

Macunaíma* no palco: itinerário de sua recepção

Igor de Almeida Silva**

Resumo

A finalidade deste trabalho é ser um estudo introdutório sobre a recepção do espetáculo *Macunaíma*, baseado no romance homônimo de Mário de Andrade e levado à cena pelo diretor teatral Antunes Filho. Almejamos obter um painel histórico de sua recepção pela imprensa e intelectualidade, que logo o reconheceu como um marco do teatro brasileiro, contrastando-a com a inicial incompreensão do livro. Busca-se um entendimento das circunstâncias históricas e do horizonte de expectativas de ambas as épocas – os anos 20 e 70 – que condicionaram o descaso e a aclamação da obra literária e teatral, respectivamente, no momento de sua fatura.

Palavras-chave: literatura brasileira; estética da recepção; teatro brasileiro; *Macunaíma*

Abstract

The purpose of this work is to be an introductory study on the reception to the spectacle *Macunaíma* based on the homonymous novel by Mário de Andrade and carried onto stage by the theatrical director Antunes Filho. We desire to have a historical panel of its reception by the press and the intellectuality that recognized it as a landmark in the Brazilian theater, in view of having a contrast with the initial lack of comprehension of the book. We look for an understading of the historical circumstances and the expectation's horizon of the both ages – the 20's and 70's – which conditioned the indifference and the acclamation of the literary and theatrical work respectively at the moment of its production.

Keywords: Brazilian literature; aesthetic of reception; Brazilian theater; *Macunaíma*

* Recebido em 5 de agosto de 2008. Aprovado em 2 de setembro de 2008.

** Igor de Almeida Silva é mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco.

Résumé

Le but de ce travail est d'entreprendre une étude introductive à la réception du spectacle *Macunaíma* d'après le roman homonyme de Mário de Andrade, crée par le metteur en scène Antunes Filho. Nous désirons dresser un panneau historique de la réception de cette mise en scène par la presse et par l'intellectualité qui l'a reconnue comme jalon très important du théâtre brésilien contemporain; nous désirons aussi souligner que le succès immédiat du spectacle est en contraste avec l'incompréhension que le livre a subi lors de sa parution. Nous cherchons à comprendre les circonstances historiques et l'horizon d'attente des deux époques – les années 1920 et 1970 – qui ont déterminé l'indifférence et l'acclamation respectivement de l'oeuvre littéraire et de sa version théâtrale à l'époque de leur production.

Mots-clés: littérature brésilienne; esthétique de la réception; théâtre brésilien; *Macunaíma*

I

Na gênese de *Macunaíma*, a rapsódia de Mário de Andrade (1893-1945), a falta de caráter de seu herói tornou-se o grande emblema de uma possível identidade brasileira. O autor escreveu entre os dias 16 e 23 de dezembro de 1926 — em curtas férias — sua primeira versão, deitado numa rede, entre cigarros e cigarras na Chácara Sapucaia, em Araraquara, e a segunda versão, desta última data até 13 de janeiro de 1927. Durante o ano de 1927 o livro passa por novas revisões até o momento de publicação em 1928, tendo sido a tiragem inicial de 800 exemplares desembolsados pelo autor. Só em 1937 a Livraria José Olympio Editora assume a segunda edição, numa tiragem ainda insignificante de 1.000 exemplares. Silviano Santiago, referindo-se a recepção do livro até aquela data, constata que, embora tenha surgido quando as polêmicas modernistas ainda estavam em foco, o livro não tivera a repercussão, nem o impacto merecido. Passou incólume do público leitor no Brasil. As constatações de Santiago nos fazem ver que a acolhida do livro pela imprensa da época foi medíocre, ficando muito aquém das qualidades do livro e reverberando apenas a indigência cultural da imprensa brasileira. Quando veio a lume a segunda edição, a situação era menos favorável: "A década de 30, com a necessária politização do projeto artístico modernista, com o retorno de uma estética neo-naturalista, com o interesse exclusivo pelo 'tempo presente', com a crítica dos valores nacionais que não se deixavam colorir pelos valores regionais, acolhe de maneira ainda mais sovina o texto de Mário" (Santiago 1988:185).

Ao completar 50 anos da publicação de *Macunaíma*, em 1978, o “herói de nossa gente” entra para a história do teatro brasileiro, através do espetáculo de Antunes Filho, alcançando sucesso de público e crítica, em âmbito nacional e internacional, ao contrário das primeiras edições do romance até o final da década de 1950; momento em que começam a ser publicados os primeiros estudos sobre *Macunaíma*, notadamente, *Roteiro de Macunaíma* (1956), de Manuel Cavalcanti Proença, que abriu caminho para o surgimento de renovadas pesquisas e *interpretações* da rapsódia andradina no decorrer das décadas seguintes, servindo, inclusive, de embasamento para a leitura cênica de Antunes Filhos no final dos anos de 1970.

O espetáculo *Macunaíma*, desde sua estréia foi considerado um “marco divisor” de nossa contemporaneidade cênica, como veio a afirmar anos depois Yan Michalski: “[...] recebíamos um impacto difícil de ser avaliado de imediato, mas a respeito do qual se podia dizer logo na saída do teatro que se tratava de uma iniciativa destinada a figurar como um *marco histórico nos anais da cena brasileira*” (1985:74) (grifo nosso).

Macunaíma estreou no palco do Theatro São Pedro, em 20 de setembro de 1978, em São Paulo, com o Grupo Pau-Brasil, sendo considerado de imediato uma recriação poética ao nível dos espetáculos internacionais mais emblemáticos já vistos no país.¹ Destacando-se por sua beleza plástica, pelo seu profissionalismo de sua equipe, pelo trabalho vigoroso do elenco e do diretor, pela pesquisa empreendida na construção do espetáculo e pela ousadia de se contrapor ao esquema de produção do teatro comercial, *Macunaíma* constituiu-se num convite à

¹ FICHA TÉCNICA: *Macunaíma*. AUTORIA: Mário de Andrade. ADAPTAÇÃO: Grupo Pau Brasil/ Jacques Thièriot. DIREÇÃO: Antunes Filho. ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Isa Kopelman. ELENCO: Ângela de Castro, Beto Ronchezal, Cacá Carvalho, Clarita Sampaio, Deivi Rose, Guilherme Marback, Ilona Filet, Isa Kopelman, Jair Assumpção, João Roberto Bonifácio, Luiz Henrique, Manfredo Bahia, Mirtes Mesquita, Nazeli Bandeira, Salma Buzzar, Theodora Ribeiro, Whalmyr Barros, Walter Portella, Wanda Kosmos. DIREÇÃO DE ARTE, CENOGRAFIA E FIGURINOS: Naum Alves de Souza. RAPSÓDIA MUSICAL E DIREÇÃO MUSICAL: Murilo Alvarenga. ASSISTENTES DE CENOGRAFIA: Regina Wilker e Grupo Pau-Brasil. ADERECISTAS: Neneco e Rui Pereira de Carvalho. PREPARAÇÃO CORPORAL: Maria do Carmo Bauer. PREPARAÇÃO CORPORAL: Oswaldo Diaz. PRODUÇÃO GERAL: Joe Kantor. PRODUÇÃO EXECUTIVA: Maria Elisa Martins. ADMINISTRAÇÃO: Júlia Salomão. ILUMINAÇÃO: Renato Pagliaro e Luiz Marchi. DIREÇÃO DE CENA: Rosento Martins (Neneco). COSTURA: Maria José Gomes Pinheiro (Dida), Fernanda Maria dos Santos Rodrigues, Elvira Bandeira e Rosa Piccirillo. PINTURA DO CENÁRIO: Nayoyuki Uehara (José Japonês), Carlito e Roberto. CENOTÉCNICA: Paschoal Julio Landi e Jarbas Lotto. FOTOS PARA DIVULGAÇÃO: Henrique Macedo Neto, Paulo Jantália, Sérgio Amaral (Soneca), Sheila Goloborotko, e Eduardo. FOTO DO PROGRAMA: Paulo Jantália. ESTRÉIA: 20 de setembro de 1978. LOCAL: Theatro São Pedro/São Paulo. PRODUÇÃO: Grupo Pau-Brasil. In: *Programa do espetáculo*.

imaginação criadora do espectador, ao prazer da teatralidade pura, sem precedentes na cena brasileira.

O espetáculo levava o espectador a uma transformação de seu horizonte de expectativa, inaugurando uma outra cena, que apesar de seu clima feérico, conduzia-o também a uma atmosfera de tragicidade — conceito-chave na encenação — em que a ironia, o chiste e malícia de “nosso herói” contrastavam com a fatalidade de uma civilização condenada a sucumbir em sua indeterminação, sua ausência de caráter, fazendo ainda prevalecer, por vezes, um riso melancólico, humorístico, trágico. No entanto, suas possibilidades de leitura são múltiplas, amalgamando diversos outros gêneros teatrais. O espetáculo era *obra aberta* por excelência, dizia-se à época, pois muito das muitas camadas superpostas em sua estrutura narrativa cênica permitiam várias leituras.

II

Em 1978, a censura federal passou a ser mais flexível, devido ao abrandamento promovido no final do governo do General Ernesto Geisel. Contudo, nesse ano, o teatro brasileiro, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo — os dois grandes centros da produção teatral nacional — não era dos mais animadores, pois servia de passarela a atores que tinham como ideal da arte de interpretar o naturalismo televisivo. Durante toda sua trajetória artística, Antunes Filho sempre procurou o máximo rigor de trabalho com os atores, mesmo nas suas produções mais comerciais.

Durante a ditadura, sua militância vai ser percebida, sobretudo na defesa pela arte teatral e pelo trabalho do ator, conjugando-os, de modo que o teatro brasileiro possa sair da mesmice em que se encontrava, fazendo-o mergulhar num experimentalismo cujas raízes estavam nitidamente em dois de seus espetáculos: *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, em 1964, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, e *Peer Gynt*, em 1971, tendo Stênio Garcia interpretando o papel-título.²

² É importante destacar que, à época de sua segunda edição, apesar da aridez e mediocridade da imprensa brasileira de então, surge um artigo elogioso de Nunes Pereira que, ressaltando a linguagem de *Macunaíma*, compara o romance de Mário de Andrade a *Peer Gynt*, de Ibsen. (Cf. Santiago 1988:189). Outro dado curioso é que o intérprete de *Peer Gynt* na montagem de Antunes, Stênio Garcia, em matéria sobre o espetáculo também faz uma comparação semelhante: “*Peer Gynt* é um *Macunaíma* norueguês, um personagem que exige do ator um levantamento completo nos campos real e irreal”. (1971:58). Esse comentário torna-se ainda mais interessante, porque tempos depois foi esse mesmo ator que Antunes vislumbrou para interpretar *Macunaíma*, quando ainda procurava um intérprete a altura do personagem; porém, logo abandonou este desejo devido aos recursos mínimos que dispunha para a montagem, não podendo pagar o cachê de um ator de televisão. A partir desses comentários, percebem-se as conexões

Segundo o encenador, *Macunaíma* foi um momento de *virada* na sua trajetória artística e, sobretudo de *reencontro* com o teatro. Assim ele se refere à experiência transformadora do espetáculo:

Macunaíma [...] é um ato de reencontro com a fé no teatro. Reencontramos o teatro como manifestação artística, como criação do espírito. Nos últimos anos passamos por maus momentos a começar pela censura. Então as pessoas assumiram a atitude do deboche e procuraram viver em padrões econômicos mais elevados, esquecendo a verdadeira função do teatro. Fomos aos poucos entrando na falência da arte. De repente os *borderaux* eram as determinantes de um espetáculo. Eu me senti atingido por essa falência. E *Macunaíma*, por fim, marcou nosso reencontro com o teatro. (Antunes Filho 1979:11).

Inicialmente, o espetáculo surgiu como uma proposta de curso de interpretação a ser ministrado por Antunes para o Sindicato dos Artistas e Técnicos em parceria com a Comissão Estadual de Teatro, da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Em verdade, o curso foi um pretexto, *uma jogada maquiavélica*, segundo o próprio encenador, para dar condições à elaboração do que seria o embrião do espetáculo.

O projeto de encenar *Macunaíma*, de Mário de Andrade, existia desde 1975, quando Jacques Thiériot, então diretor da Aliança Francesa de São Paulo, tradutor de várias obras brasileiras para o francês, vertia a rapsódia andradina para sua língua e sugeriu a Antunes Filho a montagem do romance. Desde setembro de 1977, várias foram as tentativas de convencer alguns produtores a financiar o projeto e em todas, fracassou. O único meio para a viabilização do espetáculo surgiu, então, a partir desse curso de teatro em que Antunes obteve um adiantamento de 500.000 cruzeiros para sua realização, cujo fim seria a montagem, tendo também como objetivo a continuidade de seus processos de pesquisa sobre o trabalho do ator.

O curso teve 30 participantes, selecionados de um total de 200 inscritos, cujo teste consistia na escolha do candidato de um trecho do livro de Mário de Andrade, no qual improvisaria sobre ele: “De início o elenco era dos mais heterogêneos possíveis. Cada um vinha de um lado, muitos não tinham feito teatro, nem trabalharam em nada, então

entre *Peer Gynt* e *Macunaíma*, obras surgidas em contextos históricos, geográficos e culturais completamente diversos, mas que dialogam entre si e que se encontram presentes/interligadas na trajetória artística de Antunes, como se a primeira fosse a preparação para a montagem da segunda, num vínculo quase mítico, a altura da vida miraculosa do *nosso herói*.

sentiam dificuldades em se adaptarem a um regime duro de trabalho. Para impor disciplina, tive que ser meio fascista..." (Antunes Filho 1979:12). Desses trinta atores que freqüentaram o curso durante três meses, apenas 15 foram selecionados para o espetáculo, incorporando, ao longo dos ensaios, outros atores e atrizes, contabilizando ao grupo um total de 19 integrantes. Dentre esses novos atores e atrizes, havia o ainda desconhecido ator paraense Carlos Augusto Carvalho (atualmente, Cacá Carvalho), que já estava de passagem marcada de volta para Belém, quando acompanhou uma amiga para os ensaios de *Macunaíma*. Antunes Filho, sabendo-o ator, convida-o para um teste do qual sairia com o papel-título.

Do curso à estréia do espetáculo foram doze meses de intenso trabalho que abrangeu o estudo de 140 obras, sendo *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, o livro a encabeçar a vasta bibliografia, que incluía ainda, dentre outros, *Roteiro de Macunaíma*, de Manuel Cavalcanti Proença; *Morfologia de Macunaíma*, de Haroldo de Campos; *O selvagem*, de Couto de Magalhães e os estudos de Telê Porto Ancona Lopez, especialmente *Macunaíma: a margem e o texto*. Também o Grupo Pau-Brasil, como foi batizado, assistiu a filmes e palestras de sertanistas, como os irmãos Villas Boas e foi assessorado por um professor de Tupi, da Universidade de São Paulo, Erasmo Magalhães. Naum Alves de Souza trabalhou durante todo o processo como diretor de arte, cenógrafo e figurinista, e Murilo Alvarenga, o diretor musical, ensinou o elenco a tocar exóticos instrumentos indígenas, incluindo ainda uma calimba africana, além de elaborar canções em nhengatu. O período de montagem requereu uma dedicação *full time* do grupo que trabalhava, em média, de dez a doze horas, de segunda a sábado.

Para Antunes Filho e muitos dos integrantes do elenco, as *respostas* que *Macunaíma* oferece sobre o homem brasileiro e a nação de um modo geral atende ao *horizonte de expectativa* do grupo e dialoga com as questões do país naquele momento. Nesse sentido, eles identificam *Macunaíma* como um herói trágico: assim como Édipo sua falha encontra-se "em não haver sido fiel à sua verdadeira natureza. No espetáculo, percebe-se que houve um momento em que *Macunaíma* poderia ter ganhado o paraíso indígena — e fracassou" (Flexa 1978:135). Se *Macunaíma* "tivesse se casado com a filha de Vei, a Sol, jamais teria envelhecido e se transformaria em mito glorioso" (Antunes Filho apud Flexa 1978:135); entretanto, sua falha trágica leva-o a pensar que "está se aculturando na cidade grande, quando na verdade está sendo destruído. E assim volta à selva, nem branco nem mais índio, incapaz de se encontrar em seu meio natural". (1978:135).

Nas palavras de Antunes Filho: "Sua falha é a fome. [...] Fome de comida, fome de conhecimento. Isso é o que Mário de Andrade fala em

todo o seu livro, a grande miséria brasileira. Pois desde 1928 nossa fome continua a mesma. Ganhamos talvez alguns direitos mais, mas a fome continua igual" (1978:135). Este caráter trágico foi um dos elementos norteadores da montagem como nos diz a atriz Isa Kopelman, integrante do elenco, que escreve no programa da montagem:

O sentido e o caráter do nosso trabalho convergiram basicamente na discussão de **MACUNAÍMA** e a tragédia brasileira. A partir daí pudemos destacar os temas que Mário de Andrade nos apontava como objeto de discussão da nossa realidade. Como o personagem atravessa, durante todo o tempo, o universo mítico das lendas e narrativas populares brasileiras e alguns personagens históricos estão nele continuamente presentes, a impressão que se tem é que o folclore e a mitologia dão o caráter de brasilidade a **MACUNAÍMA** e que o tecido da nossa memória, não é propriamente o histórico, mas o mítico. Nossa identidade ou nossa falta de identidade – nenhum caráter – advém da história de nossa colonização. [...] 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 a 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 (1978).

Embora poucos críticos tenham visto na encenação, este conceito de buscar o trágico através de um anti-herói por excelência, implícito na cena, especialmente a partir do quarto ato do espetáculo, Nirlando Beirão, conclui sua matéria no dia da estréia do espetáculo, dizendo que na montagem — depois de elogiar e levantar vários aspectos relevantes — há de se destacar o “humor natural, escancarado”, de Carlos Carvalho, o Macunaíma, que não se encaminhou pelo apelo ao deboche nem pela facilidade da chanchada, para arrematar sua apreciação afirmando que no espetáculo também há “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 1978:61).

Um espetáculo emblemático para tratar da realidade brasileira, que Antunes Filho, no momento em que se entregou com paixão e rigor à sua construção, via com clareza que o mais importante era discutir o homem *tout court*, na sua existência, na sua plenitude, deletando os clichês dos códigos teatrais ultrapassados, e para tanto buscando,

sobretudo junto aos jovens, a formação de um novo ator, para uma nova dramaturgia, para uma nova cena brasileira. Importava-lhe uma abertura ao conhecimento, a **democracia do conhecimento**:

[...] um teatro livre de regras, livre de “verdades absolutas”. É de certa forma, um teatro de contracultura. O teatro de agora, em sua maioria, é papa-níquel. Outra facção busca elementos bonitos por dentro e por fora vasados por fórmulas antigas. Eles dizem suas verdades como se fossem os grandes pastores conduzindo seus rebanhos para a felicidade. Não estamos em busca da “grande felicidade”, mas em busca de menos infelicidade (Antunes Filho 1979:13).

Estas já eram questões por demais polêmicas no teatro brasileiro de então, ainda não inteiramente isento da censura, e ainda amargando as derrotas das esquerdas para a Ditadura que se estabelecera no país, desde 1964.

III

No *Jornal da Tarde*, o crítico Sábado Magaldi, ao tomar consciência do trabalho hercúleo empreendido por Antunes e seus jovens atores (dez horas diárias de ensaios durante um ano) para levarem à cena *Macunaíma*, constata de imediato que, para um espetáculo de tal envergadura, sua avaliação dever-se-ia dar através de um “ensaio” e não de uma “crítica jornalística” cheia de limites. O recurso à “crônica do espetáculo” também não seria suficiente, especula o crítico, devido à sua riqueza e complexidade. Essa declaração do crítico, feita na semana após a estréia da peça, deixa claro ao leitor o espanto e o deslumbramento da crítica da época diante uma cena inovadora e absorvente.

Segundo Magaldi, Antunes Filho, optando pelo despojamento cênico, sem aparato cenográfico teve enorme acerto ao apostar no jogo do ator, como celebrante deste ato cênico:

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.

Cada ator, fora uns poucos que necessitam de uma identidade contínua, até mesmo porque saem pouco da cena (o protagonista e seus irmãos Jiguê e Maanape, por exemplo), vive papéis variados, não por economia de recursos, mas porque faz parte da história de *Macunaíma* essa invenção, essa transfiguração incessante, que abole a causalidade psicológica e se inscreve no território da magia. Homens, figuras mitológicas, animais, aves, árvores, estátuas, estrelas se entrelaçam numa comunhão cósmica, de que o ator é o único denominador comum. Menos de uma vintena de intérpretes se incumbem de externar esse universo de riqueza admirável, que se renova aos mais dinâmicos apelos e estímulos. Com uma simplicidade absoluta de meios, o palco se povoa sempre de límpidas e felizes soluções plásticas.

O achado verdadeiro do diretor Antunes Filho está em haver escolhido esse caminho, quando o belo filme de Joaquim Pedro, feito há quase uma década, se encharcava da linguagem do tropicalismo e da antropofagia, quase inevitavelmente associados à Semana de 22 e ao próprio *Macunaíma*. Pode-se afirmar que Antunes preferiu o despojamento clássico, sem abdicar, contudo, dos prestígios das massas inteligentemente equilibradas, como na passagem do Carnaval carioca, ou dos pormenores que envolvem o herói acamado, como um vizinho com tiques ou uma mulher grávida. Toda essa parafernália mobilizada enriquece a imagem do espetáculo, sem contar a beleza das estátuas humanas da casa de Venceslau Pietro Pietra ou a constelação da Ursa Maior (Magaldi 1978:21).

Para Magaldi o sentido de renovação estética de *Macunaíma* deve-se ao abandono do encenador em prol de um experimentalismo saudável e cheio de generosidade, podendo-se mesmo perceber que em algumas ações simultâneas da peça, figuras se deslocam com lentidão no fundo do palco remetendo “à extraordinária plasticidade de um Bob Wilson. Mas será lícito dizer que, se o autor de *The life and times of Dave Clark* tende a um formalismo estetizante (embora de beleza invulgar), Antunes se mostra sempre a serviços de uma indiscutível racionalidade. Há um dado funcional em evidência em todos os deslocamentos realizados” (Magaldi 1978:21). O crítico pondera que embora o elenco tenha se originado num curso de interpretação, “a empostação global atenua as diferenças e permite que se aceite ao desempenho como um bloco”, mas destaca o trabalho de Carlos Augusto Carvalho que

[...] compreendeu muito bem as contradições, os antípodas, a abrangência não psicológica mas mítica de *Macunaíma*, fundindo todos os elementos num desempenho aberto, rico, em que a falta aparente de uma estrutura linear cria uma unidade superior que se liga em simpatia à platéia. Ouso afirmar que o *Macunaíma* de Carlos Augusto Carvalho, comunicativo e franco, em que surgem como dominantes a improvisação, o dinheiro, a sensualidade e a preguiça, esclarece para o público, numa colagem poética, o herói de Mário de Andrade. (Magaldi 1978:21).

Magaldi dá destaque a Naum Alves de Souza, por seu talento e inventividade que em *Macunaíma* se renovou radicalmente:

[...] há um único elemento fixo pintado no fundo e nos rompimentos, em formas miúdas e tonalidades delicadas, para sugerir a floresta ou os variados espaços do itinerário do herói. Tudo o mais se compõe em panos que adquirem diferentes significados ou folhas de jornal que passam de vestimenta a árvores. O que não impede que Vei, a Sol, surja num dourado séquito com as filhas. O teatro exerce, dessa forma, o seu mais legítimo fascínio. (Magaldi 1978:21).

Ao calor da hora, Magaldi reconhece que *Macunaíma* dentre todas as criações coletivas a que assistiu, e nas quais dominava uma *lamentável indigência mental*, esta “é a primeira criação coletiva brasileira plenamente sucedida no teatro brasileiro”. (Magaldi 1978:21). Para concluir, volta a atenção a quão incomum era o espetáculo que resultava de uma realidade teatral miraculosa, cuja duração não fazia o espectador perder o interesse pela cena, muito pelo contrário, mantinha seu interesse renovado, mesmo quando caía o ritmo em cenas de ligação, mas no geral “esse violento sopro de fantasia e de criação poética, saído das páginas de um ‘romance’, deve servir de exemplo para os nossos próprios dramaturgos” (Magaldi 1978:21). Ou melhor: “A CET [Comissão Estadual de Teatro] confiou na criatividade de Antunes Filho, do Grupo Pau-Brasil e de todos os seus colaboradores, colhendo os louros da vitória, que é *um dos marcos do teatro brasileiro de todos os tempos*” (Magaldi 1978:21). (grifo nosso)

Num segundo momento da trajetória do espetáculo, quando este completava seis anos, Sábato Magaldi volta a escrever sobre *Macunaíma*, constatando novamente a beleza de sua cena e sua capacidade metamorfoseante de se renovar, não envelhecendo diante dos olhos do público, como se a montagem também fosse dotada dos poderes

admiráveis de *Macunaíma* de renascer da morte. O espetáculo agora encontra-se num novo contexto de produção, semelhante porém superior às suas condições originais, sendo subvencionado e fazendo parte do SESC de São Paulo. Troca-se o nome do Grupo Pau-Brasil para Grupo *Macunaíma*, como homenagem ao primeiro espetáculo e Antunes dá continuidade as suas potencialidades como pedagogo e pesquisador, criando o Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), onde deu seguimento às suas pesquisas sobre um método de formação e de criação do ator, além de aprofundar-se na constituição de uma cena e de um repertório que questione e revele o homem brasileiro, iniciado triunfalmente com *Macunaíma*.

Magaldi credits o sucesso da nova temporada paulistana de *Macunaíma* “ao diretor Antunes Filho, que não se fixou nas conquistas do lançamento, unanimemente reconhecidas”. (Magaldi 1984:15). Lembra-se dos queixumes de alguns acerca da longa duração do espetáculo que chegava a quatro horas e meias. Apesar de não ter-lhe desagradado tamanha duração, constata que a redução da peça para três horas não foi uma escolha infeliz, revelando antes o amadurecimento do espetáculo, a depuração de sua linguagem:

O encenador reduziu o tempo a cerca de três horas, sem que a platéia 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.

Acredito ter sido possível o aceleração do ritmo por não ser o original de Mário de Andrade nem o espetáculo de Antunes, construído sobre a adaptação de Jacques Thiériot e do Grupo *Macunaíma*, uma obra psicológica, mas uma rapsódia romanesca transposta para a narrativa épica. Não o épico de Brecht, com suas implicações específicas: a epopéia das lendas populares, em que a imaginação supre as prosaicas exigências de verossimilhança das peças realistas. (Magaldi 1984:15)

Diferentemente de sua primeira recepção ao espetáculo em 1978, Magaldi não mais remarca a presença de Bob Wilson na cena antuniana, em suas semelhanças e diferenças, mas reconhece a beleza e originalidade de *Macunaíma*, inigualáveis em terras brasileiras, elevando-o ao mesmo *status* de excelência de criadores internacionais, como o próprio Bob Wilson, por exemplo: “Antunes bombardeia o espectador com uma plasticidade inédita em nosso teatro, apenas equiparável ao que

nos mostrou, há dez anos, Bob Wilson, no inesquecível *The life and times of Dave Clark*" (Magaldi 1984:15). Ou seja, no pensamento do crítico percebe-se de certa forma uma superação da idéia de dependência cultural, quando credita-se à encenação de *Macunaíma* não mais o que se absorveu da cultura estrangeira, mas como a reelaborou inaugurando uma nova cena, uma identidade própria, autônoma. Processo semelhante que se deu também com *Macunaíma* de Mário de Andrade, que foi constantemente acusado de plágio por parte da *intelligentsia* de sua época e que, posteriormente, teve seu caráter inovador reconhecido: a busca por uma linguagem literária brasileira.

Magaldi finaliza sua apreciação reconhecendo em *Macunaíma* um clássico. Diferentemente de 1978, onde ainda vislumbrava o nascimento de um marco divisor de águas, um futuro clássico da contemporaneidade; aqui, ele trata de uma obra já consagrada, estabelecida em seus méritos, porém, ainda capaz de suscitar o encantamento e o estranhamento a um novo público diante de suas possibilidades de leituras; diferentes respostas para renovadas perguntas que se sucedem no decorrer da história:

A novidade trazida por um espetáculo costuma diluir-se em outros que o sucedem, deixando de provocar o *choque inicial*. Seis anos depois da estréia, *Macunaíma* corria o risco do envelhecimento, considerando também que Antunes Filho prosseguiu a sua trajetória criadora. Afirmar que a encenação é hoje clássica não significa tudo: mais que isso, *ela não perdeu a capacidade de surpreender*. (Magaldi 1984:15). (grifos nossos).

IV

1978. O crítico Macksen Luiz, do *Jornal do Brasil*, vai a São Paulo e descobre que o teatro brasileiro está pulsando de vida naquela cidade. Há a *Revista do Henfil*, no palco do Teatro Ruth Escobar, pode-se assistir a *Salada paulista*, pelo grupo Pod Minoga; também há de se fruir com o *Triste fim de Policarpo Quaresma*, montagem de Buza Ferraz, a partir do romance homônimo de Lima Barreto ou mesmo sucessos estrangeiros transpostos para a cena — *Caixa de sombras* — e a estréia de *Bodas de papel*, de Maria Adelaide Amaral, dentro tantos outros espetáculos em cartaz ou para estrear, sejam para adultos, crianças ou adolescentes. Mas logo de início chama atenção para o fascínio exercido por *Macunaíma*, em cartaz no Theatro São Pedro.

Palco nu em tons verdes; figurinos e adereços dos personagens/atores em tonalidades ocre, enferrujados e sujos. Ouve-se o som lancinante de um parto que anuncia o nascimento do "herói de

nossa gente". Constata o crítico que não se trata só de um personagem que nasce, mas de uma gênese teatral em que Antunes Filho faz reviver Mário de Andrade, numa inspiradíssima encenação que consegue, por sólido conhecimento da obra andradina, "salvaguardar os fatos que compõem a saga do herói, de seu nascimento à morte. É possível acompanhar a evolução do espetáculo com o livro no colo, registrando os diálogos e se surpreendendo com a realidade cênica de acontecimentos que encontra em sua trajetória" (Luiz 1978:10). E não deixa de constatar a questão do trágico que o espetáculo lança à contemporaneidade além de tantas outras perguntas que pulsam da obra de Mário através da cena antuniana:

O impulso que levou o Grupo Pau-Brasil de encontro a Mário de Andrade foi de acompanhar "a tragédia brasileira" através do herói Macunaíma, que devorando (e sendo devorado) nos seus embates para traçar o perfil do "caráter nacional", é aparentemente o vencedor. Mas a aparência – e como o caráter brasileiro gosta de ostentá-la – não consegue esconder que o herói em cada uma das suas lutas vai perdendo a sua inocência, invadido por forças que o desejam subjugado, servil, morto. Metáfora da pureza indígena perdida? Autofagia dos valores nacionais? Radiografia do processo de colonização? Protesto contra a expressão nacional manipulada do exterior? (Luiz 1978:10).

Para concluir, Macksen Luiz, chama atenção para o quão impactante é o espetáculo, amadurecido pelas pesquisas e pela "competência profissional há muito ausente do teatro brasileiro. A tão falada energia do ator brasileiro foi, desta vez, captada e cuidadosamente ordenada para que seu comportamento em cena correspondesse ao quadro geral do espetáculo". (Luiz 1978:10) Confirma-se assim *Macunaíma*, como lição de profissionalismo sem renegar a paixão pelo teatro.

V

Tornar a jornada do herói um conjunto de atividades produtivas tornou-se um desafio para o próprio teatro contar uma história com seus próprios recursos. Portanto, por não haver uma "preocupação de moldar a seqüência a um modo habitual de percepção, o espetáculo adquire uma fluência orgânica. A impressão, para o espectador, é a de que cada cena contém em gestação a próxima. Há uma emergência ininterrupta de cenas que são aparentemente criadas no espaço e no tempo de um único

espetáculo”, avalia Mariangela Alves de Lima (1978:14). O encantamento que a encenação provoca vai ser a tônica de boa parte da recepção que o espetáculo teve no Brasil e no exterior, especialmente por nele existir material excessivo para reflexão ou para a fruição estética, como assinala Mariangela, e até mesmo, para uma leitura, por parte do espectador, na qual ele se torne um *encenador emancipado* ou um *produtor de sentidos*, ao sugerir a partir dos estímulos originados do palco “a criação de uma seqüência imaginária própria” (Lima 1978:14). Tudo leva a um encontro teatral, já contido no útero da cena, tudo fluindo intencionalmente e neste tráfego, os elementos de cena, cheios de plasticidade, vão sendo utilizados de acordo com a invenção sugerida pela cena a cada instante, de maneira visível ao espectador:

Ao mesmo tempo que avança no sentido de alargar a autonomia de vôo do ator, o espetáculo conserva alguns recursos convencionais do teatro, atribuindo-lhes a importância da funcionalidade. Há um texto para ser veiculado claramente e há também um conjunto de traços para caracterizar simplesmente cada nova personagem. Para solucionar esses problemas há uma base técnica comum a todos os atores. Sobre isso o trabalho do elenco se desenvolve com uma homogeneidade que parece mais o resultado de um consenso do que da imposição exterior de algum método (Lima 1978:14).

A coerência do trabalho leva a ampliar o quadro de questões, de discussões que o teatro é capaz de formular, mas não necessariamente de responder. Mas para a crítica de *O Estado de S. Paulo*, a dimensão “das fronteiras estéticas e ideológicas” desse tipo de espetáculo “está vinculada ao seu modo de produção. Dificilmente um trabalho com esse tipo de oferta ampla pode originar-se de um modo de produção convencional” (Lima 1978:14). Contudo, Mariângela Alves de Lima deixa explícito “que a riqueza extraordinária desse espetáculo não pode ser explicada apenas pelo seu modo de produção. Mas não há dúvida de que o nosso teatro pode produzir resultados cada vez mais inesperados se se dispuser, da mesma forma que o elenco de *Macunaíma*, a começar sobre bases inovadoras” (Lima 1978:14).

VI

O interesse por toda esta agitação no teatro paulista atíça o crítico Yan Michalski, do *Jornal do Brasil*, a ir conferir o trabalho em São Paulo, para invitar os cariocas a irem a Sampa reconciliarem-se com o teatro, através de *Macunaíma*. Além das várias questões que Michalski

elencas no seu artigo, muitas em consonância com as demais já tratadas, ele aponta algumas que merecem novamente relevo. Numa delas faz a seguinte afirmação: “Nunca antes no teatro brasileiro a iniciativa de adaptar para o palco uma obra-prima originalmente não dramática foi empreendida com uma tão lúcida consciência das exigências específicas que tal tarefa comporta” (Michalski 1978:5). Outra é constatar que “a palavra *pesquisa*, ultimamente tão barateada não só no teatro como em muitos outros setores da cultura e da educação, é devolvida pela realização de *Macunaíma* ao seu significado autêntico” (Michalski 1978:5). Como os demais analistas, Michalski diz que um dos méritos, dentre tantos outros (avisa que guardará sua análise crítica mais detalhada para quando o espetáculo fizer temporada no Rio de Janeiro), é sua capacidade de propiciar vários níveis de leitura, indo do “essencialmente culto” a “um poderoso sopro de comunicação eminentemente popular”. E, aqui ele constata a fertilidade que *Macunaíma* traz “em torno do conceito de inovação da linguagem cênica”:

E, se examinarmos isoladamente cada um dos episódios de *Macunaíma*, provavelmente constataremos que as soluções cênicas adotadas quase nunca são inéditas. Mas o impacto global da realização é inegavelmente inovador, pois nos deixa a impressão de estarmos diante de um espetáculo que inventa incansavelmente, passo por passo, a sua própria linguagem, atendendo às solicitações específicas que cada episódio coloca. E várias das soluções encontradas neste processo de invenção contínua de respostas visuais e sonoras são de uma inteligência criativa que consagra o diretor Antunes Filho como um dos poucos grandes artistas do momento teatral brasileiro, e projeta os nomes do ambientador visual Naum Alves de Souza e do ambientador musical Murilo Alvarenga para um plano de importância correspondente, nas suas respectivas especialidades (Michalski 1978:5).

O “marco” do espetáculo para Yan Michalski, aquilo que ele tem de “divisor de águas”, dá-se pela efetiva contribuição “para nosso conhecimento enquanto nação e cultura”, através da indissolubilidade destes dois lados da equação que apresenta: “volume da pesquisa e tempo de elaboração. É isto que o distingue, afinal, dos mais significativos espetáculos profissionais nas últimas temporadas; e isto lhe permite ir mais a fundo na exploração das potencialidades mais amplas da manifestação teatral” (Michalski 1978:5). E alinhava às deduções que

fazem de *Macunaíma*, um território favorável às atividades de um teatro culturalmente significativo:

a) pouca viabilidade de um tal teatro dentro dos esquemas empresariais, considerando o volume de pesquisa e o tempo de ensaios necessário; b) necessidade de elaboração de uma fórmula interpretativa na qual o *não profissionalismo* do elenco não seja um impedimento, mas um trunfo; c) conveniência da participação, em postos-chave da equipe, de elementos profissionais dotados de comprovado talento e amadurecimento artístico e intelectual, e abertos a um regime de trabalho diferente do convencional (Michalski 1978:5).

Por fim, uma questão candente ainda em pleno ano de 2008: as relações do teatro com o Estado, especialmente quando ele traz o exemplo da Secretaria de Cultura de São Paulo para friccionar com a política do então Serviço Nacional de Teatro:

É evidente que um tal esquema pressupõe uma produção totalmente subvencionada. No caso, a Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo bancou a jogada (e provavelmente só pode bancá-la em função do orçamento relativamente modesto da produção e da sua quase simbólica folha de salário até a estréia). De qualquer modo, *Macunaíma* coloca também em discussão o problema dos critérios de subvenção. A Secretaria de Cultura de São Paulo apostou num projeto, garantiu sua viabilidade econômica, e com isto tornou possível o surgimento da mais marcante contribuição do teatro à cultura nacional dos últimos tempos. O bem intencionado Serviço Nacional de Teatro tem por norma não apostar em nenhum projeto, mas distribuir o bolo disponível entre uma infinidade deles, cada um acabando por ser apenas parcialmente ajudado, mas nunca verdadeiramente viabilizado. Não parece exagerado concluir que com esta política o SNT, apesar das enormes somas que dispende, não conseguiu criar condições decisivas para o surgimento de nenhum espetáculo importante nos últimos anos; e que, se, a Secretaria de Cultura de São Paulo não tivesse bancado *Macunaíma*, provavelmente não teria existido, pois a viabilização de projetos fundamentais como este não se enquadra nas normas burocráticas do SNT. Vale a pena aproveitar *Macunaíma* para repensar o assunto (Michalski 1978:5).

No ano seguinte, antes, porém, de escrever sua prometida análise crítica do espetáculo, Michalski vai até os Estados Unidos conferir a estréia internacional de *Macunaíma* na etapa nova-iorquina do Encontro do Teatro das Américas, como enviado especial do *Jornal do Brasil*. Fato inédito na imprensa brasileira que nunca mandara um crítico ou jornalista especializado para cobrir a passagem de espetáculos brasileiros por festivais internacionais. Nem mesmo a ida do TUCA com *Morte e vida severina* para a França e Portugal, em 1966; nem a do Teatro Oficina com o seu *O rei da vela* para festivais na Itália e na França, em 1968, conseguiram mobilizar a imprensa brasileira. Além de intrigante, essa informação deixa clara a importância do espetáculo de Antunes para a cultura brasileira de um modo geral. Relevância reconhecida pela imprensa e intelectualidade desde o momento de sua fatura e que se reflete, sobretudo na diversidade de artigos publicados em veículos de comunicação.

Voltando à estréia de *Macunaíma* em Nova Iorque, Yan Michalski informa ao leitor que o espetáculo, depois de cumprir as três apresentações programadas do Encontro do Teatro das Américas decide bancar as próprias custas uma temporada de uma semana “no relativamente pouco conhecido Teatro Entermedia, longe da Broadway” (Michalski 1979a:1). Devido à terrível concorrência do mercado teatral nova-iorquino e à perda da publicidade do Encontro, a temporada, como era de se esperar, inicia-se timidamente, tendo suas primeiras apresentações “realizadas diante de uma platéia razoavelmente minguada” (Michalski 1979a:1). Porém, segundo o crítico, o esforço de *Macunaíma* em terras estrangeiras não é em vão, já que o espetáculo vem “conquistando para o teatro brasileiro um sucesso valiosíssimo em termos de prestígio internacional” (Michalski 1979a:1), sobretudo depois de receber uma resenha do principal crítico do *New York Times*, Richard Eder, que fez o público aumentar sensivelmente nas apresentações seguintes. Além disso, Michalski chega a feliz conclusão de que mesmo diante de platéias estrangeiras, incapazes de compreender nosso português, ainda assim é possível se captar “a essência do trabalho a partir apenas da extraordinária riqueza das suas imagens visuais e sugestões sonoras” (Michalski 1979a:1). E ainda diz:

O código visual por ele [Naum Alves de Souza] colocado nas mãos do diretor Antunes Filho, e que este explorou de modo magistral, cria uma convenção que permite ao espectador estrangeiro, ajudado apenas por uma sinopse publicada no programa, acompanhar com encantamento a poética trajetória do nosso herói sem caráter (Michalski 1979a:1).

De volta ao Brasil, quando *Macunaíma* faz finalmente sua estréia carioca, em primeiro de outubro de 1979, no Teatro João Caetano, Yan novamente escreve sobre o espetáculo, cumprindo sua promessa. Neste artigo, Michalski retoma vários dos aspectos já abordados por ele mesmo ou por outros críticos; entretanto, podemos ainda extrair de seu texto algumas informações relevantes, dignas de serem trazidas a lume como mostra da pluralidade de leituras que *Macunaíma* permite. Inicialmente, o crítico do *Jornal do Brasil*, pensando no seu ofício e confessando seu “carinho compulsivo” pelo produto de seu labor, o papel-jornal, remarca o uso fabuloso que o elenco de *Macunaíma* faz dele durante todo o espetáculo, sendo praticamente o único objeto de cena e ganhando, por isso, feições e funções improváveis:

[...] adotando o papel-jornal como um elemento básico da sua convenção normal, a encenação de *Macunaíma* amplia ao infinito o leque das suas utilizações mágicas. Aqui, a folha de jornal é alimento, é banho, é copa de árvore, é máscara, é presente, é casa, é roupa, é corpo de boiúna, é cidade, é cobertor, é ilha, é monstro, é peixe; e, num determinado momento, é até mesmo folha de jornal. Em cada um destes casos, é fonte de intensa beleza (Michalski 1979b:10).

E relembando o Encontro do Teatro das Américas, retoma discussão proposta pelo autor argentino Osvaldo Dragun acerca do que poderíamos considerar como as verdadeiras *claves expressivas* representativas do teatro de cada país, trazendo-a para o contexto do teatro brasileiro e conclui:

Observei na época que as *claves expressivas* do teatro brasileiro dificilmente poderiam ser encontradas na dramaturgia, ou na direção, ou na cenografia e que me parecia mais pertinente procurá-las numa certa qualidade arquetípica do temperamento do ator brasileiro, naquilo que ele tem de representativo de todo nosso temperamento nacional. A interpretação de Carlos Augusto Carvalho no papel de *Macunaíma* me parece ser um perfeito exemplo de uma *clave expressiva* do teatro brasileiro. Ela reúne um tipo de malícia, de picardia, de deslumbramento diante da vida, de misticismo lúdico, de capacidade de falar com o corpo, de traçar com ele desenhos aparentemente desengonçados, mas que exigem um peculiar controle das alternâncias entre tensão e relaxamento muscular – tudo isto que constitui uma marca absolutamente registrada do comediante brasileiro, mais profunda do que qualquer marca registrada

susceptível de ser encontrada na nossa dramaturgia. (Michalski 1979b:10).

VII

Na *Folha de S. Paulo*, o crítico Jefferson Del Rios, prepara o público para assistir a um espetáculo que é uma “festa plástica”, colorida e simples ao mesmo tempo; no entanto, na reconstituição poética do autor, as metamorfoses de paisagens, gentes e animais são realizadas pelo prodigioso trabalho do elenco com o encenador, constituindo-se num convite à imaginação teatral sem precedentes aos espectadores e, mesmo os corpos nus ou seminus, de quase todo o elenco, reitera o direito do espetáculo a desfazer o peso das convenções. Concluindo, Jefferson Del Rios, volta a incitar a todos a irem assistir essa obra-prima:

Macunaíma é um invento teatral para ensinar, mas também e prioritariamente fascinar. A transformação da consciência do público passa pela exploração das suas reservas de fantasia. É um teatro para brincar sem iludir. O espetáculo foi imaginado para incentivar a alegria e os melhores impulsos de todas as gentes. Contra o negativismo passivo e reacionário, contra a morte e a desesperança. Foi feito para brilhar mostrando a força dos índios, dos artistas jovens e de um teatro nacional que não morre apesar de todas as perseguições sofridas. [...] O espetáculo por sua vez fuge do teatro de sempre, daquela perfeição comercial precocemente envelhecida e sem a potência do novo. Um encontro maravilhoso. *Macunaíma* termina com os gritos dramáticos dos habitantes das matas. Quase trágico mas arrebatando de vitalidade como o jovem ator Carlos Augusto Carvalho, intérprete de *Macunaíma* (A beleza de sua interpretação é um espetáculo dentro do espetáculo).

Macunaíma é um encontro magnífico, um baile das artes, mágica do teatro paulista e de seus artistas, também herói de nossa gente. Com gênio e caráter. Alguém vai perder a festa? (Del Rios 1978:21).

Mas nem toda a crítica paulista, vai aceitar incondicionalmente a grande *mudança nos parâmetros teatrais* que o espetáculo apontava. Os sinais de *Macunaíma* como um *marco inaugural de uma outra cena brasileira*, não foram bem recebidos pelo menos por dois comentários. O primeiro, de Cecília Prada, contrasta visivelmente com os demais críticos que até aqui se manifestaram:

[...] Os que se propõem adaptar obra literária para teatro ou cinema têm duas escolhas: procurar numa paciente exegese, estudar o texto original e dele extrair, o mais fielmente possível, tudo o que o autor quis dizer; ou recriar livremente, escolhendo uma das leituras possíveis, já que toda obra de arte apresenta vários níveis de interpretação. Das duas opções, os jovens do Pau-Brasil, dizendo optar pela primeira (tanto que apresentaram o texto na íntegra, ou quase), na verdade não fizeram nem uma coisa nem outra, ficaram num meio termo amorfo, hesitante, tímido, tedioso.

O herói do palco do São Pedro é sem nenhum caráter mesmo, no sentido de caracterização ou feição. É um herói gratuito. As longas cenas passadas na taba e na selva mais parecem resultados de uma pesquisa etnográfica, ou um documentário (falso) sobre a vida dos índios – e deles só conservando a fidelidade à peladez, com bilimbins e adiposidades sacudindo muito pra lá e pra cá (Prada 1978:90 apud Guimarães 1998:67).

Outro comentário que faz ponderações é o de Fausto Fuser, que considera o espetáculo “menor”, embora por vezes “bonito”, afinal o encenador é um criador fertilíssimo

[...] cuja presença no espetáculo se faz notar a cada passo, claramente, em cada boa solução. Naum Alves de Souza, no programa, recebe a classificação para nós pouco usual e imprecisa de diretor de arte; no espetáculo ele também é aderecista e figurinista de inspiração e originalidade à altura de Mário de Andrade.

Com tudo isso, porém, *Macunaíma* resulta num espetáculo indeciso, indefinido, quase um espetáculo menor, embora às vezes bonito. Antunes Filho dá inúmeras provas de sua enorme capacidade, mas nem sempre. E as quedas, depois de vôos altos, sempre se fazem notar mais (Fuser 1978:16 apud Guimarães 1998:67).

VIII

De fato a recepção crítica do espetáculo foi extraordinária, seja do ponto de vista da crítica, seja do ponto de vista do público e até mesmo da classe teatral. Mas nem sempre com o mesmo entusiasmo e consciência histórica que se estava diante do NOVO. Mesmo assim, pela importância cultural que o espetáculo teve e pelos prêmios com os quais foi agraciado, duas importantes publicações registram uma discussão

crítica empreendida pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, às vésperas da primeira excursão de *Macunaíma* a Nova Iorque, envolvendo uma plêiade dos colaboradores do jornal como Nilo Scalzo, Sheila Leirner, Léa Vinocur Freitag, Ilka Marinho Zanotto, Clóvis Garcia, Acácio Ribeiro Valim, Zuza Homem de Mello, Liane C. A. Alves (1979:38-39). Discussão esta que se não primava pelo esclarecimento completo dos méritos do espetáculo por parte da maioria dos críticos, em boa parte de seus comentários não resta dúvida da importância do espetáculo, ou seja, tem-se a consciência de que se discutia um espetáculo emblemático, digno de figurar nos anais da história do teatro brasileiro.

A outra discussão que, sob forma de entrevistas realizadas por Sebastião Milaré, foi publicada na revista *artes*, contava com o depoimento do encenador José Celso Martinez Corrêa, do dramaturgo Jorge Andrade (1922—1984), da professora Telê Porto Ancona Lopez, do ator Perfeito Fortuna, do fotógrafo Maureen Bissiliat e do fundador da Escola de Arte Dramática, de São Paulo, Alfredo Mesquita (1979:11-19). Esses são documentos importantes para o estudo das várias interpretações que a montagem de Antunes Filho teve à época em que foi montada; interpretações por sua vez, que não perdem o horizonte histórico em que se situam e, mesmo quando discordantes do ponto de vista adotado pelo encenador, tornam-se nítidas as nervuras em que se entrelaçam os “*affectus*”, o “*ethos*”. Uma estrutura de significantes e significados permeia as várias expressões, mesmo as carregadas de subjetividades (um dado inerente à crítica e interpretação da obra artística) recomendando-se um ir e vir às leituras — registros efêmeros do que se deu em cena e como reverberou em cada um de seus interpretantes — para que o arbítrio não se hipertrofie e seja capaz de reconhecer as verdades que se desvelam através do testemunho daqueles que vivenciaram tal fenômeno, única forma de constatar e dialetizar as dicotomias de um pensamento que se deu a ver no momento mesmo em que pôde ser expresso, característica básica da constituição de uma possível história do teatro, especialmente do espetáculo.

IX

No final de 1981, Michalski escreve pela última vez sobre a montagem de Antunes e confessa: “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” (Michalski 1981:1). De fato, são vários os aspectos nos quais podemos apoiar nossa

análise de *Macunaíma*, não sendo apenas uma única apresentação do espetáculo suficiente para absorver completamente suas possibilidades de leitura. Como atesta Antonio Mercado, em ensaio de fôlego sobre o espetáculo, ainda ao calor da hora de 1979, a recepção de *Macunaíma* pode se dar sob o ponto de vista do processo de criação da montagem, onde seria necessário descrever e discutir a escritura

[...] tanto do texto que serve de base ao espetáculo como do próprio texto cênico, ambos elaborados com a participação decisiva dos membros do grupo [...]. Os aspectos plásticos, visuais e sonoros do espetáculo solicitam igualmente um estudo à parte, que descreva a pesquisa realizada pelo grupo e o tipo de orientação dado por Naum Alves de Souza na cenografia e Murilo Alvarenga na direção musical. Um trabalho especial deveria ser dedicado à estrutura da produção do espetáculo, que foi decisiva para a sua concretização, e que põe em cheque os critérios que têm presidido a atual política de subvenções do SNT, como já notou Yan Michalski. Pode-se ainda cogitar de uma análise crítica do trabalho de interpretação e de seus postulados teóricos, de um estudo sobre a técnica da encenação em si, e assim por diante (Mercado 1979:37).

No percurso deste ensaio pudemos constatar a exploração de todas essas veredas interpretativas elencadas por Mercado nos diversos artigos e críticas do espetáculo citados. Isso demonstra as múltiplas possibilidades de leitura da montagem que reverbera de certa maneira a própria polissemia do livro que serviu de substrato ao espetáculo e cujas críticas revelaram matrizes semelhantes tanto na criação de *Macunaíma*, por Mário de Andrade, quanto de sua transcrição cênica, realizada por Antunes Filho: a busca de uma brasilidade (ou será latino-americanidade?) não só em nível temático como também na pesquisa de linguagem literária e cênica. Assim como se descobriu nossa brasilidade a partir dos renovados estudos do romance, o teatro parece também ter redescoberto sua identidade sufocada pelo arrocho do governo militar. Dessa maneira, "*Macunaíma* representa uma inauguração, uma síntese e uma retomada" (Mercado 1979:44). Retoma todas as conquistas da cultura brasileira do século XX, do modernismo de 1922 à criação coletiva dos anos 1970, num trabalho de síntese e depuração que remete não ao passado pura e simplesmente, mas que fala do presente apontando para o futuro, isto é, uma nova cena, desconstruindo modismos, mas também estabelecendo outros parâmetros para o teatro brasileiro que influenciaram uma geração de encenadores, seja no recurso a modelos de produção semelhante, seja pela pesquisa nos processos de

criação do ator, seja no uso da literatura — material não dramático — como veículo para a criação teatral, seja na compreensão da natureza do homem brasileiro e da sociedade, na *tradição sempre nova* de perscrutar a realidade através das lentes da arte.

X

Segundo Silviano Santiago, vários foram os motivos que provocaram o fracasso editorial de *Macunaíma* na época de seu lançamento. Dentre esses diversos fatores, podemos referir-nos inicialmente a ainda incipiente apreensão da estética modernista pela escassa crítica literária de então e pelo público leitor da década de 20, sobretudo. Além disso, Mário de Andrade foi um dos autores inaugurais da nova linguagem literária brasileira que se anunciava e que de fato só seria reconhecida e frutificada em obras e autores posteriores, a partir do tropicalismo, influenciando não apenas a literatura ou as artes plásticas, mas também o cinema, o teatro e a música.

Também não podemos esquecer que no Brasil do 1920 a alta taxa de analfabetismo, o restrito percurso escolar de uma minoria alfabetizada, o preço do livro desproporcional a média salarial do país, a pouca eficiência do sistema de bibliotecas públicas e pela não familiaridade do brasileiro com a leitura são fatores decisivos para se entender a não penetração de *Macunaíma* e de um modo geral do próprio projeto modernista na sociedade brasileira, “não chegando a constituir o que, em termos de indústria cultural, se chamaria de um público”. (Santiago 1988:182).

Dessa maneira, a parca circulação do produto literário modernista e a quase inexistência de um comércio em torno de sua produção explica-se pela ausência de condições históricas, sociais e culturais que impediram a devida recepção do produto modernista e, particularmente, da rapsódia andradina. Além do choque estético que proporcionava na imprensa e intelectualidade brasileira, o *Macunaíma* não dispunha de um contexto histórico e social propício para uma verdadeira recepção. Talvez o maior problema do modernismo de um modo geral é que não houve uma produção estética larga o suficiente que pudesse formar um público e influenciar gerações imediatamente posteriores. Pelo contrário, o modernismo permaneceu enquanto projeto estético, no momento de seu surgimento, restrito a propaganda de seus idealizadores, sem ter tempo suficiente de mostrar na prática os ideais que defendia. *Macunaíma* não teve de fato uma recepção. O que existiu foi praticamente a ausência de qualquer recepção.

Em relação ao *Macunaíma*, de Antunes Filho, deu-se o efeito contrário: o Brasil de então, encontrava-se no chamando “milagre

brasileiro” e mesmo que a vida da população não fosse das melhores (como ainda não é), o desenvolvimento social e econômico era bastante superior ao quadro que nos deparamos na década de 1920. Além disso, no que concerne aos aspectos gerais da cultura brasileira, o modernismo finalmente já havia encontrado seu público, sendo devorado e digerido antropofagicamente pelo tropicalismo que surgiu no final dos anos 60. *Macunaíma*, a rapsódia de Mário de Andrade, abandonava a obscuridade da época de seu surgimento e tornava-se um clássico da literatura brasileira. Quando da montagem de Antunes, muitos de seus principais estudos já haviam sido feitos, a exemplo do *Roteiro de Macunaíma*, de Manuel Cavalcanti Proença (1956); *Intertexto: escrita rapsódica — ensaio de leitura produtora*, de Mário Chamie (1970); *Morfologia do Macunaíma*, de Haroldo de Campos (1973); *Macunaíma: a margem e o texto*, de Telê Porto Ancona Lopez (1974), e outros. O filme de Joaquim Pedro de Andrade também já tinha sido realizado, ou seja, existia no final da década de 1970 um *horizonte de expectativas* suficientemente preparado e de acordo com as respostas que o *Macunaíma* apresentava aos leitores de então. O choque estético inicial de suas primeiras edições já havia passado e seu enigma começava a ser solucionado pelos importantes estudos que a ele foram dedicados; no entanto, seu fascínio e espanto ainda existiam levando pesquisadores e artistas a novas veredas da pesquisa e criação, como pudemos constatar com a consagrada montagem de Antunes e a publicação do clássico ensaio de Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaué: uma interpretação de Macunaíma* (1979).

No que concerne ao teatro todos os principais acontecimentos que determinaram a modernidade do teatro brasileiro já havia ocorrido a começar pela encenação de *Vestido de noite*, de Nelson Rodrigues, por Ziembski, em 1943, pelos Comediantes, passando pelo surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Teatro Arena, a estréia da montagem tropicalista de José Celso Martinez Corrêa do texto modernista de Oswald de Andrade, *O rei da vela*, em 1967, pelo Teatro Oficina, até culminar na montagem de *Macunaíma*, de Antunes Filho, uma espécie de apoteose desse contínuo desenvolvimento do nosso teatro e dessa progressiva problematização e conscientização do homem brasileiro.

Dessa forma, podemos perceber que o público e a crítica teatral brasileira estavam suficientemente preparados para ler o *Macunaíma* de Antunes, prontos para absorver as inovações estéticas da cena e do texto. Tudo isso explica a quase unânime aceitação da montagem em contraposição ao descaso ao livro em suas primeiras edições. *Macunaíma* de Mário de Andrade pôde finalmente formar seu público leitor do futuro

e a montagem de Antunes surge como que predestinada a alcançar o sucesso popular e o reconhecimento da crítica.

Referência Bibliográfica

- ANTUNES FILHO. 1979. Macunaíma está aqui. *artes*, São Paulo, nº 53, p. 11-19. Entrevista concedida a Sebastião Milaré.
- BEIRÃO, Nirlando. 1978. O herói levou 50 anos para subir ao palco, mas, enfim, São Paulo verá um Macunaíma trágico. *ISTOÉ*, São Paulo, p. 60-61, 20 set.
- CRÍTICOS discutem as muitas faces de “Macunaíma”. 1979. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 38-39, 6 maio.
- DEL RIOS, Jefferson. 1978. Macunaíma: o endiabrado baile das artes dessa gente brasileira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 out. Ilustrada, p. 21.
- FLEXA, Jairo Arco e. 1978. Cada vez mais vivo. *Veja*, São Paulo, p. 132-135, 27 set. 1978.
- FUSER, Fausto. 1978. Macunaíma: o bandido no final vira estrela. *Última Hora*, São Paulo, p. 16, 15 nov. Apud: GUIMARÃES, Carmelinda. 1998. *Antunes Filho: um renovador no teatro brasileiro*. Apresentação Clóvis Garcia. Campinas/SP: Ed. da UNICAMP.
- GUIMARÃES, Carmelinda. 1998. *Antunes Filho: um renovador no teatro brasileiro*. Apresentação Clóvis Garcia. Campinas/SP: Ed. da UNICAMP.
- KOPELMAN, Isa. 1978. Porque Macunaíma. In: GRUPO PAU-BRASIL. *Macunaíma*. Teatro São Pedro. Direção Antunes Filho. São Paulo, programa, set.
- LIMA, Mariangela Alves de. 1978. Raízes profundas do “herói de nossa gente”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, p. 14, 4 out.
- LUIZ, Macksen. 1978. O teatro brasileiro está vivo e morando em São Paulo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 30 set.
- MERCADO, Antonio. 1979. *Macunaíma e a escritura cênica*. *Ensaio*, Departamento de Teoria da Escola de Teatro do Centro de Artes da Fefierj, Rio de Janeiro, nº 0, p. 37-44.
- MAGALDI, Sábado. 1978. Como se fosse um bom sonho, os personagens do livro mágico viram gente. E dão uma festa incrível no palco. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 21, 29 set.
- _____. 1984. Macunaíma, seis anos depois: ainda uma surpresa. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 15, 4 maio.
- MICHALSKI, Yan. 1978. Macunaíma: Um teatro com muito caráter. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5, 17 out.
- _____. 1979a. Nova Iorque aplaude o herói sem caráter. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jun. Caderno B, p. 1.

- _____. 1979b. Macunaíma: um espetáculo revolucionário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 out. Caderno B, p.10.
- _____. 1980. Bem feito para quem bobeou. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jan. Caderno B, p. 2.
- _____. 1981. "Macunaíma": um milagre repetido. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 dez. Caderno B, p. 1.
- _____. 1985. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- MILARÉ, Sebastião 1979. Macunaíma está aqui, *artes:*, São Paulo, nº 53, p. 11-19.
- _____. 1994. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Perspectiva.
- NÊUMANNE, José Pinto. 1978. "Macunaíma" no palco: somos nós mesmos que compensamos nossas frustrações e miséria com o Ai, que preguiça. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 set. Caderno B, p. 8.
- SANTIAGO, Silvano. 1988. A trajetória de um livro. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXème siècle; Brasília, DF: CNPq, p. 184-193.
- PRADA, Cecília. 1978. Desconfie. *ISTOÉ*, São Paulo, nº 93, p. 90, out. Apud: GUIMARÃES, Carmelinda. 1998. *Antunes Filho: um renovador no teatro brasileiro*. Apresentação Clóvis Garcia. Campinas/SP: Ed. da UNICAMP.