

MACUNAÍMA: DA RAPSÓDIA AO PALCO

MACUNAÍMA: OF RHAPSODY FOR THE THEATER

Cláudia Beatriz Carneiro Araújo¹

RESUMO: O objetivo deste texto é analisar a transposição da rapsódia *Macunaíma* de Mário de Andrade para o teatro, realizada pelo diretor teatral Antunes Filho, em 1978. Por ser um teatro de pesquisa, será abordada da preparação à montagem final da peça, bem como, sua recepção pelo público e pela crítica. A finalidade é compreender como se deu essa transposição, tanto no nível textual, como no nível simbólico e de encenação, para então, situarmos o sucesso da peça, cinquenta anos depois da publicação da narrativa, e o marco que representou no teatro brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Macunaíma. Rapsódia modernista. Teatro contemporâneo.

1 Introdução

A rapsódia *Macunaíma* de Mário de Andrade (1893-1945) foi publicada em 1928, não alcançando grande repercussão. Pode-se constatar tal fato pela reduzida tiragem da primeira edição, 800 exemplares patrocinados pelo próprio Mário de Andrade (1893-1945), e pela demora de quase uma década para publicação da segunda edição, em 1937, numa tiragem ainda insignificante de 1000 exemplares pela editora José Olympio². Além disso, a acolhida do livro pela imprensa foi mínima, demonstrando a falta de preparo da crítica da época para compreender uma obra de tamanho valor. Ficando para o próprio autor a tarefa de divulgá-la e explicá-la, pelo menos entre seus pares, pois a taxa de analfabetismo no país era altíssima, contribuindo para o ínfimo público leitor existente.

Cinquenta anos depois, Antunes Filho, diretor teatral, leva *Macunaíma* para o palco, inaugurando, com a peça, o Teatro Brasileiro Contemporâneo; além de alcançar sucesso de público e crítica, em âmbito nacional e internacional. O contraste entre a recepção do livro e da peça teatral não pode ser explicado apenas pela mudança de gênero, deve-se levar em consideração também o momento histórico em que se dá a publicação da rapsódia e a apresentação da peça teatral.

A rapsódia de Mário de Andrade passa por dois momentos importantes antes de ser consagrada pela crítica literária: primeiro, o momento de sua publicação na década de 20, em

¹ Mestranda em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia – UFU.
E-mail: claudiabeatriz31@yahoo.com.br

² Informações retiradas da *Edição Crítica de Macunaíma* de Telê Lopez (1988) *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 257 - 270, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

que, incompreendida, não foi bem aceita; depois, na década de 50, quando o movimento modernista começa a ser retomado pela historiografia literária e pelos poetas concretistas, surgindo o primeiro estudo da narrativa³; para então, somente depois, na década de 70, ser considerado definitivamente como um clássico da literatura brasileira. Década esta que a rapsódia experimenta um salto quantitativo tanto em suas publicações como nos estudos direcionados à obra, consagrando-a definitivamente como a melhor prosa de ficção modernista. Se *Macunaíma* teve oito edições publicadas em mais de quatro décadas, só na década de 70 são nove edições. Além disso, a rapsódia será uma das poucas obras brasileiras que são transpostas tanto para o cinema⁴ como para o teatro⁵, alcançando repercussão internacional.

Se o Modernismo é retomado inicialmente pela historiografia e crítica literária, é no cenário da censura política que as obras modernistas alcançam o maior público leitor de sua história. Isso se deu por dois motivos: o primeiro, porque a literatura carrega em si uma dualidade íntima e irreduzível, configurando-se no inacabável, podendo assim, tomar a forma necessária a ocupar espaços, interesses e tempos distintos. É dessa forma, que se tornou útil, no contexto da ditadura militar, uma literatura anterior àquele tempo e, aparentemente inofensiva, pois era necessário encobrir qualquer tipo de expressão atualizada da realidade do país. Assim, o governo, ao mesmo tempo, que veta tudo que foge a sua própria ideologia, incentiva a indústria cultural brasileira com subvenções, ou seja, financia a produção literária, desde que lhe pareça inócua.

O segundo motivo também está ligado ao quadro político do país, é o intenso investimento do governo em sua “modernização”: a escola abre as portas para as camadas populares, diminuindo a taxa de analfabetismo; Cresce o mercado editorial, tornando mais acessível a literatura à sociedade; com o “milagre brasileiro”, o poder de compra do brasileiro aumenta. A arte modernista é então resgatada, entra no currículo escolar do ensino regular ao ensino superior, é absorvida pela produção cultural de massa, recebe investimento pelo mercado editorial, é apresentada às camadas populares; enfim, seleciona-se o material, empacota-o, impondo-lhe forma, tamanho e cor determinada na tentativa de manter sob controle sua dualidade inerente.

³ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 1ª edição. São Paulo: editora Anhembi Ltda, 1955.

⁴ *Macunaíma*. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: filmes do Serro / Grupo filmes / Condor filmes, 1969.

⁵ *Macunaíma*. Roteiro: Antunes Filho e Jacques Thièrot. Direção: Antunes Filho. Grupo Pau Brasil, 1978. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 257 - 270, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

Com isso, a literatura modernista assume a partir do final da década de 60 vários papéis: para a historiografia literária representa o marco da literatura brasileira, a fase heróica de sua constituição como tal; para a política um instrumento de distração e alienação da sociedade; para o mercado editorial objeto vendável; e, por fim, para os próprios literatos, que buscavam no experimentalismo estético dos modernistas inspirações para suas criações, precioso material para suas pesquisas. Desperta então, as obras modernistas, o interesse de pesquisadores, historiadores, críticos literários, artistas e até mesmo, políticos.

É nesse quadro, segunda metade da década de 70, que Antunes dá início ao seu projeto de apresentar *Macunaíma* no palco. Momento em que o diretor não enfrentará mais os mesmos problemas de Mário de Andrade na época da publicação da rapsódia: o Modernismo já havia encontrado seu público, *Macunaíma* já havia se tornado um clássico da literatura brasileira, era possível encontrar um número considerável de pesquisas sobre a rapsódia e, o mais importante: na estreia da peça, tanto o público como a crítica teatral estavam preparados para ler e assistir *Macunaíma* de Antunes, ou seja, estavam prontos para absorver as inovações estéticas do texto e do espetáculo.

Antunes é fiel à narrativa e a sua forma de composição, no entanto, enquanto na rapsódia, *Macunaíma* é narrado, no palco é apresentado ao público; e, por um instante, instante em que se apresenta no palco, despido da voz do *outro*, mostra-se em sua totalidade, permitindo ao espectador o encontro com a poesia⁶ de *Macunaíma*. 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.

Para uma melhor compreensão de tal processo criativo, este trabalho será dividido em três partes: a primeira fará uma apreciação da gênese e trajetória da peça, no intuito de mostrá-la em sua totalidade, do projeto inicial a sua concretização e sucesso; a segunda abordará os pressupostos teóricos que serviram de base para sua montagem; e, por fim, a última parte contemplará a análise da peça, os recursos criados ou reaproveitados pelo teatrólogo para a transposição da narrativa, tanto para o texto dramático, como para o palco, ou seja, será feita uma análise da peça em si.

⁶ Poesia no sentido proposto por Otávio Paz em *O arco e a lira*: a poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador. É onde os opostos se fundem por um instante.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 257 - 270, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

2 Gênese e trajetória de Macunaíma no teatro

O espetáculo *Macunaíma* de Antunes Filho foi encenado pela primeira vez em 1978, no teatro São Pedro, em São Paulo, com o Grupo Pau-Brasil; percorreu trinta cidades brasileiras e sessenta e sete estrangeiras, no total de 17 países (Venezuela, México, Canadá, EUA, Israel, Austrália e dez países europeus). Foi considerado *um divisor de águas* do Teatro Brasileiro, pela beleza plástica, pelo diálogo vivo que estabelece com o público, pela simplicidade e mobilidade criativa do cenário, pela plasticidade de sentidos que oferece à imaginação criativa do espectador; enfim, por se apresentar na *incompletude* de uma obra de arte que é, transpondo assim, o tempo e o espaço.

José Alves Antunes Filho (1929), dramaturgo, diretor de teatro e cineasta, destacou-se em meio à primeira geração dos encenadores modernos do Brasil. Recebeu sua formação de diretor e iniciou sua carreira no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). No entanto, alcança projeção internacional com a peça teatral *Macunaíma*. Tudo começou em 1977, quando resolveu oferecer um curso para atores. Escreveu um projeto, baseado no tema “Macunaíma”, o qual foi aceito pela Comissão de Teatro da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, recebendo patrocínio desta para o seu desenvolvimento.

Do curso surge a peça teatral e, com esta, o Grupo de Teatro Pau-Brasil que, mais tarde, com a repercussão do espetáculo, passa a se chamar Grupo de Teatro Macunaíma. A preparação e montagem da peça acontecem durante doze meses, sendo o estado de São Paulo o único produtor do espetáculo. A partir de 1982 o Grupo passa a receber o patrocínio do SESC-SP, com sede no Teatro Anchieta, fazendo parte do Centro de Pesquisa Teatral (CPT).

O espetáculo torna-se, desde a sua estreia em 15/09/1978, um fenômeno teatral brasileiro sem precedentes: será uma das carreiras mais longas na história do teatro brasileiro, tendo sua última encenação em 05/07/1987, em Atenas. Da primeira à última apresentação, causou grande impacto na crítica nacional e internacional. No ano mesmo de estreia, é possível ver a opinião de grandes especialistas da área teatral estampada nos principais jornais e revistas da época:

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, p. 21).

Bastaria um único espetáculo – Macunaíma – para conferir à temporada paulista o rótulo de excepcional: pela primeira vez em onze anos (desde a estreia de *O Rei da Vela*) recebíamos um impacto difícil de ser avaliado de imediato, mas a respeito *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 257 - 270, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

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 (MICHALSKI, 1978, p. 5).

Para encontrar registrado, nos próximos anos, a continuidade do sucesso da peça:

Antunes bombardeia o espectador com uma plasticidade inédita em nosso teatro, apenas equiparável ao que nos mostrou, a dez anos, Bob Wilson, no inesquecível *The life and times of Dave Clark*. (MAGALDI, 1984, p. 15).

Macunaíma [...] despede-se de São Paulo porque vai à olimpíada fazer tremer Los Angeles nas bases. Duvidaram muito e ele volta com a medalha de ouro da malandragem mundial [...]. Macunaíma é, pois, um milagre teatral que cumpre a função de jogo aberto com a platéia. (ZANOTTO, 1984).

David George, em seu livro *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*, faz um recorte das principais críticas internacionais sobre o espetáculo, que se achou importante serem citadas neste trabalho, com a finalidade de confirmar o impacto que a peça causou também no exterior:

Eis uma seleção da crítica internacional que aparece no programa de 1984 (traduções do autor): de Nova York, “Um trabalho que triunfa sobre a duração [...] e sobre a língua [...] para transmitir um raro empolgamento teatral [...], uma viagem de aventura, alegria e desespero [...] como a de Peer Gynt [...]”; de Bonn, “eletrizante reação do público, incondicionalmente entusiasmado.”; de Paris, “São belos, esses mágicos do palco. Cada noite, o público faz de *Macunaíma* um triunfo”; de Milão, “Um teatro extraordinariamente rico e solar, obtido com meios bastantes simples. A plateia aplaude freneticamente.”; de Caracas, “*Macunaíma* [...] foi a maior surpresa estética do certame artístico que fez de Caracas um cenário do mundo”; de Londres, “a mais estranha e exuberante atração que o teatro Lyric Hammersmithi já apresentou”; de Madri, “*Macunaíma* é, para o teatro, o que *Cem Anos de Solidão* é para o romance”; de Guanajuato (México), “*Macunaíma* abre e fecha, inicia e esgota um caminho para o teatro latino-americano”; de Adelaide (Austrália), “Nada semelhante apareceu em nenhum festival desde a *Conférence des Oiseaux* de Peter Brook [...]” (GEORGE, 1990, p. 22).

Diante do sucesso de *Macunaíma* é imprescindível apreciar mais de perto o período de preparação e montagem da peça. Momento este do intenso trabalho de toda a equipe: estudo, pesquisa e busca por técnicas, tanto de interpretação, como aplicáveis ao cenário, que traduzissem a riqueza artística da rapsódia de Mário de Andrade, a fim de libertar a imaginação criadora do espectador.

3 Preparação do espetáculo

A peça teatral *Macunaíma* surge da proposta de curso de interpretação feita por Antunes Filho à Secretaria Estadual de Cultura do estado de São Paulo. O curso começa com trinta alunos, um grupo bem heterogêneo. O que todos tinham em comum era a inexperiência no teatro. Desses trinta atores, apenas quinze frequentaram o curso até o final, o motivo para tantas desistências foi o esquema de trabalho rigorosamente disciplinado instaurado por Antunes: o grupo trabalhava em média, dentre estudos e ensaios, de dez a doze horas, de segunda a sábado, totalizando doze meses de intensa preparação. No final, o espetáculo é encenado por dezenove atores e atrizes, pois, ao longo desses doze meses, outros atores foram incorporados ao grupo.

Os atores/alunos não eram remunerados pelo trabalho, apenas mais no final, quando o espetáculo já estava quase pronto, aqueles mais carentes começaram a receber uma quantia para subsidiar o transporte e a alimentação. Era um investimento futuro, Antunes oferecia, em um curso sem custo para o aluno, uma formação intensiva, prática e teórica.

A formação teórica oferecida pelo curso abarcou teorias sobre interpretação (do tradicional ao mais contemporâneo), pesquisa sobre a rapsódia de Mário de Andrade e estudos sobre o folclore brasileiro e a cultura indígena, africana e europeia. No que tange à prática, o grupo contou com aulas de dança, música, de técnicas de interpretação, instrumentos musicais, assistiu a filmes e palestras e recebeu o assessoramento de um professor de Tupi, além dos ensaios da peça.

Duas foram as principais fontes de pesquisa teatral de Antunes: o teatro coletivo e o teatro de Grotowski. O método do primeiro:

visa a utilizar e concentrar a energia do grupo como uma entidade coletiva [...] não se trata simplesmente do modo de representar; trata-se de um modo de trabalhar, e acima de tudo, de um esforço de colaboração. [...] O processo é tão importante quanto o produto. [...] (Os atores) são submetidos a um treinamento intensivo de artes dramáticas tradicionais (representação, canto, dança), assim como de várias disciplinas como karatê, tai-chi, ioga e técnicas circenses. [...] (Essas técnicas) são cuidadosamente integradas na equipe, de modo que as habilidades individuais tornam-se coletivas. [...] A improvisação é intensamente empregada. [...] Os atores tentam desenvolver espontaneamente as ideias, sem a ajuda de um texto (GEORGE, 1985, p. 75).

Ainda em relação ao teatro coletivo, é importante ressaltar que este já era utilizado, desde a década de 30, por dramaturgos e companhias de teatro experimental que buscavam se opor ao teatro linear, convencional e realista, no intuito de subverter a empatia entre a plateia e as personagens. O sistema brechtiano de distanciamento foi a primeira tentativa de quebra

da empatia, depois veio o teatro laboratório polonês de Grotowski. No Brasil, o teatro Arena e o teatro Oficina.

Já no que tange ao emprego dos acessórios e o cenário que compõem a peça, Antunes busca no teatro polonês de Grotowski, técnicas também amplamente utilizadas pelos grupos experimentais. De acordo com David George:

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: ela permite que os grupos realizem suas encenações sem gastar muito dinheiro. Mas também tem um objetivo estético: ela dispensa a necessidade de cenários realistas e liberta a imaginação do jugo das limitações espaciais daqueles (GEORGE, 1985, p. 80).

Na busca incessante do Grupo de encontrar a melhor forma de traduzir *Macunaíma* num diálogo vivo com o público, é criado um novo conceito de teatro e de ator, opondo-se ao esquema de produção do teatro comercial, tão difundido no meio teatral do momento; além disso, rompe definitivamente com o teatro realista. Antunes busca no teatro contemporâneo estrangeiro as técnicas necessárias à viabilização de seu projeto, no entanto, não despreza as formas tradicionais e, nesta tentativa, funda suas próprias técnicas originalmente brasileiras.

4 Macunaíma

O texto

Da narrativa rapsódica de Mário de Andrade, Antunes Filho em parceria com Jacques Thiériot compõem o texto dramático da peça teatral *Macunaíma*. O roteiro é fiel à estrutura narrativa do texto, reduzindo poucos episódios a fim de adaptá-lo ao gênero dramático. Os capítulos da rapsódia são apresentados em sua sequência original, pela sua conversão em cenas. Ocorrem pouquíssimas mudanças, sendo “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, p. 10) A peça é dividida em 2 partes, 4 atos e 15 cenas, conforme David George coloca em seu livro *Teatro e Antropofagia*:

PRIMEIRA ÉPOCA	
ATO 1 Capítulo I	Macunaíma
Capítulo II	Maioridade

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 257 - 270, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 abr...; aceito em 7 jun. 2010.

	Capítulo III	Ci, Mãe do Mato
	Capítulo IV	Boiúna Luna
ATO 2	Capítulo V	Piaimã
	Capítulo VI	A Francesa e o Gigante
	Capítulo VII	Macumba
	Capítulo VIII	Vei, a Sol
SEGUNA ÉPOCA		
ATO 3	Capítulo IX	Carta pras Icamiabas
	Capítulo X	Pauí-Pódole
	Capítulo XI	A Velha Ceiuci
	Capítulo XII	Tequete, Chupinzão e a Justiça dos Homens
ATO 4	Capítulo XIII	A Piolhenta do Jiguê
	Capítulo XIV	Muiraquitã
	Capítulo XV	A Pacuera de Oibê
	Capítulo XVI	Uraricoera
	Capítulo XVII	Ursa Maior e Epílogo

São feitas também pequenas alterações no final e no início de cada cena para manter a coesão da narrativa: ou uma cena termina com o início da cena seguinte, ou a cena inicia-se explicando o desfecho da cena anterior, como no trecho que segue, em que Macunaíma explica aos irmãos a aventura que viveu com a velha Ceiuci, contada na cena anterior:

Ato 3, capítulo XII – Tequete, Chupinzão e a Justiça dos homens

(MACUNAÍMA SAI DO BURACO E SE ENCONTRA COM OS MANOS. REGOZIJA-SE)

MACUNAÍMA - Ufa!!

MAANAPE - Ô herói!

JIGUÊ - Ô herói, ô mano, ô Macunaíma!

MAANAPE - Cê pensa que nós somos bobos? Onde cê tava? Onde é que cê se enfiou?

JIGUÊ - Faz sete dias e sete noites que nós tamos te procurando.

MAANAPE - Já corremo São Paulo inteiro atrás de você.

JIGUÊ - Por tudo quanto é canto e maloca.

MAANAPE - Onde cê andou?

MACUNAÍMA - A velha Ceiuci me perseguiu pelo Brasil inteiro...

MAANAPE - A velha Ceiuci?

MACUNAÍMA - Mas eu chispei que chispei e tô aqui de novo em São Paulo salvinho da silva. [...] (ANDRADE, p. 54)

Com o objetivo de proporcionar unidade dramática, o número de personagens é reduzido. E para concluir sobre as mudanças ocorridas na passagem do texto narrativo para o texto dramático, temos uma das principais características deste último, o diálogo. Há um aumento considerável na quantidade de diálogos, pois são as personagens que dão as informações necessárias cumprindo a função narrativa, como se vê no segundo ato, na

primeira cena “Piaimã” e, para fins de comparação, ao lado, o mesmo episódio no texto de Mário de Andrade:

<p>PROST. 1 - Cês tão gostando de São Paulo? PROST. 2 - Aqui é bem diferente, não? MACUNAÍMA - É... São Paulo é uma selva bem diferente. [...] MACUNAÍMA - Apartamento? PROST. 1 - Onde a gente mora, dorme... MACUNAÍMA - Maloca! Maanape, não tenha medo. É a maloca delas. [...] (ENTRAM NO ELEVADOR) JIGUÊ - Ô, sagui açu. PROST. 1 - Não é sagui açu, não, é elevador. (DESCE O PANO DO APARTAMENTO) [...] MACUNAÍMA - Plantaram uma esteira no chão. PROST. 2 - Não é esteira não. É cama, máquina cama. Estou pronta... Vem chéri. [...] MACUNAÍMA - (BOTANDO A CABEÇA PARA FORA) - Que abafamento. Essa maloca é mais alta que a Paranaguara. Olha Jiguê, quanta onça parda lá embaixo! JIGUÊ - (COM A CABEÇA DE FORA) - É mesmo! PROST. 2 - Não é onça parda, não. Aquilo lá é ford, dodge, chevrolet. É automóvel. PROST. 1 - É máquina! MACUNAÍMA - Máquina automóvel... Olha quanto tamanduá, saci, boitatá lá naqueles atalhos! PROST. 1 - Que nada. Aquilo são caminhões, bondes, motocicletas, gorjetas, rádios, faróis, postes, chaminés... PROST. 2 - E é tudo máquina! PROST. 1 - Tudo na cidade é só máquina! [...] (ANDRADE, p. 21-22)</p>	<p>[...] Macunaíma campeou, campeou mas as estradas e terreiros estavam apinhados de cunhas tão brancas tão alvinhas, tão!... Macunaíma gemia. Roçava nas cunhas murmurando com doçura: “Mani! Mani! Filhinas da mandioca...” perdido de gosto e tanta formosura. Afinal escolheu três. Brincou com elas na rede estranha plantada no chão, numa maloca mais alta que a Paranaguara. [...] Acordou com os berros da bicharia lá embaixo nas ruas, disparando entre as malocas temíveis. E aquele diacho de sagui-açu que o carregara pro alto do tapiri tamanho em que dormira... [...] As cunhas rindo tinham ensinado pra ele que o sagui-açu não era saguim não, chamava elevador e era uma máquina. [...] As onças pardas não eram pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. De vez em quando estremecia. [...] (ANDRADE, 2008, p. 52-53)</p>
--	--

O espetáculo

Vários recursos com finalidades teatrais são inseridos na montagem da peça, acrescentando-lhe musicalidade, cor e fantasia, configurando-se em um espetáculo visual e auditivo de tipo circense. Da mesma forma que a narrativa de Mário é composta de material retirado do folclore brasileiro, a peça de Antunes é entrecortada do início ao fim destes mesmos recursos: inúmeras canções (umas novas, outras adaptações de poemas presentes na rapsódia); instrumentos musicais de origens europeia, indígena e africana; danças e rituais presentes na cultura brasileira (assiste-se ao ritual da macumba, à capoeira, ao samba, ao

desfile de carnaval, à encenação do bumba-meu-boi, à viola caipira, a rituais indígenas); enfim, a diversidade cultural brasileira é muito bem ilustrada na peça.

A técnica utilizada por Antunes que melhor lhe possibilitou colocar no palco o mosaico da realidade brasileira foi a inserção de blocos que entrecortam toda a peça - bloco carnavalesco, bloco de operários, bloco de piolhos, bichos, mendigos, séquito de araras, bumba-meu-boi, urubus, povo, estátuas, estrelas – cada um com funções e significados distintos. Como bem se vê logo no início do espetáculo, com a entrada do bloco de operários:

ATO I - CAP. I e II - Macunaíma e Maioridade

(BLOCO DE ATORES VINDO DE COSTAS PARA O PÚBLICO COM MOVIMENTOS IGUAIS. NO SENTIDO INVERSO, UM ATOR CRUZA A CENA E APERTA UMA CAMPAINHA. TODOS PARAM. AOS POUCOS VÃO SE MOVIMENTANDO, CAMINHANDO E SE HUMANIZANDO LENTAMENTE ATÉ O PROSCENIO, ONDE COMEM, ENQUANTO UMA ATRIZ FAZ UMA MÁSCARA DE JORNAL, VAI EXIBI-LA NA FRENTE DE TODOS. EM SEGUIDA OUTRO ATOR TOMA O SEU LUGAR COM EXIBIÇÕES DE CAPOEIRA. TODOS APLAUDEM. UMA TERCEIRA ATRIZ VAI BRINCAR COM BARRO.)

ATRIZ - Barro!

(TODOS CORREM E A CERCAM. EM SEGUIDA VÃO RECUANDO. ELA FICA VESTIDA COM UM COLETE DE JORNAL QUE RASGA. MACUNAÍMA NASCE DO MEIO DE SUAS PERNAS, ARROTANDO. ENTRAM 4 ATORES COM FLAUTAS. MACUNAÍMA NO CHÃO TENTA ACOMPANHA-LOS NO RITMO).

MAANAPE - Meu irmão Jiguê.

JIGUE - Meu irmão Maanape.

MAANAPE - Sofará, companheira de Jiguê. A mãe e o mano recém nascido, Macunaíma, herói de nossa gente.

(TODOS APLAUDEM E MONTAM A TAPER) (ANDRADE, p. 3).

O bloco que dá início a peça teatral aparecem no palco vestidos de macacões de operário. De costas para a plateia e em fileiras diagonais fazem movimentos sincronizados, reproduzindo a ação de operários utilizando britadeiras, vão do lado esquerdo do fundo do palco ao lado direito próximo ao público. Esse movimento é alternado com momentos em que o grupo fica imóvel. De acordo com o crítico David George, o bloco em ação alternando com a imobilidade de todos sugere a transformação do homem em máquina e da máquina em homem. Assim, “a cena serve de prólogo à história de Macunaíma e revela o desejo que tem o grupo de comunicar a sua forma própria de consciência social” (GEORGE, 1985, p. 78).

O recurso dos blocos é utilizado durante toda a peça; vê-se, portanto, todo o elenco atuando no palco do início ao fim, de forma coletiva, ou seja, Antunes, por meio da técnica do bloco, utiliza o método do teatro de equipe, inovando-o. Da mesma forma, utiliza-se de outras técnicas contemporâneas estrangeiras, adaptando-as ao teatro brasileiro. Como exemplos, *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 257 - 270, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

têm-se os recursos que contribuem para a quebra do realismo presente nas peças tradicionais: máquinas, animais, objetos e figuras abstratas são representados pelos atores; a utilização de bonecos; a utilização de máscaras pintadas direta ou abstratamente em algumas cenas, substituindo a expressão facial pela expressão corporal.

Se Antunes busca em fontes contemporâneas meios para criar seu modo próprio de fazer teatro, não rompe totalmente com o teatro tradicional. Assim, se a troca de papéis entre os atores é comum no teatro experimental estrangeiro como forma de quebrar a empatia entre o público e as personagens, em *Macunaíma*, é colocado em prática parcialmente, já que o herói é encenado pelo mesmo ator durante toda a peça, mantendo pela técnica da empatia, a recriação de *Macunaíma* de Mário, ou seja, Antunes busca levar os espectadores, pela identificação com o herói, refletir sobre a realidade do país.

Antunes Filho ao recriar *Macunaíma* no palco, incorpora nesta a inquietação da época, à peça é aplicada às condições políticas e sócio-econômicas contemporâneas. Se *Macunaíma* de Mário de Andrade apresenta-se ou é apresentado como símbolo nacional, como o brasileiro típico, em Antunes, a personagem passa a representar o brasileiro, vítima da condição social que ocupa na sociedade, transforma-se em fato trágico. O espectador é levado a refletir sobre a condição atual do índio, sobre a situação econômica do país resultante da exploração colonial e da dependência financeira, sobre o quadro atual de injustiça social e descaso do governo com os problemas sociais. O índio, ao mesmo tempo, que aparece, na peça de Antunes, marginalizado pela sociedade brasileira, representa todos os brasileiros que vivem às margens da sociedade, que não encontram lugar para viver de forma digna. *Macunaíma* é uma figura estranha na cidade, quando volta à mata, de onde saiu, esta é estranha a ele.

ATO 2 – CAP. V - Piaimã

[...] PROST. 1 - Olha aqueles índios!

PROST. 2 - Que divertido!

PROST. 1 -(PEGA O BALDE) Eu nunca fui com índio antes. Deve ser tão divertido!

PROST. 1 - Eles são tão engraçados!

PROST. 2 - Cacau? (PASSA PRA OUTRA)

PROST. 1 - Cacau serve pra vocês que são índios (ATIRA NA CARA DE JIGUÊ)

PROST. 2 - Aqui na cidade tudo é dinheiro, só dinheiro, só dinheiro! Cacau não serve pra nada! [...] (ANDRADE, p. 21)

ROSA - Ah! Ele chama a cama de máquina. Vem Chico, vem pessoal, vem ver os índios,

vem! (ENTRAM CHICO E OS PENSIONISTAS) (ANDRADE, p. 24).

ATO 4 - CAP. XVII - Ursa Maior e Epílogo

MACUNAÍMA - Tudo abandonado e destruído. Deu Tangolo Mangolo na tribo Tapanhumas e os filhos dela acabaram de um em um. Minha maloca virou tapera.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 257 - 270, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

Não compreendo esse silêncio imenso... Mano Jigue... mano Maanape... (CHORA. FLAUTAS) Eu não estou sozinho. Meu séquito sarapintado de araras e jandaias voltou! (ENTRA O SÉQUITO) Eu sou vosso imperador, não me abandonem, não me abandonem! Amigo Papagaio, onde vocês estão indo? [...] (ANDRADE, p. 78)

O espetáculo, em seu conjunto, se completa com o cenário e o emprego engenhoso dos acessórios. O cenário produzido por Antunes liberta a imaginação do domínio das limitações espaciais dos teatros realistas; os objetos ou materiais são trazidos para o palco e retirados pelos atores, servindo de acessórios ou de cenário móvel; o espaço é definido pelo cenário e pelo movimento dos atores; os próprios atores podem fazer parte do cenário (a casa de Venceslau é designada por estátuas representadas por atrizes, São Paulo é apresentado por um bloco de atores que atravessam a cena com movimentos e trajes que representam as várias classes sociais da cidade); o público é incorporado ao espaço teatral e levado a sentir-se parte integrante da ação, buscas e perseguições acontecem na plateia. De modo geral, o cenário *pobre* trazido e recriado por Antunes para completar a peça que revolucionou o teatro brasileiro, leva o público a refletir sobre a realidade brasileira caracterizada pela miséria, pela falta de recursos ao alcance da maioria do povo.

5 Considerações finais

Objetivou-se neste trabalho analisar a peça teatral *Macunaíma* do diretor Antunes Filho, pondo à mostra a complexidade de se transpor uma obra literária, configurada inicialmente no gênero narrativo, para o gênero dramático que, por sua vez, requer recursos próprios.

Por ser a rapsódia uma obra polêmica por natureza, dotada de forte carga político-ideológica, constatou-se que o trabalho do teatrólogo exigiu esforço redobrado, tanto dele como de toda a equipe, por meio de pesquisa, estudos e experimentações incansáveis, para que se alcançasse um resultado satisfatório.

Por fim, percebeu-se que o espetáculo *Macunaíma* conseguiu traduzir a obra de Mário de Andrade, reproduzindo, não sua cópia, mas o seu potencial criativo, num tempo presente, justificando assim, o sucesso alcançado pela peça. Também é importante ressaltar que a rapsódia do modernista precisou de tempo para encontrar seu público, uma obra para ser lida depois de seu tempo, enquanto a peça de Antunes é recebida por um público, de certa forma, preparado para recebê-la.

É assim, na busca de Antunes de encontrar as melhores técnicas teatrais capazes de dar vida a *Macunaíma*, que o diretor inaugura o teatro contemporâneo brasileiro.

ABSTRACT: The aim of this text is to analyze the transposition of rhapsody *Macunaíma* Mario de Andrade for the theater, performed by theater director Antunes Filho, in 1978. As is a theater research, will be addressed preparing the final assembly of the piece and, reception by the public and the critics. The purpose is to understand this transposition, both at the textual, as in the symbolic level and scenario and then, situate the success of the play, fifty years after the publication of the narrative, and in mark that represented the Brazilian theater.

KEYWORDS: Macunaíma. Rhapsody modernist. contemporary theater.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Adaptação teatral de Antunes Filho e Jacques Thiériot. Texto pertencente ao acervo de peças teatrais da biblioteca da UFU, digitalizado para fins de preservação por meio do projeto Biblioteca Digital de Peças Teatrais (BDteatro), p. 54.

Andrade, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 52-53.

GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 22.

_____. *Teatro e antropofagia*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Global, 1985, p. 75.

LUIZ, Maksen. O teatro brasileiro está vivo e morando em São Paulo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 30 set. 1978.

Macunaíma. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: filmes do Serro/ Grupo filmes / Condor filmes, 1969.

Macunaíma / Mário de Andrade. *Edição Crítica*. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle. Coleção Arquivos, v. 6, 1988.

Macunaíma. Roteiro: Antunes Filho e Jacques Thièrot. Direção: Antunes Filho. Grupo Pau Brasil, 1978.

MAGALDI, Sábato. Macunaíma, seis anos depois: ainda uma surpresa. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 15, 4 maio. 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. 1978.

MICHALSKI, Yan. Macunaíma: um teatro com muito caráter. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5, 17 out. 1978.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 257 - 270, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo: Ed. Anhembi Ltda, 1955.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Macunaíma, um milagre teatral. *O Estado de São Paulo*, SP, 15 jun. 1984.