O Cruzeiro Lá no Alto* (renomeada depois como *Eles não usam black-tie*, por sugestão de José Renato, que assinou a direção da montagem), em 1958, de Gianfrancesco Guarnieri, seria a última realização do grupo. O sucesso da montagem foi considerável e deu novo fôlego ao Arena que, animado com os resultados de *black-tie*, organizou o Seminário de Dramaturgia, de onde saíram os textos das montagens seguintes: *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho; *Quarto de Empregada*, de Roberto Freire; *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa. O seminário de dramaturgia ainda é lembrado como um momento ímpar no teatro brasileiro, um lugar de discussão política e estética e sua necessária relação. O estético era visto como expressão de aspectos da vida social.

Já em 1964, após o golpe militar, no Rio de Janeiro, o teatrólogo Augusto Boal dirige *Opinião*, com ex-integrantes do CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), um espetáculo que mistura notícias de jornal, citações de obras importantes da literatura mundial, depoimentos e muita música, contextualizados numa realidade social constituída por três classes: a média intelectualizada (interpretada por Nara Leão), o migrante nordestino (por João do Vale) e o sambista do morro (Zé Kéti). Interessado pesquisador de formas teatrais europeias e norte-americanas, Boal

dirige o Arena em São Paulo, onde, em 1965, assina com Guarnieri a autoria do espetáculo *Arena conta Zumbi*¹⁷, com o qual inaugura seu método **Coringa**.

Em poucas palavras, o sistema buscava a **desvinculação entre ator e personagem** (alguns poucos atores, alternando entre si a interpretação dos personagens, desempenham todos os papéis, por vezes utilizando máscaras – a exemplo da peça didática *A Decisão* de Bertolt Brecht – com o objetivo de evitar a identificação em demasia entre ator e personagem, facilitando a interpretação crítica do personagem representado). Havia uma **perspectiva narrativa una e coletiva** (uma única perspectiva narradora – ‘o Arena conta...’); **ecletismo de gênero e estilo** (emprego de recursos farsescos, melodramáticos, de telenovela, realistas, expressionistas, surrealistas entre outros, o que não rotula e nem prega um molde, uma fôrma); **uso da música** (para uma concepção épica, a música como comentário, paródia das cenas). O Coringa era uma espécie de intermediário entre o público e os personagens, tendo consciência de que está no teatro no tempo da atualidade, interpelando e exigindo dos espectadores a mesma perspectiva.

Além de *Zumbi*, o Coringa embalou várias outras montagens do Arena, alcançando sistematização teórica no espetáculo *Arena conta Tiradentes*, em 1967, assinada pelos mesmos autores de *Zumbi*. A proposta reforça os objetivos de mobilização política do grupo, bem como autentica de vez o casamento das ideias de Boal com o restante coletivo do Arena:

O pensamento de Boal é uma elaboração livre e original de concepções sobretudo brechtianas. As idéias expostas destinam-se a fundamentar um teatro que tenha eficácia para o público brasileiro e, mais de perto, para o público do Teatro de Arena; eficácia no sentido do acerto social deste teatro, isto é, da “humanização do homem”. A teoria visa possibilitar a criação de um teatro brasileiro que vá além da atitude contemplativa, já que a humanização do homem é um fato concreto de condições e direções da vida, no sentido de uma sociedade que se desaliena progressivamente e aos saltos. (ROSENFELD, 1996, p.13-14)

¹⁷ A modernidade está na forma do *sistema Coringa* e, no plano temático, nos negros que, unidos, constroem um espaço social, conforme Décio de Almeida Prado descreve em *Exercício Findo* (1987): “negros construindo um paraíso de pujança econômica, de justiça social, e ainda por cima com deliciosos toques de erotismo. (...) Os brancos são decrépitos, adamados, pernósticos, ridículos. Surpreendentemente, os brancos vencem”.

A onda do autor nacional do Arena criou escola. Entre seus seguidores, surge o Teatro Popular de Arte, de Sandro Polônio e Maria Della Costa, que levou à cena *Gimba*, de Guarnieri. A montagem participou do Festival Internacional de Paris e consolidou o nome de Guarnieri, bem como da nova dramaturgia brasileira. *Um grito parado no ar*, de 1973, é outro texto de Guarnieri que merece citação. A peça, que estreou em Curitiba (fora do eixo Rio-São Paulo, há de se notar), metaforizava a falta de liberdade de expressão do brasileiro em plena ditadura.

Outro nome representativo da segunda metade da década de 50 foi o autor Jorge Andrade, que, tematizando a decadência da aristocracia rural e o drama do homem e da terra, percorreu São Paulo e Minas Gerais, a partir de *A moratória* (1955), destacando um tempo desde as bandeiras paulistas e a Inconfidência Mineira até a crise do café e a sociedade burguesa da metrópole, num ciclo dos mais fecundos da arte nacional. No caso de *A moratória*, a ação se passa em dois planos temporais diversos, mas concomitantes no palco dividido ao meio entre os anos de 1929 e 1932, desenvolvendo a trama de modo paralelo. Há interpenetrações de um plano em outro em vários momentos da história. A peça pertence ao chamado **ciclo do café**, por constituir um verdadeiro painel histórico e, também, psicológico, utilizando-se de formas novas.

2.1 – A hora e a vez de Antunes Filho

É lícito salientar que a formação do diretor não é meramente individual, fruto dos esforços de um sujeito obstinado, mas também, em grande medida, resultado de relações sociais objetivas produzidas no período, que ajudam a entendê-la. No sentido inverso, sua formação contribui para entendermos a história do teatro brasileiro do período e, a partir daí, o próprio momento histórico em questão. Essa é uma das premissas do trabalho: estudar as relações entre o processo social e a forma artística, que não é mero espelhamento da sociedade, mas a cria, discute, expressa e trabalha. Segundo Antonio Candido, o aspecto social da arte opera em duas frentes:

depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou

reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (CANDIDO, 1976, p. 20)

Antunes é um daqueles artistas que conseguem, de forma consciente ou não, tomar o pulso do seu tempo, sem descurar da busca estética. Pelo contrário, a estética não deve ser vista como uma área isolada da vida humana, mas sim pelas mediações que realiza com ela. Daí ser fundamental estudar a relação de Antunes com o TBC, o Arena e, também, com a criação do Pequeno Teatro de Comédia. Noutra momento, interessam o grupo Macunaíma e seu trabalho no CPT (Centro de Pesquisa Teatral).

A citação na qual Antunes comentava as novidades estéticas e o escândalo em torno da montagem que dirigiu de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, em 1964, precisa ser aqui retomada. Essa peça marca um reencontro de Antunes com o TBC no ano do golpe militar, o que será considerado por muitos críticos como um divisor de águas na carreira do diretor, valendo a pena insistir no modo inovador como realiza a preparação dos atores, os laboratórios de atuação e outros aspectos que marcam sua obra desde então.

Conforme palavras do próprio Antunes em entrevista à Folha de São Paulo, ele não tinha consciência completa do que fez: “*Era uma coisa intuitiva, que eu tenho, de que faço e não sei por quê. Depois de alguns anos: ‘Ah, foi por isso’*”. (SCHWARTZ, 2003, p. 536). Há de se respeitar a posição do diretor em relação ao seu processo intuitivo. Mas não há como negar que referências anteriores a esse processo agiram de forma influente, mesmo que inconscientemente, para sua formação artística. A alegada intuição anda de mãos dadas com uma busca incessante de referências sobre seus objetos de estudo. Assim, seu processo de trabalho não é daqueles que esperam a inspiração chegar e se pensam acima dos homens comuns por uma sensibilidade exacerbada, mas ganha corpo por uma intuição, por assim dizer, muito bem fundada, mesmo racional. Parafraseando Polônio, há método nessa intuição.

Dessa forma, segundo pesquisa realizada em jornais, revistas, livros e entrevistas cedidas por Antunes (ou sobre ele), bem como teses e outros arquivos publicados na internet, enumerei algumas referências que possivelmente influenciaram, direta ou indiretamente, o diretor. O percurso interessa, sobretudo, para entender as premissas

sobre as quais se assenta a montagem de *Macunaíma*: a escolha do livro, sua adaptação teatral, seleção do elenco, preparação dos atores e, não por último, sua recepção.

Não há dúvida que estudar a obra de qualquer artista exige um conhecimento prévio do contexto histórico, social e estético no qual seu trabalho floresceu. No caso de Antunes Filho, isso é particularmente importante em virtude de sua necessidade visceral de procurar novas maneiras de fazer teatro e de se relacionar com o público existente. A mera busca formal nunca foi o mote principal de seus trabalhos, o que redundaria num esteticismo autofundante que é desmentido tanto pelos críticos, como pelo próprio encenador e, também, pela escolha de seus espetáculos. Passando por obras como *As feiticeiras de Salem* (de Arthur Miller), *Vereda da Salvação* (de Jorge Andrade) e *Peer Gynt* (de Ibsen) chegando a *Macunaíma*, esses textos, se não são engajados politicamente, necessariamente exigem um olhar sobre a vida social e seus impasses e descasos. Daí ser pertinente ouvir de Antunes que seu teatro

é sem dogmas mas com referências. A história atrás, a realidade presente, em ação. Estamos em processo. Nosso teatro não é de vanguarda; é de pesquisa. (...) Muita pesquisa, muito vídeo, tudo que é livro, milhões de fotografias. Índios também, quando vinham para São Paulo, a gente trazia para o ensaio. (ANTUNES, 1978, p.1)

Nos rastros dessa citação, discutiremos algumas dessas referências. Em 1952, Antunes ingressa como assistente de direção no TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, a convite de Décio de Almeida Prado, como visto. Seu envolvimento com o TBC é um tema dos mais relevantes. O que era o TBC então? Um teatro já com uma história bem sedimentada, e porta de entrada de vários encenadores estrangeiros que trouxeram, cada qual em sua área de afinidade particular, novas ideias para o teatro brasileiro. Esse material era excelente para ser, antropofagicamente, deglutido e atualizado para nossa realidade pelos diretores e atores brasileiros. Para Antunes, foi a oportunidade de se aproximar dos estrangeiros que eram convidados para trabalhar no Teatro Brasileiro de Comédia: Ziembinski, Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi e Flaminio Bollini.

Peguei todos os diretores estrangeiros, trabalhei com eles todos. Eu era assistente do TBC e saí para fazer *Weekend* [de Noel Coward] (...) A minha peça fez mais sucesso que a peça do TBC. No dia seguinte à estreia, voltei para o TBC com as minhas coisinhas e buscar café para todos os atores, como assistente de direção. Eu queria aprender. Eu

quero aprender. (ANTUNES *apud* SCHWARTZ, 2003, p.539 – parênteses e itálicos do autor)

Esse contato será fundamental para Antunes. Não custa lembrar, por exemplo, que a direção de Ziembinski da peça *Vestido de Noiva*, em 1943, tornou-se um marco do processo de profissionalização do teatro no Brasil, muito em função das exigências artísticas cobradas pelo diretor de origem polonesa. Antunes destaca a musicalidade de Ziembinski quando atuando, atento ao ritmo empregado às falas:

Eu adorava o Ziembinski como ator. Ninguém entendia o que ele falava, mas eu entendia. Ele era ótimo. Falava meio enrolado, mas era excelente ator. Mesmo em "Pega Fogo", em que a Cacilda [Becker] estava muito bem, eu achei ele melhor. Embora ele falasse um brasileiro polaco, era muito musical. Ele era no som. O Celi era nos volumes, na distribuição dos volumes. (ANTUNES *apud* SCHWARTZ, 2003, p. 540 – parênteses meus).

Adolfo Celi o faz perceber a importância do sentido de cada marcação em cena, que tudo que é posto em cena deve possuir um significado, uma motivação. Nada deve aparecer no palco de modo fortuito, casual, mesmo que aparente ser assim.

Eu, quando coloco uma marca, tem que ter um sentido para mim. Eu aprendi com o (Adolfo) Celi. Ele dividia o palco de tal maneira... Ele colocava uma figura em cena, e era o lugar certo. Era ali, não podia ser em outro lugar. Os diretores hoje não sabem. O ator pode entrar de qualquer lugar, sair por qualquer lugar. Não pode. O meio é o meio, tem uma razão. Aí entram as artes plásticas. O Celi foi o cara que eu conheci que sabia mais da tipografia do palco. Para você colocar uma pessoa à direita ou à esquerda, no proscênio, você tem que ter um sentido. Se eu coloco duas pessoas aqui na frente, tem um sentido. Não é em qualquer lugar. Se eu me aproximo de você, tem um sentido. As distâncias têm um valor hierárquico. Aproximar, afastar. Eu cuido muito disso. Não é que eu cuido. É inerente, é orgânico. (ANTUNES *apud* SCHWARTZ, 2003, p.539).

Com esses diretores, Antunes parece ter compreendido a necessidade da condensação máxima de significados no seu teatro, de tal modo que ao texto, estudado minuciosamente, devem-se somar também o emprego da voz – entonação, prosódia, ritmo, volume –, bem como uma organização precisa do espaço cênico, da luz, dos

elementos de cena: um controle absoluto do nível dos significantes, mas sem o intuito de controlar também os significados.

Essa condensação permite novas leituras pela percepção das nuances que, à primeira vista, poderiam passar despercebidas como insignificantes, por sua posição secundária, mas que assomam ao primeiro plano da análise quando nos detemos neles por mais tempo e com maior intensidade. Esse ponto, no entanto, não diz respeito ao controle autoritário dos mínimos requisitos cênicos como resultado de um capricho dominador de Antunes, mas deve sua pertinência à concepção da arte como espaço plurissignificativo, no qual todos os elementos formais têm parte na construção do significado do todo. Da postura corporal à movimentação cênica, da ocupação dos espaços à relação entre as distâncias, cada marcação individual precisa ser bem concebida, levando, por vezes, à saturação dos significados. O diretor que não leve isso em conta simplesmente perde de vista que, mesmo inconscientemente, esses fatores irão fazer parte da fatura geral. A influência do TBC, neste ponto, é enorme.

Sobre Jacobbi, Antunes salienta a intelectualidade e a produtividade da pesquisa do diretor: “Ninguém sabia de Brecht na Europa, e ele estava falando de Brecht aqui. (...) E foi ele quem deu chance aos diretores brasileiros. Nós conseguíamos dirigir porque ele dava força aos diretores brasileiros. Eu sou da primeira leva” (ANTUNES *apud* SCHWARTZ, 2003, p.540).

Flaminio Bollini, por sua vez, traz ao TBC a criação através de intensas improvisações, numa versão dele das ideias do russo Constantin Stanislavski (1863-1938), filtradas a partir de Lee Strasberg (1901-1982) via *Actor's Studio*, em Nova Iorque. Também Antunes, na montagem citada de *Vereda da Salvação*, busca um estilo brasileiro de interpretação, calcado num naturalismo cênico exacerbado, antirromântico, também baseado em Stanislavski. De Bollini, talvez seja a *improvisação* a influência mais direta ao trabalho de Antunes. Conforme relato de Henreid, atriz do TBC:

Eu achava que ele [Bollini] não dirigia a gente, não. Ele botava a gente no fogo, mandava que cada um se virasse. Agora eu estou vendo que hoje em dia, principalmente, isso é uma forma de direção muito usada. Quer dizer: ‘Vire-se. Eu não vou te ensinar nada, eu não vou falar nada, talvez até eu te atrapalhe um pouco pra você descobrir qual é a linha do teu personagem’ etc. (HENREID *apud* GUZIK, 1986, p. 60 – parênteses meus)

Em muitas de suas entrevistas, Antunes faz questão de valorizar o trabalho do ator, de reforçar sua autonomia, partindo da improvisação: “Tudo começou com cenas improvisadas. ‘Dou um capítulo para você, um capítulo para você, pega uns caras aí, umas mulheres, improvisa a cena, improvisa, improvisa’.” (ANTUNES *apud* SCHWARTZ, 2003, p.536). No caso, improvisação não equivale a deixar toda a responsabilidade a cargo dos atores por desconhecimento do que se pretende realizar. Antes se configura como um método de criação coletiva que exige a participação ativa do ator e dos envolvidos nos projetos. Embora esteja claro que a decisão final cabe inteiramente a Antunes, isso não exclui a possibilidade de novas ideias e de uma realização diversa do projeto original, num teatro que realça, assim, seu caráter processual, aberto a mudanças de percurso.

Isso não vale apenas para a preparação de atores, mas também para a adaptação cênica. Sobre o processo de construção da adaptação de *Macunaíma*, iniciado por Antunes e seus atores e finalizado por Jacques Thieriot¹⁸, diz Antunes:

“Você vai fazendo, improvisa dentro daquilo que está escrito.” Aí alguém escrevia. A gente avançou assim, cena por cena. Quando juntou mais ou menos tudo, dava seis horas de espetáculo. Aí a gente chamou o homem que estava vertendo para o francês, Jacques Thieriot. “Fica ali na mesinha escrevendo”, outro ficava fazendo a cena, e foi assim. Foi assim que foi criado, na base da improvisação o tempo todo. E depois eu precisava armar também as cenas, para dar o fluxo. Eu dava, aí ele pegava e colocava dentro das especificações solicitadas pelo senhor Mário de Andrade. (ANTUNES *apud* SCHWARTZ, 2003, p. 537).

Em 1953, estreia como diretor na encenação de *Weekend*, de Noel Coward. O ritmo frenético imposto por Antunes nos ensaios foi percebido nas apresentações do espetáculo, uma provável herança do diretor italiano Adolfo Celi. A peça teve enorme sucesso e abriu espaço para o seu trabalho como diretor. Mas será 1958 um ano chave para Antunes, para ele assim como para o teatro brasileiro, quando dirige *O diário de Anne Frank*. A montagem marca o início dos trabalhos da companhia Pequeno Teatro de Comédia, que sobreviverá até 1962, e do qual Antunes Filho será o diretor artístico. Esse Teatro surgiu como uma alternativa ao TBC e ao Arena, com o intuito expresso de

¹⁸ Na mesma entrevista, Antunes afirma que a ideia de adaptar e montar *Macunaíma* veio do próprio Thieriot, durante conversa no restaurante Gigetto, em São Paulo.

buscar **refinamento estético**. Mas o fato de ser uma alternativa aos dois palcos mais importantes de São Paulo não deve indicar uma ruptura ou negação dos dois, antes o contrário: ao marcar uma posição diferente, dialoga com ambos. Prova disso é que, em 1961, dirige *Sem entrada, Sem mais nada*, de Roberto Freire, peça que, junto a outras como *Chapetuba Futebol Clube* (de Vianinha) e *Fogo Frio* (de Benedito Ruy Barbosa), foi resultado do Seminário de Dramaturgia do Arena, onde se criavam peças de importância social. A questão, para Antunes, era de posicionamento, não de negação.

Mas o ano de 1958 ficou marcado por outros motivos. Esse é o ano apontado por Campos (1988) como o de maior organicidade do movimento teatral, por várias razões: a EAD (Escola de Arte Dramática) já contava com 10 anos, formando uma geração de atores. Havia atenção e repercussão cada vez maior do público para o teatro feito em São Paulo, em grande medida devido às montagens do TBC, além de ser o ano da encenação, no Arena, de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com grande sucesso e, ainda, abrindo espaço para a montagem de autores e temas eminentemente nacionais, tratando de proletariado, de exploração social e exclusão, da falta de consciência social, entre outros itens.

No mesmo ano, Antunes também monta *Alô... 36-5499*, de Abílio Pereira de Almeida. Essa peça mostra a possível sintonia de Antunes Filho com o movimento teatral da época, mais precisamente com os grandes centros, São Paulo e Rio de Janeiro. Há uma incessante busca pelo reconhecimento de textos nacionais, sobretudo pelo grupo Teatro de Arena, que contagia os demais. Segundo Michalski, para Antunes “esse espetáculo representa, no momento, um desafio – conciliar o *desejo de trabalhar com um texto nacional* e com o aprofundamento de sua pesquisa estética ao retorno financeiro” (itálicos meus)¹⁹.

Em 1960 faz um estágio com Giorgio Strehler, no Piccolo Teatro de Milão e ao voltar, monta *As feiticeiras de Salem*, de Arthur Miller. A montagem é polêmica pela perspectiva épica que imprime à peça, num momento em que está particularmente interessado pelas ideias de Bertolt Brecht (e seu teatro épico) e pelo teatro popular. “Antunes almeja, insuflado pelo clima político então dominante, discutir a realidade nacional e nela interferir pela via artística.”²⁰ A montagem é sugestiva para o objetivo deste trabalho ao alinhar as referências de Antunes com seu tempo, sob o aspecto

¹⁹ Enciclopédia Itaú Cultural, verbete Antunes Filho. Acesso em 10.outubro.2011.

²⁰ Enciclopédia Itaú Cultural, verbete Pequeno Teatro de Comédia. Acesso em 10.outubro.2011.

político-social. O Brasil vivia um período de intensa agitação política, econômica e cultural, que, nesse sentido, poderia ser relacionado a uma reação ao macartismo norte-americano.²¹

Nesta montagem se percebe, nitidamente, a influência do Arena que, desde 58, com o início dos encontros do seminário de dramaturgia e, também, com o *Black-tie*, era muito valorizado no meio teatral. Além disso, a influência de Brecht sobre o Arena, especialmente sobre Boal e seus companheiros, era notória (CAMPOS, 1988, p. 45) e a discussão sobre a atualização de seu teatro épico por aqui, com uma nova discussão sobre forma de representação, voltado para um novo público e um novo ator, era uma tarefa inadiável.

Enfim, tudo confluía para a busca de um novo teatro e uma nova relação com a sociedade, em bases diversas daquelas do teatro comercial (para Antunes) ou culinário (para Brecht) – teatro de consumo imediato, acrítico, que não leva à reflexão, sendo, deste modo, conservador e reacionário. Não é por acaso que Antunes dirige, em 1961, *Sem Entrada, Sem mais nada*, de Roberto Freire, como visto ligado ao Arena e ao seu Seminário de Dramaturgia. A peça trata da vida proletária a partir de um enfoque marxista, segundo Michalski²². Assim, Antunes se mantém atualizado com o teatro brasileiro de então e suas novas demandas, estéticas e sociais.

No TBC, as influências dos diretores estrangeiros se fizeram sentir, especialmente, em aspectos técnicos da montagem, da direção, da condução dos atores. Sob o impacto do Arena (mesmo que indireto), a preocupação com a dialética entre arte e sociedade assoma ao primeiro plano, o que, pelo que já se viu, em Antunes não quer dizer arte panfletária. Pelo contrário: as novas formas artísticas (do âmbito da estética) são fortemente influenciadas pelo devir histórico, pelas mudanças sociais, e vale a pena pensar sobre como se dá essa mediação, decisiva para a teoria do conhecimento. As influências não implicam adesão incontestante a uma ou outra perspectiva, como a criação do Pequeno Teatro de Comédia deixa claro. Não se trata, portanto, de uma orientação mais burguesa (TBC) ou mais explicitamente engajada politicamente (Arena). Como já dito no início do trabalho, esse percurso não é apenas resultado de um desenvolvimento

²¹ Foi a partir de *Todos eram meus Filhos* (1947), em que Miller denuncia uma fabricante de material bélico que vendeu equipamento defeituoso e ocasionou com isso a morte de vários pilotos, que o dramaturgo passou a ser visto como *esquerdista*, e, conseqüentemente, depois de outras peças (entre ela *As Feiticeiras*, de 1953), é convocado para depor no Comitê de Atividades anti-americanas, em 1956.

²² Enciclopédia Itaú Cultural. Acesso em 10 de outubro de 2010.

peçoal. Ele está firmemente ancorado nas questões e possibilidades colocadas pelo momento histórico, sendo oriundo dessas condições materiais e espirituais – estas determinadas, embora não completamente, por aquelas.

Como dito anteriormente, em 1962 Antunes volta ao TBC. Mas, para o encenador, nem o sucesso de crítica e público de *Yerma* satisfizeram suas necessidades da produção de uma pesquisa teatral que queria desenvolver. Em 1964, ainda pelo TBC, monta *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, peça sobre a qual já tecemos alguns comentários, especialmente sobre ser a peça um momento de virada na carreira de Antunes Filho. Seu caminho não ficará restrito ao que foi aqui esboçado, visto que uma atividade artística entendida como processo não tem um ponto final, assim como a história, mas aqui há, pode-se dizer, uma cesura na obra do autor. Agora não mais como o homem do cafezinho, Antunes faz às vezes de renovador por dentro do TBC.

Ali (no TBC) eu queria chegar em um Brasil diferente, não sei o que eu queria. Eu era muito intuitivo. Eu fui muito puxado para fazer aquilo, a terra, o chão. Ao mesmo tempo aquilo me dava uma felicidade enorme. Porque eu não sabia. Eu não tava querendo destruir nada do que havia. Não era iconoclasta. Destruindo o TBC, matando ninguém. Eu estava respirando, mas aquele respiro matava todo mundo. Eu assoprava e o ninho ia. Não estava com a preocupação de quebrar nada, a coisa se quebrava porque meu ímpeto quebrava. Esta coisa Yang da gente, essa coisa criativa. Isso foi legal. Quando eu já fiz aqui no CPT, aí já era uma homenagem, ao Jorge Andrade, e tinha a história do Bispo (Arthur Bispo do Rosário) que eu peguei para fazer as loucuras dele. Então era uma coisa mais sofisticada e lá não era. Como se diz, era arte bruta. Foi legal. *O Estado de S.Paulo* fazia editorial contra o espetáculo. E uma das pessoas que defenderam muito o espetáculo foi o Abujamra. Depois fiquei muito amigo do Abujamra quando estive em Paris com ele. Mas fez bem para o teatro brasileiro. Foi lá que o teatro brasileiro começou a mudar, eu sei que foi lá. Mas não foi pensado. (ANTUNES FILHO, 2006, p.112)

Colocadas lado a lado – formação crítica do teatro brasileiro, as referências para Antunes Filho e sua vida artística precedentes a *Macunaíma*, ao menos, podemos visualizar um possível paralelismo carregado de um engajamento artístico que corresponde ao processo de formação do diretor de teatro. E aí, retomando lições do mestre Antonio Candido, podemos afirmar que, apesar de apresentar seu método como intuitivo, Antunes evidencia ser produto de seu meio – com grande capacidade de modificá-lo, é claro. Diferente do que pensa o senso comum, a intuição não liga o

homem com o cosmos universal, mas expressa sentimentos e valores possíveis num determinado contexto cultural para alguém. A intuição não segue os modelos tradicionais da razão instrumental, mas também não rompe com o contexto cultural, mesmo que o possa parecer. Antunes sofreu grande influência tanto pelo caminho da arte como pelo da sociedade e isso se reflete em sua obra. O que, como via de mão dupla, devolve-nos uma leitura própria e decisiva de *Macunaíma*, que fez história no teatro brasileiro, mostrando um Mário de Andrade tingido pela assinatura de Antunes Filho, cumprindo seu papel social de artista, de bom artista, daqueles que valem a pena acompanhar e com os quais se pode, com certeza, aprender.

Capítulo III

Macunaíma no teatro por Antunes Filho

Macunaíma, o maroto (...) tem trezentos e cinquenta anos, um herói esplêndido, suculento e obscuro, honesto e astuto, arlequinesco – um ator que sempre necessita do público para brilhar.

A.Rosenfeld

Realizadas as etapas anteriores de discussão sobre a importância teórica, histórica e crítica do livro de Mário de Andrade no primeiro capítulo e uma breve história das formas teatrais no Brasil a partir dos anos 1940, para situar e compreender a formação de um ‘sistema teatral’ e, também, do encenador Antunes Filho no segundo capítulo, parto agora para a análise da montagem da peça. Aqui usarei a versão de 1984, e não a da estreia, em 1978, por ter acesso a essa versão²³. No entanto, como diz um dos mais importantes críticos teatrais do Brasil:

O encenador reduziu o tempo a cerca de três horas, sem que a plateia se aperceba do que foi cortado. O primitivo Macunaíma não apresentava nenhum excesso, bem como o atual não está deficiente. O milagre se explica por uma quase insensível mudança de linguagem — a depuração dos efeitos, a busca incessante da essência. A dinâmica se agiliza, fustigada pela renovação permanente das imagens. (MAGALDI, 1984, p. 15)

O crítico aponta as diferenças, verificando no corte de quase um terço da peça não a sua mutilação por demandas comerciais, para tornar a peça mais adequada ao público tradicional, mas a maturidade do encenador. O caráter processual do modo de trabalho e das técnicas do teatro de Antunes Filho já pode ser vislumbrado aqui.²⁴

Resta a questão: como uma versão tão diminuída consegue manter a estrutura cênica e dramática, além de eficácia? Deve-se levar em conta que as versões antes da estreia chegavam a mais de 7 horas, o que já era resultado de uma redução significativa

²³ Fiz uso de um vídeo produzido em 1984. Ou seja, não parto da peça, mas do registro audiovisual desta encenação, que não é um filme, mas teatro filmado. Como já ressaltou Patrice Pavis, em comentário sobre o vídeo da peça Marat/Sade: “No “teatro-vídeo” é a câmera que vai até seu objeto, tentando captá-lo; no “vídeo-vídeo” [filme/cinema] é o objeto que se coloca em relação à câmera”. (PAVIS, 2005, p.101 – parênteses meus). A reprodução dos dados da ficha técnica da peça nas montagens de 1978 e 1984 está nos anexos deste trabalho, retiradas dos programas das mesmas.

²⁴ Seria muito interessante realizar uma análise comparativa das duas encenações, tendo em vista esse passo inicial realizado pela análise de Magaldi, mas isso iria além dos objetivos desse trabalho.

em relação ao texto andradiano. Magaldi (1984) lembra que a estrutura fragmentária e rapsódica das cenas, aliada à falta de “causalidade psicológica”, permitia a redução, desde que feito com sensibilidade. Segundo o crítico, o ritmo acelerado também contribui para esse efeito geral, além da força condensadora e dialética da montagem, colocando em tensão categorias de análise do espetáculo, como a sonoplastia, o texto, a atuação, a cenografia etc. Assim se efetuam cortes, adensamentos, remissões alusivas que diminuem o tempo da peça sem eliminar sua articulação precisa e sem perda de força. Pelo contrário, a diminuição do tempo permite que os espectadores mantenham uma atenção concentrada ao longo de toda a montagem. A multiplicidade de signos verbais, musicais, rítmicos, gestuais, visuais, prosódicos, cenográficos e de iluminação fazem o palco mais intenso do que o texto.

Isso comprova a importância da montagem de 1984, aqui analisada. Apesar disso, ao discutir aspectos relacionados com o processo de trabalho desenvolvido em torno de *Macunaíma*, estarei me referindo aos anos de 1977-8, momento em que o espetáculo foi concebido, de modo coletivo. De fato, o resultado final estudado é de 1984, mas o processo que nos interessa se inicia em 1977.

Isso posto, vale ressaltar que não é de hoje que obras literárias de autores brasileiros são transpostas para o cinema e para os palcos nacionais. Com um ou outro enfoque, os motivos destas montagens variam entre tratar de um assunto emergente na sociedade, revisitar momentos importantes da História ou, ainda, como afirmou em entrevista Antunes Filho (2009), para “aproximar a literatura do espectador”, referindo-se à adaptação de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto – sua última montagem até o momento. Não há dúvida, como enfatizado pelo próprio Antunes, que suas encenações não pretendem superar os livros, mas, ao contrário, valorizá-los e atualizá-los, em sentido forte. Sua atualização implica trazer à tona questões importantes do momento presente iluminadas pela leitura da rapsódia andradiana.

Pensando em contexto mais amplo, Gomes (2005) identifica, a partir do final dos anos 1970, “uma tendência cada vez mais crescente de adaptar textos literários para o teatro. O texto narrativo desloca-se de seu habitat natural, as páginas de um livro, e passa a ser iluminado também nos palcos brasileiros” (GOMES, 2005, p. 43). Ele se apoia na dissertação de mestrado de Linei Hirsch, que faz uma longa relação de peças adaptadas de textos narrativos começando, justamente, com *Macunaíma*, em 1978.

No artigo de Gomes, o movimento detectado a partir da segunda metade dos anos 1980 busca o narrativo por uma valorização da introspecção, típico de autores como Clarice Lispector – objeto principal de investigação do artigo – quando o diálogo intersubjetivo parece não dar mais conta do material a ser encenado. A encenação de *Macunaíma* também se aproxima do narrativo pela ruptura da instância intersubjetiva do drama burguês tradicional, mas em função do histórico e do mítico, que são coletivos, épicos. A ruptura é comum aos dois projetos, mas cada um vai por um caminho diferente. Nos dois casos, busca-se novas formas para expressar questões atuais do Brasil e do mundo.²⁵

Considerando meu objeto de estudo, a adaptação de narrativas-chave da nossa literatura para o palco é parte decisiva de uma, por assim dizer, poética antuniana. Essa série tem início com *Macunaíma*, em 1978, passando por *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, em 1984, e a *Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, em 2006, chegando ao *Policarpo Quaresma*, em 2010. Disso se depreende que essa perspectiva de trabalho cênico tornou-se recorrente em sua obra, cabendo a *Macunaíma* um lugar de destaque pela primazia e pelo efeito imediato que conseguiu, atraindo as atenções de todos os lados, tornando-se logo um clássico de nosso teatro contemporâneo.

Não há intenção de realizar comparações mais profundas entre literatura e teatro, ou seja, entrar pelo mérito da relação entre gêneros literários, o que requer um procedimento cuidadoso de análise e referencial próprio, como bem anotou George (1990), ao escrever sobre a relação paródica entre *Macunaíma* e *Os Lusíadas*, de Camões, com base na teoria da carnavalização de Bakhtin, perspectiva essa que o autor leva também para a encenação teatral.

A relação entre o texto e sua montagem cênica já é muito complexa e exige uma atenção a campos artísticos diversos, nem sempre com o mesmo peso relativo (Cavalcanti: 2006, p.23)²⁶. Apesar disso, quando houver a necessidade de me voltar ao

²⁵ GOMES, André Luís. Do texto base ao adaptado: transposições teatrais. In: MALUF, Sheila D.; AQUINO, Ricardo B. (orgs). *Reflexões sobre a cena*. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005, p. 35-55.

²⁶ Analisar uma adaptação teatral contrapondo-a com seu texto-fonte é complexo, pela tendência de privilegiar a palavra escrita e, desta forma, prestar atenção menor ao espetáculo como um todo. Embora valorize em minha análise o texto, procurei não me descuidar do espetáculo, seguindo uma postura que leva em conta o texto, bem como aspectos da encenação: “O teatro brasileiro passou por um longo período de adequação e ajuste entre sua produção textual, sua produção cênica e crítica. Após estudos basilares para o entendimento de determinados períodos, constatamos uma tendência, desde o teatro

texto andradiano para desenvolver uma argumentação sobre a peça *Macunaíma*, isso será feito, tendo como ponto de partida a encenação e sua análise.

Essa montagem específica pode ser considerada histórica para o teatro brasileiro, à altura de encenações demarcatórias como a de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, por Ziembinski em 1943, a de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958 por José Renato no teatro de Arena, e a de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, por José Celso Martinez Corrêa em 1967, apenas para mencionar algumas inesquecíveis²⁷. Com a palavra Edélcio Mostaço, no importante trabalho de equipe que resultou no *Dicionário do teatro brasileiro*:

Macunaíma, espetáculo de ANTUNES FILHO de 1978, pode ser considerado o marco instaurador da pós-modernidade no Brasil. Associando códigos da intertextualidade, da paródia, da ironia, do humor, soube preencher o palco nu com signos impactantes, a oferecerem uma nova face ao homem brasileiro, assim como a instauração de um renovado padrão de teatralidade. (MOSTAÇO apud GUINSBURG et al, 2006, p. 250, verbete *Pós-moderno*)²⁸

Sem entrar no mérito do conceito de pós-modernidade em teatro, é inegável o espaço que a encenação ocupa em nossa história teatral recente, o que o verbete reverbera. Isso nos dá uma dimensão decisiva desse projeto coordenado por Antunes Filho, pois desde a escolha do texto até a cena final, passando pelos processos de trabalho e de fixação do roteiro, não se procurou apenas colocar a obra canônica em cena, mas trabalhar **a partir** dela e de suas potencialidades, colocando questões novas e outras não discutidas de nossa história literária e social, com novos materiais e linguagem.

Araújo (2011) faz uma breve, porém importante, argumentação a esse respeito. Ela mostra que a literatura modernista, nos anos 1970, estava em alta, pois o regime militar tinha como interesse valorizar momentos de nossa história literária que pudessem ser

romântico, passando pelo teatro realista, em estudar-se o texto paralelamente ao estudo da cena. Dito de outra maneira, as pesquisas mais substanciais, mesmo quando a primazia da palavra era absoluta, vem pelo espetáculo. Movimento contrário da crítica contemporânea que tenta na maior parte das vezes, excluir a análise do texto da análise da cena, mesmo quando aquele se revela parte fundamental do processo” (Cavalcanti, 2006, p.23). Sobre a complexa relação entre o texto e a cena, para a avaliação do teatro, cf. ainda dissertação de mestrado de Sérgio R. de Carvalho Santos intitulada *A Metamorfose do Ator em Personagem: breve introdução a uma crítica estética do espetáculo teatral*, defendida na ECA-USP em 1995, especialmente o primeiro capítulo.

²⁷ Porém, enquanto as outras obras são obras teatrais – mesmo que épicas –, a encenação de Antunes Filho parte de uma obra literária, de um clássico da literatura brasileira, o que tem suas implicações.

²⁸ Corroboram, ainda, a posição central dessa encenação Magaldi (1996) e Michalsky (1985), para citar alguns dos mais importantes críticos e pensadores do teatro brasileiro atual.

lidos como politicamente inertes. Por conta da distância histórica, o teor crítico daquela literatura estava abandonado, restando o experimentalismo estético como ‘herança bendita’. O milagre econômico, por sua vez, fez surgir grupos letrados com acesso a esse material. A montagem de Antunes Filho não teria se rendido a essa perspectiva reducionista e politicamente interessada dos militares, devolvendo à obra *Macunaíma* sua dimensão crítica.

Dessa forma, ao traduzir a poesia contida na narrativa em uma transposição de signos, Antunes produz uma recriação, não uma cópia idêntica da rapsódia ou uma fôrma para colocá-la, servindo aos interesses políticos da época, mas a repetição do próprio ato de criação de Mário de Andrade, quebrando assim, a muralha interpretativa que se instaurou ao redor do livro modernista e, portanto, confirmando o potencial artístico da rapsódia, que se repete no teatro. (ARAÚJO, 2011, p. 259)

O experimentalismo de Antunes Filho não se rende a uma postura autocentrada. Nesse sentido, sua montagem tem um aspecto dessacralizante que também merece ser ressaltado: a atualização de obras de nossa tradição literária as faz vivas hoje, não são marcadas pelo tom da nostalgia e da mera lembrança histórica de uma ‘era de ouro’ de nossas artes.

O artigo de Araújo aponta bem a questão, embora essa perspectiva deva ser comprovada. Adiantando um ponto, a expressão do momento específico em torno de 1978, com o domínio da indústria cultural americana, bem como a remissão à industrialização e seus efeitos sobre os trabalhadores em linha de produção, aparecem cifrados ou explícitos na montagem, o que será discutido a seu tempo.

Assim, percebe-se a atualidade da obra andradiana exatamente pela sua pertinência e significado para o cenário de 1978, que vale para 1984 (e, também, para esse início de século XXI). Isso combina com a retomada da tradição do teatro de Arena dos anos 1960, assinalada por David George em seu livro, embora essa retomada deva ser matizada, pois a chave é outra. Não se trata diretamente de luta de classes, preocupação da década de 1960, por exemplo, mas o aspecto coletivo e engajado (embora se possa discutir o que é engajamento) está presente nos dois momentos.

Produzi uma análise e interpretação da peça no quadro histórico, no qual ela faz sentido, tentando diferenciar-me – sem a pretensão do novo, porém, com o objetivo de investigar noutra direção possível – de trabalhos que trataram de objetos de estudo

correlatos no quadro da tradição crítica. Pois, diferentemente da tradição da crítica literária no Brasil, muito rica e com balanços significativos feitos em ambiente acadêmico, a crítica teatral não se restringe, evidentemente, à análise do texto teatral, mas leva em conta sua encenação.

No caso do teatro, via de regra a crítica se limita a artigos sobre a montagem enquanto ela está em cartaz, o que é compreensível, dada a dificuldade para sua reprodução posterior, em outra mídia. Nesse caso, *Macunaíma* teve sorte diferente, pois recebeu de imediato a atenção dos mais influentes, preparados e importantes críticos, como Magaldi, Mercado e Michalsky. Eles reconheceram seu valor com textos, artigos e ensaios muito significativos já em 1978, bem como sobre a remontagem de 1984. Magaldi afirma que, por conta do impacto do resultado final e tudo o que envolve a montagem, ela mereceria um ensaio e não uma mera crítica de jornal, circunstancial e curta (SILVA, 2008, p. 168).

A cena antuniana vem superando a dificuldade de fugir da restrição à recepção imediata, sendo objeto de livros como os de George (1990), Guimarães (1998) e Milaré (2007) e (2010), que já se firmam como referências obrigatórias para se tratar da obra do diretor como um todo. Além disso, uma nova geração de críticos teatrais e literários vem se debruçando, há pouco tempo, sobre as encenações de Antunes, em especial da academia. Normalmente o fazem a partir de uma única categoria-guia, sem procurar uma totalização dos significados. Silva (2008) privilegia a recepção primeira de *Macunaíma*, Araújo (2011) estuda a passagem do texto andradiano ao palco no contexto favorável para uma montagem crítica, Cordeiro (2009) toma como objeto a coralidade na cena contemporânea, tendo em *Macunaíma* um de seus momentos-chave, Cadengue (2008) faz um balanço histórico da importância da encenação de *Macunaíma*.

Isso sem falar na bibliografia sobre a passagem do texto andradiano para o cinema, que nos interessa muito, pois a comparação contextual e da adaptação para outro meio artístico contribui muito com meu trabalho: em especial, Holanda (1978) e Beigui (2006). Sendo assim, mesmo por essa relação apenas indicativa, está claro que as referências secundárias são numerosas e riquíssimas, mas normalmente não procuram empreender um estudo que interprete e relacione as mais diversas categorias em torno de uma peça, como pretendo fazer aqui.

A adaptação²⁹ teatral propicia várias perspectivas para a análise. Interessou-me estudar, em primeiro lugar, o contexto em que surge o projeto e o método de trabalho de seu encenador, ou seja, o seu processo criador, tendo em vista as motivações para a escolha do texto-fonte, tão representativo em um momento de retomada artística e política, com o arrefecimento dos impedimentos da ditadura militar (MAGALDI, 1996, p.314). Segue uma análise transversal da cena inicial, passando por todas as categorias, que tanto marcam as diferenças estéticas e históricas do texto andradiano e da encenação antuniana como, ainda, são representativas de toda a encenação. Outra cena que merecerá esse destaque é a da discussão em torno da constelação do Cruzeiro do Sul (Pauí-Pódole).

Feito isso, a análise parte para o estudo de algumas categorias específicas da encenação teatral, tendo em vista sua articulação para a construção de significados em um contexto histórico, artístico e político preciso, aspectos esses que precipitam na forma da obra. Pela ordem, apresento os estudos acerca do Código Visual (cenografia, materiais de cena, conjunto de atores), do Código Sonoro³⁰ (música, ruídos, vozes, etc), seguido pelo item Atuação, para onde convergem as linhas de força da montagem, calcadas no princípio básico de que o teatro é o ator em cena, fechando o capítulo.

Para esse percurso, apoio-me em conceitos como os de alegoria, choque, montagem, fragmentação, que estão em primeiro plano nessa leitura. Algumas passagens receberão maior atenção para a análise pela sua representatividade e, também, pela impossibilidade de me deter em todas as vertentes já abertas para a interpretação dessa montagem. Visto que *Macunaíma* é uma narrativa constitutivamente fragmentária, esse recorte não depõe contra uma possível inteireza da obra artística: a autonomia da obra de arte, entendida como objeto integral, é questionada tanto por Mário de Andrade quanto por Antunes Filho, cada qual com seus materiais próprios e em contextos específicos.

²⁹ Tradicionalmente chamamos de adaptação montagens teatrais, filmes ou novelas de TV que tem como referência, como texto fonte, um texto escrito como romances ou contos, por exemplo. O termo “adaptação” é bem aceito e, talvez, faça mesmo juz à sua utilização. Porém, estudos de teóricos como Claus Clüver e Thais Flores Nogueira Diniz preferem o termo Tradução. Em nosso trabalho, o termo utilizado – pelo histórico de uso comum – será **adaptação**, como visto no capítulo dois.

³⁰ Tanto ‘Código Sonoro’, como ‘Código Visual’ foram os termos que melhor encontrei para definir as referidas categorias de análise necessárias ao objetivo deste trabalho. Desconheço a utilização destes termos por outros estudiosos, ao menos, empregados com o mesmo objetivo de significação.

3.1 – Contexto e texto: antecedentes, processo de trabalho e fixação do texto

Primeiramente, estamos diante de um caso ímpar da produção de teatro no Brasil. Durante os anos de chumbo da ditadura militar, Antunes Filho viu-se obrigado a fazer uma pausa em suas investigações cênicas (que tinham como ponto alto as montagens de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, em 1964, e de *Peer Gynt*, de 1971), dirigindo peças comerciais em formato tradicional, além de teleteatros para a TV Cultura. Com o governo Geisel (1974-1979), o arrefecimento da censura deu novo fôlego ao encenador:

Em 1976, (...) buscando meios de viabilizar a retomada das pesquisas estéticas, Antunes propôs a Amália Zeitel, então presidente da Comissão Estadual de Teatro, órgão da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, realizar um curso para atores utilizando o *Macunaíma* como base para os exercícios, com a possibilidade de o curso resultar em montagem teatral da obra. (...) A tática correspondia ao seu velho sonho de pesquisar meios adequados ao intérprete teatral brasileiro, sempre sujeito a técnicas importadas, mal assimiladas e estranhas à sua realidade cultural. (MILARÉ, 2010, p.45-6)

Como o custo de produção era elevado para os cofres públicos, havia certo receio por parte das autoridades que administravam os recursos estatais. Porém, dado o “mérito como diretor” de Antunes (MILARÉ, 2010, p.45) e a condição de o dinheiro ser administrado pelo Sindicato dos Atores, a proposta foi aceita. Naquela época, não há registros de patrocínio público para montagens teatrais que não ocorressem por meio de editais de apoio à cultura.

Com um elenco heterogêneo, mesclado de jovens e atores experientes, e muitas horas de trabalho, Antunes pôde continuar suas experimentações que, mais tarde, foram reunidas junto a outros exercícios (anteriores e posteriores a *Macunaíma*), estabelecendo as bases de um **método**. Esse método não procura, contudo, determinar caminhos específicos para o fazer teatral, como acontecia com outros grupos, em que se aplicavam teorias com caminhos previamente traçados, evidenciando “um convite à ação dos preconceitos, dos estereótipos, dos modismos – nunca espaço para a criação” (MILARÉ, 2010, p.24).

Todavia o indivíduo não vai em *caminhada cega* se estiver sempre ampliando o conhecimento de si mesmo e mantendo

viva a imaginação. Então descobrirá caminhos *ao andar*. E a função do método é preparar o ator para essa viagem. Prepará-lo corporal, vocal e espiritualmente de modo que se encontre disponível no momento da criação. (MILARÉ, 2010, p.24 – itálicos do autor)

Além disso, esse método é antes processual do que sistemático e nunca idêntico a si mesmo. A montagem de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, em 1964, no TBC, já fora considerada bastante experimental e renovadora naquele momento, inclusive pelo próprio diretor. Em 1971, contra a voga experimental após a temporada brasileira do *Living Theater* e seu teatro gestual, sua encenação de *Peer Gynt*, de Ibsen, foi considerada uma “retomada da palavra e um resgate da colocação do homem no centro dos acontecimentos.”³¹ Sete anos depois, em 1978, com a carga da turbulência e truculência política, econômica e cultural pelas quais o Brasil passou, a busca era outra.

Da desgraça coletiva de *Vereda* e pelo épico *Peer Gynt* Antunes chega ao *epos* brasileiro *Macunaíma*. O foco agora era o Brasil, ou seja, “do nacional para o universal”, como afirmou Lopes (1998). A escolha da rapsódia de Mário de Andrade e o caráter experimental do projeto como um todo mostram claramente a perspectiva investigativa.

Nesse “espaço para a criação” idealizado por Antunes, cabia muita improvisação, base da dramaturgia na adaptação da rapsódia e que seria incorporado em seu método de trabalho a partir de então (ANTUNES FILHO, 2011).³² Também são realizadas leituras de teorias do teatro, sociologia e filosofia, entrevistas com indígenas, filmes, exercícios de voz e de corpo. Não se tratava, portanto, de um trabalho de criação unidirecional, apenas de cima pra baixo. Em entrevista a Fátima Saad, respondendo a uma pergunta sobre a qualidade e a disciplina dos grupos que já dirigiu, Antunes destaca a importância criativa do elenco de *Macunaíma*:

Você conversa, dá um grito ali, acolá, só pra dizer “tem gente”! Mas eles eram ótimos, tanto que o pessoal que fez *Macunaíma* comigo tinha um potencial criativo extraordinário! Devo muito a eles, porque havia muita colaboração. (Folhetim nº.29, 2011, p.408)

³¹ Enciclopédia Itaú Cultural Teatro (online), verbete Antunes Filho, consultado no dia 10/02/2012.

³² ANTUNES FILHO. Entrevista cedida a Fátima Saadi e outros e publicada na revista Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto nº 29, 2011, p. 396-427.

Embora o estudo nesse capítulo vise à encenação, na medida em que for necessário tecerei relações entre a peça e o texto andradiano. Nesse tópico, essa remissão será feita amiúde, por se tratar justamente do processo de trabalho antes da encenação, muito importante quando tratamos dessa montagem, como já anotou a crítica ainda no calor da hora, em 1978.

O modo como lidavam, concomitantemente, com o texto de Mário de Andrade e com o palco ao longo dos ensaios, que duraram mais de um ano, com expedientes por vezes beirando as 12 horas diárias, exige essa relação. Além disso, o processo de trabalho não se restringiu à leitura da rapsódia andradiana, mas também levou em conta a literatura secundária sobre o texto, tanto de ordem estética como histórica. Além das fontes primárias andradianas – etnologia, por exemplo –, não ficaram de lado leituras sobre teatro que contribuíram para a adaptação cênica.

A crítica desde sempre apontou as inúmeras referências ao teatro ocidental contemporâneo que surgem na peça, sem que sejam meras apropriações de técnicas fora do contexto, ou seja, sempre com muita propriedade em relação ao teatro brasileiro. Do teatro pobre de Grotovski às encenações grandiosas e esteticamente impactantes de Bob Wilson, passando pelo uso do espaço de Appia, nada passava despercebido ao encenador.³³

O caráter processual da montagem, sua teatralidade explícita com a ausência de qualquer cenografia fixa – ou seja, tudo é construído diante dos nossos olhos, com os materiais mais simples e plurissignificativos pelo seu uso, fazendo com que o corpo dos atores em cena instaure a mesma – remete a um amadurecimento que não é apenas do diretor ou do cenógrafo, mas de toda a equipe, que, efetivamente, criou a peça coletivamente. De certa forma, isso faz com que a encenação não fique centrada no texto, o que seria um problema, pois resultaria na tentativa de se duplicar a rapsódia em outro meio. Como anotaram Mercado (2008) e Magaldi (1978), o ator em cena é fundante para o teatro, não desqualificando o texto, elemento decisivo, nesse caso, embora não sobreposto aos demais.³⁴

³³ Esses autores são citados no artigo de Antonio Mercado intitulado *Macunaíma e a escritura cênica*. Publicado originalmente em 1978, no número Zero da revista *Ensaio/Teatro*, temos em mãos sua republicação na *Revista Folhetim*, número 27, Funarte 2008, p. 12-27.

³⁴ Aqui ecoa o argumento central do importante ensaio “O fenômeno teatral”, de Anatol Rosenfeld, que faz parte do livro *Texto/Contexto*, 1976. Esse ensaio será, também, a principal referência teórica para o mestrado de Sérgio de Carvalho sobre o trabalho do ator, que será importante nessa dissertação. Por ora, vale assinalar que a presença de um ator representando um personagem diante de um público é elemento

Uma obra crítica como essa não objetiva apenas o produto final para um mercado ávido por mais do mesmo, até por que seus custos de produção não permitiriam que fosse guiada pela lógica do mercado. Noutras palavras, o modo de produção faz parte do resultado final, não sendo elemento estranho à encenação.

Segundo Milaré (2010), Antunes concebeu a adaptação de *Macunaíma* numa roda de conversa no Restaurante Gigetto, em São Paulo, seguindo a sugestão de Jacques Thiériot. Apesar disso, resta evidente que a decisão de montar a peça não se explica apenas por uma sugestão entre petiscos e aperitivos. No texto do programa da montagem de 1978, Isa Kopelman ressalta a necessidade de montar um texto que atenda as necessidades não puramente estéticas de uma criação, mas de postura política e social, por ser um exercício coletivo, que pensa o meio e a própria forma de fazê-lo:

Macunaíma carrega consigo uma desgraçada civilização, a civilização dos trópicos que não resiste, que sucumbe porque é tecnologicamente mais fraca; ele vem de uma civilização que não comporta nem tem acesso à máquina dinheiro. Macunaíma nos aponta um enigma incômodo: nosso encontro coletivo, nossa utopia, esfacelada, destruída. Por não ter nenhum caráter, não pode resistir, perdeu o sentido. (...) O herói sem nenhum caráter revela-se trágico e toca nossa ferida aberta. Foi assim que tomamos a civilização indígena e sua extinção como modelo básico de comunidade, já tão distante de nossos valores mas vivo enquanto protesto urgente do que não pode ser destruído porque incorpora os valores que nos definem enquanto seres humanos, Civilização que se perde irremediavelmente. Inútil. O espectador poderá se perguntar por que então a crença numa humanidade em extinção; por que a retomada de valores distantes, tão simples e essenciais. Poderemos responder que somos teimosos e que estamos enfurecidos. (KOPELMAN, 1978, s/p.)

Segundo Milaré (2010), cerca de quarenta alunos foram selecionados por testes (de mais de duzentos inscritos), entre atores com alguma experiência, amadores e iniciantes. À equipe, foram adicionados a veterana Wanda Kosmos (que fez Vêi, a Sol) e o ator Cacá Carvalho, a convite de Antunes³⁵. Após três meses de improvisações baseadas em

fundante para o teatro e a abertura da peça, que conta com o palco completamente nu, faz com que se materialize essa perspectiva do fazer teatral, e seu significado é pré-textual. Esse é um aspecto fundamental da montagem, que se liga com seu processo de pesquisa cênica.

³⁵ Este último de forma peculiar. Ele não participava dos testes em 1977, mas acompanhava uma amiga que buscava um papel na montagem da adaptação de um livro que ele nunca lera. Seu comportamento expansivo e espontâneo chegou a atrapalhar os testes. Chamando sua atenção, Antunes – grosseiramente,

tema extraídos do livro de Mário de Andrade, bem como em lendas e costumes indígenas e do folclore brasileiro, Antunes descreveu a estrutura que pensava para a peça aos atores, “que ficaram encantados”, conforme Walter Portella (*apud* Milaré, 2010).

Murilo Alvarenga ficou responsável pela criação musical, e Naum Alves de Souza pela direção de arte (cenários, adereços e figurinos). Também houve palestras de historiadores, sociólogos e literatos, bem como aulas de *tai chi chuan*, de voz e técnica corporal. O projeto tinha um expediente difícil, e as cerca de 12 horas diárias de trabalho, de segunda à sábado, podiam ser extenuantes, mas também compensadoras:

Não se comia direito, não se dormia direito, mas iam lá e trabalhavam que nem loucos. Comiam lá umas batatas e couves que a Amália Zeitel trazia do sítio, de vez em quando, umas laranjas... E as pessoas se contentavam com isso. Foi um momento heróico o desse pessoal, lá no Theatro São Pedro. (ANTUNES FILHO *apud* MILARÉ, 2010, p.47)

Depois de quase doze meses de trabalho sobre versões da peça, às vésperas da estreia, o espetáculo ainda durava cerca de sete horas. Na estreia, em 15 de setembro de 1978, a peça se estendeu por quatro horas e meia. Novos cortes e as montagens subsequentes giravam na casa das três horas.

Como visto, no teatro o material a ser encenado ganhou forma pela participação de todo o grupo com intensa dedicação, sendo o texto fixado, ainda em meio aos processos de ensaio, pelo francês Jacques Thiériot (CADENGUE, 2008, p. 35). Isso explicita que o texto era antes um elemento de trabalho do que uma camisa-de-força imposta de fora. Há muito das improvisações na dramaturgia final.

Essa proposta de trabalho deve ser ressaltada, visto a diferença fundamental dos dois processos produtivos. Mário de Andrade escreve sozinho; a peça teatral, embora parta de um projeto estruturado e conduzido pelo diretor, faz do processo de leitura e adaptação cênica coletiva o caminho para se chegar, posteriormente, ao texto e à concepção do espetáculo. Sendo assim, a discussão sobre tudo o que envolve a montagem teatral: qual texto, para quem, para quê, o quê e como será montado assume

segundo Cacá – incitou-o a subir ao palco. Foi aceito no ato. Cf. a transcrição da entrevista de Cacá Carvalho concedida a mim nos anexos desse trabalho.

caráter coletivo, o que pode ser matizado pela palavra final do diretor, mas não eliminado.

Além de Mário de Andrade, Politzer e zen-budismo, levantou-se uma extensa bibliografia de 140 títulos. A cada semana os atores traziam sugestões de textos sobre sociologia, antropologia, índios brasileiros, tradições, mitos e lendas. Os textos, depois de submetidos a Antunes, eram lidos e discutidos por todos. O tema principal dessas discussões era o caráter do homem brasileiro. (GUIMARÃES, 1998, p.62)

A citação deixa claro que, além da literatura primária e secundária sobre a obra, outras leituras foram feitas, e com sugestão dos atores. O processo participativo ganha nova dimensão. Essa perspectiva de trabalho está longe de ser dominante no campo teatral, haja vista trabalhos importantes de diretores europeus na vertente chamada de “teatro assinado”, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, com nomes como André Antoine, Louis Jouvet, Adolphe Appia, Jacques Copeau, Gordon Craig, entre outros, que dirigiam não apenas os atores, mas controlavam toda a concepção cênica, como cenário, figurino, adereços, edição de texto, ou mesmo textos autorais, assumindo total responsabilidade pelo sucesso ou fracasso da empreitada.

Talvez por isso, traçando um percurso entre a concepção da peça e os prêmios individuais e coletivos recebidos pela montagem, há uma tendência à valorização da figura do encenador Antunes Filho, em detrimento dos demais colaboradores do projeto. Sobre isso, lembra bem Cordeiro:

Ainda que não seja costume considerar seu trabalho como resultado de um processo coletivo, muito pelo contrário, a figura de Antunes é geralmente considerada pelos críticos como emblema do poder individualista de um encenador-autor contemporâneo (...) por outro lado, a meu ver, seria possível observar na dinâmica do seu trabalho uma “tendência ao colaborativo”. (CORDEIRO, 2009, p.3)

Essa colaboração fica evidente nas diferenças entre texto-fonte e texto apresentado no palco. Há pelo menos dois dramaturgos³⁶ que amarraram as cenas criadas a partir da improvisação dos atores, que, por sua vez, desenvolveram a base teórica necessária.

³⁶ A fortuna crítica de Macunaíma de Antunes aponta, quase unanimemente, para Jacques Thèriot como o dramaturgo responsável pela costura das cenas. Porém, em entrevista – já mencionada – o ator Cacá Carvalho afirma que os primeiros registros dramaturgícos foram de responsabilidade de Maria Luíza Portugal Gouveia.

Apenas pelo que já foi aqui discutido, percebe-se uma interdependência entre dramaturgia, concepção visual, concepção sonora, atuação e pesquisa: núcleos específicos, mas atuando sob a mesma organização e disposição do material, sob o controle geral da direção de Antunes Filho.

Como já visto, um aspecto relevante dessa montagem é a relação entre texto e cena, pois sempre houve grande valorização e respeito no trato com o texto andradiano. Mercado (2008) afirma que a palavra, embora não ocupe o destaque máximo na encenação, não é desprezada como em algumas montagens teatrais da década de 1960 e 1970, quando os experimentalismos levavam, muitas vezes, a um hermetismo estéril e autocentrado que pouco se preocupava com a comunicação com a plateia.

No outro extremo, também repudiado aqui por Antunes, encontra-se o que o diretor chama de “teatrão”, ou teatro comercial, que procura lugares-comuns para a linguagem cênica, respondendo, parcial ou totalmente, às expectativas de um público pouco exigente que, na maioria das vezes, quer ver no palco a representação da supremacia de seu discurso. O argumento de Mercado sobre a recusa das matrizes estéticas, que se estabeleceram a partir do final dos anos 60, com a instauração do AI-5 – experimentalismo estéril e teatro comercial –, equivale a um posicionamento também político, pois aquelas duas vertentes são o resultado da censura e da interrupção de uma tradição teatral crítica, politizada, formadora, que tem no teatro de Arena, especialmente a partir de 1958 com o teatro de autor nacional e grupos de pesquisa, um de seus momentos mais importantes na nossa história teatral, como vimos.

O hermetismo e o adesismo (às leis do mercado) são fugas ou recuos explicados historicamente. Assim se entende por que David George (1983) vê na peça a retomada dos caminhos abertos pelo Arena e pelo Oficina, apesar das enormes diferenças entre os três projetos.³⁷ George enfatiza, nesse artigo, que essa escolha levava, necessariamente, a um teatro politizado, mesmo que não político. Afinal de contas, aquelas duas perspectivas, justamente, tinham como pretensão discutir o Brasil pela formalização estética de suas questões mais prementes, assim como Antunes, em contexto bem mais regressivo e conservador. Nas palavras esclarecedoras de George: “It was necessary to clarify the notion that Brazil is a country stripped of its identity (...)” (GEORGE, 1983,

³⁷ George (1983) fecha um importante artigo sobre a encenação de Macunaíma com as seguintes palavras: “It appears that Grupo Macunaima is carrying on the tradition of Teatro de Arena and Teatro Oficina. Many hope that it will pave the way for a resurgence of Brazilian Theatrical ensembles”. (p.57)

p. 48). O que era um dado quase consensual para o Arena e o Oficina, nos anos 1960, precisava, no final dos 1970, ser colocado em debate novamente.

Assim, partir de um questionamento sobre o Homem, como faz Antunes em *Macunaíma*, não implica uma busca metafísica ou ontológica, em torno das essências: esse homem está muito bem localizado no espaço, como brasileiro, e no tempo, final dos anos 1970. A escolha de *Macunaíma* garante a discussão sobre o caráter brasileiro, a encenação garante o contexto político, econômico e cultural do final da época. O processo de ensaio, o tema nacional, o tom paródico, a perspectiva crítica – contra a leitura oficial –, a negatividade do texto, sua teatralidade explícita, suas decisões cênicas (recursos pobres, simples, a gritaria que desponta o tempo todo, o ritmo alucinante, etc), tudo isso deve ser lido como renovador não só no âmbito estético e histórico, mas também resgatando uma função social crítica para a obra de arte.

Para George, por meio da carnavalização (presente também na obra andradiana), Antunes, leitor de Bakhtin, procura um equilíbrio entre esses dois extremos, conseguindo comunicar-se com seu público, expressando suas ideias a partir de um jogo entre palco e plateia: a epopeia do herói sem caráter é assistida ao som predominante de um **riso comunitário**³⁸ resultante de um expectador atento, de presença ativa e pouco contemplativa. Porém, numa obra tão marcada pela fragmentação e alienação, com seu final trágico e nada edificante, em tom de destruição, parece difícil aceitar incondicionalmente a perspectiva do “riso comunitário”, até porque a peça expressa justamente o aniquilamento dos ideais comunitários. Embora o argumento seja defensável, deve ser lido com certa reserva. Voltaremos a isso mais adiante.

O espectador é parte do espetáculo: princípio épico (conta-se para alguém, não se finge uma quarta parede) fundamental para o projeto de um código teatral diferente do que se vinha fazendo nos principais palcos nacionais, como diz Antunes:

Acho que o código teatral tradicional está esgotado, é preciso renová-lo. Como? Não sabemos exatamente, pois como diz Macunaíma no espetáculo, “nossa cabeça está muito perturbada”. O que eu tinha certeza, e o trabalho de Macunaíma junto com o Grupo Pau-Brasil comprovou, é que para conseguir alguma coisa nova em teatro é preciso pesquisar muito até encontrar o que dizer e como dizer.

³⁸ Segundo David George, “a expressão carnavalesca era a lógica do avesso e do transtorno: daí seu gosto pela profanação, a imitação grotesca, a paródia. Se a paródia moderna é apenas negativa, a carnavalesca era ambivalente, pois, ao destruir, também renova. Produzindo não o **riso individual** mas o **comunitário**, o riso se dirigia a todos, inclusive aos que riam.” (1990, p.44 – negritos meus).

(Entrevista com ANTUNES FILHO. Um teatro alternativo. *Veja*, São Paulo, p.4, 4 out. 1978 apud MERCADO: 1978, p. 19. Em *Macunaíma e a escritura cênica*, republicado em Folhetim nº.27, 2008).

A voz dos atores é empostada, o texto de Mário não é dito de maneira integral – o que seria possível, mas pouco provável. Os cortes de Antunes e seu grupo no texto aproveitam o andamento andradiano e recriam no palco a agilidade rítmica da rapsódia. A pausa provável, esperada por uma plateia bem treinada, é substituída por frases sem vírgulas e *flashes*: sequências de imagens criadas pela fala dos atores, pelo entra e sai (como num desfile de carnaval), pelos cenários criados a partir dos corpos dos atores e do jornal. A fragmentação e o princípio da montagem são expostos desde o começo do espetáculo – atingindo o efeito correspondente, pelo material cênico, à linguagem andradiana.

Da prosódia à criação dos espaços pelos corpos dos atores com materiais simples, passando pelo efeito de uma sonoplastia que não é mera moldura ou tenta determinar o estado emocional dos personagens e do público, mas tem um sentido e significação próprios, chegando ao texto mesmo, todos os elementos de cena procuram servir à ruptura com os padrões esperados por um público afeito ao teatro comercial. Assim reiteram, recriam e desenvolvem, cada um a seu modo, as propostas da rapsódia *Macunaíma*. Segundo Benjamin (2006), fragmentação e montagem são constituintes de um procedimento alegórico característico da arte no século XX, o que revela em Antunes um diretor muito atento ao seu momento histórico.³⁹

Dito de outro modo: contra a ilusão cênica, quase todas as vertentes e movimentos literários no século XX percebem a necessidade de exporem, em sua forma, seu caráter de construção, seu estatuto de obra de arte, o que em teatro chamamos teatralidade. Essas obras de arte não coadunam mais com uma postura passiva por parte do espectador. Negam o envolvimento emocional e a anulação dos receptores como sujeitos, no mesmo campo de Adorno (2003): busca-se uma arte que rompa com a distância estética apaziguadora.

³⁹ Vale lembrar que, em termos de resultados de análise, esse mestrado lida mais com o conceito de alegoria e os conceitos ligados a ela (fragmentação, choque, montagem, teatralidade, sentido historicamente concebido etc), bem como seus efeitos no campo literário, do que com a carnavalização, para conseguir fazer um estudo mais minucioso da forma teatral, embora as análises de George sejam muito pertinentes.

Como se viu, Bürger (2003), a partir de conceitos benjaminianos, expressa essa oposição pelos conceitos de arte simbólica (perfeita, que se basta a si mesma, total, a-histórica) *versus* arte alegórica (remete para fora de si, ou seja, para a história, não é completa, pois depende de interpretação de um público, interpelado criticamente, se vê como artefato artístico, etc), e desde já se verifica que a montagem de *Macunaíma* se enquadra nessa segunda perspectiva. Para entendermos a postura vanguardista de Antunes – já presente na literatura de Mário de Andrade –, retomo mais detidamente o conceito de alegoria de Walter Benjamin, que foi bem resumido no seguinte esquema, elaborado por Bürger:

1) O alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida. Ele o isola, priva-o de sua função. Daí ser a alegoria essencialmente fragmento e se situar em oposição ao símbolo orgânico. “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa [...]. A falsa aparência da totalidade se extingue.” 2) O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido. Este é, pois, um sentido atribuído; não resulta do contexto original dos fragmentos. 3) (...) Também a esfera da recepção é considerada por Benjamin. A alegoria, que pela sua natureza é fragmento, apresenta a história como decadência: “a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada”. (BÜRGER, 2003, p.141-2)

Em suma, a alegoria é um processo ativo (consciente, proposital) de fragmentação, que tira o elemento do mundo social. Depois, monta – reorganiza – esses elementos fragmentados, que vão adquirir novo significado. Por fim, sem alguém que leia e concretize o que está escrito, atualizando historicamente, não se completa o processo. Sua teoria da alegoria é criada tendo em vista objetos e contextos específicos, como é básico para a crítica materialista. Assim, Benjamin parte da alegoria no drama barroco alemão, em que ela é conservadora, mostrando que a única vida real, que não leva à decrepitude e destruição, é a vida espiritual.

Já em Baudelaire, segundo o autor, o quadro é inteiramente outro. A alegoria em Baudelaire ajuda a desmascarar os mitos – ídolos – da modernidade capitalista, na Paris que é a capital do século XIX, como se lê nos *Pequenos poemas em prosa*. Uma alegoria que remete ao vazio de um discurso inebriante, que ganha expressão cabal no poema em prosa ‘Os olhos dos pobres’, que faz parte do referido livro.

No século XX, essa perspectiva se torna dominante, haja vista o interesse em se discutir o estatuto histórico e a função social da arte. E será exatamente o dinheiro, significante sem significado imediato, que se prende a qualquer mercadoria como valor-de-troca, a base econômico-social desse procedimento alegórico descrito por Benjamin.

Essa questão se torna essencial para a discussão deste trabalho, porque é justamente o dinheiro que está no centro da circulação desenfreada e do consumo que marca a passagem de Macunaíma por São Paulo, significativamente como máquina-dinheiro.

3.2 – Considerações sobre as cenas iniciais

Para discutir a articulação dialética da montagem, farei uso das categorias que, simultaneamente, concentram-se num determinado ponto, realizando um movimento transversal em dois momentos da peça: 1º) na cena inicial do espetáculo; 2º) na cena da Carta Pras Icamiabas e o Cruzeiro do Sul/Pauí-Pódole.

O percurso inclui a comparação do palco com o processo de adaptação da rapsódia andradiana, muito revelador de alguns procedimentos-chave da direção de Antunes. Por serem inseridos em meios expressivos e contextos históricos diferentes, evidentemente, o texto modernista difere da peça de Antunes Filho como resultado final.

O início da rapsódia andradiana deixa claro o manejo consciente da linguagem. A narração em 3ª pessoa dá o tom épico e distanciado do nascimento do herói como nos mitos, marcado pela falta de conectores causais:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. (ANDRADE, 1999, p.13)

A relação entre as frases é paratática. A justaposição das orações é mais típica, nesse texto, do que relações subordinativas, o que se espria para o modo como os conflitos são criados e resolvidos, bem como para as categorias de espaço e tempo. Auerbach (1998), ao estudar a Canção de Rolando, do século XI-XII, mostra como essa relação paratática remete a um contexto histórico ainda não dominado pelas relações causais do

mundo burguês em contínua mudança, campo próprio da forma romance. As palavras de Auerbach poderiam ser facilmente transpostas para caracterizar *Macunaíma*:

Evidentemente, tanto as séries de acontecimentos semelhantes como as retomadas são fenômenos cujo caráter se aproxima do da parataxe nas formas das orações. Quer, em lugar de uma representação de massas, apareça a enumeração, sempre recomeçada, de cenas isoladas, (...); quer, em lugar de uma ação intensiva, apareça a múltipla repetição da mesma ação (...); quer, enfim, em lugar de um acontecimento que se desenvolva em vários membros, apareçam repetidas voltas ao ponto de partida, com, em cada caso, a adição do desenvolvimento de diferentes membros ou motivos; sempre se trata de evitar a recopilação racionalmente articulada e de preferir um processo estacante, justapositor, que avança e retrocede aos empurrões, com o que se dissipam as relações causais, modais e até temporais. (AUERBACH, 1998, p. 90-1)

Além do que já foi dito a respeito da construção frasal, vale lembrar as muitas séries de enumerações que aparecem ao longo da obra andradiana, o isolamento dos episódios em torno da vida do herói, as diversas repetições: fugas Brasil afora, ‘herói’ que morre e ressuscita duas vezes. Além disso, vários personagens tornam-se parte da cosmologia macunaímica (Capei, que é a lua; Ci, que vira Beta do Centauro; o Pai do Mutum, Cruzeiro do Sul; o herói mesmo, Ursa Maior, etc.) e a busca da muiraquitã é entremeada por muitos episódios que nada têm a ver com ela – por exemplo, o envolvimento com as prostitutas em São Paulo e o pedido de mais recursos para as Icamíabas, quando o missivista quase se esquece de seu objetivo último, a discorrer sobre os costumes da cidade e sua devoção à máquina-dinheiro.

Não faria sentido, aqui, uma análise comparada entre *Macunaíma* e a forma da canção de gesta, em tudo diversos, mas vale perceber que mesmo o estilo fragmentário da obra andradiana, é, também por esse viés, paródia e crítica do mundo burguês e de sua arte. As imagens visando à construção de um sentido a partir da leitura do texto exigem do leitor algum exercício imaginativo, tanto pela fragmentação constitutiva quanto pela complexidade vocabular e sintática, como bem o mostra o importante trabalho de Cavalcanti Proença (publicado em 1955) sobre essa obra: muitas das palavras e expressões utilizadas pelo escritor modernista eram desconhecidas ou, ao menos, pouco conhecidas. Palavras como *Uraricoera* (rio próximo à tribo do herói) e

tapanhumas (da tribo tapanhuma, que significa negra⁴⁰) são estranhas aos olhos e ouvidos dos leitores da época e os de hoje.

Macunaíma foi escrito no final da década de 20, década do Modernismo, período extraordinariamente polêmico e revolucionário, que determinou, no Brasil, uma produção cultural renovadora, mas também profundamente contraditória. O quadro do modernismo brasileiro absorvia e harmonizava ficticiamente tendências ideologicamente opostas como a psicanálise, o marxismo, o cristianismo, o liberalismo e o conservadorismo. Era uma época mais de descoberta do que de reflexão e definição. Nesse momento, Mário se lança na aventura de escrever *Macunaíma*, definida como rapsódia, que seria a obra mais expressiva do nosso modernismo. Na tentativa de identificar o caráter brasileiro, as raízes inconscientes de sua nacionalidade, procura expressamente se submeter às formas de criação popular coletivas, apenas montando elementos colhidos do decameron indígena de Kock-Grünberg e de “outras lendas, casos, brinquedos, costumes brasileiros ou afeiçoados no Brasil”. (HOLLANDA, 1978, p.65-6)

Uma das questões mais espinhosas para a encenação da rapsódia seria a de atingir tal nível de complexidade com os meios expressivos próprios do fazer teatral, que precisavam ser renovados. Tendo isso em vista, o início da peça já nos mostra um mosaico de imagens pertinentes ao procedimento alegórico: na escritura cênica de Antunes, tempos e espaços diferentes (do índio, do homem urbano, do mito, criados por elementos mínimos e pelas personagens em cena) misturam-se e tornam-se simultâneos, leia-se, em relação coordenativa, na maioria das vezes contraditória. Esses registros não se reforçam, mas se questionam.

⁴⁰ “Esta tribo está referida em Von den Steinen, habitando a confluência dos rios Tapajós e Arinos” (PROENÇA, 1987, p.128).



Figura 1⁴¹

No início, um grupo de atores entra pelo palco absolutamente vazio, vestidos como operários da construção civil, em formação quase militar, ordenados em fila e com movimentos mecanizados, sob música erudita da tradição europeia – uma valsa de Strauss –, tocada em *off*, ou seja, reproduzida mecanicamente. Dois registros absolutamente contraditórios: por um lado, o bloco homogêneo, maquinal, de movimentos duros e repetitivos, idênticos, dos trabalhadores; por outro, o lirismo dançante e inebriante da valsa, que remonta à festa, a movimentos suaves e estéticos, ao mundo idealizado dos salões da burguesia, classe que, de fato, é dependente e explora aqueles trabalhadores.

Não se ouve o ruído ensurdecedor das máquinas num ambiente insalubre e fétido, expressão da degradação e esvaziamento do homem, mas instrumentos harmônicos e bem afinados, expressão da elevação do espírito humano. Qual a relação entre esses dois registros? A música (arte) como ideologia, prometendo aos trabalhadores um mundo possível para eles, fazendo-os passivos? Ou o contrário, um registro negando o outro, impedindo qualquer idealização? Exploração dos de baixo (negro, índio, pobre) pelos de cima (branco europeu)? Princípio da realidade **versus** princípio do prazer (no

⁴¹ As referências das Figuras encontram-se em anexo.

caso, vale lembrar, a realidade é de alguns, o prazer de outros). Referência ao mundo da indústria durante o milagre brasileiro e da indústria cultural (e seu processo de massificação, a valsa como clichê da música erudita tornada de massa)?

A justaposição não oferece uma interpretação única ou primeira, mesmo porque a cena é extremamente rápida e fugaz, o que não impede que seja muito representativa da montagem, que, desse modo, respeita e atualiza, formalmente, o texto andradiano. Essa justaposição não se constrói apenas como **aproximação** de materiais de campos semânticos diversos, pois eles estão em evidente **choque**, em **contradição**, intensificando o quadro que vai se tornar cada vez mais agudo nessa abertura.

Aos poucos, os atores vão se soltando, alongando-se, humanizando-se. Mas sem, contudo, tirar o figurino do operário, saem paulatinamente da ordem (em que não se vêem), para a forma do semicírculo, representando uma comunidade (agora se vêem e interagem). Um faz uma máscara de jornal, outro dança capoeira, sob aplauso dos demais: começam a participar ativamente da cena. Cessa a música erudita e os sons – logo após um silêncio acalentador – serão produzidos pelos próprios personagens, que, de passagem pela cultura negra, através da capoeira, tornam-se índios, o que é representado pelas flautas indígenas e seus portadores, caracterizados como tais.

Uma terceira pessoa toma o meio. É uma atriz que se abaixa e, de cócoras, ‘molda o barro’ e depois indica, com um chamamento em língua indígena que há alguma coisa para ser observada ali. Os demais se dirigem ao meio, entoando um canto indígena, bloqueando a visão da plateia, enquanto alguns atores se preparam para a cena seguinte. Os atores que interpretam Macunaíma e sua mãe ficam no centro do palco, enquanto os demais se distanciam, gradativamente, andando de costas em direção à plateia.

A mãe começa a gritar as dores de parto, em meio ao canto indígena entoado pelos operários de há pouco, agora índios, sem que tenham trocado de figurino – o que, se o quisessem, poderia ser feito, até porque impera na montagem a explicitação do seu caráter teatral, não se procura nenhuma ilusão cênica, ou seja, o quadro esquisito é proposital e estudado.



Figura 2

Em suma, são índios pelo comportamento e disposição cênica, operários pelo figurino. Choque, aqui, novamente entre campo visual e sonoro. A música indígena, feita pelos próprios atores, cria o espaço da floresta e da tapera onde nascerá Macunaíma, mas o figurino não nos permite esquecer o seu duplo trágico, a cidade e o mundo da indústria. Mais do que isso, choque entre a música erudita (reproduzida tecnicamente, que remonta ao desenvolvimento da civilização ocidental) e o canto indígena (entoado pelos próprios atores, que remete a outro lugar, tempo e relação com o mundo).

O ritmo do canto indígena é aquele da vida. O canto não tem sentido apenas estético, mas também vital. Canta-se para o nascer do herói, para conferir ritmo de trabalho à beira do rio – quando as índias lavam roupas –, para dar ritmo às remadas no rio. A função social da arte é modificada, em choque com a tradição estética européia a partir do nascimento da estética como disciplina isolada, no romantismo. A música de trabalho permite que uma atividade repetitiva tenha sentido, diferentemente da fruição estética passiva. Citando Benjamin: “Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual.” (BENJAMIN, 1996, p. 171.) Isso, em si, não é bom ou ruim, mas deve ser

evidenciado para uma necessária historicização da função social da arte e, daí, sua avaliação estética, que nunca é alheia a essa participação social.

O ritmo é diferente nas cenas em que se tocam músicas feitas pelos próprios atores e naquelas nas quais as músicas são reproduzidas tecnicamente, o que se configura, inclusive, como uma das linhas de força mais importantes da montagem cênica de Antunes. Vale lembrar que o espaço cênico será construído ora pela música, ora pelo figurino, ora por materiais simples que identificam determinado lugar, de modo que o espaço nunca é predeterminado por um cenário específico, ganhando estatuto alegórico. Ele é construído pela cena e, não raro, como na cena de abertura, faz com que dois espaços sejam simultâneos, novamente criando tensão.

A oposição do índio e do operário não é maniqueísta, idealizando o índio ou criticando o operário. Nasce, arrotando, Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, que entre as primeiras frases, pergunta “*How do you do?*”, ao que ele mesmo responde “*More or less*”. A própria estrutura da obra-fonte dificultaria a idealização acrítica de qualquer coisa e esse é um ponto alto da montagem, que consegue conferir dignidade à obra sem ferir a indignidade estrutural do personagem.

Em 1928, no desdobramento e desenvolvimento do modernismo, a produção cultural tentava se apropriar do que havia de mais badalado no cenário intelectual europeu, mas atualizando-o para o Brasil. Em 1978, Antunes leva o início da rapsódia andradiana para o centro empresarial brasileiro, em São Paulo, que só apareceria mais tarde no livro, em outra chave. Estamos simultaneamente às margens do Uraricoera, porém, em seu preâmbulo, são os trabalhadores da construção civil de um país em “constante progresso” – conforme a propaganda militar – as testemunhas do nascimento do herói, que acontece no meio do palco, no meio da mata e, paradoxalmente, também no meio da metrópole. Há muitos elementos visuais e musicais que entram em lugar do texto, único recurso do livro – embora o texto tenha musicalidade, mas em outras notações.

A montagem é fiel justamente ao inserir novas questões de seu momento histórico, pois a remissão crítica ao mundo do trabalho útil já aparece no livro, mas numa perspectiva bem diversa da conjuntura brasileira de 1978, com o ‘milagre brasileiro’ de crescer sem dividir o bolo do crescimento, ou seja, aumentando as desigualdades sócio-econômicas já gritantes.

Se, no texto escrito, Macunaíma ora está na floresta, ora na metrópole, no teatro é possível serem concomitantes, por conta dos diversos registros cênicos – figurino versus

música, cidade versus mata –, rompendo com a lógica tradicional do tempo e, também, do texto escrito, necessariamente sequencial, como já destacou Mercado a respeito da montagem de Antunes (2008, p.24): “o tempo da realidade convive com o tempo do mito, o tempo do indivíduo com o do grupo, o tempo do indígena com o do homem urbano e assim por diante”. Esse é mais um traço alegórico que permeará todo o texto, visto que a fragmentação constitutiva da obra de Mário de Andrade será levada às últimas consequências pelas possibilidades cênicas nas mãos de Antunes.



Figura 3

Após o nascimento do herói, o silêncio é rompido pelo ruído baixo de uma flauta indígena e pela marcha de entrada dos manos Maanape e Jiguê, com sua companheira Sofará. Todos são apresentados ao público em tom narrativo, em chave épico-dialética:

MAANAPE - Mano Jiguê, na força do homem!
JIGUÊ - E o mano Maanape, já velhinho.
MAANAPE - Sofará, companheira de Jiguê.
SOFARÁ - (faz uma saudação indígena)
MAANAPE - (apontando) Mãe. E o mano recém-nascido Macunaíma, herói de nossa gente!

No livro de Mário de Andrade, não há ênfase no tratamento da mãe e dos manos dado ao herói em seu nascimento. Do primeiro parágrafo, muito conciso e paratático, como visto, o autor passa abruptamente ao segundo, já narrando feitos de sua meninice. Há um salto temporal de alguns anos, caracterizando uma fragmentação muito pertinente aos preceitos modernistas de então. Este estilo episódico serviu aos seus adaptadores, em maior ou menor escala, para a condução de suas montagens. A abertura teatral apresenta os personagens para permitir, inclusive, que se identifique cada um deles, já clássicos, numa espécie de paródia com o *star system*, pois os heróis aqui em cena nada têm de heroico, muito pelo contrário.

Logo depois, ainda na abertura, realiza-se a cena na qual o herói começa a falar. Nesse ponto, o texto da peça de Antunes se assemelha ao texto-fonte. A construção cênica, porém, merece consideração especial: quando Maanape diz que vai preparar uma “água de chocalho” para o herói beber, para fazê-lo falar, há uma intensa movimentação no palco (seguida da cusparada em Jiguê e do assédio em Sofará). A julgar pela rigidez das frases bem pronunciadas e inteligíveis – característica marcante da direção de Antunes – essa bagunça estaria fora de lugar. No entanto, ganha sentido em contraste com o que vem a seguir, quando o herói é instado a falar e a cena se congela, com todos acompanhando as primeiras palavras do herói, evidentemente plenas de significação e de simbologia.

A cena completa se organiza assim: numa ponta do palco, Maanape prepara a água no chocalho; na outra, Macunaíma e Sofará se divertem, ele tentando chegar às “graças” da índia, que trabalha. Nisso a mãe entra em cena e grita por Sofará. Em seguida, entra um coro de índias, trazendo um pedaço de pano branco – que será utilizado por toda a montagem, fazendo as vezes de floresta, rio, roupas, muro, numa gama muito variada de materiais (os adereços de cena, especialmente este tecido receberão maior atenção no tópico sobre o cenário da peça). E continua:

MAANAPE - Macunaíma! Vem cá! (depois que o herói se aproxima, gatinhando) Bebe essa primeira água de janeiro, pra ver se você fala. Tá com seis anos e não fala nada. Tá mais que na hora. Bebe!

⁴² Vale dizer que todas as transcrições e rubricas utilizadas nessa dissertação foram criadas por mim, no sentido de valorizar aspectos que me interessavam analisar.

(Entram outros atores, vestidos de índios, com chumaços de jornal nas mãos, aludindo a uma floresta)
 MAANAPE - Fala! Ta - ...
 (Os outros atores da cena viram-se para o herói, soletrando, sussurrando para ajudá-lo)
 MACUNAÍMA - Ta - ...
 (comemoração dos demais)
 MAANAPE - pa - ...
 MACUNAÍMA - pa - ...
 MAANAPE - nhu - ...
 MACUNAÍMA - nhu - ...
 MAANAPE - ma.
 MACUNAÍMA - ma.
 MAANAPE - Tapanhuma!
 MACUNAÍMA - Tapanhuma! (efusiva comemoração dos demais)

De enfiada, o herói diz Matrinxã, Puta-que-o-pariu, *How do you do? More or less, Merde* e, por fim, muda o tom e dá o refrão: “Ai! que preguiça!...”, expressão cênica do trecho do livro em que o narrador afirma que, após beber a água de chocalho, “Macunaíma principiou falando como todos.” (ANDRADE, 1999, p.14)

O fato da primeira palavra do herói ter sido “tapanhumas” é muito importante para a montagem de Antunes Filho. Na obra andradiana, não sabemos quais são as primeiras palavras de Macunaíma. Já na versão para teatro, a adaptação retoma a necessidade estética – e social – de Antunes Filho em fazer um teatro brasileiro, com jeito brasileiro, ligado às raízes da cultura nacional, a um homem específico. Porém, sem caráter, logo em seguida entra a falar em inglês e em francês, em flagrante oposição com os termos indígenas que acabara de dizer.

Como já se viu, a cena, desde seu início, já introduz o campo semântico da metrópole, do trabalho na fábrica; agora expressa nossa dependência estrangeira. Já não se trata do Brasil de Mário de Andrade, mas as preocupações de mostrar o Brasil de então, uma procura consciente do encenador, que perdura até as montagens mais recentes⁴³. Daí se entende a paródia em colocá-lo falando inglês e francês.

⁴³ Em entrevista a Fátima Saadi, Antunes Filho afirma que seus espetáculos sempre têm relação com o mundo que o rodeia: “Em *Medeia*, por exemplo, era uma questão ecológica. *Fragmentos troianos* teve relação com os painéis na Argentina, com a revolta das mulheres e as injustiças que estavam praticando. Em *Antígona*, havia a questão da ética. O que prevalece na verdade? Achei importante levar a tragédia mais pela discussão do que pela própria tragédia. Mostrei o que é certo e o que é errado. Havia muita discussões legais em *Antígona*. Já *Chapeuzinho vermelho* tem a ver com o Muro de Berlim. O *Drácula* com o neonazismo. Em todo espetáculo, procuro discutir alguma coisa viva, que interfira no meu cotidiano”. (ANTUNES FILHO, 2010, p.422 – grifos do autor. Em Folhetim, nº.29).

A frase em inglês é sintomática: pergunta sobre a situação dele e, por extensão, do Brasil, mas como discurso, a partir de sua posição no contexto político. Talvez se referindo à fome do homem, do miserável, que Antunes vê no texto andradiano, mesmo agora estando no contexto do suposto milagre brasileiro. Como disse a assistente de direção Kopelman, numa citação já feita do Programa da encenação de 1978, em frase dificilmente matizável: “nosso encontro coletivo, nossa utopia, esfacelada, destruída”. *More or less*: poderia haver menos miséria, mais educação, maior liberdade política e uma arte menos aburguesada. Do apoio americano ao golpe de 1964, em meio à guerra fria e da exportação do *American Way of Life*, via *Hollywood*, tudo está presente nesse singelo diálogo consigo mesmo, que pode passar despercebido, mas tem uma força tremenda.

Por fim, *merde*, no francês. Indica tanto a verdade do *More or less*, quanto remete à cultura européia parodiada: *Ubu-rei*, de Jarry, começa com um “*Merde*”, que fez história no teatro, uma palavrinha que gerou uma polêmica enorme. Lembremos que, na obra de Mário de Andrade, não aparece o inglês, mas o alemão e o francês. Isso, mais a referência à indústria cultural e ao mundo industrializado, faz ver que o eixo mundial mudou em direção aos EUA. A crítica formal ao teatro comercial pela sua recusa intransigente também traz à tona, por contraste, a indústria do entretenimento cinematográfico de Hollywood, que se compraz em fazer arte como mera mercadoria.

Não é uma peça afinada com o modo de produção comercial (como visto), nem à encenação comercial (na qual há supremacia dos diálogos para expor o conflito entre subjetividades psicologicamente plausíveis com ilusão cênica, em suma, o que Peter Szondi (2001) chama de drama burguês), nem à recepção comercial, por um público que deseja reconhecer o já visto e digerido. A negação dessa estética envolve um embate contra os valores hegemônicos e devemos lembrar que, durante a guerra fria, a disseminação da ideologia burguesa não era apenas um subproduto desejável, mas quase uma política de Estado para os EUA.

Assim, os procedimentos utilizados resultam numa obra que se constrói pela justaposição e montagem de registros contraditórios e ambíguos, sem uma síntese que dilua as contradições num arranjo progressista, deixando a história para trás. As dificuldades de enfrentarmos nossa repressão e julgar os torturadores do Estado hoje, ao contrário do que acontece em outros países da América Latina, como Argentina e Uruguai, mostra a atualidade dessa falta de síntese, impedindo a formação de cidadãos

conscientes e participativos. É bárbaro aceitar a autoanistia dos militares, de 1979, contra toda razão e norma jurídica, tanto brasileira como internacional.

Isso leva a uma **dialética da derrota** em nosso processo de modernização conservadora, para usar os termos claros de Bueno (2002), quando estuda a rapsódia de Mário de Andrade posicionado já no século XXI. Como já se pode inferir do que foi analisado até aqui, penso que essa perspectiva de leitura é pertinente não apenas para o texto andradiano, mas também para a encenação de Antunes, não obstante outras leituras serem possíveis nos dois casos. Mas, a julgar pelas aporias do presente, essa leitura se impõe. Voltarei ao argumento mais adiante.

3.3 – Texto e cena: o caso Carta pras Icamíabas e o Cruzeiro do Sul/Pai do Mutum

Ainda no âmbito da relação entre o texto-fonte e a encenação, há alguns trechos que não receberam tanto destaque na montagem de Antunes. Um deles ocorre no início do terceiro ato, quando Macunaíma escreve às suas súditas Icamíabas. Na rapsódia andradiana, o texto parodia o estilo de Camões e Caminha – sublime e elevado, imutável, de sintaxe latinizante. Modernista que era, o autor buscava uma linguagem literária brasileira e, para tanto, reagia a essa estrutura fossilizada.

As páginas bem-humoradas da *Carta* do herói às suas súditas já denotam um revide, uma paródia à Carta de 1500 e, também, um estilo de resposta à escrita parnasiana de um Rui Barbosa ou de um Bilac que, no âmbito do discurso político e artístico, representavam muito bem o padrão dominante, que cumpre localizar na história em seus interesses mediatos e imediatos. Segundo Cesáire: “Só o humor me assegura que as mais prodigiosas reviravoltas são legítimas. Só o humor aponta o avesso das coisas.” (CESÁIRE, 1978 *apud* FIGUEIREDO, 1998, p.34)

O que vos interessará mais, por sem dúvida, é saberdes que os guerreiros de cá não buscam mavórticas damas para o enlace epitalâmico; mas antes as preferem dóceis e facilmente trocáveis por pequeninas e voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro – o “curriculum vitae” da Civilização, a que hoje fazemos ponto de honra em pertencermos. (ANDRADE, 1999, pg.72)

Aqui, tendo por base as concepções benjaminianas sobre arte, sociedade e suas relações internas, faz-se necessário utilizar o mercado (valor-de-troca) e o dinheiro (a que nos reduzimos como força de trabalho e consumidores vorazes) como conceitos-chave, para dimensionar o trabalho de Mário de Andrade e de Antunes e seu débito com as vanguardas, que faziam do procedimento alegórico uma resposta à arte dita autônoma.

Os guerreiros descritos por Macunaíma vão dos operários aos frequentadores de bordéis; não há nobreza na conquista dessas damas, mas trocas dóceis. Aceita-se o mundo como ele é, com todas as suas iniquidades. Macunaíma ainda pode rir-se dessa alienação, pois ainda não está submetido ao mercado de trabalho, pelo contrário: se precisar trabalhar, prefere, como diz, voltar para a floresta.

No excerto acima citado, a fragmentação alegórica retira de seu contexto habitual o dinheiro, objetivo último para a vida nessa sociedade, e o pinta como “pequenas e voláteis folhas de papel”, mostrando que a posição central do dinheiro nessa sociedade é um sentido atribuído, ou seja, transformável, realizando o percurso crítico da intenção alegórica. Nas *Passagens*, Benjamin vê a intenção alegórica como parte da constituição do mundo burguês, da vida em sociedade e de sua expressão artística: em um cenário onde não há mais valores absolutos, em que a relação com o dinheiro constrói as realidades e marca as subjetividades, nada mais se mantém. O dinheiro, que articula as relações sociais básicas, é compreendido por Benjamin como um significante sem significado, que pode ser usado para se ligar a qualquer conteúdo, desfazendo o signo: a partir daqui, os significados podem ser construídos ao bel-prazer dos homens mecanizados. Para Benjamin:

As modas dos significados mudam tão rapidamente quanto o preço das mercadorias. De fato, o significado da mercadoria é seu preço: como mercadoria, ela não possui nenhum outro significado. Por isso, o alegorista está em seu elemento com a mercadoria. Como flâneur, ele se identificou com a alma da mercadoria; como alegorista, reconhece na “etiqueta do preço”, com a qual a mercadoria entra no mercado, o objeto de sua meditação: o significado. (BENJAMIN, 2006, arquivo J80,2, p. 414)

O mercado como arquipaisagem e metáfora dessa formação social – econômica, política e artística – é tomado pelo discurso dominante como neutro, absoluto e

meritocrático, mas essa perspectiva engana pelo grau de abstração e objetividade com que se apresenta.

Na Carta pras Icamias temos, no mínimo, três discursos identificáveis. A idealização dos mitos e do primitivo, a linguagem elevada e pernóstica dos letrados – e dos parnasianos – e os valores da sociedade capitalista de consumo, todos eles parodiados uns pelos outros, num jogo que mostra as fraquezas das três posições, cada qual a seu tempo dominante: a idealização romântica do amor e do primitivo, a exaltação artística autocentrada parnasiana e a pragmática aceitação da ordem capitalista estabelecida, que idolatra o dinheiro.

No confronto, explicita-se o caráter de construção deliberada e irônica, pelo choque entre elas, remetendo para o caráter artificial e interessado da arte – a carta tem nítidas motivações artísticas, também pelas figuras de linguagem, metáforas etc. Pois, trocando em miúdos, Macunaíma quer dinheiro para comprar sexo. Não há elevação espiritual nesse consumo, apesar da linguagem elevada, em atitude pernóstica: a estratégia de confundir pelo estilo elevado de linguagem, que remeteria a um objetivo também elevado, estratégia essa desautorizada pela própria carta.

Antunes também procura essa apresentação simultânea de significações, que se tensionam pela contradição ou pela mera aproximação, mas o seu elemento principal não é o texto. Além disso, traz para o primeiro plano questões como a da alienação do trabalhador e a indústria cultural, mas deixa de lado outros tópicos que, por conta do momento histórico, estão já fora do contexto. Daí que não se interessa tanto pelos dois primeiros itens da série como pelo terceiro: o romantismo e o parnasianismo não são mais campos contra os quais se posicionar, mas o terceiro, a naturalização e universalização da ideologia burguesa capitalista, ganha novas nuances e está em primeiro nível.

Talvez por isso, o enfoque não-textual e as mudanças históricas tenham reduzido a quase nada a leitura da Carta na peça, estando as outras discussões remetidas para o encontro com as prostitutas. Elas funcionam como guias para Macunaíma e seus irmãos no mundo das máquinas e dos homens que se tornam máquinas, na metrópole. Por mediação delas, os três têm contato com a máquina-relógio, máquina-elevador, máquina-abajur, máquina-automóvel e, por fim, máquina-dinheiro, quando as prostitutas dizem, em bom francês, que “Cacau não serve para *Rien!*”. É nesse contexto que afirma: “Se eu precisar trabalhar, volto pra floresta!”. A necessidade de dinheiro

poderia fazê-lo trabalhador-padrão, mas, ele age contra essa perspectiva pela exploração do trabalho das súditas Icamiabas.

O mundo do trabalho está, assim, a uma distância segura do *Macunaíma* de 1928, mas não do de 1978, quando o espectro da proletarização já assola as ruas e as consciências. Estas últimas, por sinal, impedidas de se tornarem críticas pela interrupção do desenvolvimento do quadro político-cultural que marcou os anos anteriores ao golpe.

Uma das maneiras de viver socialmente esse quadro é a vivência do choque a que estamos acostumados nas grandes cidades, violentas, barulhentas, visualmente poluídas, segregadoras, alienantes. Um dos modos de expressá-lo é a fragmentação e o processo de montagem, o que vale para o personagem, a trama, o espaço, o tempo, como encontramos de modo único em *Macunaíma*.

Talvez essa obra seja considerada inigualável na literatura brasileira pela dificuldade de se produzir, primeiro, uma obra similar em forma e conteúdo e, segundo, de se obter o mesmo efeito sobre o leitor. Pois uma estética de choque levanta um problema: a impossibilidade de tornar duradouro esse tipo de efeito. Nada perde seu efeito com tanta rapidez como o choque, por ser ele, de acordo com sua natureza, uma vivência única, nas palavras de Benjamin (2006). Sua tentativa de repetição é fadada à frustração, pois ela é absorvida, naturalizada e, daí, anulada.

Mário de Andrade percebeu como poucos do seu tempo (e de hoje) que contar algo implica ter algo especial a dizer, e justamente isso – conforme o paradoxo adorniano da posição do narrador apresentado em páginas anteriores deste trabalho – é impedido pelo mundo administrado pela mesmice e pela standardização, “como se em seu íntimo [o indivíduo] ainda pudesse alcançar algo por si mesmo” (ADORNO, 2003, p.57 – parênteses meus).

Uma das maneiras de Antunes realizar esse projeto é buscar uma relação complexa entre o palco e a plateia, que não é atacada pelos atores/personagens nem anulada pela trama ilusionista. De acordo com Paul Zumthor (1993, p.224), citando J.Rychner, “interpelar o auditório é uma das regras do jogo da performance”. Isso pode se configurar como uma cena onde dois interlocutores procuram convencer não apenas um terceiro, mas toda a assistência. A função apelativa do personagem em relação ao público sobre o palco se expande para a plateia, que se vê interpelada. Todo o episódio da disputa pela interpretação do Cruzeiro do Sul/Pauí-Pódole foi configurado como um

embate público, criando um conflito entre duas maneiras de se significar as estrelas que formam o Cruzeiro do Sul.

HOMEM (*como quem discursa*) Meu povo! Hoje é dia de festa! Reunimos debaixo desse imponente monumento de nossa independência, em vistas às margens do Ipiranga. Celebramos a flor. Cabe-nos então, lembrar, da flor maior. (*olhando para o alto*) Aquela sagrada flor que está no céu. (*à platéia*) Refiro-me senhores ao sacrossanto e tradicional Cruzeiro do Sul!
O povo reage sorrindo...

Como se vê, os atores se dirigem, em alguns momentos, diretamente à plateia, reforçando a relação direta com ela. O sorriso do povo (aqui um conjunto de atores) na cena evidentemente não é irônico, mas lírico, saudoso de um tempo e lugar que talvez nem tenham conhecido. Porém, temos aqui um discurso pomposo que caberia em páginas parnasianas parodiadas por Mário de Andrade em outros momentos de sua rapsódia. No decorrer da cena, Macunaíma interrompe o discurso do “negro da maior negritude” (que era, em Mário, *mulato da maior mulataria*) e desmente sua versão, contando outra para significar o conjunto de estrelas: a história de Pauí-Pódole.

MACUNAÍMA: (*indignando-se*) Oh mas que mentira mais grossa! Grande confusão, discussão, o Homem tenta continuar seu discurso, mas não consegue. Macunaíma dá uma pequena volta no palco, enquanto tentam acertá-lo com os balões, até que sobe na cama. O povo em volta o assiste.

Na adaptação cênica, ficou de fora uma marca rítmica bastante expressiva do livro: durante o discurso do mulato, Macunaíma grita cinco vezes “Não é não!” Na sexta, os presentes o ajudam na negação formando um coro que, então, encorpa na sétima vez, ocasião para que comece seu discurso, trepado no lugar até então ocupado pelo orador. Essa marcação rítmica faz muito sentido no livro, tanto por sua sonoridade peculiar como pela intensificação do conflito e sua falta tem impacto negativo na montagem:

HOMEM: Não esculhamba!
MACUNAÍMA: (*engrossando a voz de maneira bastante jocosa*) Que esculhamba o quê? (*o quê é prolongado*)
O Homem tira os óculos para prestar atenção no herói, que agora fala em tom mais amigável.
MACUNAÍMA: Oh meus senhores e minhas senhoras! Aquelas quatro estrelinhas lá não é o Cruzeiro do Sul não!... (*para a plateia*) É o Pai do Mutum.

Indagações do povo: “O que?”, “Ahã!”, “Como?”.

A própria teoria da **performance** de Zumthor (1993) depende, como é óbvio, da dimensão da recepção imediata que a caracteriza. Nas suas palavras, explica que “uma arte, tomando forma e vida social por meio da voz humana, só tem eficácia caso se estabeleça uma relação bastante estreita entre intérprete e auditório” (Zumthor, 1993, p.227). Essa afirmação, no entanto, parece dizer pouco pela abrangência de seu escopo.

Qualquer arte teatral ou de palco exige essa relação de concomitância entre produção e recepção, que se influenciam mutuamente. Isso não quer dizer que sempre haja uma remissão direta à plateia, como interlocutora preferencial. Pelo contrário, essa ruptura com a ilusão cênica é atacada por muitos que defendem um teatro nos moldes tradicionais, ou o teatro burguês. O teatro dialético busca em princípios épicos – e noutras estruturas – a ruptura com o teatro ‘dramático’ para instaurar a dimensão crítica que deseja. O teatro olha para seus próprios pressupostos e seu discurso, bem como sua função social.

Sua tradição no Brasil, como vimos, remonta ao início do século XX, com Oswald de Andrade, porém encenado apenas nos anos 1960, e aos anos 1940, com *Vestido de Noiva*. Na peça *Macunaíma* todos os recursos anti-ilusionistas do texto andradiano são desenvolvidos, formalizados em outros materiais, evidentemente, e tendo em vista outros objetivos, inseparáveis das técnicas no teatro épico. Mas é nítido que a ruptura psicológica do herói – que muda o tempo todo, de ânimo, cor, idade, cidade etc – e a falta de uma trama coesa e causal já dificultam a criação de uma história em moldes tradicionais. Isso será reforçado pela música, pela coreografia, pelo uso de elementos de cena mínimos e alegóricos, pela linguagem e sua prosódia, pelo coro e, não por último, pela ruptura com a quarta parede e a conversa com o público.

De certa forma, isso substitui o narrador insidioso do livro. Não devemos nos esquecer de um contexto análogo lá e aqui, no âmbito intraestético. Enquanto Mário de Andrade estava se havendo com a tradição do romance europeu e brasileiro, com uma tradição já arraigada e firme, contra a qual ele se insurge, Antunes também vê um cenário pouco alentador no final dos anos 1970. Com a paulatina abertura política, seria possível retomar o rico teatro desenvolvido a partir dos anos 1950, como já visto. Mas, por um lado, as impossibilidades históricas colocadas pela ditadura haviam contribuído para certo entorpecimento das consciências – também artísticas – o que foi reforçado

chão. Por isso que o catimbozeiro não pode mais sair do corpo da formiguinha lava-pés. (*olhando para o chão, engrossando a voz*) E ficou mais essa praga nós: a formiguinha lava-pés. (*retoma a postura, em tom solene solta o refrão*) Minha gente! (*as mãos ao céu*) Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são!
Aplausos e euforia dos presentes.

No trecho acima, existem duas referências literárias importantes. A primeira é o mais famoso dístico do livro. Conforme Barbosa e Castro (1999, p.172), ele é uma referência explícita a Gregório de Matos, na qual o poeta satírico baiano enumera as vilezas do país, terminando cada estrofe com o irônico refrão: “milagres dos brasil são”, bem como afirma que há uma remissão à Saint-Hilaire: “ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil”.

Essas duas são articulações com a cultura letrada. Mas há também outra nota na recuperação da lenda indígena, pelo modo como se realiza a cena – com pessoas reunidas em volta do contador – retoma a tradição oral dos narradores pré-burgueses de que nos fala Benjamin (1986). São referências cruzadas e, novamente, contraditórias, refazendo o vaivém constitutivo que marca o andamento formal do livro e da encenação.

MACUNAÍMA: Aí o compadre pediu pro mano o mano pediu pro pai o pai pediu pra mãe a mãe pediu pra toda geração pro chefe de polícia pro inspetor de quartirão... (*alisando o braço da moça, que responde com um sorriso ao herói, dão os braços. O herói a traz para o meio do palco, e aponta para a frente, para a plateia*) E lá se foram, muitos. Uma nuvem de vagalumes alumando o caminho uns pros outros. Aquele caminho de luz que se vê atravessando o espaço. (*num tom mais suave*) Minha gente, aquelas quatro estrelinhas lá não é o Cruzeiro do Sul não! É o Pauí-Pódole. Pai do Mutum, que paira no campo vasto de céu.

O povo fica em estado de contemplação. Macunaíma olha de uma vez para a moça e de súbito: Tem mais não! A música recomeça, a moça tem um ar constrangido e satisfeito, pois o herói agora a mira.

MOÇA: Poda enfiar essa flor no seu puíta?

Há também a satisfação dos ouvintes, que poderia ser indício de uma espécie de reminiscência de um tempo já perdido, o das histórias narradas que exigem o envolvimento do leitor/espectador, um laivo de humanidade perdida em meio aos mitos da modernidade.

Os orifícios do corpo humano são lembrados em algumas cenas da peça: no nascimento do herói; na cena do “puíto”; em “o buraco do nariz” da cena do Pai do Mutum/Cruzeiro do Sul; na Muiraquitã no orifício de Venceslau Pietro Pietra; nos olhos da Naipi/Cachoeira. “Segundo Bakhtin, no universo imagético do carnaval, há ênfase nas partes do corpo abertas ao mundo: os “orifícios”.” (GEORGE, 1990, p.71).

A adaptação não consegue manter a riqueza em relação ao neologismo ‘puíto’ na rapsódia, que de palavrão chulo torna-se botoeira na boca do povo, ganhando explicação filológica-científica, em tom de deboche. Talvez Antunes o tenha evitado por conta do caráter eminentemente narrativo e descritivo que exigiria a cena, e que desviaria a atenção do núcleo da mesma: o embate dos significados no capítulo do Cruzeiro do Sul. Comparando texto-fonte e adaptação, *puíto* saiu enfraquecido na encenação.

Diferente de puíto, máquina é uma palavra que ganha destaque na montagem. Já instalado em São Paulo, o herói usa a palavra ‘máquina’ para descrever quase todas as coisa e relações urbanas (máquina-telefone, máquina-roupa, máquina-negócios, máquina-amor), vistas em sua frieza, tecnicidade e naturalização, gerando um comportamento maquinal.

Para George (1990), há na rapsódia as dimensões sobrenaturais da cosmogonia indígena e da magia afro-brasileira, sendo esses elementos responsáveis pelas metamorfoses do herói e seus dois retornos da morte, assim como por conferir outro sentido às tecnologias do mundo moderno, que Macunaíma não conhece e precisa nomear. O autor vê nesse quadro semântico mais um campo de batalha da encenação:

Nesse caso, o herói transforma a tecnologia moderna – mais um ato de carnavalização – num elemento cosmogônico indígena; ou seja, invertem-se os valores a fim de submeter a “civilização” à mitologia “bárbara”. (...) Com isso, a obra oferece uma implícita redefinição ontológica do Brasil: a raiz mais funda da realidade nacional é a cosmogonia indígena. (GEORGE, 1990, p.53)

Nitidamente se percebe que, para George, há uma espécie de vitória do elemento indígena, mas essa leitura é questionável. Primeiro, porque a mitologia indígena vence no campo simbólico, naquele momento específico. Mas no plano material, bem como no efetivo desdobramento da encenação, Macunaíma foge para o céu para não ser submetido à dureza da pedra, do homem mecanizado. Não há, no romance ou na encenação, uma idealização do primitivo, muito pelo contrário.

A questão principal em torno dos capítulos Pauí-Pódole e Carta Pras Icamíabas é a discussão sobre a concepção da linguagem como ideologia, fazendo sentido sempre em contexto, a partir de uma posição de onde se fale, construindo um discurso (BAKHTIN, 1998). Em grande medida, na *Carta* se discute o dinheiro não como parte de um sistema objetivo e neutro, mas como a força motriz por trás de todas as relações sociais, econômicas, políticas e sociais. Ao dizer que o dinheiro é mera folha de papel, revela-se o contrário: ele é muito mais do que isso. Ao ser reduzido à sua materialidade bruta, atualiza seu imenso peso sócio-cultural.

Mas, se na adaptação se perde essa dimensão pela menção mínima à *Carta*, a discussão em torno do Cruzeiro do Sul / Pauí Pódole é desenvolvida em todas as suas possibilidades. No trecho adaptado do capítulo Pauí-Pódole, percebemos, de início, um tom lírico na adaptação teatral. Mas esse deve ser contraposto ao que está em jogo na cena, a força mesmo política da linguagem quando nomeia as coisas, bem como a história ali inscrustada. Mais uma vez, estamos diante de registros contraditórios, pois o lirismo da cena, com a mítico-poética origem da constelação, não é neutro, subjetivo: objetivamente, disputa o seu significado com o mulato.

Na classificação de Macunaíma como uma *rapsódia*, Bosi (1991) afirma que, mais do que uma estrutura romanesca, o que marca sua organização interna são as passagens abruptas de um estilo de narrar para outro: “do primitivo solene à crônica jocosa e desta ao distanciamento da paródia” (BOSI, 1991, p.398), trabalhando de maneira bastante hábil com níveis de consciência e de comunicação diversos.

Em suma, a cena do capítulo Pauí-Pódole se apresenta como um belo exemplo dessa variação estilística. Pela voz do orador negro, soa o discurso solene, com temática edificante e patriota, em chave parnasiana: “aquelas quatro estrelas rutilantes como lágrimas ardentes, no dizer do sublime poeta, são o sacrossanto e tradicional Cruzeiro que...”. Sua resposta em linguagem oral-popular, pauta-se por lendas indígenas que não falam do mesmo Brasil: (...) “Não é não! (...) Aquelas quatro estrelas lá é o Pai do Mutum! juro que é o Pai do Mutum, minha gente, que pára no campo vasto do céu!...”

Aqui temos uma disputa estilística, discursiva e temática sobre o sentido do firmamento e que não nos enganemos: a questão gira em torno do sentido de Brasil e de sua formação, que se constrói pela linguagem, em luta ideológica das mais ferrenhas,

como se lê em Bakhtin⁴⁵. A palavra não é apenas designadora, indicativa, denotativa, nem tampouco se restringe à sua concepção conotativa e dialógica – mais próxima de sua natureza do que a primeira possibilidade –, mas agora ela se mostra em sua dimensão de luta de vida e morte pelo significado por grupos sociais com interesses distintos.

Ao longo de toda a rapsódia, essa questão se coloca como forma e, nesse capítulo, assoma ao nível da superfície, como assunto. Nessa passagem, há uma discussão sobre a função social da linguagem, que passa pelo nível político, artístico, científico e social, deixando de lado o âmbito meramente estético da palavra, ou mais, mostrando que o estético não é alheio ao social.

Estando Antunes Filho comprometido com a negação das ondas que tomam conta dos palcos brasileiros e das vanguardas limitadas à instauração do novo, descomprometidas com a função social do teatro – como visto – ele encontrou em *Macunaíma* um material adequado para retomar o tema da nacionalidade brasileira, porém sem tintas ufanistas, realçando um dos objetivos do modernismo de Mário de Andrade, qual seja, a natureza social da arte.

3.4 – Código visual – Cenografia, materiais de cena e a criação dos espaços cênicos

Nesse item, veremos como o processo alegórico e crítico geral se desdobra nas categorias visuais do espetáculo. Como visto até agora, seria um erro considerar possível analisar as diversas categorias em separado, como se fossem autônomas, pois elas têm um valor de conjunto para a construção do sentido. Essa articulação já foi evidenciada nos itens anteriores e seguirá como metodologia principal, até mesmo porque uma espécie de ‘dialética em suspensão’ benjaminiana é decisiva para a montagem. Mas essa ambiguidade constitutiva pode ser estudada também no contexto de uma única categoria, não apenas na simultaneidade de uma cena. Pode ser bem compreendida pela identificação e relacionamento entre as técnicas relativas ao código visual utilizado ao longo de toda a peça, por exemplo. Por assim dizer, não só na análise

⁴⁵ Especialmente em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1979), quando discorre sobre a natureza inter-humana da linguagem, desbancando perspectivas infra-humanas e extra-humanas para sua categorização. Sua concepção de linguagem, nesse livro de 1929, será decisiva para a Análise do Discurso.

horizontal, mas também na vertical, ao longo do tempo, perseguindo uma categoria, podemos compreender melhor a obra.

É preciso ressaltar a importância que Naum Alves de Souza teve na pesquisa e elaboração dos recursos visuais, “partindo de reciclagem de material simples, como jornais velhos e objetos construídos em conjunto com os atores” (GUIMARÃES, 1998, p.61). Não há um cenário rígido, fixo, como panos de fundo, estruturas em ferro ou madeira que se desdobram em grandes matagais ou prédios de São Paulo. A ambientação se dá pela luz, pelo som, pela marcação dos atores e pelos recursos materiais pobres – leia-se “pobre” na acepção de Grotowski:

O emprego dos acessórios é antropofágico na medida em que devora uma técnica desenvolvida pelo Teatro Laboratório Polonês de Grotowski e amplamente utilizada por grupos experimentais no mundo industrializado. No chamado “teatro pobre” de Grotowski, um mesmo objeto ou material torna-se multifuncional, é trazido para o palco e retirado pelos atores, servindo de acessório ou de cenário móvel. Essa técnica tem um objetivo econômico (...). Mas também tem um objetivo estético: dispensa a necessidade de cenários realistas e liberta a imaginação do jugo das limitações especiais daqueles. (GEORGE, 1990, p.68).

No início da apresentação vê-se o palco nu⁴⁶, despojado de qualquer material, despido de elementos que caracterizem este ou aquele ambiente. Essa arquitetura é muito significativa para a montagem, pois explicita a teatralidade como opção cênica, impedindo qualquer ilusão realista. Ao mesmo tempo, já instaura uma primeira quebra de expectativas: numa cena com tantas referências visuais – da mata à metrópole – seria de se esperar alguma coisa, mesmo que não realista. Resta ao espectador esperar pelo momento fundador da cena, quando os atores entram no palco.

Além disso, o procedimento exige uma participação ativa do espectador. A neutralidade de um palco grande como o do Teatro São Pedro, a ser preenchido pelo grupo, “é essencial para o tipo de código visual (...) e para a própria conformação épica do discurso cênico”, como expôs Mercado (2008, p.16). Ao espectador são reservados não os lugares-comuns do teatro tradicional, mas um cenário que o interpela, cobra dele uma atividade construtiva. Isso não resulta em adesão incondicional, ou identificação,

⁴⁶ Segundo Gianni Ratto, “Não existe uma cenografia tão importante quanto o palco vazio. Porque a partir daquele momento, tudo pode acontecer. E você não sabe se vai. Mas, se vai, é maravilhoso! Palco vazio é a palavra, e o gesto são as intenções”. (RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. DVD, 2007).

mas sim em distância irônica, rompida a distância acolhedora típica do teatro burguês. A plateia testemunha operários deixando a selva de pedra para compor outra, a da mata, com a utilização de jornais e com outra organização espacial dos atores (em semicírculo).

Ao longo da peça, corpos com macacões tornam-se primitivamente nus e, mais tarde, serão transformados em “estátuas neoclássicas” da coleção de Pietro Pietra. O corpo dos atores e a atividade que desempenham, sejam personagens específicos ou simbólicos, ou blocos como num coro ou conjunto, serão fundamentais para a ocupação e significação do espaço cênico.

Como já observou Mercado, a utilização de folhas de jornal amassadas como comida, ramos de árvore, pênis, dinheiro, denota a opção de Antunes pela teatralidade em detrimento às ambientações de realismo fossilizado, “deixando claro que aquilo que presenciamos **não é**, mas **significa**” (MERCADO, 2008, p.16 – negritos do autor). Noutras palavras, mais próximas da base teórica deste trabalho, o que presenciamos não é fechado sobre si mesmo, mas precisa ganhar sentido pelas relações intra e extraestéticas que realiza.

Como parte da estratégia modernista de produzir uma literatura que rompesse com a tradição, o ritmo da rapsódia não se mantém uno: vertiginoso às vezes, lento em outras, alternando descrições e narrações, bem como diálogos cortantes. Ele será recriado na adaptação de Antunes pelo que George chamou de “**catálogos carnavalescos de Macunaíma**” (1990, p.56), grupos formados por bichos, pragas, máquinas e homens. Em Antunes, o ritmo da encenação depende, em grande medida, da dinâmica da ocupação dos espaços pelos corpos criando florestas, cidades, casas (as estátuas de Pietro Pietra), o que impõe atividade à imaginação e reflexão do espectador. O ritmo na peça é criado antes pela movimentação no palco, pelos espaços daí criados e pela música do que pelo texto e pela prosódia dos atores, embora essa dimensão seja também decisiva. Mas nesse tópico importa notar que o código visual é alçado ao primeiro plano, sem desmerecer as outras categorias. Pelo contrário, uma das características decisivas da obra de arte alegórica é dar dignidade aos mais diversos campos semânticos. Assim eles podem contribuir para o processo dialético que levará à interpretação. O código visual não entra na equação apenas para localizar e definir um espaço próprio, como seria comum no teatro tradicional, no qual tem papel secundário e lateral. Em Macunaíma, ele precisa ser construído pelos espectadores, às vezes criando

dois espaços diversos concomitantemente. A análise do ritmo, que necessariamente envolve as categorias tempo e espaço no teatro (quando a peça não se rende à primazia do texto), ganha complexidade nessa concepção cênica. Voltaremos aos conjuntos de pessoas mais adiante.

3.4.1 – Materiais de cena

Outro elemento decisivo para o código visual da peça é o uso de alguns materiais de cena. De pronto, chama atenção a polissemia de dois objetos: o jornal e o pedaço de tecido de algodão branco. Para estudar o emprego desses adereços, escolhi trechos da montagem nos quais os materiais desempenham importante papel na escritura cênica de Antunes.

Logo nas primeiras cenas entra o pano branco, cujas dimensões são de, aproximadamente, 1,5 por 15 metros. Quando de frente para a plateia, quase consegue dividir o palco ao meio. Exige, para ser manipulado, um grupo de atores. Sua plasticidade empresta grande movimento às cenas nas quais aparece. É usado, quando aparece pela primeira vez, para delimitar o espaço entre a floresta (atrás do pano) e a tapera indígena (na frente dele). Também é utilizado como o rio no qual as índias lavam roupa. Mais tarde, fechando-se no formato de círculo, constroem o espaço de uma clareira na mata, onde Macunaíma e Sofará brincam e acabam flagrados por Jiguê.

A utilização do pano branco aponta para diferenças fundamentais entre a rapsódia andradiana, sua adaptação cênica e sua versão cinematográfica. A literatura, em primeiro lugar, pode descrever o cenário, em detalhes, em sequência no texto. No caso de Macunaíma, por vezes, provoca mesmo cansaço pelo acúmulo de informações que não nos são familiares, causando estranhamento. Assim, seja pelo uso da linguagem diferenciada, seja pela falta de um enredo no sentido tradicional, a obra de Mário de Andrade, ao mesmo tempo em que não se afasta da descrição dos elementos da natureza, sugere mais do que esclarece, carregando em conotações.

O cinema, por outro lado, mostra o quadro em detalhes de um realismo e ilusionismo completos. Perde-se em sugestão, pois, para o olhar desacostumado, estamos vendo apenas árvores, matos e bichos, sem o choque com o desconhecido. Não se forma, assim, o estranhamento que surge no texto original, ao lado da minúcia descritiva. No

cinema, tudo é relativamente conhecido: árvore é árvore, bicho é bicho, mato é mato, índio é índio – em termos visuais.

A adaptação cênica, por sua vez, retoma a sugestividade do livro com a concentração em poucos materiais e recursos cênicos, uma decisão deliberada da direção, que poderia ter feito um palco ilusionista. Um pano branco representa e expressa muita coisa, inclusive em termos de sugestão. É preciso, como no texto andradiano, que o espectador participe com seu repertório prévio, mas também com boa dose de imaginação, pois pouco é dado de antemão. O estranhamento não é obtido pelo excesso, como no texto escrito, mas pela falta de elementos, o que diz muito das possibilidades e potencialidades dos dois gêneros. O cinema, por seu lado, dificilmente se furta da notação realista, muito embora Lars von Trier o tenha feito magistralmente em *Dogville* (2003).

O teatro, por sua própria história, ao tratar de temas épicos e ao usar técnicas épicas, como é o caso, foge do realismo bruto. Isso faz o teatro ser afeito ao caráter alegórico e alusivo do texto andradiano. Antunes, consciente disso, leva ao máximo sua utilização nessa montagem, com seu pano branco plurissignificativo. Literalmente, menos é mais.

Apesar dos campos distintos, deve-se notar que Antunes, ao se diferenciar do realismo do cinema, não nega a linguagem cinematográfica de todo. Isso porque o cinema faz parte, no âmbito dos estudos literários, do que chamamos de gênero épico, com a câmera ocupando o espaço do narrador, pois escolhe as distâncias, os enquadramentos, a luz etc. A câmera não mostra tudo, diferentemente do gênero dramático tradicional, que é calcado na relação intersubjetiva, nos conflitos domésticos.

Não é o caso da peça *Macunaíma* que, ao focar questões nacionais e históricas, não se restringe ao eminentemente dramático, estando mais próximo do teor crítico e distanciado que Brecht chamou de teatro épico, de longa tradição antes e depois dele. Isso permite as seguintes considerações de Antônio Mercado a respeito da montagem:

Temos aí um tratamento intrinsecamente épico do espaço teatral (...): a) porque é coerente com o romance (narrativa épica por definição) que serve de base ao espetáculo; b) porque *Macunaíma* é essencialmente um *epos*, a brasileiríssima epopéia do “herói sem nenhum caráter”; c) porque permite o aproveitamento de inúmeros recursos oriundos da linguagem cinematográfica (e o próprio cinema é, em si, um *medium* de natureza épica) – tais como cortes, fusões, *travellings*, superposições, *long shots* etc. – que assim aclimatam ao

espaço cênico sem provocar uma quebra de continuidade no discurso.
(MERCADO, 2008, p.23)

Assim se vê que a criação do espaço por materiais mínimos e sua disposição em cena é condizente com o plano geral da peça, calcado, em grande medida, no conceito de montagem, que é tanto cinematográfica como teatral. No cinema, é preciso muito esforço para que o espectador perceba os cortes e as montagens, pois eles são elementos constitutivos já entranhados em nosso modo de assisti-lo. No teatro, a montagem se torna mais visível, ainda mais numa montagem que o deixa deliberadamente explícita, em grande medida pela ausência de suportes físicos e estruturas realistas para cobrir o palco.

Na cena que representa a caçada da anta e a primeira metamorfose do herói em “príncipe lindo” (ANDRADE, 1999, p.14), Sofará deixa o bloco de índias e pega Macunaíma nas costas, dá meia volta no palco e chega ao centro dele. Macunaíma não aceita esse espaço, como no livro, justificando que ali tem muita “fomiga”.

O centro, no caso, os mantém no campo visual dos demais, e o herói quer “brincar” com Sofará. No centro do palco é impossível não ser visto. Sofará, então, segue em direção à coxa direita, saindo com ele de cena. Na sequência, as índias que lavavam roupa (o pano branco nas mãos), levantam-se, carregando e esticando o pano, de modo a construir uma fronteira da tapera com a mata fechada. Os dois ficam atrás do pano, na mata; mais tarde, quando Jiguê os procura, eles serão encontrados fechados pelo pano branco, como num refúgio na mata. Em toda a cena, as índias / atrizes que carregam o pano estão presentes, e sua movimentação e plasticidade no espaço criam a cena.



Figura 4



Figura 5

Novamente, como no caso dos operários / índios, as índias deixam o rio onde lavam roupas e se assumem como atrizes, ao carregar o pano; não são mais índias, embora seu figurino ainda o seja. Ao longo de toda a peça, essa relação complexa entre ator e personagem será vista.

Essa cena demonstra que a peça não crava significados para seus objetos, delegando a este ou àquele uma função única. Alegoricamente, o pano hora é vida (rio, árvores), hora é morte (funeral da mãe, morte de Uiara). A atribuição de significado depende do contexto. Para Antunes, o significado dos objetos de cena é variado, inclusive histórico, como se verá mais facilmente no estudo do jornal, o material por excelência da montagem.

O uso do jornal como material de cena segue na mesma esteira da intenção alegórica, com ainda mais força. Logo na cena inicial, o nascimento do herói se dá pelo rasgo de um jornal, como o rompimento da bolsa; esse é o mundo que o espera, o da informação jornalística. A floresta é significada por atores carregando jornais nas mãos abertas, como se fossem árvores com galhos e folhas. Mais à frente, a comida que Macunaíma caça será jornal, assim como o dinheiro será jornal. O corpo da Boiúna é de jornal, também é o curupira que o persegue na mata. Na cena com Sofará, o jornal é o material responsável pela caracterização do “príncipe lindo” em que Macunaíma se transforma, como se vê no fotograma abaixo. Seu chapéu é de jornal, seu manto e, inclusive, seu pênis, enorme. Não é preciso mencionar a ironia em relação à beleza do príncipe. Na sequência, logo após a primeira brincadeira entre o herói e Sofará (que se batem com jornal), o irmão Jiguê os surpreende e bate em Macunaíma com um rabo de tatu, também feito de jornal.



Figura 6

Ora, ao invés de recriar um rabo de tatu – o que não seria difícil – Antunes (e Naum Alves de Souza, responsável pela direção de arte, produção de adereços etc) o estiliza com jornal, marcando a opção pela teatralidade. Ao longo de toda a peça, como se viu acima, o jornal se destaca entre os demais materiais de cena, tornando-se uma autorreferência, remetendo ao jornal mesmo como produto – que, inclusive, chega a ser na ocasião que um bloco de leitores de jornal abre a chegada a São Paulo. Ele se descola criticamente, assim, de um uso meramente circunstancial, elevando-se em nível estrutural. Além de reforçar a teatralidade e de remeter ao teatro pobre de Grotovski, o jornal como produto da sociedade atual não é pouca coisa e o abuso de sua utilização traz essa dimensão à encenação.

O jornal representa e materializa o mundo da informação, do mercado editorial, da sociedade industrial, da cultura do entretenimento na era industrial, quando a arte vale apenas como mercadoria avaliada pelo custo da produção e pela escala dos mais vendidos. Roupa, espada, hímen, chapéu, pênis, quase tudo é feito com jornal. Novamente, o que se ressalta é o elemento sugestivo de Mário, atualizado para questões-chave no cenário contemporâneo a Antunes Filho. Não importa, aqui, seu significado supostamente objetivo, neutro, denotativo. Devolvido à sua materialidade primeira – a do papel manchado com tinta – perde sua aura de apresentar o mundo como ele é, tomando, alegoricamente, relações de sentido não esperados.

O jornal ainda representa a ideologia dos dominantes, pois, no mais das vezes, corrobora e formata os valores das classes dominantes, escondendo-se numa suposta neutralidade do fato bruto noticiado, o que a montagem de Antunes critica: daí uma das linhas de crítica social da peça. Quando aparece lido pelos paulistanos em bloco, as pessoas estão fechadas em si mesmas, orientadas para o jornal como para um oráculo do mundo do capital, isoladas umas das outras embora em grupo, melhor seria dizer emboladas, esmagadas, sem se dar conta dessa condição. George (1990) lembra bem que, nessa cena, a despeito de o jornal ser utilizado em sua função habitual:

Mas até mesmo nessa cena a intenção é paródica, já que os seres urbanos são reduzidos a apêndices de jornal. Em outras palavras, é o objeto “civilizado” que lhes dá identidade. (GEORGE, 1990, p.69)

É clara a intenção alegórica, que retira os objetos de sua suposta ‘totalidade’ significativa e deixa o autor (o alegorista) livre para realizar novas e insuspeitadas relações. E o jornal se presta muito bem a isso, pois sua forma supostamente ‘objetiva’ e ‘neutra’ é um dos momentos mais fortes da criação dos mitos da modernidade burguesa de que nos fala Benjamin.

No seu famoso ensaio sobre o narrador, lê-se que a informação objetiva do jornal, de fato, acaba por anular completamente o leitor/espectador, que não precisa interpretar nada para chegar ao sentido. Isso faz dessa informação um instrumento de anulação e embotamento crítico do outro, da instância da recepção. O bom narrador não seria o que conta uma história baseada em fatos verídicos, comprováveis pela ciência, pois esse processo já tem por base uma falsidade: a de que existem fatos objetivos. O bom narrador consegue expor uma experiência que ainda pode ser compartilhada e dotada de sentido pelos outros, como se vivêssemos numa comunidade em que a superespecialização (e a fragmentação da vida em campos isolados, que não se articulam, como materializado na forma jornal) ainda não tivesse impedido que nos entendêssemos minimamente.

Assim, para Benjamin, o narrador tradicional está historicamente eliminado. O narrador do romance, para Benjamin, é muito diverso, pois escreve sobre destinos individuais, que falam mais das impossibilidades de possuir algo em comum do que em conseguir humanizar qualquer relação. O ponto final desse processo alienador é justamente a forma da informação jornalística. Ressaltemos a palavra forma, pois não se trata de um jornalista específico ou outro, mas a própria pretensão de resumir o que há de relevante em um dia no mundo, que já implica um recorte e uma posição que são, antes de tudo, ideologia e valores determinados.

O mundo da informação difundida à náusea já ganhava feições no final dos anos 1970, mas não se poderia sonhar com o salto quantitativo que se daria com a difusão da internet e dos celulares, que levaram essa contradição e paroxismo formais para lugares dificilmente sonhados: tudo deve caber em 140 toques no twitter, pelo qual se percebe que nem toda fragmentação é crítica. A ‘sociedade da informação’, assunto já na pauta dos anos 1970, equivale ao alheamento e isolamento cada vez maiores dos sujeitos. O fechamento em torno de um eu que se forma pelo consumo de mercadorias numa sociedade narcisista e sem sentido acaba sendo a única resposta para a impossibilidade

de uma concepção do coletivo. Como diz o título de um filme de Werner Herzog, é “Cada um por si e Deus contra todos.”⁴⁷

Na peça, o jornal é usado não pelo que está escrito nele, mas em sua materialidade mais imediata, em várias formas, e assim “torna-se uma metamorfose contínua” (GEORGE, 1990, p.69). Isso também é índice de sua paródia, como se já nascesse para embrulhar peixe, não apenas no dia seguinte ao que vai às bancas.⁴⁸

Além dos citados materiais que se destacam na polissemia da montagem, outros também mereceriam análises pormenorizadas. Porém, para não me alongar neste quesito, me restringirei à cama de rodinhas, que ocorre menos do que os dois anteriores, mas também tem importância para a riqueza cenográfica da montagem. A cama de rodinhas é apenas uma cama em diversas cenas, mas assume outras funções e tem caráter polissêmico. Na cena do Cruzeiro do Sul/Pai do Mutum, Macunaíma sobe na cama como quem sobe num pedestal, palanque, ou coisa que o valha para deixá-lo em nível elevado e contar sua versão sobre a constelação, travando um embate entre a cultura “civilizada”, urbana, de tradição científica e sua cultura indígena, primitiva, de tradição oral.

Em outro momento, a cama também assume o papel de “máquina-automóvel”, quando os irmãos levam Macunaíma para passear. Na sequência, logo após a volta de Ceiuci (esposa de Piamã/Pietro Pietra), surgem duas camas como automóveis: numa Venceslau Pietro Pietra é empurrado por dois criados, para “respirar o ar puro da manhã” na av. São João; noutra, Macunaíma é empurrado pelos irmãos. Há uma perseguição ‘automobilística’ parodiada nessa cena, em tom burlesco, pelas camas a rodar pelo palco, em várias voltas. Por fim, a cama se torna barco e leva os irmãos de volta ao Uraricoera.

Ela é usada para dormir, amar, andar, correr, subir e, por fim, morrer: a cama de Pietro Pietra é também seu leito de morte. Controladas por Macunaíma (que ouviu as palavras mágicas), as estátuas e outros criados matam o Gigante. O terceiro ato termina com Macunaíma distribuindo dinheiro aos empregados dele e os irmãos comemorando a reconquista da Muiraquitã.

⁴⁷ No Brasil, o filme foi lançado com o nome “O Enigma de Kaspar Hauser”.

⁴⁸ De certa forma, o tom aqui lembra o do juiz Azdak, em *O círculo de giz caucasiano*, de Brecht, que usa o Código Legal para se sentar em cima e ficar mais alto, não para buscar justiça: acaba tomado enquanto matéria, debaixo de suas nádegas.

O ato seguinte começa com os manos voltando ao Uraricoera. Surpresos com as mudanças na mata, de barco (a cama e o tecido), percorrem os rios Tietê e Araguaia. À medida que o desenvolvimento da peça apresenta um retorno às origens, os objetos utilizados vão assumindo outras funções. No retorno à selva, a cama agora é rede onde descansam Macunaíma e sua nova companheira, a Princesa. Porém não devemos nos esquecer que o cenário é de destruição, um espaço desolado, vazio, abandonado, de perda da relação primitiva. A volta não se configura como um eterno retorno⁴⁹, mas como retorno a algo mudado. Macunaíma e os irmãos não voltam mais experientes de sua descida ao Sudeste “civilizado” e ao mundo das máquinas, nem há muito espaço para nostalgia ou recordações lamuriosas.

A tapera está formada basicamente pelos viajantes, a Princesa o trai com Jiguê, Macunaíma põe nele a lepra e todos fogem, deixando o herói sozinho. Há um cansaço e um sentimento de esgotamento e falta de perspectivas que toma conta de todos. O ato em si é mais curto que os demais.

Após a saída de todos, Macunaíma não tem forças para arrumar a tapera, para sair da rede e, se o faz, já se encontra no limite de suas forças, nem precisando de muito esforço da Uiara para que se jogue nas águas perigosas e em seus braços despedaçadores, vivência da qual sai mutilado e, novamente, sem a Muiraquitã. Se no romance, após envenenar o rio para se vingar, ainda procura, em vão, a Muiraquitã, na encenação essa busca nem acontece. O tom é de derrota.

Importa notar que, a meu ver, a volta não realiza uma síntese dialética com os dois momentos anteriores, na floresta e, depois, em São Paulo. Sua volta se dá ainda no jogo de uma dialética paralisada, tensão sem solução, ou, nas palavras de Bueno (2002), de uma dialética da derrota. Resta ver se a peça corrobora essa leitura atualizada em perspectiva negativa, despojada de toda ilusão e da valorização da malandragem, muito distante da idealização do primitivo. O tópico seguinte pode ajudar no encaminhamento dessa questão.

⁴⁹ Mesmo que de maneira instintiva, pode-se pensar esse *eterno retorno* também a partir de Jung. Em entrevista a Fátima Saad (2011), Antunes atribui muitas de suas convicções e investigações artísticas a partir do arquétipo, que só viria a conhecer – teoricamente – anos depois da concepção de Macunaíma. De todo modo, em Macunaíma não temos o eterno retorno do mesmo.

3.5 – O código sonoro em *Macunaíma*

Consideramos como parte do código sonoro as músicas tocadas em *playback*, as produzidas pelos atores em cena como, também, em grande medida, a prosódia e o ritmo da fala dos atores, pois esses últimos não são apresentados instrumentalmente para a transmissão de informações.⁵⁰ É nítido para qualquer espectador da peça a importância fundamental da sonoridade para a montagem, o que corrobora a temática e a estrutura mesmo da obra de Mário de Andrade, como o demonstra Gilda de Mello e Souza (2003).⁵¹

A utilização de músicas populares e eruditas, hinos e cantos indígenas, ritmos africanos, bem como outros sons pela voz humana (como o ritmo de remar, gritos esganiçados etc), produzidos pelos atores em cena ou reproduzidos tecnicamente, não reduz a sonoplastia da peça a mero recurso cenográfico. A dramaturgia de *Macunaíma* não é construída apenas com recursos textuais, mas também pelos seus recursos sonoros e visuais. Tudo que é ouvido contribui para o processo de significação de modo próprio, dificilmente regidos por suas acepções mais corriqueiras e bem-definidas. Da mesma forma que outros recursos estéticos presentes na montagem, o emprego do som não escapa ao procedimento alegórico, no qual nada **é**, mas, **significa**, como já observou Mercado (2008).

Segundo Cadengue (2008), Murilo Alvarenga, que assina a direção musical, ensinou o elenco a tocar instrumentos indígenas e uma calimba⁵² africana, além de compor canções em nheengatu⁵³. Esse é um dado importantíssimo para a construção de uma

⁵⁰ Isso apesar do que diz Pavis no verbete Sonoplastia, de seu dicionário. Para o autor, a sonoplastia “é uma reconstituição artificial de ruídos, sejam eles naturais ou não (...) [e] deve ser distinta, ainda que nem sempre isso seja tarefa fácil, da palavra (em sua materialidade vocal) (...)” (PAVIS, 2007, p.367). Afinal de contas, ele está tentando distinguir todo e qualquer som de sonoplastia, e a fala dos atores normalmente fica de fora desse item. No caso em questão, em que a prosódia foge deliberadamente da notação realista, podemos incluí-la como um item do que chamamos código sonoro.

⁵¹ Nesse ensaio, a autora mostra como duas estruturas musicais, a suíte e a variação, foram decisivas para a concepção estrutural da rapsódia andradiana, que também por esse motivo se chama rapsódia, além de sua remissão à épica fragmentária.

⁵² Caixa de ressonância de origem africana. O museu Luigi Pigorini (Roma) possui algumas em seu acervo. Fonte: <http://www.kalimba.art.br>, acesso em 12 de janeiro de 2012.

⁵³ Nheengatu, *nheengatu*, ou ainda *nheeng-katu*, é a língua geral amazônica (ainda que muitos indígenas não aceitem). Tem filiação genética com o Tupi-Guarani. A língua é falada pela população do Rio Xié, território Werekena, a maioria monolíngue em Nheengatú. Também no baixo Rio Içana e no Alto Negro, em Baré e Baniwa, em geral bilíngues em Nheengatú e Português. É a língua co-oficial no município de São Gabriel da Cachoeira. Fonte: <http://www.etnolinguistica.org>, acesso em 12 de janeiro de 2012.

Ainda sobre Nheengatu, *Macunaíma* diz que quer colecionar palavras neste idioma quando pensa em colecionar palavras das mais diversas línguas.

sonoplastia que vai corroborar com a proposta da montagem pelo choque, principalmente em alguns trechos, nos quais a tradição indígena é tematizada, para logo depois outro estilo (europeu, africano, caipira) entrar em cena, sem transição, abruptamente.

Em alguns momentos, cria um determinado clima psicológico (suspense, como na entrada da Boiúna Capei) mas, via de regra, a música dialoga com os outros códigos, por vezes em contradição com eles, ou trazendo um elemento novo. O trabalho resultou numa mistura de temas e estilos, num vaivém de ritmos que participa da encenação sem oferecer a cômoda complacência da sonoplastia de um drama burguês – para o que contribui, sem dúvida, a ausência de um desenvolvimento psicológico racional para o protagonista, bem como a falta de um enredo tradicional. O choque é claro – entenda-se choque na significação benjaminiana, como item para se atingir a estatura crítica e os objetivos da arte de vanguarda e da contemporânea.

Em contraponto a momentos em que a sonorização é suave ou harmônica (música erudita, cantos indígenas, por exemplo), surgem gritos desarmônicos e atonais em que se perde a coerência de antes. A plateia é tomada por sustos, incomodada pela forte batida dessa gritaria, que surge em diversos momentos, o que é concebido propositalmente.⁵⁴

De certa forma, isso funciona como o pólo oposto da música erudita europeia que se ouve na montagem, que não leva em conta a sua rica história no século XX, com a dodecaфонia e atonalidade que marcam autores como Schönberg ou Berg. Ou seja, seria possível, no âmbito da tradição da música clássica europeia, aproximar-se da ruptura harmônica, mas sua ausência na peça tem implicações para a sonoplastia. Para adiantar, na montagem de Antunes a música erudita de matriz europeia representa muito bem os valores burgueses tradicionais. As músicas escolhidas são todas muito conhecidas, quase clichês da música erudita.

É perceptível a mudança de ritmo e temas em algumas seções da peça que, neste item, me farão dividir os quatro atos⁵⁵ em apenas três partes, para discutir a presença de uma determinada dialética no âmbito dessa categoria. Desse modo, teremos uma

⁵⁴ Ao assistir ao DVD da encenação, somos com frequência surpreendidos por gritarias ensurdecedoras, performances vocais num registro bem mais alto do que o da fala normal, o que é proposital.

⁵⁵ No programa da encenação, os quatro atos são 1) Até perder a muiraquitã; 2) De São Paulo até a Portuguesa com que trai as filhas da Vei; 3) Da Carta pras Icamias à recuperação da muiraquitã; 4) Volta ao Uraricoera até o final.

primeira parte na floresta; a segunda parte se passa principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro; a terceira cobre o retorno ao Uraricoera até o final. Essa divisão, a meu ver, faz mais sentido ao se pensar a sonoplastia na peça.⁵⁶

Em primeiro lugar, chama a atenção o uso ‘fora do lugar’ da música erudita. Tanto a construção civil como a cultura afro-brasileira, representada pela capoeira, não estão relacionadas, em princípio, com a música erudita, atualizando as contradições e as ambiguidades da rapsódia *Macunaíma* pela música. A música erudita sugere colonização cultural europeia que a encenação coloca em questão, em franca oposição com as outras formas culturais encenadas, em especial o canto indígena. A tradição europeia ainda é questionada em seus próprios pressupostos, pois o trabalho alienado e mecanizado das fábricas está em contradição com o espírito dançante da valsa. Mesmo na Europa, quem pode valsa, quem não pode trabalhar – e que se lembre o final do segundo ato, quando Macunaíma termina dançando uma valsa pelo palco todo, vitorioso, comemorando a surra dada no gigante.

No Brasil, além disso, há o processo de assimilação dessa cultura, tomada em *Macunaíma* e na peça de Antunes em perspectiva crítica. Mas é importante perceber que são duas questões diferentes: a cultura europeia e sua exportação, ambas tomadas criticamente, pois a reflexão se dá também no nível do desenvolvimento ocidental. No início, um conjunto de operários da construção civil trabalha ao som de uma valsa de Strauss.

A sociedade da máquina reduziu o homem a uma espécie de “ser supremo” que vive à mercê de um botão. Este botão é do tamanho do mundo inteiro e ele não só guia nosso cotidiano, como também nos coloca diante do perigo iminente de ver explodir tudo de uma hora para outra. (MARBACK, 1978, s/p.)

A imagem criada a partir da organização e trabalho do bloco de operários contradiz a música. Não se ouvem britadeiras, buzinas, multidões andando, enfim, o mundo do

⁵⁶ Para realizar esse estudo, não farei uma enumeração de todas as músicas e sons utilizados, pois uma pesquisa sobre questões específicas da composição musical na montagem vai além do escopo do meu trabalho. Porém, não há como negar a importância da sonoplastia como constituinte da escritura cênica de Antunes. Nos anexos deste trabalho, acrescentei um quadro dos *eventos sonoros* de maior importância ao espetáculo, que serviu de base para minhas considerações nessa seção. Patrice Pavis chama *eventos sonoros* todas as interferências sonoras dentro de uma peça, sejam elas vocais, instrumentais, reproduzidas ao vivo ou por um aparelho (2005, p.131).

trabalho numa grande metrópole. A harmonia da valsa torna-se então ironia, resumindo o já visto no início desse capítulo.

3.5.1 – Crítica à indústria cultural

Na discussão sobre a cena inicial eu já tocara em outro aspecto fundamental da música erudita na montagem, que agora deve ser aprofundado: a crítica à indústria cultural. Um primeiro aspecto dessa questão é apresentado pelo modo de produção da música na peça. Na sequência da cena inicial, logo após cessar a música erudita que abre a cena, o herói nasce em meio aos berros da mãe. Segue-se um silêncio quebrado por instrumentos indígenas que fazem a anunciação de Macunaíma. Não há como negar a complexa paisagem que se oferece aos ouvidos do espectador: de um lugar para outro, de um tempo para outro, do europeu para o índio, da metrópole para a selva.⁵⁷

Nessa passagem, a sonorização passa a ser feita pelos próprios atores, em cena. Se num primeiro momento, com o bloco dos operários, o som é reproduzido por um aparelho e amplificadores, durante toda a primeira parte há um predomínio de canções ou ruídos produzidos ao vivo: quando as canções não são cantadas pelos atores em cena, os ruídos e outros efeitos, como batidas de tambor, caixa, pratos, surdo, som de flauta, xilofone, vem dos bastidores, executados pelos próprios atores, ou por uma pequena banda⁵⁸. A partir dessa observação, pode-se conjecturar que Antunes quer carregar de sentido os eventos sonoros de sua montagem também a partir da forma como os reproduz. Segundo Pavis (2005):

Descrever o espetáculo obriga a pensar em conjunto fenômenos visuais e acústicos, a sentir o efeito do que um produz no outro e, se possível, a perceber qual elemento é mais afetado em tal ou tal momento pela música. (...)A música é executada ao vivo, em cena, por músicos (ou atores-músicos), ou então foi gravada e introduzida pela operação de som? A “exposição” das fontes musicais, ou pelo contrário, sua dissimulação, determina as relações de forças entre a

⁵⁷ Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de Souza, em artigo intitulado “Aspectos da sonoplastia no teatro”, enfatiza a função da sonoplastia para a criação de espaços no teatro. (GONÇALVES DE SOUZA, 2005, p.98-100). No caso específico de Macunaíma, esses espaços e tempos criados pela sonoplastia estão, muitas vezes, em contradição com o código visual, que cria espaço pela movimentação em cena dos atores e pelos figurinos.

⁵⁸ Não há como verificar a existência desta banda pelo DVD que tenho em mãos. Esta informação me foi transmitida por Sebastião Milaré, durante entrevista concedida a mim em 2010.

música e o resto da encenação, especialmente o espaço e a atuação do ator. (PAVIS, 2005, p.131)

Falta acrescentar a esse quadro apresentado por Pavis uma sonoplastia que não se decida por um ou outro registro, mas que privilegie o choque entre eles. Não se decidiu por uma ou outra possibilidade, como se fossem excludentes, mas a utilização contraditória de ambos. Esse choque deixa claro o caráter de construção do código sonoro: além da música erudita em *playback*, temos aquela produzida em cena, pelos atores. Não há naturalidade no uso da fonte externa, pois o contraste com a música feita no palco impede o processo mimético do teatro tradicional – quando a música é um item normalmente externo.

Na primeira parte da peça, os sons produzidos por instrumentos indígenas respeitam um ritmo desacelerado, cadenciando as cenas. Os cânticos são entoados em diversos momentos críticos da montagem, como no trecho entre a primeira fala do herói e a primeira “brincadeira” com Sofará, ou no funeral da mãe. Esse ritmo é mais humano e vital, menos cronológico, repetitivo, maquinal. Além dos corpos dos atores e jornais, a selva é reproduzida pelos efeitos sonoros: apitos com som de passarinhos, flautas, chocalhos, etc. A fase da meninice é marcada visivelmente pela escolha de músicas cantadas pelas atrizes que interpretam as índias da tribo Tapanhumas.

Isso tem profundo interesse quando se tenta apreender certas características que compõe o herói Macunaíma. Numa das cenas finais, voltando de barco para o Uraricoera, os manos relembram uma canção e a entoam nostálgicos. Se, na fase da meninice, a música servia para ambientar a cena, apresentando o *locus* onde estavam os atores, no retorno o cântico significa a saudade da terra. A mesma música, na mesma peça, com funções distintas, o que reforça o caráter histórico e circunstancial do significado, que depende do contexto em que a música está inserida. Esse procedimento alegórico vem ao encontro de uma arte de vanguarda, o que fica ainda mais evidente quando relacionado à segunda parte da peça, na qual a música erudita predomina, vinculada a Venceslau Pietro Pietra e, sendo mais abrangente, a São Paulo e à civilização ocidental. Vale a pena caracterizar a música erudita europeia que encontramos na montagem:

A música européia que predomina tem todas as qualidades da “virgiliana língua de Camões”, no sentido de ser anacrônica,

“sublime” e pomposa. É a solução teatral – um meio visual-auditivo – para reproduzir cenicamente a imitação burlesca verbal do texto marioandradiano (...). As músicas européias do espetáculo, facilmente reconhecíveis, pertencem ao cânone burguês. (GEORGE, 1990, p.75)

George toca no nervo central da utilização da música erudita na peça. O gigante Pietro Pietra, alegoria do novo rico e do europeu colonizador, está sempre acompanhado de criados, de sua família burguesa e de uma trilha sonora erudita. Uma das cenas mais lembradas da peça é a entrada da coleção de estátuas humanas de Pietro Pietra. Ao som de uma das marchas de *Pompa e Circunstância*, do compositor inglês Edward Elgar, a movimentação em bloco, de frente para plateia, com corpos e sorrisos estereotipados, cria um ‘clima aristocrático’ tipicamente burguês, exagerado, como uma possível paródia de um concurso de *miss*, de acordo com George (1990, p.68).

Na cena que o gigante Pietro Pietra e suas estátuas perseguem Macunaíma toca a *Marcha Triunfal*, de Verdi. Do mesmo compositor, *La Traviata* é utilizada na chegada de Ceuci, mulher do Gigante. Aqui a paródia chega ao máximo: Ceuci e seu bloco dublam a música, apresentando-se para a plateia como cantores líricos de sucesso e, logo em seguida, ainda durante a música, a “prima-dona” tropeça no palco em meio às serpentinas e confetes de carnaval lançados por seus admiradores.

Além disso, desde a entrada de Ceuci até o final da cena (aqui também acaba o terceiro ato), ela é seguida por sua filha com uma sombrinha característica das festas de frevo do nordeste brasileiro. Para George (1990), aqui está uma prova cabal da carnavalização operada na montagem cênica de Antunes, parodiando o canto lírico sério. Mas há mais, pois em jogo está o *star-system* da indústria cultural e suas primas-dona de sucesso mundial. Ela volta como atração internacional e nada impede a incorporação acrítica da música clássica como produto globalizado, sucesso garantido como cânone burguês.

Essa reprodução mecanizada, que não fica apenas a cargo da utilização de aparelhos eletrônicos, mas também pela interpretação exagerada dos atores envolvidos na cena, sinaliza uma discussão interessante a partir dos escritos benjaminianos:

Mesmo na reprodução mais perfeita falta **uma** coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas ali, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. (BENJAMIN, 1986, p.167)

Não há como evitar a associação com o ensaio de Benjamin, cujo título já é bastante significativo: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. A contraposição entre a música feita no palco e a reproduzida tecnicamente não tem nada de casual. Na medida em que a obra de arte vai perdendo o que Benjamin chamou de seu ‘valor de culto’, em outras palavras, que não faz mais parte da vida social, ela não tem mais o sentido de uma experiência. Reprodutível tecnicamente em qualquer lugar a qualquer hora, a obra de arte perde seu caráter contextual e significativo, sendo avaliada, sobretudo por seu ‘valor de exposição’, pelo seu isolamento em um campo autônomo e supostamente independente chamado de ‘estética’.

Na peça *Macunaíma*, os cantos indígenas têm função social (e, daí, política e econômica): o nascimento do herói, a morte da mãe, o momento significativo do trabalho em grupo quando as índias lavam roupa. Também tem função social a cultura africana, da macumba para a vingança de Venceslau Pietro Pietra às pajelanças de Maanape para ressuscitar o herói.

O ritmo das remadas de Jiguê e Maanape, quando se dirigem a São Paulo, é representativo dessa perspectiva (aos 47’30” do Ato 2): os manos entoam “Iu...ê” várias vezes, marcando o ritmo das remadas. Com um mínimo sonoro, os atores criam o rio pelo movimento e o som tanto se refere à água que se move sob a força dos remos quanto ao ritmo das remadas, que precisam de sincronia para não desviar o rumo do barco, remando no mesmo diapasão.

Assim, deixa de ser mera onomatopeia e se torna um canto útil, de trabalho, impossível no mundo das máquinas e das fábricas, que se opõe contraditoriamente a ele; ou seja, a música produzida tecnicamente, na peça associada à tradição europeia, choca-se também por sua cadência pouco afeita à uma concepção de arte ainda vinculada à vida. Essa tradição europeia cria uma música própria para ser apreciada em silêncio, em isolamento, com atenção concentrada. Dificilmente Jiguê cantaria o ritmo das remadas em casa, ou o gravaria em CD: estamos diante de outro contexto e outra função para a música.

Maanape também cria um ritmo ligado à vida com um instrumento de percussão na mão e batidas de pé, quando faz suas pajelanças para reviver *Macunaíma*: seu sentido útil e prático está em primeiro plano, bem como a prosódia de Exu, seu falar cantado.

Aqui já temos, portanto, uma crítica à indústria cultural, pois a arte reproduzível, que tem sua única função social em seu valor de mercado, ou seja, como mercadoria, já faz parte desse contexto, pois a indústria cultural vê os homens apenas como consumidores ou trabalhadores. Ela está totalmente à vontade no mundo industrial moderno e seu papel mais decisivo é o de expressar a ideologia dominante, seja no modo como se produz arte, como em seu conteúdo e, sobretudo, na forma artística.

Embora a música erudita tocada na peça remonte ao século XIX e início do XX, são árias e excertos que se notabilizaram devido à sua maciça difusão pelos *media* como o rádio e o disco de vinil (agora, CDs, DVDs e outros). Isso merece destaque na encenação pois as melodias, repetidas à exaustão, tornam-se facilmente reconhecíveis, mesmo por quem não saiba identificar a ópera ou o nome da composição da qual foram retiradas. Sem entrar no mérito de seu valor musical – pois aqui estamos falando da mercadoria e seu valor de troca – óperas como *La Traviata*, de Verdi, bem como as valsas de Strauss, ou *Pompa e Circunstância*, de Elgar, são mundialmente reconhecidas. Do mesmo modo que as Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos. Mais importante do que identificar as fontes da música erudita é sabê-las de conhecimento público, difundida à exaustão, ao ponto de se tornarem clichês. Com a palavra Adorno:

Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas.” (ADORNO, 1999, p.66)⁵⁹

Embora Adorno esteja se referindo à música comercial em oposição à música erudita, já em 1938 não estava fora de questão para Adorno que o mesmo processo poderia ocorrer com a música erudita também, com a fragmentação por árias ou trechos mais famosos. Ele já o diz em respeito às gravações e regravações das sinfonias de Beethoven, invariavelmente a 3ª, 5ª e 9ª, de modo que as outras se tornavam raridade. “O princípio do “estrelato” tornou-se totalitário. As reações dos ouvintes parecem

⁵⁹ Cf. o ensaio ‘O fetichismo na Música e a Regressão da Audição’. Em ADORNO, Theodor W. Coleção Os pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 65-108.

desvincular-se da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado (...)” (ADORNO: 1999, p. 74).

A atualidade desse texto de 1938 é espantosa, chegando ao ápice nos programas do tipo *American Idol* (ou o seu correspondente brasileiro *Ídolos*, de grosseira comicidade, cuja realização se pauta em duas matérias-primas: no **sonho** de quem participa e no **voyeurismo** do espectador), em que o sucesso vem antes mesmo da música. Esse processo está consolidado em 1978, embora seus desdobramentos sejam cada vez mais avassaladores. Adorno não era vidente, mas um crítico muito sensível, que interpretou um processo já em curso.

Para finalizar e compreender o quanto a montagem de Antunes pode ser lida via crítica à indústria cultural, Adorno afirma que “o campo em que o fetichismo musical mais domina é o da valorização pública dada às vozes dos cantores” (ADORNO, 1999, p. 75), o que, em Antunes, remete diretamente à Ceiuici. Vê-se que, por esse percurso, entende-se melhor, mais uma vez, como se construiu o que George (1990) chamou de “cânone burguês” musical, e as implicações desse processo.

Antunes não idealiza o cenário da música feita no palco, do índio, negro e caipira, contra a música clássica em *off*. E o diretor está muito ciente do perigo e não permite que haja uma espécie de identificação com a música primitiva e vital do campo oposto ao da música erudita. Um dos caminhos para isso é justamente a presença das gritarias, do ruído estridente e mesmo da voz infantilizada e melosa de Macunaíma, em favor de seus interesses muitas vezes mesquinhos e vingativos. A gritaria, produzida pelos atores em cena, contrapõe-se à música popular ordeira e tranquila, e ambos fazem parte do contexto da selva e do primitivo. Não se aceita nenhuma idealização ou primazia.

Resta considerar a presença na peça de Villa-Lobos, um modernista de primeira hora, participante ativo da Semana de 1922, atuando justamente pelo registro da música erudita. Porém, já pelos títulos dessas obras – *Bachianas Brasileiras* e *Trenzinho Caipira* – percebe-se a tentativa de atualização (ou deglutição antropofágica) da tradição europeia. O que, por seu turno, não impede a sua assimilação pela indústria cultural, estando as referidas entre as mais famosas de suas composições.

Mas não se pode pensar na música de Villa-Lobos como uma síntese dialética entre os dois campos opostos, o erudito europeu contra a tradição tupiniquim. Em primeiro lugar, são músicas famosas como as demais, embora brasileiras. Em segundo, estão localizadas na primeira parte da peça, relacionadas à *Boiúna Capei* e à *cascata Naipi*.

Como síntese positivada, deveriam aparecer no terceiro ato, ‘superando e mantendo’, dialeticamente, as duas posições anteriores. Essa dialética hegeliana exige um desenvolvimento inequívoco, que não coaduna com o material andradiano nem com o contexto histórico em 1978, também rechaçado na montagem de Antunes, para o bem da encenação.

Isso seria um erro, afinal Macunaíma não volta mais experiente de sua passagem por São Paulo e pelo Sudeste, e a floresta também está diferente. O código sonoro discute e expressa, ao mesmo tempo, essa ambiguidade constitutiva que é decisiva para a montagem, a meu ver, e perpassa todas as categorias da encenação.

Mambo e canção também aparecem na montagem. A escolha da música para a cena com as prostitutas de São Paulo pode ter uma relação com as cenas finais da peça, quando o herói vai à Ilha de Marapatá buscar sua consciência e adquire outra, de um homem hispano-americano. Nas duas cenas, toca-se um mambo, estilo de música que, segundo George (1990), “desempenha no carnaval antilhano e centro-americano o papel do samba no carioca” (p.67). Mas, por que o mambo não é executado pelos atores ou pela banda dos bastidores como em outros momentos? Talvez porque as cenas em questão não tenham o caráter mítico e ritualístico do aqui e agora dos tempos da meninice do Herói no Uraricoera. Macunaíma adquire linguagem com as prostitutas – aprende o que é máquina e o papel central do dinheiro naquele lugar, onde “brincar” custa caro. Quando vai buscar sua consciência, não a encontra mais.

Ou seja, pode-se pensar um padrão irônico, paródico e dialético marcando toda a peça pelo viés do código sonoro. Há predomínio de uma ou outra execução dos eventos sonoros, sendo a primeira e terceira parte principalmente executadas ao vivo, enquanto a segunda parte é dominada pela reprodução técnica, mas isso não implica em avanço ou utopia, pelo contrário. George (1990) afirma, a respeito da variedade musical e sonora da peça:

Antunes Filho incorpora na montagem variações sobre tipos díspares de música nacional, popular e erudita. Alguns exemplos são: a) música indígena, *Canção de Yto* (o nascimento de Macunaíma e sua transformação na Ursa Maior); b) duas peças de Villa Lobos, *Trenzinho Caipira* (a Boiúna) e *Aria Cantillena* (Naipi); c) música de realejo (a pensão de São Paulo e Pauí-Pódole); d) *O Guarany* de

Carlos Gomes⁶⁰ (a estátua de Carlos Gomes). A trilha inclui música de circo e carrocel, que é tanto universal quanto nacional. (GEORGE, 1990, p.77)

A perspectiva dessa variação não é aditiva ou harmoniosa, mas do choque, como visto. Ao colocar um conjunto de atores cantando, a *sotto voce*, a marchinha de carnaval “História do Brasil”, de Lamartine Babo, enquanto passam de um lado a outro do palco, de forma extremamente mecânica (sorrisos congelados, andando de lado, de frente para a plateia), Antunes não apenas oferece um fundo musical para a cena, mas faz uma paródia dessa história. Os versos iniciais da canção dizem: “Quem foi que inventou o Brasil? / Foi seu Cabral! Foi seu Cabral! / No dia vinte e um de abril / Dois meses depois do carnaval.” Ou seja, mesmo para inventar o Brasil, é preciso esperar o fim do carnaval que, afinal de contas, em nota irônica, é quem define o caráter do brasileiro.

Essa cena, por si só, é bastante representativa para os objetivos de uma investigação teatral do homem brasileiro. Mas, lembremos: já que o procedimento é alegórico, esta **parte** se liga ao **todo**, mas como montagem. Isso se confirma em três momentos: primeiro pela performance já descrita do bloco que passa; segundo pela letra da música e a forma como é cantada; terceiro pela fala do herói no final da cena: “A capital da República não tem mais graça nenhuma!”.

Esse mosaico é um procedimento semelhante ao conceito de montagem segundo Benjamin⁶¹. Há uma justaposição de efeitos e músicas que, distintos, têm significados a partir de seu contexto e, agrupados, relacionam-se com o todo significativo da obra e seu objetivo: discutir a gênese **histórica** do caráter brasileiro (ou de sua falta, a rigor) num momento em que todos, como Macunaíma, estamos “com a inteligência muito perturbada”.

Em suma, a sonoplastia em *Macunaíma* não embala, não serve para compor atmosfera psicológica ou dar um sentido inequívoco à cena, facilitando o consumo passivo. Nesses casos, ela reduziria as possibilidades interpretativas e seria acessória, embora importante.⁶² Em Antunes, a música parodia e ironiza os clichês, contradiz-se

⁶⁰ É importante salientar a importância que Antunes atribui a Carlos Gomes na encenação. A cena traz um ator representando sua estátua em lugar elevado, num nível acima do palco, numa espécie de balcão. Os manos reverenciam o monumento e chamam Carlos Gomes de “pai do índio”, lembrando sua composição mais famosa, *O Guarany*. Toda a cena é embalada pela música da ópera citada.

⁶¹ Conceito já atualizado nos tópicos sobre texto e cenário deste trabalho.

⁶² Importante, mesmo que acessória, por atuar, sobretudo, por trás dos espectadores, conduzindo suas emoções e determinando a recepção sem que eles o percebam, de modo até inconsciente. Pois embora a

com o código visual e textual. Mesmo dentro do código sonoro ela é marcada por tensões não-resolvidas.

Pela classificação de Pavis (2005), as funções dramatúrgicas da música seriam quatro: 1) produzir efeito de real; 2) criar ambiência ou atmosfera; 3) criar um plano sonoro (criar um lugar ou uma profundidade de campo, como na peça radiofônica) e 4) criar um contraponto sonoro, quando ela “age como efeito paralelo à ação cênica, como um som off no cinema, o que impõe à ação cênica uma coloração e um sentido muito ricos.” (PAVIS, 2005, p. 368). De acordo com essas possibilidades, vemos que a predominância é a do contraponto sonoro, embora fique bastante vago o que se entende por esse procedimento. Contribui pensar a música no contexto do teatro épico, em especial o brechtiano. Nas palavras de Rosenfeld:

A função da música na obra de Brecht corresponde às tendências modernas em geral, que divergem das concepções wagnerianas, segundo as quais a música, o texto, e os outros elementos teatrais se apóiam e intensificam mutuamente, constituindo uma síntese de grande efeito opiático. Tal concepção torna a música um instrumento de interpretação psicológica, tirando-lhe toda autonomia. Contra isso se dirigem muitos compositores, no desejo de lhe restituir a independência perdida. (ROSENFELD, 1997, p. 159)

Em suma, a sonoplastia adensa as possibilidades interpretativas, entrando no jogo da criação alegórica e do choque que produz sentido via montagem. A independência de que fala Rosenfeld não a faz isolável das demais categorias, bastando-se a si mesma. Pelo contrário, ela pode trazer novas dimensões para contrapor-se à exposição dos conflitos, tornando o quadro geral mais complexo. A autonomia alegórica é sempre relativa, posto que o todo só faz sentido pela relação dialética entre as partes.

A partir dessa citação, percebe-se, também, que a prosódia das falas dos personagens interessa por fugir da notação realista. Brecht defendia que a voz dos atores deveria impedir a identificação dos espectadores com os personagens e as situações, fazendo com que se evidenciasse a teatralidade e a artificialidade da cena. É possível perceber em Antunes uma preocupação semelhante, pois os personagens principais não usam a voz apenas para comunicar seus pensamentos, como veremos.

música tenha um significado que pode ser estudado, não depende de suporte verbal, o que a faz parecer intangível, o que não é. Explicitar essa possibilidade é uma das tarefas de uma montagem crítica.

Em suma, a música é um campo privilegiado para que se perceba a dinâmica da peça e sua construção dialética sem síntese de que falei há pouco; como se leu na citação acima, na concepção wagneriana se constrói uma “síntese de grande efeito opiático”. Nada mais distante do que a relação da música com o todo da encenação na perspectiva épica, que não admite nenhum adormecimento opiático das consciências. E falando de sínteses não-realizáveis:

os aspectos melódico e harmônico são de fundamental importância para que essas sensações de dilatação e contração temporais sejam sustentadas. Os discursos musicais direcionais, como são encontrados na linguagem tonal, *onde as progressões harmônicas e as frases melódicas possuem começo, meio e fim claramente delimitados* (Carrasco, 1993: 149), contribuem, sobremaneira, para a sugestão de síntese temporal; enquanto *construções musicais repetitivas, cíclicas, ou que subvertam a lógica direcional [ou conclusiva] do discurso* (Carrasco, 1993: 149), reforçam o sentido de dilatação ou indefinição temporal (GONÇALVES DE SOUZA, 2005, p. 99)

Lembrando do que foi dito a respeito da sonoplastia em Macunaíma, marcado pelas rupturas e choques, pelo tonal e atonal (dos gritos), pela repetição e retomada das músicas e dos motivos, pela subversão da lógica conclusiva do discurso, pode-se pensar na abertura interpretativa que esses processos alegóricos promovem, e que estão diretamente ligados a uma interpretação da peça como um todo. A sonoplastia, como forma, introduz novos temas e questões, como a da indústria cultural (antes, os operários trouxeram o âmbito do trabalho nas fábricas, mas não tinham atualizado a discussão sobre a indústria cultural) e de um final que não se fecha numa síntese dialética (o que é corroborado pelo enredo, seja da peça, seja do texto andradiano). Assim, portanto, contribui com a atualização do texto-fonte em mais uma dimensão.

3.6 – Atuação: os atores voltam ao centro do teatro

A versatilidade dos atores contribui para que consigam representar personagens saídos do texto andradiano, o que não é tarefa das mais fáceis. Em primeiro lugar, não podem realizar uma atuação realista-tradicional, à maneira de Stanislavski, pois isso implica certa organização psicológica e do desenvolvimento dos conflitos que contrastariam com o texto-base. Essa é uma premissa que acompanha explicitamente todo o espetáculo. Ao atuar, consideram todas as dimensões possíveis: voz, corpo, movimentação em cena, ritmo, relação com a plateia, espaço criado, relação entre ator e personagem.

Sérgio de Carvalho Santos (1995) desenvolve, em seu mestrado, categorias de atuação que podem ser muito úteis para minha análise. Como afirma o próprio autor, essas classificações são históricas, não estanques nem excludentes, servindo antes para se pensar a partir delas do que para se determinar um estilo de atuação específico. Além da notação realista haveria, como possibilidade para a atuação, uma proposta expressionista, uma crítica e outra performática. Ele nomeia a atuação realista como modo vivencial, calcada na personificação, “quando a pessoa do ator se mostra sob a forma de outra pessoa” (SANTOS, 1995, p.85); o modo expressivo da interpretação recusa radicalmente o naturalismo, pois, nesse modo, o ator necessita de uma estilização das atitudes do corpo e da voz, desnaturalizado a partir de uma formalização expressionista, por vezes com o foco nos sentidos da plateia. O modo crítico de atuação difere dos anteriores pelo ator estar sempre consciente de sua relação com o personagem, de suas posições sociais, e procura expressar isso para o público. O ator antes apresenta o personagem de uma certa distância do que o incorpora. Essa postura o faz “falar consigo” ou “falar com o público” (SANTOS, 1995, p.110), conforme Brecht. O ator aqui ficcionaliza a comunicação e leva às últimas instâncias a chamada triangulação – a relação entre ator, personagem e público. Por fim, o modo performático de atuação se apoia em nomes como Grotowski e sua preocupação com o trabalho psico-físico do ator, levando ao limite as ações físicas de Stanislavski em função de um teatro ritualístico, numa relação tal que “a performance não acontece no palco, mas no espectador” (SANTOS, 1995, p.131-2).

A atuação crítica é a mais apropriada para discutir o trabalho dos atores em Macunaíma, pois interessa muito a triangulação entre ator, personagem e público,

rompendo a ilusão cênica. Como a perspectiva não é realista, fica patente para o público a dimensão teatral da atuação. Da voz à configuração psicológica dos personagens, passando pela criação do espaço pelos atores e a dialética em torno da sonorização, tudo remete à teatralidade. Quando encarnam os personagens, fazem-no sabendo que a relação ator-personagem não produz uma identidade, mas um ator que comenta seu personagem, que o vê de fora, apresentando-o ao público, e nunca deixa de evidenciar essa relação ambígua.

Para isso, evidentemente, contribui a falta de elementos cênicos sobre o palco. Vale aqui as considerações brechtianas para o ator, com tudo o que isso acarreta para a configuração do espetáculo, para a relação com o público e para a função social da arte. Vale lembrar que o teatro épico brechtiano só por engano pode ser reduzido a mera técnica cênica, pois nele sempre se visam objetivos em contextos específicos, sempre uma forma de teatro socialmente interessado, sem o quê se torna apenas um artefato sem sentido. Na montagem de Antunes, a questão política e sua relação com o teatro estão colocadas desde o princípio, como já vimos.

Nessa montagem, após realizar alguma ação, é comum o ator distanciar-se do personagem por algum recurso épico – fazendo um comentário irônico, ou na cena após o funeral da mãe, em que Macunaíma dirige a fala ao público para, em seguida, seguir para São Paulo com seus irmãos. Sua voz de comando e incentivo para a empreitada logo cede e se torna infantilizada, pedindo colo. A voz do personagem Macunaíma é decisiva para sua postura crítica. Sua nota anti-ilusionista faz um comentário sobre o personagem, materializando sua distância do ator, o que expõe essa relação para o público – daí a triangulação.

No entanto, o elemento de destaque na montagem é o ator sobre o palco. Os atores produzem a sonoplastia, criam os espaços, materializam e expressam as questões discutidas na peça. A falta de elementos de apoio é suprida pela redução última ao ator em cena. A crítica desde logo percebeu esse processo de revalorização. Como destacou Antônio Mercado (2008), no *Macunaíma* de Antunes, o signo teatral funda-se “basicamente no corpo do ator e em seu movimento” (MERCADO, 2008, p.19-20) que interferem no tempo e espaço cênicos. Magaldi consegue, ainda, historicizar esse momento em que o ator volta ao primeiro plano:

Depois de numerosas voltas, ora com a hegemonia do dramaturgo, ora do diretor, o teatro contemporâneo redescobriu

uma verdade elementar, que revela a própria essência dessa arte: sua especificidade se define pela presença física do ator, pelo diálogo vivo que ele estabelece com o público. E um dos grandes trunfos de Macunaíma está em haver depositado toda a confiança de sua comunicação sobre os ombros dos intérpretes, que se desdobraram nas mais diversas funções, num reinado permanente e incontestável sobre os demais elementos do espetáculo. (MAGALDI, 1978, p.21 apud SILVA, 2008, p. 169)

O trecho é muito significativo por vários motivos. Em primeiro lugar, cumpre destacar a valorização do ator tomado como parte de um coletivo, de um todo, não mais no cenário dos primeiros atores e das primas-donas. Magaldi fala em intérpretes, no plural, e com isso se refere principalmente ao jogo de cena e à dinâmica coletiva, contexto no qual são criadas as atuações individuais. Os atores se desdobram nas mais diversas funções, porque estamos diante de um palco vazio, em que tudo depende da apresentação e da representação por um corpo humano. Os atores ora seguram o pano branco, ora empurram as camas; recriam a floresta, assumem-se como grupos corais. Nada (nem figurino, nem maquiagem, nem cenário, nem luz, nem música) tem mais relevo que os atores em cena, que constroem e articulam os outros elementos.

De forma alegórica ou não, cada gesto, cada entrada e saída tem a **função de significar** algo ou alguém. Lembremos que essa revalorização do ator remonta ao que poderíamos chamar de essência do teatro, ainda com Magaldi.

Não há como identificar apenas um dos modos de atuação expostos por Santos (1995) para caracterizar essa riqueza, dado que o próprio autor enfatiza justamente “a indeterminações das formas” no teatro contemporâneo. (SANTOS, 1995, p.143-145) Apesar da primazia do modo crítico (épico), em *Macunaíma* temos diversos exemplos de desempenhos dos quais não se pode extrair apenas um modo. Naipi e Uiara são feitas por atrizes que buscam, pela performance, o modo de representá-las: o som choroso da voz de Naipi, aliada aos seus gestos, não lentos, mas eternos (ela é uma cascata),

É como se, no limite da criação física, houvesse um salto psicológico e o ator [no caso, a atriz] pudesse presentificar, sem mediações, apenas pela vibração artística de seu corpo, um estado acima do sujeito, um estado espiritual. (SANTOS, 1995, 128 – parênteses meus)

A atriz que faz Uiara, andando de joelhos, nua, com gestos largos e falando, notadamente, bem abaixo de seu tom de voz, aproxima-se muito das concepções de Grotowski:

O ator deve ser capaz de desempenhar feitos físicos e vocais que excedam as habilidades comuns do espectador, concretizando em cena somente aquilo que se revele “intensamente teatral”. (SANTOS, 1995, 132)

Jiguê e Maanape, por exemplo, são personagens representados por atores que, visivelmente, utilizam-se da expressividade para criar formas características de caminhar e falar. Um mais curvado, de fala mais cadenciada, menos acelerada, assertiva: Maanape, “mais velhinho”, sábio curandeiro. Outro está sempre ereto, viril, corre, salta, namora, tem dicção mais combativa: Jiguê, “na força do homem”. Maanape recupera as forças mitológicas e mágicas da natureza e da tradição indígena. Sua voz, postura e posicionamento conotam sabedoria. Fala como quem sabe, sua prosódia assertiva procura definir as coisas, esclarecê-las. Enquanto Jiguê funciona, muitas vezes, como antagonista de Macunaíma – nos episódios de Sofará, de Irequê, da Princesa etc. Daí sua postura e voz serem mais indecisas e marcadas pelo sentimento, por seus desejos.

O herói Macunaíma, por sua vez, tem dimensão épica, suas atitudes não se restringem ao momento presente e aos seus conflitos subjetivos (como é o caso de Jiguê), nem se limita às tradições já existentes e seus rituais. Ele move a narrativa como um *epos*. Decide sair da tribo tapanhumas com a morte da mãe, resolve dominar Ci a despeito das enormes dificuldades dessa tarefa, escolhe ir a São Paulo reaver a Muiraquitã, vai ao Rio de Janeiro vingar-se, e por aí afora. Mas não tem perfil heróico, valores imutáveis, conduta ilibada ou virtude burguesa inatacável, seja como guerreiro, irmão, amante, imperador. Marcado pela falta de caráter, tem voz infantilizada, corpo voltado para o chão, sem unidade psicológica. O desconcerto que provoca quando admite, sem enrubescer, que mentiu descaradamente, expõe essa falta de virtudes heróicas. Os interlocutores simplesmente não sabem como lidar com a desfaçatez com que volta atrás e admite a mentira. Nele, as contradições observadas ao longo dessa dissertação ganham corpo e expressão únicas, não só fazendo jus ao Macunaíma andradiano, mas atualizando-o.

O ator protagonista também não escapa da mistura modal, porém com predomínio do método crítico. Por diversas vezes, no decorrer do espetáculo, o ator é chamado a um exame de consciência por seu personagem, dadas as características do texto, dada a proposta de Antunes (desde o processo de adaptação do texto, baseado nas improvisações). O personagem fala consigo e com o público, como na cena entre Macunaíma e o Uirapuru, o pássaro que informa a localização da Muiraquitã.

3.6.1 – A propósito da nudez em cena

Para espectadores menos atentos, ou conservadores de plantão, a nudez, o palavrório prosaico e cheio de sugestões sexuais da peça poderiam indicar o que há de mais gratuito nos palcos nacionais, inclusive nos dias de hoje. Mas, mantendo o foco na meta antuniana em buscar um novo código teatral para o palco brasileiro, a partir de *Macunaíma*, a paródia e o humor não estão a serviço apenas da diversão no pior sentido da palavra, pois se pode verificar questionamentos para a construção do caráter brasileiro.

O corpo humano, vestido no mundo oficial conforme as hierarquias sociais, está despido no carnaval brasileiro. Escárnio das proibições oficiais, a nudez festiva decorre das leis de liberdade e recria a idade de ouro saturnal. O corpo nu é também uma constante no espaço carnavalesco da encenação. (...) A nudez na peça constitui uma referência à idade de ouro indígena, anterior à roupa trazida pelos missionários e colonizadores. (GEORGE, 1990, p.69-70)

Ainda sobre a significação alegórica em detrimento a um realismo por vezes estéril de criatividade cênica, pode-se atribuir às “mortes” do herói o papel de representar a degradação não apenas do corpo, mas também de sua identidade. Macunaíma morre duas vezes e é ressuscitado pelo irmão feiticeiro, Maanape. Mas há uma terceira morte: quando resolve “brincar” com a mulher portuguesa, descumpra o pacto de lealdade que havia feito com Vei, a Sol, ficando condenado à velhice. Macunaíma perde a chance da imortalidade, porque não resistiu aos encantos estrangeiros (e no fim da relação ainda é roubado pela lusitana).

O herói não é herói. Ao invés de colecionar preciosidades do mundo burguês, coleciona palavras feias em muitas línguas. Não veio ao mundo para virar pedra e

prefere terminar seus dias como Ursa Maior. Antunes leva isso a dimensões consideráveis a partir do riso crítico, do humor carnavalesco impresso no roteiro, no trabalho de seus atores e em sua marcação de cena. Não há sugestão de realidade. O mesmo espaço no palco é utilizado por um mesmo grupo de atores: ora sua passagem significa uma coisa, ora significa outra. O movimento dos manos pelo palco em círculo e curvas sugere viagens por grandes distâncias (Uraricoera - São Paulo, por exemplo), enquanto os conjuntos (de urbanos de São Paulo, ou carnavalescos no Rio de Janeiro) movimentam-se no mesmo espaço, mas em linha reta, de um lado dos bastidores ao outro.

3.6.2 – Conjuntos de pessoas

O conjunto de atores poderia ser analisado no tópico sobre cenografia, ou até mesmo como parte do código sonoro, dadas as suas diversas realizações vocais. Independente de onde for tratado, esses conjuntos/coros/blocos são por demais expressivos em suas funções e sua marca se faz antes pelas articulações entre categorias do que por seu alinhamento a uma delas.

Durante a peça, vez por outra blocos de atores se deslocam de um lado dos bastidores para outro, representando, significando algo bastante pertinente ao código teatral de Antunes Filho que, para David George, “abrasileira o conceito universal de teatro coletivo”, indica a “realidade carnavalizada” (GEORGE, 1990, p.65). O nome técnico que se dá a isso não é bem definido, variando de coro cênico a bloco carnavalesco, ou apenas bloco, mas a discussão desses termos já mostra a riqueza do assunto. “Coro cênico” remeteria a algo cantado, ou falado, e, por vezes, nada é dito, como quando um bloco de leitores de jornal corta a cena quando os irmãos chegam a São Paulo. Bloco carnavalesco limita muito o fenômeno a duas ou três ocorrências, mas não serve para a maioria delas, como por exemplo, aos operários e às estátuas de Venceslau Pietro Pietra. Esse último ainda nos ajuda a perceber que mesmo a denominação bloco é controversa, pois as estátuas não estão unidas, elas se distribuem e ocupam todo o palco para representar a casa do gigante Piaimã. Vale acompanhar o que diz Cordeiro (2009) a respeito da coralidade na adaptação cênica de *Macunaíma*:

Pode-se dizer que é recorrente (...) a utilização da *coralidade* em suas variadas formas, mas principalmente se realizando em cena

através da presença de “grupos” quase sempre organizados por critérios de unidade visual e sonora, sincronizados no palco através de *movimentos coletivos* (MILARÉ, 1992: 38-42). O diretor paulista costuma trabalhar, predominantemente, com uma noção de *coro* enquanto dinâmicas de “grupos em cena”, talvez, mais próxima das formas que consideramos clássicas e modernas (que se configuram através de critérios estéticos como: homogeneidade, unidade, harmonia e uníssono, por exemplo). Podemos perceber esse traço de sua produção cênica quando observamos a composição de coreografias envolvendo grupos (e subgrupos) de atores que se movimentam pelo espaço exibindo agilidade e precisão de movimentos corporais, através de dinâmicas visuais e sonoras altamente sincronizadas. (CORDEIRO, 2009, p. 4)

Aqui temos outras notações, mais abrangentes, como “movimentos coletivos”, mas chamarei nesta dissertação de conjunto de pessoas, para fortalecer o fato de haver pessoas em cena. Cordeiro está certo ao dizer que no trabalho de Antunes **predominam** as formas que consideramos clássicas e modernas, mas esse verbo exige um acompanhamento minucioso caso a caso: por vezes, algumas características por ele elencadas estão presentes, outras não. Disso decorre que não estamos tratando apenas de duas possibilidades mutuamente excludentes, limitando-se ao tudo ou nada. Há matizes que são muito significativas. No conjunto de operários, com certeza, todas as características clássicas estão presentes. Já no conjunto de leitores de jornal, é fato que eles estão unidos, homogêneos em seus figurinos, mas cada um está fechado em seu mundo, lendo o seu jornal: não há homogeneidade de interesses, e daí que não estão perfilados, mas cada um voltado para um lado. O conjunto de estátuas forma um conjunto pela cor de seus componentes, esbranquiçados, pelos movimentos lentos, pelas molduras que carregam e pelo uso das máscaras, o que lhes dá unidade, mas não homogeneidade. Em suma, vale a pena comentar alguns deles sem se prender a esses critérios. Embora o argumento seja válido, ele necessita de uma interpretação e de um significado para esses conjuntos, sem o que teríamos apenas uma classificação.

No mais das vezes, esses conjuntos servem para se construir um determinado espaço e tempo. Os operários falam do espaço da fábrica e no tempo do relógio, em suma, apresentam-nos a sociedade industrial. Quando os mesmos saem de formação e humanizam-se, sentando-se em semicírculo, ganham autonomia de movimentação e liberdade como índios.

Fazendo um exercício comparativo entre o conjunto e o individual, vê-se que, definitivamente, analisar o conjunto sob o viés do código visual pode ser justificável. Pelo particular, retomando as cenas de Naipi (cascata que sofre por amor), a primeira aparição de Ci (que “tem o corpo colorido de jenipapo”, “chupado pelos vícios”), a sedução da Uiara, temos um pano de fundo de textura afetivo-sexual nos adereços ornamentais e na nudez dos personagens, características primitivas do índio e do mito.

Isso não acontece com os conjuntos de pessoas. O coletivo de atores vestidos – ou quase vestidos – da mesma forma conotam outro horizonte. Seus significados (que são históricos, não esqueçamos disso) remetem a um lugar e um espaço determinados. Não apenas localizam o espaço ficcional, mas também o histórico. Seu caráter coletivo contribui para isso. Às vezes, esses conjuntos podem ser introspectivos e emocionais, como no caso do funeral da mãe de Macunaíma. Nesses casos, o herói vem nos buscar: “vamos embora, porque aqui tem muita tristeza”.

Relembrando o que já foi dito sobre a cena inicial, o primeiro conjunto é formado por um bloco de operários da construção civil que respeitam uma partitura corporal rígida. Mas sua música não seria a valsa, mas o ruído da britadeira, da sirene de fim de expediente. E é esse conjunto nada harmônico o responsável por localizar o espectador: estamos na grande São Paulo, na metrópole fervilhante de máquinas-automóveis e de arranha-céus. De modo conseqüente, esse conjunto de pessoas civilizadas não conversa entre si, diferentemente do conjunto seguinte.

Os índios Tapanhumas, logo que aparecem em cena, conversam uns com os outros, ajudam-se, olham-se, dividem tarefas. Mais uma vez não se vê qualquer painel ou mesmo estruturas de madeira, palha, ou algo que o valha para lembrar uma aldeia, sequer uma única oca – ou tapera, como se diz na montagem. O mesmo conjunto se divide para, momentos depois, transformar o palco todo em uma floresta, com alguns chumaços de jornal nas mãos. Esse recurso também é utilizado para, agora reunidos em volta do herói, transformá-lo em adulto. Não há truques como gelo seco, espelhos ou projeções. A transformação se dá ali, pelos atores, pelo jornal e pela atuação do protagonista.

Também não há truques na passagem do conjunto de araras e papagaios: atores com figurinos em tons de verde passam de um lado para outro no decorrer do espetáculo, sempre anunciando algo novo: a primeira transformação do herói, o séquito do Imperador da mata virgem, a solidão final de Macunaíma. Dessa forma, os conjuntos

constroem espaço e tempo, além de anunciar novidades. Quando na mata, os ruídos e a movimentação dos conjuntos introduzem novos temas e personagens.

O procedimento dos conjuntos ganha destaque quando, nas grandes cidades, são apresentados em forma de blocos: em São Paulo, um bloco passa da esquerda pra direita e depois da direita para esquerda, como se fosse um só corpo, andando de lado, jornais colados aos narizes dos atores, numa configuração que faz os manos o confundirem com um grande monstro. Mecanizados, os atores do bloco reverenciam o grande burguês Venceslau Pietro Pietra. Aqui se pode ler o comportamento alienado de uma sociedade de pessoas que caminham juntas, contemplando os mesmos ídolos (e que ídolos!), sem ao certo saber se estão indo para frente ou para trás, para direita ou para esquerda, pois o norte já se perdeu há muito tempo.

Movimentação semelhante ocorre com o bloco de carnaval. Agora no Rio de Janeiro, Macunaíma presencia a passagem de um conjunto de pessoas, organizadas, cantando a *sotto voce*, a marchinha de Lamartine Babo, “História do Brasil”. A letra da canção já dá conta da ironia, mas isso ganha contornos divertidíssimos e críticos quando o mesmo bloco vem acompanhado por Santo Antônio, “padroeiro do nosso exército” e, assim que passa pela segunda vez, ou seja, na volta do bloco, no fim do carnaval, Macunaíma afirma: “A capital da República não tem mais graça nenhuma”. Quando o discurso nacionalista aparece, Macunaíma sempre o nega.

Todos os conjuntos descritos acima possuem grande importância na montagem, mas talvez nenhum deles seja tão efetivo no exercício de significação visual quanto o conjunto das estátuas. Essas estátuas são da coleção de Venceslau Pietro Pietra, o gigante comedor de gente. Como estátuas vivas, entram andando, encantadas, e agem sob o controle mágico do Piaimã. Movem-se com vagar, são marmóreas e fazem referência à pintura e à escultura europeias. Além do visual impressionante, a partir de sua iconografia, as estátuas cumprem a função de indicar-nos a posição social de seu dono, seu gosto, suas patologias (coleccionador compulsivo). Quando estão em cena, na casa de Pietro Pietra, elas se distribuem pelo espaço, construindo visualmente uma sala opulenta, ostensivamente rica, uma mansão. Diferentemente da rapsódia de Mário de Andrade e de sua adaptação para o cinema, na peça de Antunes, são as estátuas que dão cabo de Piaimã (Venceslau Pietro Pietra). Sem querer forçar a interpretação, uma leitura que se faz desse ‘final’ de Piaimã pode ser atribuída ao consumismo exacerbado

característico de grandes colecionadores. Venceslau Pietro Pietra foi “absorvido”, traído pelas suas estátuas humanas.

Com essa discussão sobre a atuação na peça *Macunaíma*, que de certa forma retoma os fios de análise abertos ao longo do terceiro capítulo por sua função articuladora geral, como instauradora do próprio movimento teatral revisitado no final dos anos 1970 por Antunes Filho, termino minhas considerações sobre a obra. Não se pretendeu uma análise exaustiva, mas uma que permitisse pensar a partir dela e, em certa medida, discutir a encenação do ponto de vista desse início de século XIX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim fecho essa dissertação, que culmina na análise e interpretação da montagem de *Macunaíma* por Antunes Filho. Como vimos, são várias as portas de entrada para o estudo da peça, mas em primeiro lugar vale ressaltar a perspectiva dessacralizadora que a montagem propicia. Ao invés de seguir na corrente da leitura do modernismo como inovação formal e visando uma identidade nacional positiva, mesmo que malandra, Antunes relê e reposiciona a rapsódia no campo histórico e social, agora do final dos anos 1970 e início dos 1980.

Em segundo lugar, vimos que, para conseguir dar conta de se manter à altura dos vários níveis de significação da rapsódia, ele se valeu de todos os materiais e códigos específicos do teatro. Muitas vezes, nas quais Mário usava a linguagem para produzir um efeito determinado, como por exemplo, a enumeração de espécies variadas, a montagem do grupo Pau-Brasil levou a discussão para o âmbito do teatro, pensado em sua amplitude. O código sonoro e o visual revelam essa busca, bem como a atuação e a direção cênica.

Outro aspecto que merece destaque é a ênfase em questões de seu próprio momento histórico, que denota preocupação com a avalanche da indústria cultural e a supremacia dos Estados Unidos, muito presentes por aqui durante o regime militar, além da alienação do trabalhador industrial.

Além disso, como o material exigia, a ruptura com as formas tradicionais de teatro é completa, da psicologia dos personagens – que não é causal ou consequente – à configuração do espaço e suas alterações ao longo da peça. No âmbito da sonoplastia, uma música que nunca serve como mera ambientação ou como estratégia para efeito opiático, como disse Rosenfeld, mas que coloca novos temas, desenvolve outros (indústria cultural, por exemplo), contradiz-se com os outros códigos cênicos (ou dentro de um código). A atuação crítica também corrobora o rompimento com os padrões tradicionais burgueses, num momento de mudança política e que pede participação. Aproxima-se de um teatro épico-dialético, apesar de estar muito distante de qualquer encenação brechtiana, que serve como grande paradigma dessa forma teatral. Como se viu, a revalorização do ator em cena como garantia da volta da teatralidade está em

primeiro plano. Ora, tudo isso em função de uma encenação crítica, que pensasse sobre o Homem, sim, mas bem localizado no Brasil: “a dimensão trágica do homem da terra, que, apesar de sua autocelebrada malícia e esperteza, sai, no fim, derrotado, massacrado, destruído. A propósito, quem perguntou sobre a atualidade de Macunaíma?” (BEIRÃO apud SILVA, 2008, p.167).

O Homem – objeto de estudo – de Antunes (assim como em Mário de Andrade) é o brasileiro, explorado, alienado, já quase sem saída posto que ainda não é cidadão, logo sem caráter. E a falta de caráter não é característica individual (subjativa) ou étnica (do negro, ou da mestiçagem etc), mas histórica e social, e imposta pela necessidade de ganhar a vida pelo arranjo, pela dependência.

Seja o código sonoro, seja o código visual, seja o texto, seja a direção e a atuação, o que se busca é a atualização da discussão estética e histórica com base no homem brasileiro. O eterno retorno do mito não é universalizado, mas colocado como impossibilidade de avanço pelas condições históricas e materiais brasileiras. Sendo assim, Macunaíma é mais ligado a Leonardo Pataca (filho) do que à essência e ontologia do Homem; caminho que encontra pavimento na citação de Galvão (1976), vendo em Pataca um ancestral de Macunaíma.

A chave para se entender a encenação é, a meu ver, a alegorização de viés benjaminiano, melhor do que a carnavalização já clássica a partir de conceitos bakhtinianos, como feito por George, em seu bom trabalho. Mas a alegoria permite uma análise que valoriza a fragmentação sistemática dos elementos de sentido, retirados de seus campos semânticos tradicionais, e a montagem em forma de choque, gerando contradições, ambiguidades, tensões que exigem posicionamento dos espectadores. Ou seja, via processo alegórico, além da carnavalização, percebemos a concentração de significados possíveis, sem idealização de nada. O processo de alegorização realiza a historicização de toda e qualquer idealização, seja do primitivo, do índio, do negro, da civilização ocidental, da sociedade do dinheiro.

A carnavalização, por vezes, enaltece demais o caráter popular e comunitário do índio e do negro, o que não encontra respaldo em Mário de Andrade. Ou, se encontra, deixa dialeticamente espaço para uma crítica veemente dessa possibilidade. Isa Kopelman deixa isso bem claro em seu texto ao dizer que se trata de uma destruição do senso de coletividade.

Noutras palavras, o alegórico remete a uma dialética sem síntese, sem salvação fácil. Essa tensão dialética se configura como um ir e vir contínuos, que Benjamin chama de ‘dialética em paralisação’. Encontramos essa tensão concentrada na encenação de Antunes, pois os mais diversos códigos ou elementos da análise cênica têm relativa autonomia, eles colocam questões que entram em contradição, como vimos na análise da abertura da peça. Essas tensões não se solucionam, e assim interpelam o espectador.

Vimos também um desenvolvimento truncado na sonoplastia, que trabalha com pares antagônicos de longo alcance. Não é apenas o par cultura europeia *versus* brasileira. Também temos o primitivo *versus* a civilização ocidental, a música feita no palco *versus* a música reproduzida tecnicamente, a música articulada com a vida *versus* o mero consumo da indústria cultural. E, no campo da sonoplastia como na construção do enredo, a parte final não funciona como chave-de-ouro do que veio antes, não resolve as questões entre a floresta e a metrópole. Termina sem aprendizado compartilhável, sem experiência que possa servir para uma nova sociabilização, sem utopias. A peça, assim como sua fonte, termina melancolicamente. Macunaíma não está à vontade na selva nem na cidade. Nas palavras duras e certeiras de Bueno:

A palo seco, perdidas as ilusões, partindo dos maus tempos presentes [2001], resta a realidade. E a realidade tem sido a prosa seca e direta do capitalismo, modernizado de forma conservadora, no Brasil e na América Latina, processo em si suficiente para desidealizar o imaginário elaborado na virada da República Velha e, depois, com os movimentos de retomada na década de 1960. Em ambas as encruzilhadas históricas, o que parecia um campo do possível alargado, uma espécie de ascensão, na verdade era um final de linha. Nos dois momentos, foram frustradas as promessas de uma nação que superasse o atraso, incorporando sua herança colonial e popular ao acervo da civilização urbana e burguesa trazida pelo avanço do capitalismo. Significa que o futuro já chegou, está passando e o que se tem para avaliar é uma espécie de **dialética da derrota**, plena de consequências a serem ainda pensadas e estudadas. (BUENO, 2002, p. 157, grifos meus)

O autor escreve a partir do século XXI tendo em vista o *Macunaíma* de Mário de Andrade, como pano de fundo dois momentos históricos em que se acreditou que poderíamos construir uma história social, política e artística diferentes. Bueno nota, porém, que o malogro das duas também ganha expressão na rapsódia andradiana, quando lido não pelos risos e aventuras da maior parte do texto, mas pela tristeza do

fim. O autor rechaça duas linhas de análise de muita força nos estudos sobre a obra, a primeira vendo em *Macunaíma* a “expressão do múltiplo, do variado, das muitas culturas e etnias postas em cena no texto literário” (p. 159), com o que, em poucas pinceladas, pinta um quadro de grande risco para as leituras carnalizadoras. Mas também critica veementemente a suposta vitória do “outro da civilização ocidental – o negro, o indígena, o mestiço” (p. 159), pois isso implicaria numa vitória do herói, em dimensão mítica quando de sua ascensão aos céus. No entanto, ele não sobe vencedor, mas vencido, destruído, acabado.

De certa forma, é exatamente essa a perspectiva e o tom que servem muito bem à minha análise da peça *Macunaíma*. Como já foi dito, não há a idealização do primitivo, dos índios etc, bem como não se expressa a multiplicidade festiva de culturas que se complementam. A arquitetura da montagem, em todos os seus pormenores, aponta para uma dialética sem solução, para ambiguidades constitutivas, para choques violentos, não para a harmonização e articulação.

A citação de Bueno ajuda a entender também a montagem ao começar com a nossa realidade, a “prosa seca do capitalismo, modernizado de forma conservadora no Brasil (...)” (157). Essa realidade não se encontra no início do romance, mas marca presença na cena inicial de Antunes, contrastando e atualizando, ao mesmo tempo, o texto andradiano, a julgar por Bueno.

Vale lembrar que os operários da abertura também fecham a peça, já como atores apenas vestidos de operários, como teatralidade explícita, por um lado, e retomada do fio argumentativo do que deve ficar: o mundo da pedra do capitalismo no Brasil. Mantendo a dialética que perpassa a peça, esses atores vestidos como operários, depois de montar a cena final, assumem papéis para a conformação da constelação de Ursa Maior, junto com *Macunaíma*. Mas essa suposta salvação coletiva entra em contradição com seu figurino, mais uma vez e de forma derradeira e em chave alegórica. Na mesma cena, inicialmente, os atores são operários, engrenagens que fazem funcionar de forma mecânica, conforme uma linha de montagem industrial (um leva a escada, outro a segura, outro acende as velas, outro se senta esperando sua deixa, etc.); minutos depois, ainda vestidos como operários, os atores seguram suas velas acesas, deixando de ser pedra para virar estrela e formar, com o herói, a constelação da Ursa Maior.



Figura 7

Depois do golpe militar em 1964 e, em especial, do AI-5 em 1968, houve uma ruptura no desenvolvimento artístico, político e social e um endurecimento em todos os campos da vida social que, a partir de meados dos anos 1970, paulatinamente se abranda. Mas não há muito espaço para festejar, nem para acreditar em demasia nas possibilidades do Brasil, pois o arrefecimento da ditadura não ocorreu pela discussão madura pela busca da cidadania e da democracia, mas por crises internas do regime, em especial no plano econômico. A realidade de nosso capitalismo suplantaria o regime militar, estava acima dele e, como lógica econômica, segue até hoje. A distribuição de renda por programas como o bolsa-família não significa que os bancos brasileiros estão passando por maus bocados, muito pelo contrário, o que diz muito do momento presente.

O final não é nada apoteótico: a subida aos céus não se dá por uma figuração esfumada iluminada por vagalumes, ou por uma corda que alce Macunaíma aos céus; ele sobe em uma escada de pintor, pequena, sem qualquer destaque, cercado pelos atores-operários. Como se viu, nesse momento são antes atores que operários, e isso nos faz, inclusive, chegar mais fundo nessa valorização do ator sobre o palco. Os atores se despem, inclusive, dos personagens, embora estejam com os figurinos, que são dos

personagens (aqui ausentes) em cena, que é a última das tensões cerradas construída sobre o palco.

Benjamin diz que essa dialética em suspensão pode permitir um instante em que as contradições se iluminem mutuamente e se crie um momento em que se caem os véus, em que se pode conhecer a verdade dessas configurações. Talvez esse seja o caminho pelo qual a peça possa dizer alguma coisa aos espectadores, nesse instante fugaz em que o choque cria sentidos. Daí o valor da encenação, mesmo nos dias de hoje, talvez especialmente nos dias de hoje. Ela exige a participação ativa do público, que vê tanto em tão pouco. A direção de Antunes Filho soube criar esse quadro complexo e instável que vemos sobre o palco, fazendo as vezes do crítico dialético. Se essa direção não foi discutida diretamente até agora é porque, justamente, ela deixa que as partes falem por si só, relacionando-se com as outras, com a rapsódia andradiana e com as histórias do Brasil – as oficiais e as histórias dos vencidos –, construindo uma obra que faz jus ao seu espaço no campo dos estudos teatrais.

Para dar expressão a esse estado de coisas, deve-se tentar rever conceitos e voltar-se ao essencial, em teatro e na vida: no centro de tudo está o homem – o ator, o personagem e o público –, e essa retomada é tanto um humanismo como uma renovação estética, é tanto política quanto teatral.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. O fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Theodor W. Adorno: textos escolhidos*. Trad. Luiz João Baraúna. Col. Os pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 65-108.
- _____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ALENCAR, José de. Benção Paterna. In: _____. *Sonhos d'ouro*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Klick Editora, 1999.
- _____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. *O rei da Vela*. São Paulo: Editora Globo, 2002.
- ANTUNES FILHO. Macunaíma está aqui. Entrevista concedida a Sebastião Milaré. In: *Artes*, nº53, p.11-19, 1979.
- _____. Antunes Filho e suas obsessões recorrentes. Entrevista concedida a Luiz Fernando Ramos. In: *Revista Sala Preta*. São Paulo, nº6, p. 103-112, novembro de 2006, disponível em: <<http://www.eca.usp.br/salapreta/>>. Acesso em 22 / mar / 2010.
- _____. Entrevista de Antunes Filho a Fátima Saadi. In: *Revista Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto* nº 29. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010/2011, p. 396-427.
- ARAÚJO, Cláudia Beatriz Carneiro. Macunaíma: da rapsódia ao palco. In: *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 257 - 270, jan-jul 2011.
- ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa volume 3*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979a, p. 801- 09.
- _____. Idéias sobre o teatro. In: _____. *Obra completa volume 3*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979b, p. 789-97.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- _____. Epos e Romance. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernadini. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998, p.397-428.

- BARBOSA, Frederico; CASTRO, Dácio Antônio de. *Para entender Macunaíma*. In *Macunaíma*. São Paulo: Klick Editora, 1999.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Editora Abril, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Obras escolhidas vol. II. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. Teses sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. *Passagens*. Trad. do alemão: Irene Aron. Belo Horizonte / São Paulo: Editora da UFMG / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BLOOM, Harold. *O Cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.
- _____. Situação de Macunaíma. In: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto A. Lopez. Paris/São Paulo: Arquivos/Unesco/CNPq, 1988. Republicado em *Céu, inferno*. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- BUENO, André. *Formas da Crise: estudos de literatura, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- CADENGUE, Antonio. *Macunaíma: a sagração de uma cena inaugural*. In: *Revista Folhetim – Teatro do pequeno gesto n°27*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008, p. 28-39.
- CAMARGO, Suzana. *Macunaíma: ruptura e tradição*. São Paulo: Massao Ohno / João Farkas Editores, 1977.
- CAMPEDELLI, Samira Y. *Teatro Brasileiro do Século XX*. Coleção Margens do Texto. São Paulo: Editora Scipione, 1995.
- CAMPOS, Cláudia de A. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 10ª. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARONE, Edgard. *Brasil: anos de crise*. São Paulo: Ática, 1990.

CAVALCANTI, Alex Beigui de Paiva. *Dramaturgia por outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do teatro literário à encenação*. Tese de doutorado defendida na FFLCH-USP. São Paulo, 2006.

CLUVER, Claüs. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Revista Literatura e Sociedade 2*. São Paulo: Edusp, 1997.

CORDEIRO, Fábio. *A Coralidade na Cena Contemporânea brasileira*. In: Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas da UNIRIO. Endereço eletrônico: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/721/661>. Acesso em 8 /jan/ 2012.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

D'AMBROSIO, Oscar. *Mito e Símbolos em Macunaíma*. São Paulo: Selinunte, 1994.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELLIOT, T.S. *A Essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

FIGUEIREDO, E. *Construções de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: EDUFF, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. No tempo do rei. In: _____. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades / Sec. da Cultura do Estado de São Paulo, 1976, p. 27-33.

GEORGE, David. The Staging of Macunaíma and the Search for National Theatre. In: *Latin America Theatre Review*, outono 1983, p. 47-58.

_____. *Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GOMES, José Maria Barbosa. *Mário de Andrade e a Revolução da Linguagem (A Gramatiquinha da fala brasileira)*. João Pessoa: Editora Universitária, 1979.

GOMES, André Luís. Do texto base ao adaptado: transposições teatrais. In: MALUF, Sheila D.; AQUINO, Ricardo B. (orgs). *Reflexões sobre a cena*. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005, p. 35-55.

GONÇALVES DE SOUZA, L.O.C. Aspectos da sonoplastia no teatro. Texto retirado da tese de doutorado intitulada *A Música e os Efeitos Sonoros na Cena Teatral: reflexões sobre uma Estética*. Defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP: São Paulo, 2000.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela A. (coord) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva / Edições Sesc SP, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um Sonho*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática: 1994.

JÚDICE, Nuno. *As Máscaras do Poema*. Lisboa: Aríon Publicações, 1998.

KOPELMAN, Isa. *Macunaíma*. Texto do Programa da estreia da peça. São Paulo, 1978.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.

LOPES, Ângela Leite. Em busca do teatro e do brasileiro. In: *Revista Du Théâtre* nº19. Editora Actes Sud, Janeiro 1998.

LOPES, Telê Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec / Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.

_____. (org) *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: Editora T.A.Queiroz, 1983.

_____. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

MAGALDI, Sábato. Como se fosse um bom sonho, os personagens do livro mágico viram gente. E dão uma festa incrível no palco. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 29 set. 1978, p. 21.

- _____. 1984. *Macunaíma, seis anos depois: ainda uma surpresa*. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 4 maio 1984, p. 15.
- _____. (org.) *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1996.
- _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MAGALHÃES Jr., Raymundo. *Teatro/I*. Rio de Janeiro: Bloch/FENAME, 1980.
- MARBACK, Guilherme. *Macunaíma e a gênese do caráter brasileiro*. Texto do Programa da estreia da peça. São Paulo, 1978.
- MARTINS, Maria Helena Pires. *Gianfrancesco Guarnieri*. Col. Literatura Comentada. São Paulo: Abril, 1980.
- MELLO e SOUZA, Gilda de. *O Tupi e o Alaúde*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.
- MERCADO, Antonio. *Macunaíma e a escritura cênica*. In: *Revista Folhetim – Teatro do pequeno gesto* n° 27. Rio de Janeiro: Funarte 2008, p. 12-27. (Publicado originalmente em 1978, n° Zero da Revista Ensaio/Teatro)
- MICHALSKI, Yan. *Macunaíma: Um teatro com muito caráter*. *Jornal do Brasil*. 17 out. 1978, p.5.
- _____. Nova Iorque aplaude o herói sem caráter. *Jornal do Brasil*. Caderno B. 23 jun. 1979(a), p.1.
- _____. *Macunaíma: um espetáculo revolucionário*. *Jornal do Brasil*. Caderno B. 9 out. 1979(b), p. 10.
- _____. Bem feito para quem bobeou. *Jornal do Brasil*. Caderno B. 7 jan. 1980, p.2.
- _____. “Macunaíma”: um milagre repetido. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 19 dez. 1981, p.1.
- _____. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. (org) Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro. Acesso em 25 de abril de 2010. Site http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm.
- MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

____. *A Batalha da químera: Renato Viana e o modernismo cênico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

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

NUNES, Benedito. Ética e leitura. In: _____. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1999, p. 175-187.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. Vereda da Salvação. In: _____. *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins, 1964.

____. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PROENÇA, M.Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

RAHE, N. A Criação sem fim de Antunes Filho. In: *Revista Bravo!* nº 138. São Paulo: Abril, 2009.

RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. DVD, 2007.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. SP: Círculo do Livro, s/d.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

____. Letras e Leituras. Artigo Mário de Andrade - p.95-116. SP: Perspectiva, 1994.

____. *O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996 (a).

____. O fenômeno teatral. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996 (b), p. 21-44.

____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. *A metamorfose do ator em personagem: breve introdução a uma crítica estética do espetáculo teatral*. Dissertação de Mestrado defendida no Depto. de Artes Cênicas da ECA-USP. São Paulo, 1995.

SCHWARTZ, Adriano. 1978. *Macunaíma chega ao teatro, sem caráter como sempre*. Entrevista de Antunes concedida à Folha de São Paulo, 17 set. Ilustrada, p. 53.

____. ([org.](#)). *Memórias do Presente: Conhecimento das Artes – 100 Entrevistas do Mais!* (1992 - 2002) / Antunes Filho por Nelson de Sá e Marcelo Rubens Paiva, entrevista concedida em 6 de dezembro de 2000. São Paulo: Publifolha, 2003.

SILVA, Igor de Almeida. Macunaíma no palco: itinerário de sua recepção. *In: Revista Investigações*. UFPE – Universidade Federal de Pernambuco, vol. 21.1, 2008, p.161-86.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: a “Literatura” medieval*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ANEXOS

Anexo 1) LISTA DE FIGURAS

Figura 1: imagem extraída do DVD da montagem de 1984. Início da peça, os atores vestidos como trabalhadores da construção civil. O início é ambientado por uma música erudita. Vários atores (talvez todos os envolvidos na montagem) estão vestidos como trabalhadores da construção civil – com botas e capacetes brancos, macacões –, organizados em bloco único, de pé, mas encurvados. No *fade-in*⁶³ da luz, de maneira uniforme, os atores vão levantando o tronco. Página 75.

Figura 2: imagem extraída do DVD da montagem de 1984. Nascimento de Macunaíma. Um jornal cobre a mãe do herói, da cintura pra baixo. Depois de estremecer, rompe junto ao berro de alívio da mãe: nasce Macunaíma, saltando pra frente, mãos e joelhos no chão, língua pra fora, cuspidando nos outros e rindo. Página 77.

Figura 3: imagem extraída do DVD da montagem de 1984. Simultaneidade de tempo e espaços em Antunes. O nascimento e anunciação do herói no meio da mata são assistidos por operários da construção civil. Página 79.

Figura 4: imagem extraída do DVD da montagem de 1984. Na mesma cena, três espaços distintos dividem a cena. Sofará e o herói estão no meio da mata (no centro do palco), procurando um melhor lugar para caçar uma anta; no proscênio, à esquerda, atrizes representam índias da tribo tapanhumas lavando roupa no rio; à direita, a mãe de Macunaíma no interior da maloca. Página 99.

Figura 5: imagem extraída do DVD da montagem de 1984. O pano branco fazendo o papel de mata fechada. Página 99.

Figura 6: imagem extraída do DVD da montagem de 1984. Primeira transformação de Macunaíma em “príncipe lindo”. Além do trabalho do coro, o jornal como matéria prima na caracterização da metamorfose. Página 100.

Figura 7: imagem extraída do DVD da montagem de 1984. Momentos finais da peça, Macunaíma ascende à condição de estrela. Não há truques, efeitos especiais. Há uma escada, trazida por operários da construção civil. Página 132.

⁶³ *Fade-in*: movimento de entrada de luz ou de som de maneira gradativa, assim como o *fade-out*, para a saída gradativa.

Anexo 2: QUADRO DE INTERVENÇÕES SONORAS EM MACUNAÍMA

A partir do método de análise de Patrice Pavis (2005):

Ato / Tempo	Intervenção musical	Forma	Influência do som na imagem	Influência da imagem no som
1° / 0'	Valsa de Strauss	Playback	Um bloco de operários da construção civil trabalha com britadeiras. Depois, vão se alongando, cada um encontrando seu lugar num semicírculo e jogam capoeira ao som da valsa.	Pensando dessa forma, ou seja, pensando na influência da imagem no som, a idéia parece de uma música fora de contexto. A imagem “não combina” com o som ouvido (não se ouve britadeiras, buzinas, multidões andando, enfim, uma grande metrópole onde, geralmente, são vistos grupos daqueles operários), o que leva a música para outra significação: a ironia.
1° / 1'52”	Cântico indígena 1	Entoadado pelos atores, <i>a capella</i>	Cantado de costas, o cântico faz um rito de passagem entre um quadro (dos operários) para outro (o do nascimento do herói)	Há uma anulação da imagem, quase um “blackout de luz acesa”. Há uma necessidade técnica na reunião dos atores no meio do palco, um tapume para troca de figurinos de mãe e Macunaíma. Porém, isso não é o mais importante aqui. O que se oferece, ao ver a imagem de atores de costas é o cântico entoado que fica vibrando no ouvindo dos espectadores.
1° / 2'20”	Ruído: batidas em folha de jornal	Produzido pelo ator que interpreta Macunaíma	O som dispersa o grupo de operários que voltam ao semicírculo.	Justifica as batidas. Representa o esforço de mãe e filho no trabalho de parto. A mãe está em pé.

1° / 2'58"	Flauta e batidas que marcam um ritmo	Produzido pelos atores em marcha	Anuncia a entrada solene dos parentes, em marcha, como num ritual.	Autentica. Primitiviza o som e, conseqüentemente o ambiente. Quando Macunaíma aponta para o grupo que entra, a música ganha mais atenção.
1° / 3'56"	-a) Cântico indígena; - b) Gritaria de Macunaíma	a) Entoadado pelos atores b) pelo ator	a) Preparação do ambiente e tomada de posições no novo cenário: na tapera às margens do Uraricoera. b) para salientar sua meninice. O ator gatinha.	a) pela movimentação dos atores, a imagem dinamiza a música. b) autentica a gritaria.
1° / 5'14"	Cântico indígena	Entoadado pelas atrizes (índias tapanhumas)	Anuncia desde os bastidores a entrada de um grupo de índias.	Dá a sensação de brincadeira de roda, uma alegria inocente.
1° / 5'30"	Cântico indígena	Idem, na sequência, porém em <i>sotto voce</i>	Embala a lavagem de roupa (tecido branco multiuso).	A imagem em destaque é a conversa entre Maanape e Macunaíma sobre a mudez do herói. Por isso o <i>sotto voce</i> .
1° / 5'47"	Flauta	Tocada por um ator-músico dos bastidores	Anuncia a entrada das "árvores" (atores com ramalhetes de jornais nas mãos – que também tem um som interessante) e segue com a cena onde Macunaíma fala as primeiras palavras.	Dá o tom mítico. Um rito de passagem entre a mudez do herói e suas primeiras palavras.
1° / 8'	a) Chamada berrada e b) gritos de Macunaíma, Sofará e outras índias tapanhumas	Jiguê e etc.	a) Representa a procura em lugar amplo, mata fechada. b) Embala a mutilação dos corpos de Macunaíma e Sofará por	Brinca com a idéia: Jiguê está no meio do mato cenográfico, que é representado por um tecido seguro por atrizes.

			consequência de seus violentos joguinhos.	
1° / 8'37"	Ruídos "Yooo, Yo, Ro, Yo, Ro..."	Produzidos pelos atores que entram em cena como araras	Irrompe a gritaria da cena anterior e prepara a atenção do espectador para o que vem a seguir.	Sobrepõe o som, dada a presença física marcante do grupo vestido de araras.
1° / 9'17"	Música "Danda... pra ganhar vintém..."	Cantada pela atriz que interpreta Sofará	Embala a cena, na transformação de Macunaíma em príncipe lindo e quando aproxima de Sofará para a primeira "brincadeira"	A movimentação de cena suspende a cantoria.
1° / 9'35"	Gritos "Yooo, Yo, Ro, Yo, Ro..."	Produzidos pelos atores que entram em cena como araras	Embala a saída das araras.	Sobrepõe o som, dada a presença física marcante do grupo vestido de araras.
1° / 9'50"	Histeria de Jiguê, Sofará e Macunaíma e sons de pancadas com jornal	Produzida por gritos e choro dos atores	Dá o tom enérgico da cena do flagrante (Jiguê X Sofará c/Macunaíma)	Recheia a histeria que é ouvida.
1° / 9'56"	Batida de pratos	Produzido por músicos, dos bastidores	Finaliza a cena.	Pede um <i>grand finale</i> .
1° / 9'58"	Cântico indígena	Cantado por atores, dos bastidores	Ameniza a cena.	Pede a música mais amena. E, ao acontecer, o espetáculo acentua uma pausa no ritmo acelera que se encontrava. Um ponto de respiro do espectador.
1° / 10'55"	Cântico indígena	Cantado pela atriz que interpreta Iriqui e seguido pelas índias tapanhumas	Enfatiza a beleza de Iriqui, pois a atriz canta com certa graciosidade (lembrar da maneira com a nova companheira de Jiguê é descrita	Iriqui é trazida nas costas de Jiguê: isso valoriza a índia ou a torna troféu. A música suaviza a cena. (???) Na passagem da cena de entrada de Iriqui para a cena do timbó, a música

			no livro de Mário). Segue até caçada do timbó.	serve como efeito de transição.
1° / 12'03"	Flauta indígena	Tocada por músico, dos bastidores	Anuncia a transformação do herói em príncipe lindo	A imagem sobrepõe-se ao som.
1° / 13'57"	Cântico indígena	Cantado pelas atrizes que interpretam as índias tapanhumas	Transição de uma cena a outra: Macunaíma vai para o Capoeirão dos Cafundós do Judas.	A imagem silencia a música.
1° / 15'09"	Flauta indígena	Tocada por um músico, dos bastidores	O tom mítico anuncia a entrada do Currupira.	Completa o som.
1° / 16'35"	Assovios, uivos, chumaços de jornal balançando e outros ruídos	Produzidos pelos atores em cena	Conduz a movimentação dos atores, para o banho de caldo envenenado de aipim (Macunaíma toma corpo de homem).	Promove o som.
1° / 20'	Gritos seguidos de marcha e canto indígena	Produzido pelos atores em cena	Viagem pelo Brasil. O canto e a marcha marcam o ritmo da movimentação em círculos dos índios pelo palco. Também serve para anunciar o herói como alguém a ser respeitado na tribo.	Completa o som.
1° / 20'48"	Sons de bichos na floresta	Produzido pelos atores em cena e dos bastidores	Ambienta o espaço.	Quase nada. Neste momento há apenas o pano esticado e na frente os manos. É o som que marca o cenário onde estão.
1° / 21'47"	Grito prolongado seguido de choro	Produzido pela atriz que interpreta Iriqui	Marca o sofrimento pela morte da mãe de Macunaíma.	Intensifica o som. Iriqui está de joelhos junto ao corpo da defunta.

1° / 22'30"	Cântico indígena	Produzido pelos atores que interpretam índios da tribo tapanhumas	Marcha fúnebre.	Intensifica a intenção do cântico entoado.
1° / 23'23"	Batidas de tambor	Produzido por músico, dos bastidores	Marca a viagem dos manos e Iriqui à São Paulo.	Marca uma repetição. Um ritmo da cena. O tempo da caminhada que é longa e cansativa – sobretudo para o herói.
1° / 24'22"	Villa Lobos: Trenzinho caipira e Bachiana brasileira n° 5 “Cantilena”	Playback	Passagem da Boiúna e entrada e permanência de Naipi (cascata)	Completam o som o barulho da água (bacia no palco) e o choro da atriz que interpreta a cascata.
1° / 26'55"	Corneta (ou trompete) e tambores	Tocados por músicos, dos bastidores	Anuncia a, em tom solene, entrada das icamiabas (o tambor acompanha toda a cena e ganha intensidade na perseguição do herói pelas icamiabas)	A imagem cria o suspense.
1° / 31'44"	Tambores e gritos	Gritos produzidos pelos atores em cena e tambor tocado dos bastidores	Embala a união (“brincadeira”) entre Ci e Macunaíma, o tom é de grande comemoração	Sobrepõe o som.
1° / 31'55"	Marcha, flauta e chocalho	Tocados pelos atores que interpretam Jiguê e Maanape, respectivamente, assim como a marcha.	Fundo musical para a intensa atividade sexual do casal recém-unido.	Faz a música (que sem a imagem nos remeteria a uma cação indígena sem significação específica) oferecer o ritmo das “brincadeiras”, que é intenso.
1° / 31'06"	Na continuidade da interferência acima, acrescenta-se gritos: “Yooo, Yo, Ro, Yo, Ro...”. A marcha ganha	Atores que representam as araras e icamiabas	Anuncia a entrada do séquito de araras e do restante das icamiabas. Dá o tom solene para a nomeação do “Imperador da	Eleva o som. Pois, aqui, as cenas acontecem num ritmo alucinado, e o som só aumenta, como numa estratégia de cinema, quando a

	mais som com a entrada das icamiabas que balançam chumaços de jornal		Mata Virgem”; e continua durante a viagem par o herói conhecer o domínio das icamiabas.	imagem e os diálogos dos atores são sobrepujados por uma música com a intenção de esconder algo do espectador ou editar algo sem muita importância de texto.
1° / 33’52”	Cântico indígena (acompanhado pela marcha e instrumentos descritos acima)	Atrizes que representam as icamiabas	Serve de transição, de passagem do tempo: nasce o filho de Ci e Macunaíma.	A imagem faz o som ficar de fundo musical.
1° / 35’09”	Cântico indígena, acompanhado por barulho de araras	Produzidos por atores e atrizes que interpretam icamiabas e araras, respectivamente	Rito de passagem, serve para que as icamiabas e araras deixem o palco.	Torna o som uma cantiga de roda e depois um fundo musical para transição de cenas.
1° / 35’22”	Cântico indígena	Cantado pela atriz que interpreta Ci	Dá respiração ao palco agitado até então. Deixa a cena mais terna.	Torna o cântico uma canção de ninar
1° / 35’43”	Villa Lobos: Trenzinho caipira	Playback	Passagem da Boiúna.	Deixa a música com tom fúnebre. Indica a morte do curumim.
1° / 36’56”	Cântico indígena, com flauta e chocalho acompanhando	O cântico é entoado pelas atrizes que interpretam as icamiabas, assim como a flauta; o chocalho pelo ator que interpreta Jiguê	Embala o funeral do curumim.	Dá o tom da despedida dupla: morre o curumim; Ci vira estrela, a
1° / 38’15”	Canção: “Acutipuru / Empresta vosso sono / Pra Macunaíma / Que é muito manhoso!...”	Cantado pelo ator que interpreta Maanape	Acalma Macunaíma e a cena. A música (que é poema no livro) serve quase como cação de ninar.	
1° / 38’55”	Xilofone e flauta	Tocados os bastidores	Oferece o tom mítico da cena.	Há reciprocidade. A imagem oferece o tom mítico da cena: Ci vira a Beta do Centauro.

1° / 39'20"	Tambores	Tocados dos bastidores	Muda o ritmo da cena.	Empresta a fúria de Macunaíma ao fundo musical.
1° / 39'45"	Flauta	Tocada dos bastidores	Atenua a cena: nasce uma plantinha no lugar do túmulo do filho do herói, que a nomeia Guaraná.	Deixa a música como fundo musical.
1° / 41'07"	Villa Lobos: Trenzinho caipira	Playback	Oferece ação a cena: entrada da Boiúna.	Marca um refrão.
1° / 41'45"	Tambores	Tocados dos bastidores	Faz as vezes de um trem.	Reforça a som: o ator, que representa a cabeça da Boiúna, entra engatinhando no ritmo dos tambores.
1° / 43'14"	Villa Lobos: Trenzinho caipira	Playback	Dá o tom mítico da subida de Capei para o céu, vai virar lua.	Fundo musical.
1° / 43'53"	Apitos	Tocado por Macunaíma, em cena.	Dá o tom frenético da cena: Macunaíma procura pela Muiraquitã, perguntando aos "bichos" do mato.	Evidencia o lúdico no efeito sonoro – sem a intenção da mágica, de truques cenográficos.
1° / 44'29"	Canção: "Mariqui, surubim, sarará, tamanduá / Taturana, puraquê... "	Cantada por atrizes que entram com o tecido branco	Acentua um dos traços da rapsódia andradiana: a enumeração. Pois, na adaptação teatral, essa enumeração é cantada.	Dá cor e movimento para a enumeração.
1° / 44'56"	Apito e flauta embolo	O apito é tocado pelo ator que interpreta Macunaíma, a flauta por algum ator em cena, talvez pelo manipulador do Uirapuru	Uso onomatopéico.	Neste momento, os efeitos sonoros são as vozes dos personagens em cena.
1° / 46'25"	Batida de	Dos bastidores	Dupla função: o	Efeito sonoro.

	tambor		tombo do Uirapuru, que foi lançado pelo herói para os bastidores; e a anunciação de uma frase de efeito: “Não ducor, duco!”	
1° / 46’28”	Batidas de tambor	Dos bastidores	Música de fundo para cena onde Macunaíma deixa sua consciência na ilha de Marapatá.	Imagem e som evidenciam o que está sendo representado, esta passagem tem fundamental importância para o desenrolar da história.
1° / 46’56”	Na sequência das batidas descritas acima, são acrescentadas batidas de pratos e corneta (ou trompete).	Dos bastidores	Oferecem a cena a condição de marcha à um grande objetivo. Quase que uma marcha para a guerra.	A marcha para a guerra é confirmada quando Macunaíma marca o ritmo da música com o pé direito em marcha e a mão em continência.
2° / 47’30”	Efeito “Iu... ê! Iu ... ê! Iu... ê!”	Produzido pela voz de Jiguê e Maanape	Marca a ação dos manos: estão remando, o efeito reproduz o barulho da água, misturado à respiração de quem rema.	A imagem autentica o som. Neste momento, os irmãos de Macunaíma representam que estão remando, dentro de uma canoa.
2° / 48’48”	Batidas de tambor, flauta (ao fundo, “Iu... ê!...” e prato	Produzidas dos bastidores por atores e músicos	Passagem do tempo. Amanheceu.	Os atores estão olhando o céu. Amanheceu.
2° / 49’30”	“Iô, Iô, Iô...”	Cantado pelos atores que interpretam os manos e Macunaíma	Acelera a canoa.	Autentica o som, pois, nesse momento, os atores movimentam-se intensamente, como se a canoa estivesse mais rápida. (detalhe: não há canoa em momento nenhum, os atores estão sentados no proscênio do palco).
2° / 51’30”	“Iô, Iô, Iô...”	Idem.	Menos acelerado	Sobrepõe a música.

			que na intervenção passada. Enquanto cantam ao redor do balde com a água que transforma Macunaíma em branco, agora a músicas serve para a passagem do tempo. Avistam São Paulo.	
2° / 51'42"	Música erudita	Playback	Fundo musical para chegada em São Paulo.	Passagem do conjunto de pessoas lendo jornais. Herói e manos se assustam. A imagem intensifica a música.
2° / 54'25"	Mambo	Playback	Embala a brincadeira com as prostitutas	Dá o tom alegre da cena. Estão atrás de uma cortina, lançando suas roupas para fora enquanto toca a música.
2° / 57'05"	Música erudita, junto à batidas de prato e sinal tipo “início e fim de expediente”	Playback	Fundo para passagem do conjunto de operários.	A passagem é frenética. A movimentação da cena corrobora com o som.
2° / 59'05"	Música de realejo	Playback	Embala a entrada dos moradores da pensão.	Reforça a tenacidade da música.
2°/ 1h00'57"	Grito de guerra: “Êêêê!...”	Produzido pelo ator que interpreta Jiguê	Num primeiro momento, provoca risos nos pensionistas – curiosos.	Quando Jiguê avança, gritando, em direção aos pensionistas, estes correm assustados. O grito agora amedronta.
2°/ 1h03'38"	Batidas de surdo	Produzidas pelo músicos, dos bastidores	Acompanha a entrada de Venceslau Pietro Pietra.	A postura corporal do personagem marca as batidas, intensificando-as.
2°/ 1h03'54"	Gargalhadas, flauta e prato.	As gargalhadas são produzidas pela atriz que interpreta	Embala a entrada das filhas e de um conjunto, de um bloco	A imagem vai sobrepondo a música.

		Ceiuci; a flauta e o prato são tocados dos bastidores	carnavalesco.	
2º/ 1h04'40"	Música de brincadeira infantil "Lá em cima do piano, tem um copo de veneno..."	Cantada pelas filhas de Venceslau	Embala a preparação da cilada para pegar Macunaíma	Corrobora, pois, a música, conhecidamente, é uma canção de brincadeiras infantis. Os atores se comportam como se estivessem no jardim de infância.
2º/ 1h05'30"	Cornetas, pratos, surdo	Tocados dos bastidores	Efeito de ênfase para a cena: Macunaíma é apanhado na armadilha.	A grande comemoração dos funcionários e filhas de Venceslau, aliada a música, ganha um tom circense.
2º/ 1h07'30"	Chocalhos e cântico indígena	Produzidos pelos atores que interpretam Jiguê e Maanape	Dá o tom ritualístico da cena. Estão tentando ressuscitar o herói.	O ritual encenado pede uma música.
2º/ 1h11'48"	Música "Pompa e Circunstância" de E. Elgar	Playback	Embala a entrada das estátuas. Cria-se uma atmosfera diferente.	A cena é desacelerada. A ironia se dá pela imagem e pela música.
2º/ 1h13'40"	Campanhia	A mesma do teatro, dos três sinais	Efeito que anuncia a chegada de Macunaíma	Há uma suspensão, na verdade um suspense causado pela força do andar do mordomo entre as estátuas.
2º/ 1h14'03"	Música erudita.	Playback	Em chave irônica, anuncia a entrada da "Francesa" (Macunaíma).	Atesta a ironia da intervenção musical.
2º/1h18'28"	Música erudita e batidas de surdo	Playback e surdo tocado dos bastidores	Saída de Venceslau em tom solene.	A imagem sobrepõe a música.
2º/1h18'45"	Idem, porém mais intensa, inclusive com apitos.	Idem	O uso "fora do lugar" da música no contexto desta cena deixa clara a paródia de Antunes.	Na cena, o conjunto de estátuas se locomove lentamente, enquanto o mordomo e o cão Xaréu perseguem a

				francesa.
2°/1h21'00"	Flauta	Tocada dos bastidores	Embala a preparação da cena. O gigante vai puxar suas estátuas.	A imagem sobrepõe-se à música.
2°/1h21'48"	Música erudita.	Playback	Artificializa a imagem.	Artificializa a música, é recíproco.
2°/1h24'09"	Música de tradição africana (Umbanda)	Cantada e tocada pelos atores, dos bastidores	Embala a macumba.	Reforça a música.
2°/1h27'42"	Retomada da música anterior	Idem	Ênfase no Herói, que derruba a pinga – “é filho de Exu!!!”.	Reforça a música.
2°/1h29'25"	Batidas no surdo	Produzidas dos bastidores	Representam as pancadas em Venceslau.	Reforça a música.
2°/1h29'56"	Música erudita.	Playback	Embala a entrada de Venceslau, todo machucado.	Reforça a chave irônica na utilização desse tipo de música.
2°/1h30'20"	Samba	Playback ou dos bastidores, não tenho certeza	Entrada e passagem dos malandros e de Véi, a Sol, e as suas filhas.	Dá o tom carnavalesco, pois, aqui, os atores em cena dançam.
2°/1h32'25"	Idem, mais choro de mulher	Idem, mais atriz que interpreta Volomã	A diminuição do ritmo da música dá o tempo da cena.	A performance dos atores dramatizam o som. A cena torna-se angustiante.
2°/1h33'55"	A mesma música de samba	Playback ou bastidores	Acelera a música, acelera o ritmo dos atores.	A imagem se presta ao som.
2°/1h35'10"	“Mandu Sarará...”	Cantado pelo ator que interpreta Macunaíma	Enfatiza o momento de revolta, de contrariedade do herói.	Ajoelhado, cantando, a imagem do herói dá à música o caráter de música de protesto.
2°/1h35'55"	Flauta	Dos bastidores	É mítico.	Entrada da estrela da manhã. Reforça um procedimento: quando é tocada essa flauta, algo que remeta ao primitivo pode acontecer.
2°/1h36'27"	Samba, que evolui depois	Dos bastidores	Embala a volta de Véi, a Sol, e suas filhas. O volume é baixo,	Sobrepõe-se à música. Depois a música sobe de volume

			deixando prevalecer o volume das falas das personagens. Depois evolui : é a possibilidade da vitória de Macunaíma – o casamento com uma das filhas de Vêi, a Sol.	consideravelmente.
2°/ 1h39'30"	Música: "História do Brasil", marcha de carnaval de Lamartine Babo	Cantada em <i>sotto voce</i> pelos atores do conjunto	Acompanha a passagem do conjunto, do bloco carnavalesco. O fato da música ser cantada em <i>sotto voce</i> enfática a cena.	O colorido e a movimentação da cena corroboram com a escolha da música: há uma ironia aqui.
2°/ 1h42'32"	Flauta, seguida de tambor e pratos	Tocados dos bastidores	Anuncia o tom trágico da cena. Há um castigo para o herói por sua infidelidade: perdeu o dote de Vêi.	Sobrepõe-se à música.
2°/ 1h44'10"	Música: "História do Brasil", marcha de carnaval de Lamartine Babo	Cantada em <i>sotto voce</i> pelos atores do conjunto	Acompanha a passagem do conjunto, do bloco carnavalesco. O fato da música ser cantada em <i>sotto voce</i> enfática a cena.	O conjunto agora vem da direita para a esquerda. Macunaíma se despede do Rio de Janeiro. A cena dá o tom de despedida.
2°/ 1h45'05"	Música erudita (valsas de Strauss).	Playback	Anuncia o fim do 2° Ato.	Macunaíma dança até o blackout.
3°/ 0'0"	Voz em off	Playback	Narra a cena.	A imagem da corpo ao som.
3°/ 2'50"	Realejo	Tocado dos bastidores	Embala a entrada do conjunto de pessoas, moradores de São Paulo em comemoração.	Dá ao som contorno de música de comemoração
3°/ 6'5"	Realejo	Tocado dos bastidores	Dá um tom mais terno à cena que segue.	A imagem corrobora com a música. Macunaíma

				e a alemã estão de braços dados, conversando sobre a flor e o puíto.
3°/ 8'22"	Cântico indígena: "..."	Cantado pelos manos e Macunaíma	Devolve os manos aos bons tempos.	Dá um tom nostálgico ao cântico.
3°/ 9'55"	Música: "Ai, ai, ai minha machadinha"	Cantada pelo conjunto de atores que interpretam crianças	Dá um tom infantil, porém maldoso. A letra e a forma de cantar tem relação direta com o gigante comedor de gente .	As caretas e a formação do conjunto em bloco dão significado diferente do habitual para a música.
3°/ 10'30"	Pássaros e música erudita	O som dos pássaros pode ser reproduzido por playback, assim como a música, ou pode ter sido produzido com apitos dos bastidores	Faz fundo para a entrada do gigante, bem como ambienta o lugar, estão no jardim da casa.	A música é calma, traz tranquilidade à cena, porém a imagem do gigante todo machucada deixa a marca de ironia na cena.
3°/ 11'35"	Música "to chuviscando..."	Cantada pelo ator que representa Chuvisco	Serve para a movimentação do personagem Chuvisco.	Corroborar com a música cantada.
3°/ 12'02"	Música "A galinha do vizinho bota ovo amarelinho, bota um, bota dois..."	Cantada pelo conjunto de crianças	Embala a cena onde pulam corda e apanham Macunaíma	Corroborar com a música. Reforça o caráter infantil e maldoso.
3°/ 12'38"	<i>Pout-Pourri</i> de músicas infantis, canções de roda	Cantada pelo conjunto de crianças	Embala a cena onde levam Macunaíma para o alçapão.	Corroborar com a música. Reforça o caráter infantil e maldoso.
3°/ 13'07"	Corneta rústica	Tocada por Ceiuci	Chama em retirada o conjunto de crianças	Torna o som (e o instrumento) algo bélico, pois, o conjunto sai como entrou, em marcha.
3°/ 15'06"	Flauta e xilofone	Tocados dos bastidores	Dá o tom místico. Segundo D.George, os cosmos brasileiro.	Amarelinha vira cometa. A imagem intensifica a música.
3°/ 15'55"	Música erudita.	Playback	Embala a cena	Oferece ação à

			da perseguição do conjunto de crianças ao herói.	música.
3°/ 18'09"	Música erudita.	Playback	Ênfase na cena. Herói recebe uma má notícia: Piaimã está indo para a Europa.	Macunaíma cai na cama, doente. A imagem dá uma conotação engraçada para a música.
3°/ 21'24"	Flauta	Tocada dos bastidores	Fundo musical para a cena dos toaliquçus.	A cena sobrepõe-se à música.
3°/ 22'50"	Música erudita.	Playback	Entrada dos pensionistas.	Corroboração com a agitação da música.
3°/ 24'18"	Gritos e chocalho, a música anterior fica também – há uma confusão de sons, não uma mixagem	Playback para a música; Maanape no chocalho, os gritos são de Maanape e Jiguê	Embalam a cena.	A cena traz uma movimentação intensa que combina com a poluição sonora causada pela confusão entre gritos, chocalho e música.
3°/ 27'00"	Música: “o Guarani” de C.Gomes	Playback	A música começa em volume baixo, sobe quando a estátua de Carlos Gomes começa a reger a orquestra.	Valoriza a música que, por sua vez, valoriza a imagem do compositor brasileiro Carlos Gomes.
3°/ 28'16"	Canto de pássaro	Produzido por instrumentos dos bastidores	Caracteriza a imagem do avião de papel como um “passarinho verde”.	Salienta o som que, sem as falas e os gestos dos atores, poderia passar quase despercebido.
3°/ 28'40"	Música: “La Traviatta” de Verdi	Playback	Anuncia a entrada de Ceiuci, depois embala a cena.	Ironiza não a música, mas a aquela música naquele contexto. Ceiuci dubla a música como uma cantora lírica.
3°/ 30'10"	Música: “Marcha Triunfal” de Verdi	Playback	Primeiro como fundo musical, depois para intensificar a cena, de forma apoteótica.	A imagem sobrepõe-se à música no primeiro momento, depois a imagem ganha volume junto com a música, pois, neste momento, Piaimã é morto pelas estátuas

				a mando do herói. Macunaíma recupera sua Muiraquitã. Fim do 3º Ato.
4º/ 33'00"	Música erudita.	Playback	Música de fundo.	A imagem mostra os manos deixando São Paulo, na mesma medida que a música também vai saindo.
4º/ 34'00"	a) Gritos: “Ô-ô-ô-ô-ô!...”; b) barulho de bichos de beira de rio (sapos, grilos, pássaros)	a) Jiguê; b) apitos e outros instrumentos dos bastidores	a) Grito de guerra. Anuncia a partida de volta para o Uraricoera; b) ambienta o lugar onde os atores estão.	A imagem corrobora com os gritos e o som dos bichos.
4º/ 35'05"	Música: “Antianti é tapejara... / Vamo s'imbora pra beira do Uraricoera...”	Cantada pelos manos	O tom é festivo.	A alegria dos personagens eleva a música.
4º/ 35'40"	Canto da Uiara	Dos bastidores	Traz apreensão para os personagens da cena, os manos.	Reforça o canto de Uiara.
4º/ 36'25"	Tambores	Dos bastidores	Assusta os manos e dá movimentação a cena: anuncia a entrada do monstro Pondê.	A imagem corrobora com o som.
4º/ 37'20"	Tambores	Dos bastidores	Assusta os manos e dá movimentação a cena: anuncia a entrada do monstro Oibê.	A imagem corrobora com o som.
4º/ 38'05"	Música erudita.	Playback	Surpresa do herói. A árvore enfeitiçada é uma princesa.	Dá à música um tom de conto de fadas brasileiro.
4º/ 40'17"	Música erudita.	Playback	Embala a jornada de volta ao Uraricoera.	A cena nacionaliza a música.
4º/ 41'41"	Tambores	Dos bastidores	Anuncia a entrada de João	Apaga o som.

			Ramalho, o português.	
4°/ 42'05"	Mambo	Playback	Dá o ritmo da cena, onde há uma troca de cenário, inclusive.	Corrobora com a agitação da música.
4°/ 43'13"	Flauta	Dos bastidores	Passagem do Tatu canastra.	O personagem é reproduzido de maneira rústica, com jornais. Isso reforça o caráter primitivo da música.
4°/ 45'00"	Flauta e sons da mata, assovios, pássaros, etc	Dos bastidores	Ambienta a cena: a noite na mata.	Corrobora com o som.
4°/ 47'47"	Música erudita.	Playback	Cria um estresse em todos na cena. É o anúncio da lepra na tribo.	A sombra leprosa de Jiguê persegue a todos que fogem. Sobra apenas Macunaíma. A imagem da cena é de terror, um suspense que corrobora com a música agitada.
4°/ 49'00"	Flauta	Dos bastidores	Fundo musical para a passagem das araras e papagaios.	Sobrepõe-se à música.
4°/ 50'01"	Tambores, surdo e pratos	Dos bastidores	A música conduz a narrativa. Macunaíma conta sua história ao Papagaio. A música dá o tom da epopéia.	A imagem promove a atitude da platéia. A platéia precisa inferir (ou lembrar da história) o que o herói está contando ao papagaio. Contando a história, Macunaíma adormece. Ao mesmo tempo, entra Uiara, ainda atrás de um pano. O papagaio vai embora.
4°/ 51'40"	Flauta	Dos bastidores	Anuncia a cena da Uiara. Tem um tom místico.	A figura de Uiara é muito forte (a performance da atriz também) e sobrepõe o som.
4°/ 52'16"	Música: "Cairé..."	Cantada por Uiara	O canto é um componente de	Ao tentar convencer o herói de entra no

	cairé...”		sedução de Uíara.	rio, a performance da atriz dá contornos sensuais (é instinto, é primitivo) à canção cantada.
4°/ 52’56”	Caixa, surdo e pratos	Dos bastidores	Anuncia o suspense.	Corrobora com o som. Macunaíma sai do rio sem uma das pernas e sem a Muiraquitã.
4°/ 54’01”	Canto: “Iê-ê... Iê-ê...”	Cantado pelo atores que entram vestidos de índios	Embala a preparação do herói para as cenas finais.	Dá o tom trágico da cena.
4°/ 54’55”	Flauta	Dos bastidores	Anuncia a vingança do herói.	Sobrepõe-se a cena.
4°/ 55’55”	Caixa e pratos	Dos bastidores	Embala a vingança do herói.	Idem.
4°/ 56’12”	Flauta	Dos bastidores	Enfatiza a morte de Uíara e do rio.	Dá o tom trágico da música.
4°/ 57’32”	Flauta	Dos bastidores	Anuncia a entrada do conjunto de operários do início.	A imagem corrobora com o som da flauta, que prepara um final.
4°/1h00’11”	Xilofone	Dos bastidores	Anuncia a despedida do herói, que vai virar estrela.	A imagem entrega um contorno poético ao som do xilofone.
4°/1h00’16”	Cântico	Playback ou entoado por algum ator dos bastidores	Embala a despedida do herói.	A imagem corrobora com a música.
4°/1h	Grito: “Io, Io...” (17 vezes, o mesmo número de capítulos do livro, fora a epígrafe).	Macunaíma	Concluída a subida pro céu. Macunaíma agora é a Constelação Ursa Maior.	A imagem vai cedendo espaço aos gritos. A luz cai em resistência e ficam apenas a cação anterior e as luz das velas.
1h01’06”	Música erudita.	Playback	Agradecimentos dos atores	Agradecimento dos atores

Anexo 3) REGISTRO DE PASSAGEM DOS CONJUNTOS

DVD – 1º volume		
ATO	MINUTAGEM	CONJUNTO
1º	0'00"	Conjunto, bloco de operários.
1º	5'17"	Conjunto de índias que lavam roupa (pano) no rio.
1º	5'47"	Conjunto de atores com chumaços de jornal nas mãos representando árvores no palco.
1º	8'38"	Conjunto, bloco de araras que transformam o herói em príncipe lindo.
1º	14'57"	Conjunto de atores com chumaços de jornal nas mãos representando árvores no palco.
1º	16'44"	Conjunto de atores que, balançando os chumaços de jornal, “dão” corpo de homem adulto para o herói.
1º	20'05"	Conjunto de índios da tribo tapanhumas que dá voltas pelo palco, saldando Macunaíma.
1º	22'32"	O mesmo conjunto em funeral da mãe do herói.
1º	29'06"	Conjunto das icamiabas.
1º	32'10"	Conjunto de icamiabas aliado ao conjunto de araras: o séquito do imperador da mata virgem.
1º	38'00"	Conjunto das icamiabas aliado aos manos: funeral do curumim.
1º	44'27"	Conjunto de atrizes que carregam o pano que serve de empanada para manipulação do boneco do Uiraparu.
2º	51'42"	Passagem do conjunto de pessoas lendo jornal. Macunaíma chega a São Paulo.
2º	57'06"	Passagem do conjunto de

		operários.
2°	59'05"	Entrada do conjunto de pensionistas e a família italiana dona da pensão.
2°	1h11'48"	Entrada do conjunto de estátuas.
2°	1h19'00"	Passagem do conjunto de estátuas.
2°	1h24'09"	Entrada do conjunto da macumba.
2°	1h39'30"	Passagem do conjunto, bloco de carnaval, da esquerda para a direita.
2°	1h44'10"	Passagem do conjunto, bloco carnavalesco, da direita para a esquerda.

DVD – 2° volume		
ATO	MINUTAGEM	CONJUNTO
3°	2'50"	Entrada do conjunto de pessoas de São Paulo. Cena do Cruzeiro do Sul.
3°	6'35"	Conjunto de pessoas paradas em bloco na frente do palco ao som de um realejo.
3°	9'55"	Entrada do conjunto de crianças cantando "Machadinha..."
3°	13'12"	Retirada do conjunto de crianças, em bloco, marchando.
3°	14'15"	Entrada do conjunto de crianças como um exército em marcha.
3°	15'55"	O conjunto de crianças dá voltas no palco, procurando o herói, de maneira frenética.
3°	22'50"	Entrada e voltas pelo palco do conjunto de pensionistas.
3°	31'00"	Entrada e passeio do conjunto de estátuas pelo parque com Venceslau.
4°	49'00"	Passagem do conjunto de papagaios

Anexo 4) FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO *MACUNAÍMA*, DE 1978 ⁶⁴

Grupo Pau-Brasil

Atores / Atrizes: Ângela de Castro / Beto Ronchezel/ Carlos Augusto Carvalho (Macunaíma) / Guilherme Marback / Ilona Filet / Jair Assumpção / João Roberto Bonifácio / Lucia Mello / Luiz Henrique / Mirtes Mesquita / Orlando Barros / Rosa Guimarães / Salma Buzzar / Vera D'Agostinho / Vera Lúcia Simão / Walter Portella / Whalmyr Barros.

Rapsódia e Direção Musical: Murilo Alvarenga

Direção de Arte, Cenografia, Figurinos, Planejamento: Naum Alves de Souza

Assistente de Direção: Isa Kopelman e Leonor Chaves

Assistentes de Cenografia: Regina Wilke e Grupo Pau Brasil

Aderecistas: Neneco e Rui Pereira de Carvalho

Preparação vocal: Maria do Carmo Bauer

Preparação corporal: Osvaldo Diaz

Produção geral: Joe Kantor

Produção executiva: Maria Elisa Martins

Administração: Julia Salomão

Iluminação: Renato Pegliaro e Luiz Marchi

Direção de cena: Rosento Martins (Neneco)

Costura: Maria José Gomes Pinheiro (Dida), Fernanda Maria dos Santos Rodrigues, Elvira Bandeira / Rosa Piccirillo Henrique

Pintura do cenário: Naoyuki Uehara (José Japonês), Carlito e Roberto

Cenotécnica: Paschoal Julio Landi e Jarbas Lotto

Fotos para divulgação: Henrique Macedo Neto, Paulo Jantália, Sergio Amaral (Soneca), Sheilla Goloborotko e Eduardo

Foto do programa: Paulo Jantália

Direção Geral: Antunes Filho

Realização da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo

Governador do Estado: Paulo Maluf

⁶⁴ As informações transcritas aqui foram retiradas de exemplares dos programas de 1978 e 1984, doados a mim pelo crítico e grande entendedor da obra de Antunes, Sebastião Milaré, durante uma entrevista concedida em sua casa, em novembro de 2010. Infelizmente, falta a capa do programa de 1978, onde, possivelmente, segundo Milaré, consta o nome do espetáculo, bem como os créditos de autoria (Mário de Andrade e seus adaptadores Jacques Thieriot e Grupo de Arte Pau Brasil).

Secretário da Cultura: A.H. Cunha Bueno

Colaboração: Paulo Egydio Martins, Max Feffer, Amália Zeitel, Analy Álvares, Carlos Meceni, Hamilton Saraiva, Jairo Arco e Flexa, Joe Kantor e José Roberto Simões

FICHA TÉCNICA DE ESPETÁCULO *MACUNAÍMA*, DE 1984

Macunaíma de Mário de Andrade

Adaptação: Jacques Thièriot e Grupo de Arte Pau Brasil

Elenco: Arciso Andreoni / Ary França / Cissa Carvalho / Cristina Bouzan / Gláucia Regina / José Ferro / Lígia Cortez / Luiz Henrique / Malu Pessin / Manuel Paulino / Marcos Oliveira (*Macunaíma*) / Marlene Fortuna / Ricardo Hoflin / Roberto Francisco / Salma Buzzar / Walter Portella / Whalmyr Barros / Vera Zimmermann.

Textos do programa Em português: Telê Ancona Lopes / Em espanhol: Virgínia Barbosa Coutinho / Em inglês: Diversos / Em alemão: Dr.George Bernard Sperber.

Projeto, Cartaz e Ilustrações: Hélio de Almeida

Rapsódia Musical: Grupo de Teatro *Macunaíma*

Cenografia e Figurinos: Grupo de Teatro *Macunaíma*

Preparação Musical: Edson Roque da Costa

Iluminação: Sandro Polloni

Técnico de Iluminação: Cláudio R.Moraes de Araújo

Assistência de Direção: Luiz Henrique

Direção de Cena: Joel Jardim

Administração: Arciso Andreoni

Relações Públicas: Amália Zeitel

Colaboração Especial: Gastão M.Godoy

Promoção no Brasil: Sandro Polloni

Promoção no exterior: Marcelo Kahns

Direção: Antunes Filho

Colaboração especial: Ministério das Relações Exteriores

Anexo 6) Transcrição de entrevista

Entrevista com concedida pelo ator Carlos [Cacá] Augusto Carvalho, em 19 jun. 2011, em Londrina, Paraná, após apresentação do espetáculo “Hóspede secreto”, durante programação do Festival Internacional de Londrina – FILO.

Marcio Como se deu, efetivamente, sua participação no Macunaíma do Antunes? De que forma você chegou até ele, como se deu...

Cacá Bom, a história pelo lado folclórico da minha participação no espetáculo, acredito que você já deva ter lido, que eu nunca pensei em fazer esse negócio.

Marcio Você veio de fora, do norte...

Cacá Sim, eu sou de Belém do Pará. Sai de um grupo de teatro lá chamado Grupo Experiência, porque acreditei que Belém tinha ficado pequeno pra mim, caso eu continuasse lá eu me tornaria uma mangueira a mais na cidade. Resolvi sair de lá e fui fazer teatro, fui tentar fazer teatro em Belém. Até que chega uma hora que você cresce e parece que a cidade diminui. Então eu fui pra São Paulo. E o fato de eu fazer teatro, deve-se a culpa ao meu padrinho, que era um poeta chamado Rui Barão [ou Barata]. E quando ele me estimulava a fazer teatro, pois tinha uma fase que era teatro que ele achava que eu deveria fazer (...). Ele me falava de uma coisa que chamava Piccolo Teatro de Milão. E quando falei que viria pra São Paulo, ele me falou “existe uma escola que eu fiquei sabendo que chama Piccolo Teatro de São Paulo, mas é cara, porque é paga e você não poderá fazer. Tenta fazer a Escola de Arte Dramática que é de graça”. Eu fui e levei pau duas vezes. Acabei fazendo espetáculos nos grupos, que não posso dizer quais são, nas companhias que precisavam de atores e acabei entrando para a escola do Piccolo Teatro de São Paulo. Eu trabalhava na lanchonete e pagava a comida e essas coisas que uma hora...

Marcio Posso fazer umas imagens?

Cacá Claro!.. Então eu estava fazendo uma montagem de “Morte e Vida Severina”, produzida por um camarada chamado Carlos Arena, e que eu não me sentia bem. Era uma produção a mais. Eu entrei no esquema das grandes produções e na verdade eu queria um grupo. Então eu peguei, como eu era contratado, meu fundo de garantia e comprei uma passagem de ônibus e iria de volta à Belém. Como o espetáculo acabou, nós nos reunimos, os atores, e fomos todos à praia chamado Bertioga, acho. E passamos um final de semana, não sei, uns dias. Na sequência eu voltava, tinha passagem comprada, eu voltaria para Belém. E uma amiga minha chamada Eliana Estevan, que hoje mora na Holanda, cantando, ela não falava comigo, ela lia alucinadamente um livro. E a gente na farra, na despedida e ela lia o livro. Eu disse: “Porra, Eli!”. Aí ela me contou que faria um teste para a montagem de um espetáculo e tinha que estudar, era difícil e tal. Bom, quando nós voltamos pra São Paulo ela disse “eu tô cagada, último dia, eu não vou passar...”. Bom, chegamos naquele teatro e era o Teatro São Pedro, lotado, era o último dia de testes e no palco tinha uma banca, virada pro fundo, então ficava de costas pra quem estava assistindo. A pessoa subia, dizia o número, cantava uma musiquinha, dizia um texto e respondia algumas perguntas, ou

algo assim. E eis que eu vejo uma pessoa que eu não via há muito tempo, chamado Amauri Perassi, um amigo meu que logo que eu vim para São Paulo, eu acabei morando na casa dele. E... “Porra, Amauri!”. Não consegui... [*faz gesto de quem não consegue segurar as palavras*] Estava assim [*gesto de cheio, muita gente*]. Amauri olhou, reconheceu minha voz. E ele fazia um texto que começava algo assim: “eu não aguento mais, eu vou virar estrela. Pelo menos eu sirva para os navegantes, porque essa vida não leva a nada...”. Um texto mais ou menos assim que ele fez, uma escritura, tal. E ele ficou no fundo do palco e falava quietinho, hoje se diria *clean*. Eu falei: “Credo Amauri! O camarada tá puto, você tá ficando parado aí!”. E virou um moço da banca e disse: “espere sua vez, e faça como o senhor acha que deve ser feito”. Eu disse “eu não vou fazer”. E esse homem eu não sabia quem era, se ele se chamasse Manuel era Manuel, Evandro é Evandro, no fundo ele chamava Antunes Filho. Ele disse “dê o seu texto para esse moço que eu quero ver como ele vai fazer então”. Eu fiquei bem indignado, porque ele foi muito grosso e todo mundo, porque estava lotado, era o último dia de testes, tirou sarro de mim. Eu fiquei puto com aquilo, peguei aquele papel na mão e fui embora para a parte de cima do Theatro São Pedro e lá eu fiquei. Em dez minutos eu descí e disse “Bom, se o quiser, agora eu faço pro senhor”. E fui, subi e fiz uma maluquice que deve ter sido um horror, onde eu deva ter gritado feito um condenado, sei lá o que eu possa ter dito, porque memorizar um texto em dez minutos... e fiz o negócio. Nesse momento a platéia, esse monte de ator que assistia, estava, evidentemente, do meu lado, porque, porque... pela petulância, ou pelo... “ele é maluco, ele é de Belém e tá indo embora. Foda-se! Vai mandar o Antunes tomar no cú...!”. Eu disse: “Mas eu não sabia que **ele** era o Antunes Filho”. Acabou, ele levantou e disse “quero falar com o senhor!”. Eu fiquei bem apavorado porque ele foi duro. Me levou para um camarim e lá ele me falou: “o senhor está convidado a passar dois meses comigo porque eu quero fazer testes com o senhor, para ver se o senhor quer fazer o papel do Macunaíma”. E eu falava “o que é Macunaíma?”.

Marcio Você nunca havia lido o livro?

Cacá Nunca havia lido o livro. Ele falou então: “você vai fazer o seguinte: vai acabar tudo isso aqui e você não saia daqui”. Eu disse “não, minhas coisas estão todas lá fora...” [*Antunes*] “o senhor vá, pegue suas coisas e volta pra cá, eu vou ficar esperando o senhor aqui”. Eu fiquei no camarim, com as minhas coisas ali, botou água pra mim e o negócio não acabava, não acabava, não acabava, seis e meia da tarde ele voltou e falou assim: “esse é o livro e eu quero que o senhor leia”. Eu disse “moço, é o seguinte: eu to indo embora daqui a dois dias”. Então, ele pediu para que eu fosse às nove horas num restaurante chamado Gigetto. Eu claro que sabia o que era Gigetto, mas o Gigetto era pra mim como alguém dizer que eu fosse hoje comer no Club Mediterrâneo de Itarparica... “eu não tenho roupa!”. Você está entendendo? “Como é que entra lá?”. Eu nunca havia entrado lá. Na época o Gigetto era um restaurante... [*gesto de grandioso, pompa*]. Imagina?!... Como é que eu vou entrar no Gigetto? Eu fui, cheguei lá e encontrei o Stênio Garcia, que eu já tremi na base. Porque seria o Stênio quem faria. Daí eu comecei a participar. Depois de um tempo ele negociou, foi na pensão que eu morava, falou pra mulher que eu ficasse lá, ele assumiria por mais um ou dois meses para ver como eu reagiria ao processo de trabalho e pediu que eu lesse aquele livro. Era muito chato...

Marcio E o texto que você fala durante a peça?

Cacá Ele é resultado de uma série de improvisações que eram feitas pelos atores, orientadas pelos próprios atores, que eram orientados pelo próprio Antunes, e que eram a primeira etapa, registrados por um pessoa, que se você me perguntar agora o nome...

Marcio Jacques Thériot.

Cacá Não.

Marcio Não era ele?

Cacá Não. O Alzheimer não vai me permitir lembrar... Maria Luíza Portugal Gouveia, era o sobrenome dela.

Marcio A que era secretária do grupo?

Cacá Não. Ela não era secretária do grupo. Ela acabou levando a alcunha de secretária, mas ela era a dramaturga! E o Jacques Thériot trabalhava junto e depois houve uma briga entre eles, da qual nós não participávamos, pois, sempre houve essa...

Marcio Hierarquia.

Cacá Divisão hierárquica que ficava muito clara. E assumiu o Jacques, que estava traduzindo pro Francês.

Marcio E esse texto? Ele existe? Você não tem o texto?

Cacá De Macunaíma não tenho sequer uma foto. Eu fiz 565 vezes o espetáculo.

Marcio Nossa!

Cacá Porque existe uma história que é anulada. Caso você veja as fotos todas do período da história de Macunaíma, você encontrará pouquíssimas fotos minhas...

Marcio Mais o Marcos [de Oliveira]...

Cacá Pouquíssimas fotos minhas. Porque na cisão judicial que houve entre a minha pessoa e a dele, não só minha como de vários integrantes do grupo, houve um acordo de nenhuma publicação, de nada, da minha imagem, não autorizo que nenhuma foto minha saia, enfim... não existo.

Marcio Interessante.

Cacá E não nego. Não nego, mas eu acho que houve... há entre eu e o Antunes uma relação de dívida de ambas as partes porque não podemos esquecer que Antunes – eu não sabia na época, ninguém sabia, nenhum dos atores, talvez Murilo Alvarenga [que assina a direção musical da peça], Naum Alves de Souza [que assina a direção de arte] sim. Mas, na época em que Antunes fez o projeto de Macunaíma, Antunes vinha de uma

fase obscura de trabalho, de criação, depois de Peer Gynt [de Ibsen], que foi seu último trabalho, digamos, mais exponencial, onde ele precisava de alguma coisa. Ele precisava do reconhecimento de mercado e da qualidade que de fato ele tem. Acho que ele para com todos e todos para com ele tem uma dívida muito grande no processo criativo. Acontece que os méritos são todos do Antunes Filho. Sequer são citados os créditos do Murilo Alvarenga na criação musical, no trabalho de Naum Alves de Souza em todo o trabalho de confecção artesanal e espacial, da criação de luz que talvez você não saiba de quem é, mas a criação de luz foi feita pelo marido de Maria Della Costa. Existe então uma coisa muito complicada, que gerou... e depois que o espetáculo começou a ganhar fama, prêmios pra mim, para o espetáculo e para Antunes e para tantos, e viajar, e viajarmos e nos perder em viagens mundo afora... Uma época, você não era nem nascido...

Marcio Eu nasci em 1978.

Cacá Nós víamos que a nossa realidade de remuneração diante do trabalho era quase – a palavra é pesada, mas não tem outra, não é esse o termo que eu gostaria de usar – escravocrata, no sentido da remuneração, você entende? A remuneração que nós tínhamos era pouquíssima diante do trabalho todo. Claro que era um aprendizado e nós aprendíamos muito pelo fato de cada hora estarmos trocando as moedas, essa não vale mais, essa valia quanto agora?... Nos perdíamos de trem atravessando da Alemanha para Portugal. Sem saber para que lado era Portugal mais, porque tudo era desse jeito. Ator que resolveu andar no trem e o trem abriu e foi parar em outro lugar quando deveríamos estar em Colônia. Cadê ele, cadê ele, chama a embaixada, vai atrás... tudo que você possa imaginar, tudo que... as pessoas fumavam, cheiravam, aquelas coisas todas daquela época. Os exilados brasileiros que nós encontrávamos; o Brasil sendo falado; então era um momento de abertura política e uma série de fatores que nós sabíamos, mas a nossa consciência... Quando eu fiz Macunaíma, eu estava completando 24 anos.

Marcio Novinho.

Cacá 24 anos e você fazer um personagem desse tamanho, onde em 1 ano que você fez o espetáculo, você ganhou o prêmio especial, o prêmio Shell, o prêmio do Rio de Janeiro, o Mambembe, no total, com Macunaíma, eu ganhei 14 prêmios de melhor ator. Prêmio na França. O Schlueter [cineasta alemão], quando assistiu – morreu a pouco tempo – fez um filme sobre o meu trabalho junto com Kazuo Ono que estava se apresentando em Nancy, fizemos juntos. Encontrei o Shueter na Alemanha, ele fez um outro curta-metragem na casa dele e ficamos amigos. Quando me vi, estava fazendo um curso de expressividade manual com Rene Musquini [dúvida na grafia do nome], que era uma mocinha, mais velha do que eu, bem mais. Quer dizer, abre um horizonte, para quem não queria ser mangueira em Belém, muito grande, em que você... E todo mundo se curvava – era feito em Português, eles entendiam de um modo... era uma recepção... hoje em dia talvez eu possa confirmar isso com um pouco mais de consciência do porque foi feito na época de uma estruturação de mecanismos, de influências, da passagem de Bob Wilson pelo Brasil, os contra-ritmos que determinadas cenas tinham no espetáculo, a questão dos ritmos e dos cantos, que foram muito passados pelo Murilo Alvarenga, com as músicas e os cânticos indígenas que nós fazíamos que davam um contra-ritmo absoluto na segunda parte, quando entravam essas valsas, com todo esse andamento que vinham da influência dos espetáculos de Bob Wilson que tinham

passado pelo Brasil, ou de espetáculos do Maranhão, quando a cena do barquinho [faz gesto dos barquinhos flutuando] foi vista no festival Mambembão, que viajava pelo Brasil. Era uma cena absolutamente pega de um espetáculo do Maranhão e introduzida no espetáculo. Quer dizer, toda essa criação coletiva, quando ela se distribui nos méritos palpáveis, ela é tratada de forma... você é um estudante, essa informação você não ganha, não porque eu queira ganhar, só acho injusto isso para qualquer pessoa.

Marcio Sim, claro.

Cacá Então eu abandonei o espetáculo, quando ia começar uma temporada no Japão de três meses. Eu deixei o espetáculo dia 10, não! 8 de junho em Nuremberg.

Marcio Cacá, você não tem idéia o quanto foi importante essa conversa para o meu trabalho.

Cacá Acabei não falando da recepção do texto [risos].

Marcio Não tem problema. Esse papo valeu para eu rever alguns enfoques da minha pesquisa. Talvez eu tenha que analisar os fatos de outra maneira, pois tudo, até aqui, tinha Antunes em primeiro plano...

Cacá Mas eu não gostaria que parecesse que eu estou querendo negar o que foi forjado como história verdadeira, porque existe uma história verdadeira. Porque existe a criação coletiva, se pode quase dizer assim. Ela é resultante exatamente do trabalho de todas as pessoas que faziam cenas e diziam textos e que eram anotados. Se a redação final foi dele, ou foi do Jacques, ou foi disso... porque nós não participávamos desse staf [mão direita no alto], porque havia realmente isso, não pode ser dito, pelo menos, que a redação final foi dele ou deste ou daquele, não interessa, porém vindo disso [mão esquerda abaixo].

Marcio Isso é importante.

Cacá É toda uma questão de respeito.

Marcio Muito obrigado!

Cacá Obrigado a você por ter vindo!