

KÁTIA ELIANE BARBOSA

**MACUNAÍMA (1978) DE ANTUNES FILHO:  
O OLHAR ANTROPOLÓGICO PARA A CENA E A  
HISTÓRIA BRASILEIRA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
UBERLÂNDIA - MG  
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU  
INSTITUTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO

KÁTIA ELIANE BARBOSA

**MACUNAÍMA (1978) DE ANTUNES FILHO:  
O OLHAR ANTROPOLÓGICO PARA A CENA E A  
HISTÓRIA BRASILEIRA**

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História.

**Linha de Pesquisa:** Linguagens, Estética e Hermenêutica.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA – MG  
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

B238m     Barbosa, Kátia Eliane, 1974-  
              Macunaíma (1978) de Antunes Filho : o olhar antropológico para a cena  
              e a história brasileira. / Kátia Eliane Barbosa. - Uberlândia, 2012.  
              195 f. : il.

              Orientador: Rosangela Patriota Ramos.

              Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de  
              Pós-Graduação em História.

              Inclui bibliografia.

              1. História - Teses. 2. História social - Teses. 3. Antunes Filho, José  
              Alves, 1929- - Macunaíma - Teses. I. Ramos, Rosangela Patriota. II.  
              Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
              História. III. Título.

CDU: 930

---

KÁTIA ELIANE BARBOSA

## BANCA EXAMINADORA

---

**PROF.<sup>a</sup> DR.<sup>a</sup> ROSANGELA PATRIOTA RAMOS – ORIENTADORA**  
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

---

**PROF.<sup>a</sup> DR.<sup>a</sup> CLÉRIA BOTELHO DA COSTA**  
Universidade de Brasília – UnB

---

**PROF. DR. PAULO ROBERTO MONTEIRO DE ARAÚJO**  
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UNIR

---

**PROF. DR. ALCIDES FREIRE RAMOS**  
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

---

**PROF. DR. LEANDRO JOSÉ NUNES**  
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

*Dedico a meus pais, Cida e Jaci (in memorian) e a Carollyne*

## AGRADECIMENTOS

AGRADEÇO MINHA ORIENTADORA, Prof. Dra. Rosangela Patriota Ramos, que me mostrou que a história pode ser vista por diferentes prismas. Obrigada por estar sempre presente na minha trajetória e me apresentar esse mundo de possibilidades infinitas que é o teatro.

Agradeço o Prof. Dr. Alcides Freire Ramos e suas contribuições no Exame de Qualificação. É um privilégio de tê-lo mais uma vez como interlocutor em minha defesa de tese.

Agradeço o Prof. Dr. Leandro José Nunes, cuja indicação de caminhos e cujas sugestões no exame de qualificação foram valiosos. Sem isso eu não conseguiria o distanciamento necessário para analisar o objeto.

Agradeço o Prof. Dr. Paulo Roberto Monteiro de Araújo e a Profa. Cleria Botelho da Costa, que aceitaram o convite para participar da avaliação desta tese.

Agradeço meus pais – agradeço o simples fato de me amarem e me apontarem caminhos sem jamais interferirem nas minhas escolhas. Mãe: você é meu porto seguro.

Agradeço meus irmãos, Fernando e Adriana: sempre quebrando galhos, me ajudando com a correria em tudo. Não sei o que apronto. Adoro vocês!

Agradeço meus amigos e sua compreensão, sempre reclamando da minha ausência e dizendo: “Ainda não acabou esse trem, não? Não é possível!”: Patrícia, Andreia, Cláudia Helena e Sirley Cristina.

Aos demais colegas da ULBRA, que tornam a viagem diária para o trabalho agradável e divertida, especialmente, Sônia, Sandra, Uelen, Felipe, Graziela, Wellington, Fábio, Pedro, Paulo Roberto, Jose, Carliene, Daniel, Bruno, Jean, Tiago, André, sempre reclamando do meu computador ligado e da falta de integração com o grupo. Estou de volta.

Agradeço a Nádia Cristina, com quem conto em todas as ocasiões e que divide tudo comigo – sempre. Rodrigo de Freitas: obrigada por compartilhar as angústias do doutorado; Maria Abadia: pela oportunidade de conhecê-la melhor no período em que trabalhamos juntas no núcleo e de trazê-la para o meu grupo seleta de amigos.

---

Agradeço a todos os integrantes do NEHAC, da antiga e da nova geração, sobretudo a oportunidade de compartilhar inquietações acadêmicas, frustrações, conquistas e experiências estéticas.

Agradeço a competência das funcionárias da Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia, que me disponibilizaram material, agilizaram pedidos e procuraram livros que desapareciam das estantes.

Agradeço a coordenação da pós-graduação em História da UFU, em particular o Prof. Paulo Roberto de Almeida. Obrigada pelas palavras serenas no momento em que mais precisei.

Agradeço a Beatriz Vilela, que corrigiu os originais, e a Talitta Tatiane, que formatou o trabalho com presteza e disposição para me ajudar com coisas que diziam respeito não só ao trabalho técnico.

Agradeço aos funcionários do Arquivo Lasar Segall e do Centro Cultural de São Paulo, por serem tão prestativos e pacientes.

Por fim, agradeço minha filha: Carollyne, com quem aprendo todos os dias que é possível amar incondicionalmente de um modo que nunca imaginei. Obrigada por EXISTIR, por alegrar meus dias. Não posso explicar com palavras o seu significado em minha vida. A mamãe te ama muito!

---

## SUMÁRIO

Resumo -----	VII
Abstract -----	VIII
Introdução -----	01
Capítulo I:	
Encontrando um lugar no Teatro Brasileiro -----	11
Pequenas doses de Antunes Filho	12
Os primeiros contatos com o teatro, o interesse pelo cinema, literatura e artes plásticas	13
A formação tebeceana e as influências da Escola de Arte Dramática	19
As experiências com o Teleteatro	34
Construindo um repertório	40
Capítulo II:	
Encontros com o poeta modernista Mário de Andrade -----	62
Algumas palavras sobre a obra literária e seu autor	63
A questão estética em Mário de Andrade	67
Capítulo III:	
Releituras contemporâneas do romance <i>Macunaíma</i> -----	93
Interlocuções entre a linguagem teatral e a linguagem literária	95
Peripécias na Amazônia	96
Descobrimos a civilização	107
O retorno às origens	127
“Macunaíma” no cinema: o herói de Joaquim Pedro de Andrade	129
Capítulo IV:	
O exercício de compreensão e decodificação de <i>Macunaíma</i> -----	139
A crítica teatral e <i>Macunaíma</i>	140
Teatro da palavra e Teatro de ator	146
Brasilidade <i>encena</i>	157
A brasilidade além dos palcos: aspectos da produção de <i>Macunaíma</i>	166
Considerações Finais -----	179
Referências Bibliográficas -----	184

## RESUMO

BARBOSA, Kátia Eliane. **Macunaíma (1978) de Antunes Filho**: o olhar antropológico para a Cena e a História Brasileira. 2012. 196 f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

ESTA PESQUISA, que tem como objeto de estudo a encenação de *Macunaíma*, de Antunes Filho, no ano de 1978, procurou, à luz dos pressupostos teórico-metodológicos da História Cultural, apreender o diálogo entre arte e sociedade, estética e política, história e teatro e suas contribuições para o debate historiográfico. Nessa perspectiva, investigar o teatro produzido pelo diretor, - atualmente, coordenador do Centro de Pesquisas Teatrais de São Paulo -, propiciou perceber como ele engajou-se nas lutas de seu tempo, na afirmação da identidade do diretor nacional e da construção de uma linguagem cênica brasileira. Num período em que a sociedade vivia sob um estado de exceção, os “anos de chumbo”, marcados pelas perseguições políticas às vozes dissonantes do regime militar, pelo arbítrio e cerceamento das produções culturais, o artista, mediante essa conjuntura histórica, redimensionou a sua linguagem estética. O espetáculo de Antunes, ao propor uma reflexão sobre o caráter do homem brasileiro, formas de consciência e alienação, contribuiu para a modificação dos parâmetros teatrais vigentes, demarcando a passagem de uma cena ancorada no verbo para uma cena fundada no signo e que se destaca pelos aspectos visuais. Diante do exposto, observou-se a recusa aos textos com os posicionamentos políticos de esquerda e a construção de uma cena cada vez mais estetizada, em consonância com as tendências do teatro contemporâneo, o que denota uma escolha política do autor de rejeitar perspectivas que ignoravam a singularidade da história brasileira. Dessa forma, o trabalho de formação do ator/criador - considerado elemento nuclear do teatro pelo diretor -, a partir de um caminho interno próprio, embasado no repertório constituído pelo estudo do homem e da cultura brasileira, foi responsável pelo resultado de uma cena antropológica no palco do Teatro São Pedro.

**Palavras chave:** História - Teatro antropológico - Antunes Filho - Macunaíma

## ABSTRACT

BARBOSA, Kátia Eliane. **Macunaíma (1978) de Antunes Filho**: o olhar antropológico para a Cena e a História Brasileira. 2012. 196 f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

THIS RESEARCH, through the staging of *Macunaíma*, by Antunes Filho, in 1978, sought in the light of theoretical and methodological assumptions of Cultural History, seize the dialogue between arts and society, aesthetics and politics, history and theater and their contributions to the historiographical debate. In that perspective, looking into the theater produced by the director - currently the coordinator of the Research Center of São Paulo Theatre - enabled to view how engaged he was in the struggles of his time in favor of affirming national directors and the construction of a scenic language in Brazil. At a time when society lived under a state of exception, the "leaden years" marked by political persecution to the dissonant voices of the military regime, by will and restriction of cultural productions, the artist, through this historical context, resized his aesthetics language. Antunes's spectacle, by proposing a reflection on the character of Brazilian men, forms of consciousness and alienation, contributed to the modification of current theater parameters, marking the passage of a scene rooted in the verb to a scene based on the sign and which stands out the visual aspects. Considering the above, it was observed a refusal to politicized texts and the construction of a scene more and more aestheticized, in accordance with trends in contemporary theater. Thus, the formation work of the actor / creator - considered the core element of the theater director - from an internal path itself, based in the register consisting of the study of man and of Brazilian culture, was responsible for the outcome of a scene anthropological on stage at São Pedro Theater.

**Keywords:** History - Anthropological Theater - Antunes Filho - *Macunaíma*

# INTRODUÇÃO

Somos nós mesmos por natureza; somos um outro por imitação; o coração que supomos ter não é o coração que temos. O que é pois o verdadeiro talento? O de conhecer bem os sintomas exteriores da alma de empréstimo, de dirigir-se a sensação dos que nos ouvem, dos que nos vêem, e de enganá-los pela imitação desses sintomas, mediante uma imitação que engrandece tudo em suas cabeças e que se torna a regra do julgamento deles; pois é impossível apreciar de outro modo o que se passa dentro de nós. E que no importa, com efeito, o que eles sintam ou não sintam, contanto que o ignoremos? Aquele, pois, que melhor conhece e traduz mais perfeitamente esses signos externos, de acordo com o modelo ideal melhor concebido, é o maior comediante.

**Diderot**

Se você se entregar a diretores assim e geniais como ele você realmente está entregando a sua alma ao diabo. Eu entreguei. Ele arranca a sua alma [...] você aprende, aprende. O aprendizado é um valor inalienável, é seu.

**Marlene Fortuna**

DO FINAL DE 1968 até o fim dos anos 70, o recrudescimento da censura, a suspensão de direitos civis e políticos, o cerco à imprensa e as produções culturais, marcaram um período de cerceamento à cultura e à imprensa. Temendo as represálias do regime militar, muitas vezes, artistas, jornalistas e intelectuais começaram a se autocensurar. A juventude de 70 questionava as teorias explicativas: havia uma crise das utopias<sup>1</sup> e um descrédito em relação aos projetos de transformação social. A estrutura de poder, fechada e centralizada, só colaborava com o ceticismo quanto a fazer algo para mudar o país.<sup>2</sup> Ao olharmos para o Brasil desse período, vimos que, mesmo num momento em que imperavam censura, ausência de liberdade de expressão e arbítrio, foi possível comunicar-se e discutir caminhos para um projeto de Brasil mais justo e democrático e repensar nos caminhos do teatro, sufocado por uma política cultural que sujeitava as produções a uma excessiva burocracia e aos moldes empresariais; isto é, que restringia a arte a uma finalidade apenas comercial.

Ao mesmo tempo, com o relativo crescimento econômico, grande parte da classe média vivia tempos de prosperidade econômica. Não houve vazio cultural,<sup>3</sup> mas florescimento intelectual e cultural. Os artistas que continuaram no país viram o subsídio governamental como possibilidades de atuar nas brechas do sistema. Talvez o cinema tenha sido o segmento mais beneficiado, graças à criação da Embrafilme, cujas verbas os cineastas souberam aproveitar. Por sua vez, a organização do teatro em moldes empresariais e os critérios de definição das produções que mereciam subvenção ou não, causaram desconforto entre os artistas, que criticavam a burocracia e os entraves para obter subsídios. Diante disso e do predomínio de produções estritamente comerciais/de entretenimento, várias companhias recusaram submeter-se às novas estratégias ditadas pelo governo. Surgiram grupos que autofinanciavam seu *fazer teatral*, estabelecendo, assim, uma postura contra essa política cultural. No campo das artes, a situação dos setores artísticos era delicada, a ponto de alguns artistas alinharem-se ao teatro entendido como “arte” e outros pelo teatro “empresarial”.

Nesse contexto, despontou a peça *Macunaíma* – objeto de análise desta tese – encenada em 1978, pelo diretor Antunes Filho, no Teatro São Pedro. Alçado à condição de marco do teatro, o espetáculo inaugurou uma nova linguagem cênica brasileira, em que as

---

<sup>1</sup> Cf. JACOBY, Russell. **O fim das utopias**: política e cultura na era da apatia. Rio de Janeiro: Record, 2001.

<sup>2</sup> Cf. ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEISS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. V 4.

<sup>3</sup> Cf. NOVAIS, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac-RJ, 2005.

imagens possuíam a mesma força da narrativa. Funda-se uma cena baseada no signo<sup>4</sup>: não é a palavra que celebra o fenômeno teatral em *Macunaíma*; mas o signo que conduz à percepção estética do espectador. No que se refere ao trabalho de direção, Antunes Filho provou o diferencial de sua cena: a formação do ator. Ele apostou em seu ato criativo, em sua presença física e na capacidade de preencher todos os detalhes sugeridos pelo texto com sua técnica, seus gestos, sua expressividade cênica e suas experiências buscadas no interior da cultura brasileira, atribuindo-lhe, assim, responsabilidade plena sobre o espetáculo e fazendo jus à sua arte.

O espetáculo rompia com o imobilismo a que o teatro brasileiro fora condenado pela ditadura militar. Gritava sua liberdade expressiva com o mesmo vigor que, logo depois, a sociedade civil iria às ruas exigir *diretas já* e mais tarde voltaria às ruas pelo *impeachment* do presidente que elegera. Nesse espetáculo convergiam visões recorrentes do nosso percurso econômico e cultural, com seus descaminhos. Visões integradas à busca histórica de expressão artística que afirmasse o Brasil como civilização.<sup>5</sup>

A comunicação foi instaurada por meio da linguagem corporal do ator no signo aliado a sua presença física, na sua expressividade gestual, de modo que a palavra tornou-se secundária em *Macunaíma*. A peça propunha o tempo todo a desalienação. *Conhecer e compreender melhor o país em que vivemos* foi um dos propósitos do espetáculo ao discutir o caráter e a consciência nacional.

Os atores de *Macunaíma*, com seus gestos e seus olhares, caracterizavam nossa cultura. Os personagens não foram construídos segundo ideias pré-concebidas, modelos; mas conforme as experiências do ator brasileiro. Com esse material humano, a cena de *Macunaíma* transpôs para o palco um modo diverso de representar o “modo de ser brasileiro”, afastando-se de estereótipos eurocêntricos e buscando especificidades e singularidades da “brasilidade”. O dado de que nossa expressividade não estaria na dramaturgia, nem na cena – mas no ator brasileiro – redefinia os parâmetros da criação teatral no país e reafirmava a ideia de que a “brasilidade” está presente no ator. Todos os instrumentos de que ele precisava estavam ali, no seu corpo; bastou mobilizar seus recursos próprios e fazer de seu corpo veículo de comunicação. Por meio da história do protagonista, era apresentada ao público uma narrativa de um país singular, a gestação do “homem brasileiro” e a “formação de seu caráter”.

---

<sup>4</sup> ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

<sup>5</sup> MILARÉ, Sebastião. **Hierofania** – o teatro segundo Antunes Filho. São Paulo: Sesc-SP, 2010, p. 46.

Os aspectos inovadores não ficaram restritos ao fenômeno teatral e à sua realização. Abrangiam o ocorrido fora de cena, principalmente no que diz respeito ao modo de produção. *Macunaíma* se projetou no cenário cultural do país. Originou-se de um curso de interpretação para atores: todos jovens inexperientes dispostos a se submeterem a uma rígida disciplina de trabalho durante quase um ano. O trabalho de Antunes Filho revelou que era possível fazer arte naquelas circunstâncias, com criatividade, poucos recursos e conforme a capacidade de um país subdesenvolvido.

A discussão suscitada pela encenação demarcou seu lugar na história do teatro brasileiro pelos críticos, pelas interlocuções com o momento histórico e pela capacidade de suscitar debates com diferentes segmentos da sociedade. Pensar na encenação de *Macunaíma* e na construção de uma cena antropológica à luz do trabalho com o ator confirma que o palco é um lugar privilegiado para discutir as formas de luta social e os embates, os momentos de vivências e as derrotas de segmentos da sociedade.

Este estudo objetiva buscar a historicidade dessa produção artística e, dessa forma, evidenciar a contribuição para a discussão do caráter e da consciência nacional, da construção e fixação da brasilidade, bem como do papel desempenhado pelo diretor no processo artístico e histórico no qual esteve inserido. Assim, a interlocução com outros campos do saber foi essencial ao direcionamento deste trabalho, isto é, para discutir a encenação de *Macunaíma*. O diálogo construído com áreas afins permitiu mapear os componentes presentes na linguagem teatral, que traz em seu bojo signos e códigos estéticos específicos. As leituras referentes à semiologia teatral, à teoria do espetáculo e à crítica literária propiciaram uma abertura do olhar e um ajuste do foco para lidar com o objeto artístico. Do ponto de vista teórico, os trabalhos de Bernard Dort,<sup>6</sup> Jean-Jacques Roubine,<sup>7</sup> Jacó Ginsburg,<sup>8</sup> Anatol Rosenfeld,<sup>9</sup> Eugenio Barba,<sup>10</sup> Jerzy Grotowski,<sup>11</sup> Antonin Artaud,<sup>12</sup> Sônia Machado Azevedo<sup>13</sup> foram essenciais para entender o universo das artes cênicas. Para avançar na análise proposta de

---

<sup>6</sup> DORT, Bernard. **O Teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

<sup>7</sup> ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2 ed. São Paulo: J. Zahar, 1998.

<sup>8</sup> PATRIOTA, Rosângela; GINSBURG, Jacó. (Orgs.). **J. Guinsburg – A cena em aula**. São Paulo: Edusp, 2009.

<sup>9</sup> ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

<sup>10</sup> BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

<sup>11</sup> GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

<sup>12</sup> ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1985.

<sup>13</sup> AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no trabalho no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

abordar o teatro pelo prisma da encenação, procurou-se estabelecer um olhar não meramente estético e formal.

Além dos aspectos referentes à estrutura (forma e conteúdo), este estudo procurou abarcar os indícios de recepção da obra, uma vez que trabalhar com um espetáculo pressupõe que o historiador estabeleça as conexões entre o mundo ficcional e a realidade social, pois a significação histórica deriva das apropriações pelos diferentes sujeitos e de uma conjuntura específica. Com base na investigação metodológica denominada estética da recepção<sup>14</sup>, que entende os processos criativos no âmbito das dinâmicas sociais que lhe são peculiares, e considerando-se o projeto do diretor/grupo, a mensagem/conteúdo da peça e a recepção/apropriação da obra pelo público, procurou-se aliar a análise estrutural aos indícios de recepção disponíveis a fim de se perceber como as condições históricas moldam e direcionam o modo de compreensão das obras em situações específicas.

*Partimos do pressuposto de que Macunaíma é uma cena antropológica. Segundo Barba:*

[...] a Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. Por isso, lendo a palavra “ator”, dever-se-á entender “ator e bailarino”, seja mulher ou homem; e ao ler “teatro” dever-se-á entender “teatro e dança”.<sup>15</sup>

Ainda de acordo com a concepção de Barba, “[...] romper a cristalização dos modelos que cada indivíduo ou grupo tende a desenvolver”<sup>16</sup> é um dos propósitos desse campo de estudo. Desse ponto de vista, a antropologia teatral supõe a

[...] capacidade de meus atores de entrar em um determinado esqueleto/pele – ou seja, um determinado comportamento cênico, uma particular utilização do corpo, uma técnica específica – e logo sair deste. Este “desvestir-se” e “vestir-se” da técnica cotidiana à técnica extracotidiana e da técnica pessoal a uma técnica formalizada asiática, latino-americana ou européia, obrigou-me a formular a mim mesmo uma série de perguntas que me conduziram a um novo território.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> GADAMER, Hans-George. **Verdade e Método**. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8 ed. Petrópolis / Bragança Paulista: Vozes / Editora Universitária São Francisco, 2007.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996. V. 1.

JAUSS, Hans-Robert. **A história da literatura como provocação à crítica literária**. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. **Pequeña apología de la experiencia estética**. Barcelona: Paidós, 2002.

<sup>15</sup> BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994, p. 23.

<sup>16</sup> Ibid., p. 20.

<sup>17</sup> Ibid., p. 21.

Antropologia teatral é um estudo sobre o ator e para o ator. Ciência útil, visa à liberdade criativa deste.<sup>18</sup> A antropologia teatral propõe que se parta para o trabalho do ator não de teorias prontas, mas de experiências concretas; logo, o fundamental para seu trabalho é a atitude empírica.

A antropologia teatral dirige sua atenção a este território empírico, para traçar um caminho entre as diversas especializações disciplinares, técnicas e estéticas, que se ocupam da representação. A AT não tenta fundir, acumular ou catalogar as técnicas do ator. Busca o simples: a técnica das técnicas. Por um lado isso é uma utopia, mas por outro é um modo de dizer, com diferentes palavras, *aprender a aprender*.<sup>19</sup>

*Aprender a aprender* foi um princípio que orientou o trabalho cotidiano de Antunes Filho e, por conseguinte, dos atores dirigidos por ele. Daí o grande diferencial de seu trabalho ser a *formação de atores*. O ator de Antunes Filho tem que estar disposto a essa entrega “total”. Em seu trabalho com atores, elabora os exercícios de cena segundo princípios da antropologia teatral. Para ele, a preparação do corpo é fundamental para chegar a um estado de equilíbrio – ao estado *yin e yang* – para a constituição de um repertório expressivo, a respiração correta e o uso da voz no palco.<sup>20</sup> Assim, a proximidade com as técnicas zen, com o Teatro Oriental, com a psicologia analítica é uma característica na cena de Antunes.

O olhar de Antunes é antropológico. Nota-se também a afinidade do diretor com o campo de estudo da Antropologia Cultural,<sup>21</sup> pois cultura, em sua concepção antropológica, implica não olhar para o povo como objeto, mas dar-lhe expressividade, diferentemente do olhar dos intelectuais que produziram ao longo da década de 1960. Nesse sentido, há uma virada antropológica no “olhar” para a cultura brasileira rejeitando rótulos impostos pelos padrões culturais estrangeiros, procurando percebê-la em sua originalidade.

A única afinidade que une a Antropologia Teatral aos métodos e campos de estudo da antropologia cultural é o saber que o que pertence a nossa tradição e aparece como uma realidade óbvia pode, em vez disso, revelar-se como um nó de problemas inexplorados. Isto implica o deslocamento, a viagem, a estratégia do *détour* que permite individualizar o “nosso” através da

---

<sup>18</sup> Cf. BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994, p. 27.

<sup>19</sup> Ibid., p. 24.

<sup>20</sup> Cf. MILARÉ, Sebastião. A preparação do corpo I: como chegar ao estado yin e yang perfeito. In: \_\_\_\_\_. **O Teatro Segundo Antunes Filho**. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2010.

\_\_\_\_\_. A preparação do corpo II: em busca de repertório expressivo. In: Ibid.

\_\_\_\_\_. MILARÉ, Sebastião. A respiração. In: Ibid.

<sup>21</sup> LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

confrontação com o que experimentamos com o “outro”. O desarraigamento educa o olhar a participar e distanciar-se, dando nova luz a seu “país profissional”.<sup>22</sup> (Destaques nossos)

*Desvendar os nós* é o que Antunes Filho propõe ao olhar para a cultura e história brasileira. Esse campo de estudo não só auxilia o trabalho de ator, mas também ajuda a conhecer e reconhecer nossas raízes e a composição dos gestos sem automatismos. Partindo desse princípio, Antunes Filho prepara o ator para essa cena; e o ator deve se autoconhecer e estar pronto para qualquer situação dramática, para qualquer personagem do ponto de vista físico, psicológico e histórico. Por isso, sua formação humanística procura ser integral, exigindo do ator muito estudo e habilidades técnicas para o resultado desejado em cena e para mostrar sua expressividade:

Esses recursos exigidos dele no palco nada mais são, por um lado, que autoconhecimento de si como pessoa, mas com objetivo diverso do simples autoconhecimento (e consciência de si): é preciso aprender a utilizá-lo, aprender a lançar mão desse potencial desenvolvido visando, não à vida, mas à arte. Habilidades corporais e vocais interligam-se obrigatoriamente para que consiga, a contento, canalizar (e tornar físicos) esses recursos assim usados na criação. A arte não pode prescindir de sua corporeidade; não chega a existir sem ela, e o artista sujeita-se ao seu material de trabalho; essa sujeição é a condição essencial para o exercício de sua liberdade de intérprete: há necessidade de um diálogo ininterrupto entre o que cria e o que está sendo criado; entre o desejo criador e sua técnica.<sup>23</sup>

A apreensão do Homem como um todo é objetivo de Antunes, para isso o ator deve ter controle de todas as expressões e todos os gestos. Devem ser precisos. Antunes procura desenvolver a consciência corporal do ator:

Quanto maior a consciência, por parte do comediante, do que lhe pertence e do que faz parte de si mesmo, maior e mais claro o discernimento de suas semelhanças e diferenças (como pessoa) em relação ao papel que está sendo engendrado. Esse dado de lucidez no trabalho é um componente muito importante, pois acaba dando uma medida mais ou menos correta daquilo que lhe pertence e do que pertence à personagem; indica um caminho de experimentação de outras facetas de sua personalidade que deverão servir para caracterizar o produto de sua obra no palco, ao conseguir fundá-las em seu corpo, em ação fictícia. Processo genético de produção dos signos corporais.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994, p. 25.

<sup>23</sup> AZEVEDO, Sônia Machado de Azevedo. Processo Genético de Produção de signos corporais. In: \_\_\_\_\_. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 208.

<sup>24</sup> Ibid., p. 170.

A cena de *Macunaíma* é antropológica porque faz uso dos princípios da antropologia teatral. É uma cena construída com base no empirismo. O material para sua construção foram as referências históricas brasileiras, a experiência do ator brasileiro. A *chave expressiva* de o nosso teatro estaria no ator; a brasilidade foi encontrada na pré-expressividade do ator, no jeito de “ser brasileiro”. A cena foi construída segundo a percepção do autor sobre uma suposta “brasilidade”, ou seja, no que nos define como brasileiros. Como grande diretor de atores, sempre buscou ensinar a pensar, dar subsídios para que o ator construísse caminhos próprios para criar o personagem,

A personagem vai nascendo de dentro (leia-se universo interno do comediante em sua complexidade, somado à intuição e à compreensão objetiva e racional que este tem da primeira) para fora (em direção ao seu corpo). Sua construção se faz (ou poderíamos dizer, acontece no próprio fato de tatear, em si mesmo, o possível corpo do outro).<sup>25</sup>

Para reconstruirmos essa *cena antropológica*, investigamos o espetáculo por meio de um *corpus documental* que inclui a peça, depoimentos do diretor e dos atores, textos produzidos na época da montagem, roteiro de som, indicações da sequência das cenas, manuscritos sobre o processo de criação, fotografias, trechos filmados e recepção da crítica teatral. Todos esses elementos dão pistas importantes ao historiador para recompor essa cena e, assim, afastam a ideia de efemeridade do espetáculo. Para construir um repertório de análise, refizemos o mesmo percurso do grupo Pau-Brasil no processo de criação do espetáculo.

Procuramos, neste estudo, responder às seguintes questões: qual é a contribuição de *Macunaíma* para a discussão política do período? Como Antunes Filho colaborou para repensar as discussões sobre a formação de um caráter nacional e consciência nacional? Que Brasil emergiu da cena de *Macunaíma*? Como o processo histórico pode ser lido numa montagem que é vista como divisor de águas do teatro brasileiro? Qual é a capacidade de atualização do objeto artístico?

Na encenação, vimos no Palco do Teatro São Pedro uma imagem do Brasil construída segundo nossas singularidades, referências internas que contribuíram para desconstruir imagens generalizantes e estereotipadas criadas sobre o país e sobre o brasileiro. Desse ponto de vista, essa cena antropológica rompe com uma visão eurocêntrica de mundo que estabelece noções dicotômicas como civilizado/primitivo, superior/inferior.

---

<sup>25</sup> AZEVEDO, Sônia Machado de Azevedo. Processo Genético de Produção de signos corporais. In: \_\_\_\_\_. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 177.

Inicia esse percurso o primeiro capítulo: “Encontrando um lugar no Teatro Brasileiro”, que procurou entender o “universo antuneano”. Para isso, começamos com seus primeiros contatos com o teatro, sua formação, suas principais referências teóricas, seu interesse pelo mundo das artes, especialmente o cinema, as artes plásticas e a literatura, e suas experiências na televisão por meio do teleteatro. Foi importante pensarmos na composição do repertório e nos principais temas abordados por esse diretor; só assim foi possível construir uma reflexão acerca de Antunes Filho, que, durante sua trajetória, procurou desvendar a natureza humana e, particularmente, o “homem brasileiro”. Ele encontrou em *Macunaíma* uma maneira de discutir não só suas inquietações individuais, uma vez que a discussão do caráter, da consciência e da cultura brasileiras dizia respeito a uma coletividade e, naquele momento, foi partilhada pela geração de 1970. Por meio de uma estética visual, alçou esse espetáculo à condição de marco da dramaturgia nacional e obra-síntese do Brasil do final dos anos 70. Tem-se, assim, a criação de um divisor de águas em sua carreira: Antunes Filho antes e depois da construção de *Macunaíma*. Depois desse período, foi considerado “o grande diretor brasileiro”, referência estética da cena brasileira. Porém, procuramos olhar para esse artista além desse marco, considerando que *Macunaíma* é fruto de um diretor que se constituiu ao longo do processo histórico.

No segundo capítulo, “Encontros com o poeta modernista Mário de Andrade”, buscamos o momento de escrita da obra, fruto do espírito crítico do Modernismo, principal motivo pelo qual, em diferentes períodos, artistas e intelectuais voltam-se para a Semana de Arte Moderna, como o fez Antunes Filho. Partindo dessas duas temporalidades (1928: escrita da rapsódia; 1978: encenação da peça), analisamos alguns estudos sobre o pensamento de Mário de Andrade – críticas, textos teóricos, contos – para entendermos os debates suscitados no período de sua escrita. Posteriormente, à luz da relação entre passado e presente, estabelecemos o diálogo com os anos 70 numa análise do programa da peça. Refletimos sobre a contribuição das ideias andradinas para a discussão sobre a construção do caráter e consciência nacional por meio do estudo do homem e da cultura brasileira.

No terceiro capítulo, “Releituras contemporâneas do romance *Macunaíma*”, diferenciamos obra literária e texto teatral e discutimos as temáticas abordadas por meio dos diálogos. Fazemos alguns apontamentos sobre o filme de Joaquim Pedro de Andrade para tentar perceber as distinções entre as recriações de *Macunaíma*. É preciso destacar que o resultado dessas apropriações obedece às posições estéticas e políticas de cada um desses agentes, imbuídos de objetivos e uma visão de mundo diferenciada que produzem obras

díspares. Constatamos que *Macunaíma* é uma obra aberta e que sua atualidade reside, justamente, na possibilidade de diferentes leituras.

Por fim, no quarto capítulo, “O exercício de compreensão e decodificação de *Macunaíma*”, analisamos a cena de Antunes Filho segundo elementos de uma conjecturada brasilidade que a constituem, *identificando na cena antuneana o que a define como antropológica*. Expomos que o caminho encontrado para a construção da cena foi interno: veio das referências de nossa cultura; para isso, foi preciso observar tudo o que supostamente nos definiria como brasileiros e estabeleceria nossa peculiaridade. Nesse momento, o teatro encontrava um caminho próprio ancorado no trabalho do ator, na pesquisa realizada sobre a história do Brasil, no estudo sobre o “caráter nacional” e na busca pela compreensão do momento atual vivenciado pelo grupo.

A encenação de *Macunaíma* denota uma perspectiva de história que percebe a mudança como uma tarefa individual e uma prática diária. Para tanto, seria preciso posicionar-se diante do mundo, engajar-se em alguma causa, repensar nossos valores, a sociedade que queremos. Antunes Filho representou o Brasil como um país rico e com potencialidades. Pela expressividade do ator, pelos aspectos visuais da cena, conseguiu uma *comunicação numa época sem comunicação*, deixando claro que *é preciso caminhar, estamos em trânsito* e apontando a necessidade de educar o olhar para encontrar a singularidade da cultura brasileira.

# CAPÍTULO I

## ENCONTRANDO UM LUGAR NO TEATRO BRASILEIRO

O teatro, para mim, é a forma mais  
rica de individuação. Porque você  
lida com o seu *eu* e com o *eu* de  
todo mundo, de todos os seres,  
imaginários ou não. Você vive  
qualquer época, qualquer caráter,  
qualquer coisa. O teatro, na  
verdade, é um grande *playground*.  
Você se diverte aprendendo a ter  
consciência plena das coisas.  
Quando você se pensa, pensa todos  
os homens.

**Antunes Filho**

## PEQUENAS DOSES DE ANTUNES FILHO

ESCREVER SOBRE ANTUNES FILHO não é uma tarefa simples, principalmente, pelo fato de a trajetória desse dramaturgo, cineasta, diretor de teatro e televisão caminhar lado a lado com a construção da história do teatro brasileiro. Desde os anos 1950, quando dirigiu a primeira peça, sua atuação foi constante na cena teatral do país. Há mais de seis décadas dedica a vida ao teatro. Faz do palco um veículo para expressar suas ideias, sem dúvida, inovadoras, contraditórias, polêmicas, contestadoras do *status quo*.

Compreender o que é denominado *universo antuneano* por alguns estudiosos é o propósito deste capítulo. Para tal exercício, tratar-se-á dos primeiros contatos com o teatro, de sua formação e referências teóricas, do interesse pelo cinema, literatura e artes plásticas, das experiências como o teleteatro, do repertório e temáticas privilegiadas ao longo de sua carreira. Evidentemente, ao abarcar o conjunto de sua obra faremos apontamentos gerais, buscando desse modo, a partir de aspectos biográficos,<sup>26</sup> ressaltar os pilares do seu fazer teatral e observar como ele, por meio de espetáculos instigantes que propunham a reflexão sobre a natureza humana, inseriu-se nas lutas de seu tempo.

Antunes Filho<sup>27</sup> é um homem de teatro. Hoje, aos 82 anos, encontra-se em plena atividade no Centro de Pesquisas Teatrais de São Paulo. Após a encenação e sucesso de

---

<sup>26</sup> O risco da biografia é a exaltação do indivíduo, como fizeram vários autores positivistas, ou, ao contrário, sua desqualificação. Biografar significa colocar alguém em evidência na história, buscar as suas relações com a coletividade. Ao biografar é importante construir uma teia de relações, pois o indivíduo é catalisador, encarna os valores de sua época. É a partir da sua relação com a sociedade que se faz a história, em condições sociais dadas. Para maiores esclarecimentos sobre a proposta teórica para o campo de estudo da biografia, consultar: DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2009.

<sup>27</sup> Antunes Filho pertence à primeira geração de encenadores brasileiros formados pelos diretores do Teatro Brasileiro de Comédia. Trabalhou como assistente de direção no TBC nos anos de 1952 e 1953. Dirigiu espetáculos memoráveis como *O Diário de Anne Frank* (1958), de Francis Goodrich e Albert Hackett. Durante o regime militar mergulhou no universo rural com *Vereda da Salvação* (1964), de Jorge Andrade, *Macunaíma* (1978), de Mário de Andrade, primeiro espetáculo brasileiro a obter efetivo reconhecimento internacional, percorrendo cerca de 20 países, e que o consagrou como um dos maiores diretores contemporâneos. Atualmente, exerce seu trabalho no Centro de Pesquisas Teatrais – CPT, criado em 1982. Dirigiu *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1986), *Paraíso Zona Norte* (1990), *Novas e Velhas Estórias* (1991), *Macbeth – O Trono de Sangue* (1992), *Gilgamesh* (1995) e *Drácula e outros Vampiros*. Em 1999, depois de inúmeras tentativas, montou uma tragédia grega: *Fragmentos Troianos* (1999), adaptação de *As Troianas*, de Eurípedes, com estreia no Festival de Istambul, na Turquia. Dirigiu também *A Falecida Vapt-vutp* (2009), de Nelson Rodrigues, o musical *Lamartine Babo* (2009), escrito pelo próprio Antunes Filho, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (2010), inspirado no livro de Lima Barreto. Criou o *Prêt-à-Porter* em 1998, cuja proposta inicial consistia num projeto de criação de histórias curtas, dirigidas por duplas de intérpretes organizadas por Antunes Filho. *Prêt* era inicialmente um exercício de classe, depois virou produto estético. Seu objetivo era proporcionar um espaço de autonomia criativa do ator. Cabia às duplas a escolha do tema, dos diálogos, direção, trilha sonora, cenografia. Nesse espaço o ator é senhor absoluto da cena e tem todo o domínio do processo criativo. Uma autêntica dramaturgia surgia criada diretamente em cena. As peças originárias dessa experiência passaram a ser apresentada ao público numa sala pequena, a luz ambiente e, ao

*Macunaíma*, em 1978, iniciou um trabalho em que dá continuidade a pesquisas realizadas em outros momentos de sua carreira. Porém, a caminhada que vai do estabelecimento e consolidação do Centro de Pesquisas Teatrais ao reconhecimento internacional, não foi linear e sem obstáculos. A manutenção de um grupo estável por mais de três décadas, o sentido de continuidade em termos de pesquisa estética e histórica, as temáticas recorrentes nas peças do repertório e os diálogos estabelecidos com a conjuntura histórica foram fruto de intenso trabalho, de outras experiências que não datam apenas dos anos 1980. Portanto, retomar diferentes momentos de sua carreira fez-se necessário para a discussão aqui proposta. Uma reflexão sobre este *universo antuneano* requer investigar processos criativos em temporalidades diversas, bem como as discussões suscitadas por esses trabalhos que estiveram diretamente influenciados pelos encaminhamentos da vida política brasileira.

### OS PRIMEIROS CONTATOS COM O TEATRO, O INTERESSE PELO CINEMA, LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS

ANTUNES FILHO É o único brasileiro em sua família de imigrantes portugueses. O pai veio para o país, enfrentou várias dificuldades, dedicou-se ao comércio. Era um homem muito rigoroso, religioso e voltado ao trabalho. Após dez anos, já com certa estabilidade, trouxe os demais familiares. A origem humilde obrigou o diretor a trabalhar muito cedo. Ao narrar sua própria trajetória ou autor aponta que o trabalho tornou-o adulto e responsável, além de proporcionar o aprendizado sobre a vida. Em entrevista concedida ao Grupo de Teatro

---

término, discutia-se o processo criativo com a plateia. *Prêt* é sucesso há mais de dez anos. Em 1999 foi iniciado o Círculo de Dramaturgia. O trabalho do Círculo consiste basicamente na análise dos textos criados pelos seus participantes. Envolve, ainda, o estudo de obras da dramaturgia clássica e contemporânea, do cinema e de questões estéticas e culturais. Alguns textos desenvolvidos no Círculo chegaram a ser ensaiados experimentalmente. O primeiro texto de um integrante do Círculo de Dramaturgia do CPT encenado foi “O Canto de Gregório”, de Paulo Santoro e o segundo “o céu 5 minutos antes da tempestade”, de Silvia Gomez. Para maiores informações acerca da carreira e atuação do diretor, consultar:

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

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho**: poeta da cena. São Paulo: Edições SESC/SP, 2010.

\_\_\_\_\_. **Hierofania**. O teatro segundo Antunes Filho. São Paulo: Edições SESC/SP, 2010.

\_\_\_\_\_. **Antunes filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GUZIK, Alberto. **TBC**: Crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

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

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de atores**: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Edusp, 1989.

**DIONYSOS**. Especial Teatro Brasileiro de Comédia. Organização de Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira. Ministério da Educação e Cultura. SEAC – Funarte. Serviço Nacional de Teatro, n. 25, Set. de 1980.

Magno, ao ser questionado sobre as influências dos pais para a sua formação como artista, rememorou episódios de sua infância e adolescência, destacando o que o levou a dirigir teatro:

[...] aqui o meu pai, para me ensinar a ser adulto, me colocou como entregador de laboratório. “Tem que aprender a vida.” Depois eu fui funcionário da prefeitura, office boy (ri). E andava em tudo o que era prostíbulo e casa de jogo. Fiz de tudo. Não era o (Antônio) Abujamra, fanático, mas jogava tudo o que era jogo. Quanto salário eu recebia na prefeitura que depois deixava todo ele no Jôquei Clube e voltava a pé, eu e os meus amigos! [sic] E vivia nos lugares mais terríveis. Ao mesmo tempo em que vivia no meio daquela malandragem toda, no meio de prostitutas, de gays, que na época não eram bem-vistos, eu comecei a frequentar o Museu de Arte Moderna, o Centro de Estudos Cinematográficos do Cavalcanti. Não me arrependo. Essa experiência é que me propiciou dirigir teatro. Foi fundamental a malandragem. Fui muito malandro. Era amigo de ladrão. Mas isso me ajudou, hoje em dia, a me aproximar dos atores e falar da aventura humana, falar dos caracteres [...].<sup>28</sup>

Percebe-se nesse rememorar que a experiência prática e a vivência concreta de situações geradas pela própria vida foram fatores determinantes da formação do artista. Experiência e vivência são noções básicas que perpassam o seu fazer teatral. O trabalho proporcionou-lhe o contato com diferentes ambientes, desde os lugares marginalizados socialmente frequentados por “prostitutas”, “gays”, “ladrões” aos espaços mais sofisticados, que só uma minoria paulistana tinha acesso, como o Museu de Arte Moderna e o Centro de Estudos Cinematográficos. Aos poucos essas experiências e vivências foram despertando no artista o interesse de refletir sobre a *aventura humana* em diferentes circunstâncias históricas e o local dessa reflexão seria por excelência o palco.

Por vontade dos pais, o filho faria Direito, e ele chegou a cursar os anos iniciais na Faculdade de Direito da Universidade do Largo de São Francisco, em São Paulo – local de passagem de vários diretores renomados da cena brasileira, mas suas experiências e vivências o levaram a outros caminhos. O interesse pelo campo artístico surgiu na infância e permaneceu na juventude, tendo ele abandonado o curso de Direito para dedicar-se à *expressão dramática*. Sobre as vivências, no Bairro Bela Vista, destaca:

Desde menino, minha mãe me levava para ver teatro. Mas para ver teatro assim mais comercial, Beatriz Costa, Vicente Celestino. Uma vez a cada três meses ela me levava, aos domingos, ao antigo Cassino da Antártica. Depois, a gente achou um permanente do circo e ia todo domingo, ver os dramas. Isso eu era menino. Já no colégio, a gente fez a revista literária. E depois conheci todo esse pessoal do Museu de Arte Moderna, da Cinemateca, onde fiz um curso com o [cineasta Alberto] Cavalcanti, o [diretor e crítico de

---

<sup>28</sup> Entrevista ao Grupo Magno de Teatro. Disponível em: <http://www.colmagno.com.br/teatromagno/>. Acesso em: 14 mar. 2011.

teatro] Ruggero Jacobbi, esse pessoal todinho, ali na ladeira da Memória. [...].<sup>29</sup>

Ao destacar as idas ao teatro com a mãe, o diretor deixa transparecer como isso influenciou suas escolhas. Ainda como um simples espectador, Antunes Filho ia tendo contato com o teatro de revista, as chanchadas da Atlântida, o circo, as comédias, os melodramas, produções que caracterizavam o fazer teatral do período.<sup>30</sup> É nesse momento que assimila suas primeiras noções de teatro e começa a refletir sobre elas.<sup>31</sup> Nesse rememorar, a expressão *teatro assim mais comercial* define um teatro no qual prevalecia a ideia de um ator/atriz vedete, a quem quase sempre estava associado o sucesso ou não do espetáculo. Havia ausência de textos nacionais, uma intenção meramente lucrativa por parte das Companhias, falta de técnica que desse suporte ao trabalho do ator.

No final da década de 1940, Antunes Filho começou a atuar no cenário teatral, passando de espectador a ator. Em duas ocasiões pisou nos palcos, situações em que, segundo ele próprio, não ficou muito confortável. Fez uma ponta em *Adeus Mocidade*, encenada pelo Teatro Escola, e depois em *Hamlet*, encenada pelo Teatro do Estudante e dirigida por Osmar Cruz. Ambas as experiências ocorreram no ano de 1948, porém, em *Hamlet*, após subir ao palco, esqueceu o texto e abandonou o espetáculo, atuando, desde então, só nos bastidores. Nesse período se combatia o teatro produzido nos anos anteriores e lutava-se por uma prática

---

<sup>29</sup> Entrevista ao Grupo Magno de Teatro. Disponível em: <http://www.colmagno.com.br/teatromagno/>. Acesso em: 14 mar. 2011.

<sup>30</sup> Estas formas, durante muito tempo renegadas pela historiografia do teatro, foram tardiamente reconhecidas como expressões de um teatro popular, mais devidamente recuperada por algumas produções teatrais que marcaram os anos 1960 e 1970. Dialogaram com essa tradição o musical *Opinião*, no ano de 1964, dirigido por Augusto Boal, a encenação de *O Rei da Vela*, de José Celso Martinez Corrêa, no ano de 1967, a própria encenação de *Macunaíma*, de Antunes Filho, no ano de 1978. Para maiores esclarecimentos, consultar.

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de *O Rei da Vela* (1967):** uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

OLIVEIRA, Sirley Cristina. **O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda:** em cena, o Show Opinião (1964). 2011. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

<sup>31</sup> “As companhias, quase sempre gravitando em torno de um ator ou atriz de sucesso e reconhecimento público, organizavam-se por salários diretamente ligados à bilheteria: se a peça fizesse sucesso, eles eram pagos; caso contrário, muito hotel e muito jantar deveriam ser caloteados por falta de pagamento da companhia que, literalmente, tinha de fugir. A maior parte delas centrava-se no Rio, a capital da República, e iriam para São Paulo e outros estados em excursões quase sempre rápidas. Ostentando um repertório geralmente de comédias ou melodramas aguados, poucas eram as peças nacionais que frequentavam o repertório. [...]”. (MOSTAÇO, Edécio. A era burguesa e os padrões empresariais do TBC. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e Política:** Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 18.)

teatral renovada, o que foi encampado pelo Teatro Brasileiro de Comédia e pela Escola de Arte Dramática de São Paulo. Diz do diretor ao rememorar o passado:

Não estava legal mesmo essa comédia que os velhos atores faziam. Eu cheguei a desistir de ver teatro, depois que eu assisti “Deus lhe Pague” com o Procópio. Independente de ele ser um grande ator, era um comércio, uma coisa que não tinha nem pé nem cabeça, com ponto. Eu vi muito teatro de ponto. Eu era um garoto ainda sonhando e de repente via aquelas coisas. Eu via com horror aquilo. Então, desisti de teatro. Desisti mesmo. Não fosse um amigo meu, Moacir Rocha, que me levou para o Centro de Estudos Cinematográficos. Pouco a pouco fui vendo TBC, Osmar Rodrigues Cruz, a quem devo muito, e aí voltei a gostar de teatro. Mas eu achei aquilo uma casa dos horrores.<sup>32</sup>

Esse teatro com ponto, no qual predominava o improviso, trejeitos, em que havia ausência ou pouca técnica, deixava claro o que Antunes Filho como espectador não gostaria de ver nos palcos. O desinteresse temporário pela produção teatral fez com que ele voltasse seus olhos para o cinema.

No ano de 1951, matriculou-se num curso de Cinema no Centro de Estudos Cinematográficos, estabelecido no Museu de Arte Moderna. Sobre essa experiência relembra:

Depois que entrei na Cinemateca, passei a frequentar o Centro de Estudos Cinematográficos. Até então eu estava acostumado com o cinema americano, de ação externa. Comecei a me interessar pela ação interna através do cinema expressionista, do cinema francês. Aí comecei a gostar do cinema para dentro, gostei muito.<sup>33</sup>

Nesse curso teve contato com filmes que o marcaram, conforme expôs em entrevista: “[...] foi lá que eu vi pela primeira vez a Joana D’arc, do Dreyer.<sup>34</sup> Fiquei maluco. Eu falei: Não aguento. O que se pode fazer? Eu chorava, eu não acreditava naquele tipo de imagem [...]”.<sup>35</sup> Em outro momento relembra: “Um dos primeiros filmes do Ingmar Bergman,<sup>36</sup> eu

---

<sup>32</sup> Entrevista ao Grupo Magno de Teatro. Disponível em: <http://www.colmagno.com.br/teatromagno/>. Acesso em: 14 mar. 2011.

<sup>33</sup> GUIMARÃES, Carmelinda. Conferência de Antunes Filho no Centro Cultural São Paulo, em 15 de agosto de 1990. Gravação existente no Departamento de Documentação. Do CCSP. Apud. GUIMARÃES, Carmelinda. **Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, p. 104.

<sup>34</sup> Carl Theodor Dreyer foi um cineasta dinamarquês. Filmou desde a década de 1910 até os anos 1960. Considerado um cineasta instintivo, já em um dos seus primeiros filmes, intitulado *Presidente* (1918), dispensou ornamentos do cenário e o uso de maquilagens, buscando naturalidade e realidade. Em *A paixão de Joana D’arc*, de 1928, mostrou-se um apaixonado pela expressão humana. Teve influências do expressionismo alemão.

<sup>35</sup> Entrevista ao Grupo Magno de Teatro. Disponível em: <http://www.colmagno.com.br/teatromagno/>. Acesso em: 14 mar. 2011.

<sup>36</sup> Ingmar Bergman foi um cineasta sueco e também dramaturgo. Na maior parte de sua filmografia levou às telas temas existencialistas. Entre seus longas estão os célebres *Morangos Silvestres* (1957), *O Sétimo Selo*

nem sabia que era dele, eu fui ver, era Torst [Sede de Paixões, 1949]. Fiquei louco com o filme [...] eu só fui saber muitos anos depois que era do Bergman”.<sup>37</sup> O que havia de tão impactante na imagem desses cineastas para Antunes Filho afirmar “fiquei maluco [...] não acreditava naquele tipo de imagem [...]”: o trabalho de ator. No conjunto da obra de Dreyer, é visível a tentativa de absorver o máximo do ator, tentando reproduzir o sentimento das personagens, o seu universo interior, penetrar em profundos pensamentos por meio das expressões. Em relação a Ingmar Bergman, que era diretor de teatro, esse é um dos motivos pelos quais é tido como um grande diretor de atores também no cinema: eram os atores que faziam os seus filmes. Eram eles que davam vida às histórias. Bergman afirmava que o cinema era uma variação do teatro com regras mais flexíveis. Ambos os cineastas abordavam a trama humana do existir, buscavam o entendimento da complexidade humana, por meio da expressividade do ator. Foi essa perspectiva que Antunes Filho buscou aprofundar em seu teatro.

O curso foi um ambiente propício para a troca de ideias com outros jovens denominados “turminha da biblioteca”. Ali se aprendia não só cinema, mas artes plásticas, literatura, teatro. Aos poucos, essas discussões foram contribuindo para a sua formação, além de esse espaço de sociabilidade ser um ambiente propício para discutir temas que diziam respeito à realidade nacional. Ao reconhecer esse fato, afirma:

[...] muitas pessoas me conduziam. Assim, tive uma formação mais ou menos eclética, e sempre me interessei não somente por teatro. Acho que eu gosto mais de cinema do que de teatro. E gosto mais de artes plásticas do que de cinema. [...] Acho que essa minha formação e as informações que acumulei é que são responsáveis por tudo isso que é arte para mim [...].<sup>38</sup>

Evidentemente, a sua formação em cinema contribuiu para suas pesquisas em busca de uma imagem que expressasse a “realidade brasileira” e para o enriquecimento e originalidade presentes na linguagem cênica de seus espetáculos. Esse interesse por outros

---

(1957), *Gritos e Sussurros* (1972), *A Flauta Mágica* (1975), *O Ovo da Serpente* (1978) e *Fanny e Alexander* (1982). A sua relação com o teatro teve início nos anos 1940, quando trabalhou como diretor assistente no Teatro Dramatem, em Estocolmo, e, desde então, nunca mais abandonou o palco.

VENÂNCIO, Romero. **Bergman e Dreyer, herdeiros cinematográficos de Kierkegaard**. Disponível em: <[http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/cadernos\\_ufs\\_filosofia/revistas/ARQ\\_cadernos\\_7/romero.pdf](http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/cadernos_ufs_filosofia/revistas/ARQ_cadernos_7/romero.pdf)>. Acesso em 06 out. 2011.

BUENO, Bianca. **Persona: Bergman, Jung e Kierkegaard**. Disponível em: <[http://cinematografo.com.br/trabalhos/persona-bergman.jung\\_e\\_kierkegaard.pdf](http://cinematografo.com.br/trabalhos/persona-bergman.jung_e_kierkegaard.pdf)>. Acesso em 06 ago. 2011.

<sup>37</sup> Entrevista ao Grupo Magno de Teatro. Disponível em: < <http://www.colmagno.com.br/teatromagno/>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

<sup>38</sup> GARCIA, Silvana. **Uma odisseia do teatro brasileiro**. São Paulo: Senac, 2002, p. 270.

territórios, na atualidade, continua presente em seu trabalho realizado no CPT, onde não cessa de investigar caminhos para o enriquecimento da linguagem teatral:

A vida inteira eu entrei nas artes plásticas e entrei no cinema. A vida inteira eu entrei em tudo que foi possível, misturava, trazia as coisas pro meu teatro. Eu acho isso notável, esse trans, essas inter matérias. Isso para mim não é novo, não foi o pós-moderno que me trouxe. Eu já tava nessa. Antes, eu já era louco. Lá embaixo, lá no início, eu já era louco. Porque fui casado com uma artista gráfica, fui amigo de todos os grandes pintores brasileiros, de músicos, também, o grupo da biblioteca. Então eu sempre fui meio metido nisso, e não precisei do pós-modernismo para entrar nessa. Eu como modernista, porque eu sou meio modernista, aceito o pós-moderno como uma espécie de modernismo. Não significa estabelecer modelos hegemônicos, fascistas. Mas são necessários modelos para orientar, porque se ficar às cegas não dá. Se ficar só no Deleuze não dá. Eu tenho ainda essa porra, objetivos, e objetivos a gente precisa cuidar. Então não é obrigar as pessoas a pensarem de um jeito, mas é sugerir. Se não daqui a pouco vamos virar a Casa de Orates, como na peça do Arthur Azevedo. Casa de malucos, e vamos cair no anárquico puro. Para os grandes capitais, para os grandes cartéis é ótimo que a gente fique imbecil. Mas a gente tem uma obrigação como brasileiro de pouco a pouco trabalhar de maneira a ajudar, mas não de ser tirânico. O CPT procura ajudar as pessoas. Quantas pessoas estranhas que vieram aqui, não ganharam nada depois, mas estão vivas. É um trabalho anônimo, de formiga e acho que o estamos cumprindo.<sup>39</sup>

O domínio das técnicas cinematográficas imprimiu a algumas cenas de seus espetáculos o ritmo e a precisão cinematográfica, em outras se nota o resultado visual aparentemente estático de algumas pinturas.

O interesse pelas artes plásticas exerceu forte influência em seu trabalho. A I Bienal de São Paulo já produzira efeitos sobre o artista, essa experiência estética já começara a alterar a sua percepção. Duas pessoas ligadas ao meio serão responsáveis por introduzir Antunes Filho nos processos da criação plástica: o artista catalão João Ponç e a artista italiana Maria Bonomi. O primeiro, com quem conviveu quando fazia o curso de cinema, ia aos poucos lhe explicando *os códigos, os significados, as linguagens* e o porquê de determinado processo, valores que depois Antunes Filho incorporaria a sua criação teatral.

Maria Bonomi ele conheceu a partir da convivência com os artistas do meio, casou-se com ela e teve um filho. Em diferentes momentos afirmou: “Comecei a gostar de pintura, casei com uma artista extraordinária, Rita Maria Bonomi, aprendi muito com ela”.<sup>40</sup> Em entrevista concedida à Folha, afirma: “Maria Bonomi eu até casei, não é? [Ri.] Foi por aí que

---

<sup>39</sup> Disponível em: <[http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06\\_012.pdf](http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06_012.pdf)> Acesso em: 10 out. 2011.

<sup>40</sup> GUIMARÃES, Carmelinda. Conferência de Antunes Filho no Centro Cultural São Paulo, em 15 de agosto de 1990. Gravação existente no Departamento de Documentação. Do CCSP. Apud GUIMARÃES, Carmelinda. **Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, p. 104.

eu a conheci. Mas eu era amigo de todos. A gente ficava sempre no bar lá do museu, o Delmiro Gonçalves, o Paulo Emilio Salles Gomes, o Lourival Gomes Machado”.<sup>41</sup> Com Bonomi houve a parceria no teatro e na vida pessoal, um casamento de propostas.<sup>42</sup> As experiências estéticas com o cinema, com as artes plásticas, a literatura, a pintura e a música foram trazidas para o seu teatro, que se apresenta como uma síntese de todas essas artes. Daí, um dos pilares que orientam o trabalho de formação de seus atores: dar-lhes um instrumental cultural, que passa pelo conhecimento do que é arte nesse país, pois, “[...] se o ator é ignorante então é por aí que começa a minha batalha. Os atores, para poderem ser criadores de fato, e poderem colaborar em pé de igualdade, têm que ter cultura”.<sup>43</sup> Cultura humana, que a arte, como forma de conhecimento, traz em sua constituição. Antunes Filho acredita que só a cultura pode desenvolver a sensibilidade, que, por sua vez, é a base para a formação do novo ator e, conseqüentemente, de um novo teatro, de uma nova dramaturgia.

## A FORMAÇÃO TEBECEANA E AS INFLUÊNCIAS DA ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA

O ANO DE 1948 FOI um marco para a história do teatro brasileiro. Houve a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, por Franco Zampari, e da Escola de Arte Dramática de São Paulo, por Alfredo Mesquita. Esses dois acontecimentos assinalaram uma mudança dos rumos do teatro no país e tornaram-se referências para a produção teatral dos anos seguintes. O empresário Franco Zampari encampou a proposta de criação de um teatro profissional. *A priori*, a ideia seria estabelecer um local para permanência dos vários grupos amadores que compunham a cena paulista. Eram fatos inéditos na história brasileira: a consciência da necessidade de pôr fim ao amadorismo, da necessidade de escolas de teatro, de maior conhecimento das teorias teatrais e de apuro e domínio da técnica, bem como da ampliação de repertório. Essas conquistas foram mérito do Teatro Brasileiro de Comédia: “[...] pela

---

<sup>41</sup> FILHO, Antunes. O Teatro Apolínio de Antunes Filho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Caderno Mais, 06 fev. de 2000. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2000/02/06/72>> Acesso em 22 out. 2011.

<sup>42</sup> Reconhecida como um dos maiores nomes da gravura no Brasil, concebeu, nos anos 1960 e 1970, o cenário de vários espetáculos de Antunes Filho, dentre eles: *As feitiçeras de Salém* (1969), *Sem entrada e sem mais nada* (1961), *Yerma* (1962), *Júlio César* (1966), *A Cozinha* (1968), *As aventuras de Peer Gynt* (1971), *Corpo a Corpo* (1971). Sobre aspectos relevantes da atividade de Bonomi, gravura, esculturas, painéis, instalações, cenários e figurinos de peças teatrais, capas e ilustrações para livros, consultar:

LAUDANNA, Mayra. **Maria Bonomi** – Da gravura à arte pública. São Paulo: Edusp, 2008.

<sup>43</sup> GUIMARÃES, Carmelinda. Conferência de Antunes Filho no Centro Cultural São Paulo, em 15 de agosto de 1990. Gravação existente no Departamento de Documentação. Do CCSP. Apud GUIMARÃES, 1998, op. cit., p. 104.

primeira vez uma companhia teatral, além de introduzir escolas e processos modernos em nossos palcos, tinha continuidade e estabelecia a real profissionalização do ator”.<sup>44</sup>

A sua constituição deve ser entendida à luz das mudanças que se processavam desde os anos 1930 na sociedade brasileira, diretamente associadas à ideia de modernização do país. Os fatos que contribuíram para esse processo, segundo Edélcio Mostaço, foram:

[...] a consolidação da industrialização paulista que [...] gerou uma burguesia (numericamente pequena) a exigir, a partir da década de 40, uma mais expressiva atuação dos setores culturais. Fundada em 1930, a Universidade de São Paulo importava professores franceses que ensinavam para esta burguesia hábitos e padrões renovados, gerando uma renovação ideológica muito importante no sentido de apagar de vez o patriarcalismo dominante. Assim como a cidade se reurbanizava, crescia econômica e industrialmente, também a arte e a cultura deveriam constar deste programa renovador, que a

---

<sup>44</sup> O Teatro Brasileiro de Comédia foi um projeto de iniciativa privada do engenheiro italiano Franco Zampari. Desde a sua criação em 1948 a sua extinção em 1964, manteve criações em moldes empresariais, uma boa estrutura, tinha sede própria, onde se confeccionava o material utilizado nas montagens, salas especiais para ensaios e camarins para os atores, que formavam um elenco fixo. Em seus dezoito anos de atuação nunca recebeu nenhuma verba oficial ou subsídio do Estado. Para manter as peças em cartaz e a possibilidade de excursionar com uma delas, mantinha dois elencos fixos. A partir da segunda metade dos anos 1950 essa experiência tebeceana foi reproduzida por aqueles que fizeram parte do TBC. Vários atores saíam da companhia e fundaram suas empresas próprias. Antunes Filho, em diferentes momentos, foi contratado para dirigir algumas dessas companhias. “Franco Zampari [...] Produtor. Fundador e diretor administrativo do Teatro Brasileiro de Comédia, a companhia estável de maior projeção dos anos 1950, conjunto que solidifica os princípios do teatro moderno brasileiro. [...] Verificando que a cidade não dispunha de teatros em número suficiente para albergar as melhores produções da época, nascidas exatamente dos amadores, Zampari dispõe-se a construir um teatro. Segundo Aldo Calvo, outro engenheiro seu amigo, ‘ele queria um teatro em estilo veneziano, construído no Morumbi’. Mais realistas, os amadores encontram um velho edifício na Rua Major Diogo, no bairro do Bexiga ou Bela Vista que, em quatro meses, passa por uma reforma total, sendo aparelhado com a mais moderna infra-estrutura de carpintaria, iluminação e palco. [...] Muito cedo Zampari verifica que apenas em regime amador o teatro não teria futuro. Razão pela qual ele banca a instituição da companhia profissional, contratando os mais talentosos entre os amadores e importando o diretor italiano Adolfo Celi, que se encontrava na Argentina, para iniciar as atividades. Os primeiros sinais de crise surgem em torno de 1956. Ou porque algumas produções são muito caras e não propiciam retorno; ou porque alguns integrantes, descontentes com a falta de oportunidades internas, resolvem seguir carreiras independentes. Em 1955, saem Sergio Cardoso e Nydia Licia; em 1956, Paulo Autran, Adolfo Celi e Tônia Carrero; e, noutra direção, Cacilda Becker, Walmor Chagas e Cleyde Yáconis; em 1957, Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Gianni Ratto”. (FRANCO ZAMPARI (1898 – 1966). **Enciclopédia Itaú Cultural (teatro)**, Personalidades, atualizado em 07 Abr. de 2011. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=748](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=748). Acesso em 22 nov. 2011.)

Para maiores informações sobre o TBC, consultar:

MILARÉ, Sebastião. TBC: Um castelo encantado. In: \_\_\_\_\_. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

MOSTAÇO, Edélcio. A era burguesa e os padrões empresariais do TBC. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

GUZIK, Aberto. **TBC: a crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PRADO, Luís André do. **Cacilda Becker – Fúria Santa**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

Entrevista concedida a Maria Lucia Pereira, realizada em São Paulo, em 28 de abril de 1979. **DIONYSOS**, Especial Teatro Brasileiro de Comédia. Organização de Alfredo Guzik e Maria Lúcia Pereira. Ministério da Educação e Cultura. SEAC – Funarte. Serviço Nacional de Teatro, n. 25, Set. de 1980.

constituição democrática de 1946 fazia prever, afastando definitivamente o tihoso ditatorial do longo período do Estado Novo. E, sintomaticamente, o teatro vem como uma das primeiras destas iniciativas concretas, com a fundação do TBC, em 1948; que deve ser entendida dentro deste quadro mais geral de movimentação cultural do final da década de 40 e meados da de 50, como foi o lançamento da revista Ahembi, da Sociedade de Cultura Artística, da expansão do Departamento Municipal de Cultura que, fundado por Mário de Andrade, passa agora a dispor de uma biblioteca, discoteca, etc. O Grupo Universitário de Teatro e outros grupos amadores atuantes neste final de década são os responsáveis pela efervescência teatral que dará origem ao TBC, bem como à Escola de Arte Dramática, fundada no mesmo ano, por Alfredo Mesquita. A Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Moderna figuram igualmente neste mesmo quadro. A partir de uma aposta (reza a crônica), Zampari funda a companhia teatral reformando uma antiga garagem e aí construindo um teatro de 365 lugares, dotado de palco italiano de grande profundidade mas pouca altura. Servindo em seu primeiro ano para apresentações dos amadores, já no ano seguinte iniciam-se as contratações dos melhores dentre estes amadores. Melhores em talento e origem, isto é, aficionados oriundos das melhores famílias burguesas ou pequeno burguesas de que a cidade dispunha.<sup>45</sup> (Destaques nossos)

A ambiência intelectual presente nesses espaços – A Sociedade de Cultura Artística, o Departamento Municipal de Cultura, o Grupo Universitário de Teatro e Grupos Amadores, o Teatro Brasileiro de Comédia, a Escola de Arte Dramática, a Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Moderna –contribuiu para a modernização das nossas artes. Antunes Filho, frequentador assíduo de todos esses lugares, vivenciou essas mudanças e acompanhou de perto o trânsito de ideias entre os diferentes setores. Mas será a sua experiência como assistente de direção no TBC, nos anos 1952 e 1953, e o convívio com os diferentes diretores que marcará definitivamente a sua formação e concepção teatral.

É claro que Antunes Filho não foi convidado fortuitamente para trabalhar no TBC. Ainda no amadorismo, em 1951, ensaiou a peça de Sartre *Mortos sem sepultura*, cujo existencialismo influenciou toda uma geração, mas não chegou a encená-la. Fez sucesso com o espetáculo *O Urso*, de Tchecov, exibido no mesmo ano na série Teleteatro das segundas-feiras. Desde então, a cada quinze dias dirigia uma peça para a televisão. A originalidade e inquietação cênica presentes na encenação de *Chapeuzinho Vermelho* (1952), os comentários sobre o espetáculo *Os Outros* (1952), que destacaram um vigor cênico raro entre os amadores e a repercussão do espetáculo *Week-End* (1953) fecharam o ciclo de amadorismo.

Ao encenar a comédia *Week-End*, de Noel Coward, em outubro de 1953, Antunes Filho trouxe para o palco um estilo bem particular. Segundo críticos da época, o diretor

---

<sup>45</sup> MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política:** Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 16.

conseguiu abrigar a produção, fazendo uso de técnicas características do nosso teatro popular, num momento em que essa tradição – chanchada, circo, teatro popular, comicidade da revista – era negada. O diretor deu ao texto inglês características tradicionais de nosso teatro. O que foi visto ali, no palco, diferia muito do teatro praticado no TBC.<sup>46</sup>

O impacto da encenação reavivou a discussão a favor do diretor nacional. Sem dúvida, era um espetáculo de qualidade, mas naquele momento os diretores nacionais, embora tivessem reconhecido seu talento, lutavam por maior espaço na cena teatral. Os diretores tebeceanos incentivavam a sua formação, porém não abriam espaço para a sua atuação em seus quadros. Mesmo aqueles que se desligaram do TBC e formaram suas próprias companhias davam preferência aos diretores estrangeiros. Diante desse quadro instável, mesmo sendo reconhecido como um diretor profissional a quem se creditava a emergência de um grande encenador, Antunes Filho ficava na dependência de que o contratassem.

Em vários momentos ele rememora a experiência no TBC e, especialmente, o convite de Décio de Almeida Prado para trabalhar como assistente de direção:

[...] sabe por que o Décio me convidou para o TBC? Porque ele viu o espetáculo que eu fiz, “Os Outros”, e gostou da minha direção, embora muito expressionista. Foi aí que ele fez o convite para ir de assistente. Para aprender. Isso foi legal. Isso também me comove. Eu não era ninguém, e o Décio vai lá no camarim, me convidar. “Claro, claro.” Quero realçar isso: eu fiquei um ano no TBC como assistente, depois fiz sucesso com o “Weekend” no teatro da rua Aurora, mas nem por isso deixei de, no dia seguinte, ir ao TBC continuar como assistente de direção, buscando café. E buscar café para a Cacilda (Becker), o Ziembinski é magnífico (ri). Agora, buscar café para certas pessoas era muito chato. Mas eu ia. Eu tinha que aprender. Tinha que pagar o preço pelo aprendizado. Porque eu queria chegar, um dia, a um lugar em que pudesse fazer uma coisa significativa.<sup>47</sup>

No TBC, o diretor teve a oportunidade de acompanhar o dia a dia de trabalho de diretores estrangeiros renomados, como Ziembinski, Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini, Salce, Luciano, Adolfo Celi.<sup>48</sup> Esse convívio fez com que Antunes Filho fosse

---

<sup>46</sup> Inquietação cênica, originalidade, intuição, rigor foram características atribuídas a seu trabalho desde as suas primeiras direções. No teatro amador Antunes Filho tinha encenado, entre setembro de 1951 e abril de 1952, *O Urso*, de Tchecov, *O Azarento*, de Luigi Pirandello, e *Os Outros*, de Gaetano Gherardi. *Chapeuzinho Vermelho* marca a sua estreia como diretor do teatro profissional infantil em Julho de 1952 e *Week-end*, em 1953, como diretor do teatro adulto. (Cf. GUIMARÃES, Carmelinda. **Antunes Filho**: um renovador do teatro brasileiro. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, p. 20-21.)

<sup>47</sup> Entrevista ao Grupo Magno de Teatro. Disponível em: <<http://www.colmagno.com.br/teatromagno/>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

<sup>48</sup> Entre o mês de abril de 1952 e julho de 1953, Antunes Filho foi assistente de direção dos seguintes espetáculos do TBC: *Vá com Deus* (1952), direção de Flaminio Bollini Cerri, *Divórcio para três* (1953),

minuciosamente adquirindo conhecimentos, apurando técnicas e dominando todas as possibilidades do palco italiano. Anos depois, quando questionado sobre a sua presença no TBC, reafirmou a importância dessa experiência para sua formação:

Eu peguei todos os diretores estrangeiros, trabalhei com eles todos. Eu era assistente do TBC e saí para fazer “Weekend”, com a Nicette Bruno, Paulo Goulart. A minha peça fez mais sucesso do que a peça do TBC. No dia seguinte à estréia, voltei para o TBC com as minhas coisinhas e ia buscar café para todos os atores, como assistente de direção. Eu queria aprender. Eu quero aprender.<sup>49</sup>

No TBC observava minuciosamente cada detalhe da construção de um espetáculo. As concepções antagônicas existentes naquele espaço aguçavam ainda mais a sua vontade de estudar a linguagem cênica. Acompanhou de perto as incursões pelo expressionismo de Ziembinsky, a orientação épica de Ruggero Jacobbi, os princípios de Jacques Copeau, as influências neo-realistas presentes na formação dos diretores italianos e a sua materialização cênica.

Em entrevista concedida a Maria Lucia Pereira no ano de 1979, depois do sucesso de *Macunaíma*, peça que o consagrou como um dos mais criativos diretores brasileiros, Antunes Filho destacou as características marcantes de cada um deles:

Ziembinski era muito auto-suficiente. Inclusive foi um referencial que depois eu tentava imitar [...] ele tinha distância [...] podia ver melhor certas coisas do brasileiro [...] Ziembinski, estrangeiro, podia ver, e eu, brasileiro, não. [...] O Celi era um conhecedor de palco que até hoje eu admiro. Ele errava, às vezes, completamente, a linha do espetáculo, mas a coisa, na mão dele, sempre funcionava. [...] A capacidade de espaço e de música de espetáculo era extraordinária. [...] Você pegava qualquer peça, colocava na mão dele, e ele fazia aquilo ficar uma coisa fervorosa, quente, *caliente*. Era muito bonito o que ele fazia. Depois a gente pensava: Mas não era isso que o texto queria dizer!, mas tudo bem, tudo bem! Nós estávamos aprendendo ainda, tateando, ainda, conhecendo teatro. O Ruggero era camarada, mas ele não estava nem aí com o espetáculo. O lance dele era outro: era falar de Brecht, era falar do teatro novo, da nova dramaturgia alemã, de coisas assim. Ele era um homem teórico, profundamente teórico.<sup>50</sup>

---

direção de Ziembinski, *Na terra como no céu* (1953), direção de Luciano Salce, *Treze à mesa* (1953), direção de Ruggero Jacobbi.

<sup>49</sup> Entrevista ao Grupo Magno de Teatro. Disponível em: <<http://www.colmagno.com.br/teatromagno/>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

<sup>50</sup> Entrevista concedida a Maria Lucia Pereira, realizada em São Paulo, em 28 de abril de 1979. **DIONYSOS**, Especial Teatro Brasileiro de Comédia. Organização de Alfredo Guzik e Maria Lúcia Pereira. Ministério da Educação e Cultura. SEAC – Funarte. Serviço Nacional de Teatro, n. 25, p. 138, Set. de 1980.

O fato de o TBC não ter um núcleo de encenadores homogêneo proporcionou a Antunes Filho, no curto período de um ano, uma formação eclética, a apropriação de concepções cênicas e conceitos distintos e técnicas para o trabalho com o ator. Destacou na mesma entrevista o modo pelo qual os diretores dirigiam seus atores:

O Ziembinski já vinha com a peça todinha inflexionada [...] o gesto tinha que ser exatamente aquele que ele já sabia na casa dele. Os atores tinham, apenas, que tornar aquilo viável. A direção era pré-fabricada [...] Você teria que colocar naquela sílaba da frase a mão na cadeira; aí de você se não colocasse. [...] O Celi já dava um pouco mais de liberdade, mas ele também pré-fabricava as coisas. Ele dava a possibilidade de você fazer a coisa, aí ele entrava também com o seu idealismo, aí ele tinha aquela visão, a visão dele. Aí você tinha também que caminhar nas suas águas. [...] Ziembinski era mais ator e tinha mais técnica. [...] O Bollini era mais inquieto, nunca sabia o que queria. Aí ele deixava para os atores, misturava-se com eles e procurava alguma coisa com eles. [...] O Salce discutia ideias; era sofisticado, falava o que queria, os atores faziam, ele discutia, voltava, colocava de novo, explicava mais. Raramente ele fazia como o ator deveria fazer.<sup>51</sup>

Os processos desenvolvidos por cada diretor, vivenciados cotidianamente durante o seu estágio, constituíram os alicerces do seu teatro. Numa análise, ainda que primária, dos espetáculos encenados por Antunes Filho ao longo de sua trajetória, pode-se perceber que todos deixaram nele uma marca que pode ser identificada na maneira de conceber seus espetáculos. Todas essas formas de trabalho foram testadas, até encontrar seu próprio caminho, porém, faz questão de ressaltar que, ainda hoje, quando encena um texto tem o mesmo cuidado desses diretores que o influenciaram:

Tem que ter sempre uma vertigem. Eu, quando coloco uma marca, tem que ter um sentido para mim. Eu aprendi com o (Adolfo) Celi. Ele dividia o palco de tal maneira... Ele colocava uma figura em cena, e era o lugar certo. Era ali, não podia ser em outro lugar. Os diretores hoje não sabem. O ator pode entrar de qualquer lugar, sair por qualquer lugar. Não pode. O meio é o meio, tem uma razão. Aí entram as artes plásticas. O Celi foi o cara que eu conheci que sabia mais da topografia do palco. Para você colocar uma pessoa à direita ou à esquerda, no proscênio, você tem que ter um sentido. Se eu coloco duas pessoas aqui na frente, tem um sentido. Não é em qualquer lugar. Se eu me aproximo de você, tem um sentido. As distâncias têm um valor hierárquico. Aproximar, afastar. Eu cuido muito disso. Não é que eu cuido. É inerente, é orgânico. E tem gente que eu vejo hoje, que faz teatro, que não tem o menor sentido. Que faz uma diagonal quando não podia fazer. É uma barbaridade. Depois eu chego: “Está errado tudo”. E falam: “Ah, ele está com dor de cotovelo”. Ficar com dor de cotovelo, na minha idade?<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Entrevista concedida a Maria Lucia Pereira, realizada em São Paulo, em 28 de abril de 1979. **DIONYSOS**, Especial Teatro Brasileiro de Comédia. Organização de Alfredo Guzik e Maria Lúcia Pereira. Ministério da Educação e Cultura. SEAC – Funarte. Serviço Nacional de Teatro, n. 25, p. 138, Set. de 1980.

<sup>52</sup> Aula ministrada por Antunes Filho no CPT. Entrevista ao Grupo Magno de Teatro. Disponível em: <http://www.colmagno.com.br/teatromagno/>. Acesso em: 14 mar. 2011.

A noção de que, em cena, tudo tem que ter um sentido preciso veio dessa convivência com os diretores tebeceanos, que deram a devida importância à formação dos diretores brasileiros. Essa formação passaria pelo domínio das técnicas teatrais modernas e, por meio delas, se deveria procurar a “expressão brasileira”, apurá-la, tirá-la de seu regionalismo e torná-la universal. Ruggero Jacobbi acreditava ser esse o caminho necessário para a criação do teatro nacional. Só os diretores brasileiros poderiam revelar o que era o estilo brasileiro de direção. Sobre essa questão Antunes Filho posiciona-se:

[...] só existiu o diretor brasileiro graças ao TBC [...] está certo que o TBC tinha uma linha ideológica babaca, eclética, elitista, tudo isso, mas não importa: nós aprendemos uma técnica lá [...] nós aprendemos no TBC: a pegar uma idéia, formalizá-la, e ter a técnica adequada para isso. [...] Nós não podemos esquecer dos dados culturais, dos informes, do aprendizado, do dia-a-dia do trabalho braçal, da técnica braçal de se fazer alguma coisa [...] era raro o espetáculo que você via e que tinha algum significado. O TBC deu isso. Podia ser até de direita, mas aprendemos através dele.<sup>53</sup>

O TBC juntamente com a EAD tinham objetivos claros de implantar uma cultura teatral no Brasil. Ao lado do TBC, a EAD cumpriu um papel de fundamental importância ao *fornecer um modelo interpretativo para o nosso teatro*, que era carente de técnica.<sup>54</sup> A relação entre EAD e TBC foi muito produtiva para o teatro no período. A EAD chegou a funcionar num andar do prédio do TBC durante algum tempo. Os alunos matriculados na escola tinham

---

<sup>53</sup> Entrevista concedida a Maria Lucia Pereira, realizada em São Paulo, em 28 de abril de 1979. **DIONYSOS**, Especial Teatro Brasileiro de Comédia. Organização de Alfredo Guzik e Maria Lúcia Pereira. Ministério da Educação e Cultura. SEAC – Funarte. Serviço Nacional de Teatro, n. 25, p. 135-149, Set. de 1980.

<sup>54</sup> Alfredo Mesquita, pertencente à influente família paulistana proprietária do jornal *O Estado de S. Paulo*, está, desde a infância, ligado aos acontecimentos culturais. Estuda na Universidade de São Paulo – USP, cria em 1941 a revista *Clima*, em 1942 a Livraria Jaraguá, e, no ano seguinte, o Grupo de Teatro Experimental – GTE. “Os esforços do GTE em prol de um teatro de apurado acabamento artístico são recompensados com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, numa iniciativa do empresário italiano Franco Zampari. Estimulado, Alfredo Mesquita cria a Escola de Arte Dramática – EAD. A aula inaugural, proferida por Paschoal Carlos Magno a 2 de maio de 1948, consolida o espírito modernista de que ela irá se revestir. A Escola inicia suas atividades em regime gratuito no período noturno em salas cedidas pelo externato Elvira Brandão. Uma tradição na EAD é a sopa servida a todos antes das aulas, solução para a falta de tempo daqueles que vinham direto do trabalho. A primeira turma, selecionada através de testes de aptidão, é composta por 37 alunos e entre os primeiros professores estão Vera Janacopoulos (dicção e imitação da voz), Chinita Ullman (mímica), Cacilda Becker (comédia), Clóvis Graciano (cenografia), Décio de Almeida Prado (história do teatro) e Alfredo Mesquita (drama). Em 1949, a Escola é transferida para o terceiro andar do TBC, onde permaneceu alguns anos. Os professores começam a receber somente após 1951, quando a EAD obtém uma primeira e irrisória verba do Estado. A Escola ocupa, ainda, dois diferentes edifícios: um casarão na Rua Maranhão e, ao longo dos anos 1960, as dependências do Liceu de Artes e Ofícios. Em suas diversas fases, lá trabalharam como professores Alberto D’Aversa, Aída Slon, Antunes Filho, Gaston Granger, Gilda de Melo e Souza, Gianni Ratto, Haydée Bittencourt, Heleny Guariba, Leila Coury, Maria José de Carvalho, Mylène Pacheco, Olga Navarro, Pedro Balaz”. (ESCOLA DE Arte Dramática – EAD. **Enciclopédia Itaú Cultural (teatro)**, Cias. e grupos, atualizado em 02 Jun. de 2010. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=633](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=633)>. Acesso em 12 nov. 2011.) A anexação da EAD a USP ocorreu no ano de 1968.

acesso livre ao TBC. Assistiam não só aos espetáculos, mas também aos ensaios. Puderam acompanhar de perto o processo criativo dos diretores estrangeiros que atuavam no TBC e que, ao lado dessa atividade, ministravam aulas na escola e preparavam cenas para o exame dos alunos.

Proporcionar o aprendizado das modernas técnicas teatrais a partir de um repertório diversificado, capacitar o ator para atuar em diferentes estilos estavam em consonância com a necessidade de profissionalização do teatro brasileiro e o processo de modernização da sociedade brasileira em curso. A Escola de Arte Dramática tinha, por isso, o objetivo de:

[...] engendrar um ator, com um corpo maleável, treinados nos requisitos técnicos básicos, a voz e o gesto, e dotado de uma cultura suficientemente aprofundada para poder entender e conscientemente realizar as grandes ações humanas imaginadas pelos principais dramaturgos de todos os tempos e lugares.<sup>55</sup>

Alfredo Mesquita, mentor da escola, defendia uma filosofia humanística para esse processo que consistia em proporcionar formação cultural, fundamentos técnicos e trabalho de interpretação.

Para Alfredo Mesquita a evolução do homem só seria possível através da cultura e o teatro deveria ser um dos veículos de sua propagação. Em consequência, era preciso que o aluno de arte cênica desenvolvesse um corpo maleável, para expressar essa mesma cultura de maneira artística. Esses elementos, indubitavelmente, constituíram o cerne de sua filosofia de arte e de seu projeto pedagógico com vistas a um autor renovado.

[...] para a formação de um comediante, servidor exclusivo de sua arte, cabia à Escola possibilitar, antes de tudo, a educação moral e estética do aluno. Ensiná-lo era exigir dele disciplina intelectual, sacrifício pessoal e destreza técnica, de maneira que o futuro ator pudesse encarar sua arte como algo quase sagrado. Para tal, cumpria-lhe desvincular-se do êxito pessoal ou das vantagens econômicas, afastando de si o individualismo exacerbado, tão comum entre o pessoal de teatro, para inserir-se como artista dentro de uma equipe harmônica de criadores [...] Somente assim, nasceria uma nova classe de homem de teatro, com horizontes ampliados, capazes de entender e comunicar toda a complexidade da criatura humana e suas relações sociais.<sup>56</sup>

Alfredo Mesquita, ao afirmar que a *evolução do homem só seria possível através da cultura*, justifica não só os princípios norteadores da escola, mas o desafio que se apresentava àquela geração que tomou para si a tarefa de suprir as carências do teatro brasileiro e modernizá-lo. A formação do ator na EAD, visando ao melhoramento do seu “nível cultural”,

---

<sup>55</sup> SILVA, Armando Sérgio. Os ensinamentos da EAD no moderno teatro brasileiro: resultados. In: \_\_\_\_\_. **Uma Oficina de Atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Edusp, 1998, p. 221.

<sup>56</sup> Ibid., p. 117.

dava-se a partir de *disciplina* e *seriedade profissional*. Havia uma percepção clara, não só por parte de Alfredo Mesquita, mais também dos diretores tebeceanos, de que o teatro requeria responsabilidade, trabalho em equipe envolvendo dramaturgia, figurino, cenografia, diretores e atores disciplinados. Em torno desses valores é que se estabelecia a rotina de trabalho em ambas as instituições.

Ao ingressar na escola, os alunos, nos primeiros anos, faziam as disciplinas de formação teórica e de técnica corporal. No segundo ano iniciavam-se as aulas práticas. Ao lado disso, os ingressantes tinham livre acesso a uma vasta bibliografia sobre o que havia de mais recente em termos de dramaturgia, desde obras consideradas clássicas da literatura dramática aos mais recentes livros sobre as vanguardas do teatro francês, americano, italiano, Ibsen, Ionesco, Shakespeare. Em relação às aulas práticas, o objetivo era sempre, a partir do repertório adquirido, montar um espetáculo para fins avaliativos. Em linhas gerais, apesar das diferenças entre os diretores, o processo de criação de um espetáculo obedecia às mesmas premissas. O ponto de partida era sempre a leitura de mesa:

Primeiro, os trabalhos deveriam iniciar a partir da leitura de mesa, estudava-se o texto dramático, com o intuito de destacar as ideias do dramaturgo sem deturpação da sua mensagem, a chamada fidelidade ao texto teatral era pressuposto básico para construção de um espetáculo. Outro caminho consistia, após a leitura do texto, na improvisação das cenas e depois retorno ao texto, outra opção seria construir a cena segundo uma ideia de espetáculo pensada a priori. No geral, prevalecia na EAD a primeira opção.<sup>57</sup>

Pode-se concluir, portanto, que o papel desempenhado pela EAD foi fundamental para a formação técnica e cultural do ator e que sua contribuição não se restringiu àquele momento histórico, haja vista que ocupou uma posição estratégica na formação técnica e estética de diversas gerações de artistas em São Paulo, determinando um parâmetro de interpretação para os palcos brasileiros. O processo de criação de um espetáculo deveria dar-se a partir de um “[...] absoluto respeito ao autor dramático, uma encenação rigorosa de conjunto e um perfeito acabamento de cena, expressos em cenários e figurinos de bom gosto e minuciosa observação dos detalhes de época”.<sup>58</sup> A leitura de mesa, o respeito absoluto ao texto e as possibilidades cênicas criadas sempre a partir do que era proposto nas rubricas eram

---

<sup>57</sup> SILVA, Armando Sérgio. Os ensinamentos da EAD no moderno teatro brasileiro: resultados. In: \_\_\_\_\_. **Uma Oficina de Atores:** a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Edusp, 1998, p. 116.

<sup>58</sup> ESCOLA DE Arte Dramática – EAD. **Enciclopédia Itaú Cultural (teatro)**, Cias. e grupos, atualizado em 02 Jun. de 2010. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=633](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=633)>. Acesso em 12 nov. 2011.

pressupostos básicos para a realização de um espetáculo. Espetáculos que não se enquadravam em tais premissas eram dificilmente entendidos e aceitos pela classe teatral e pelo público acostumado a determinada concepção cênica.

A escola, por décadas, formou atores, cenógrafos, críticos, dramaturgos e diretores. Em seu repertório figuram autores e estilos de todas as épocas, em montagens muitas vezes escolhidas em função de sua complexidade cenográfica e de caracterização, propiciando aos alunos um aprendizado intensivo:

O nível do teatro precisava mesmo ser elevado, em termos de repertório, de gosto, de mentalidade, de qualidade da maioria dos autores, atores, diretores, cenógrafos, críticos etc. [...] Mas estava na hora de mudar, de atualizar padrões, de ousar, de situar nossa arte cênica à altura do que se fazia nos centros mais adiantados. *Depois viriam as condições para projetar nossa identidade nacional.* [...] Educava-se o espírito e educava-se o corpo dos alunos. *Teatro é duro.* Não basta ter jeito, nem mesmo, em certos casos, talento: é necessário saber também desenvolver o que eu chamaria, à falta de melhor expressão, uma consciência teatral ampla e solidamente fundamentada.<sup>59</sup>

Aos poucos foi desenvolvendo-se a consciência da função social da arte, a consciência estética e social do espetáculo. Essa consciência, já presente no TBC e na EAD, de que era necessária a formação de novos homens de teatro para *comunicar toda a complexidade da criatura humana e suas relações sociais*, foi precursora da formação de vários grupos que povoariam a cena teatral paulista nas décadas seguintes. Tais grupos vão ampliar essa noção da consciência da função social da arte e buscar cada vez mais uma cena que refletisse a realidade política e social do país. O próprio Ruggero Jacobbi chamava a atenção para essa necessidade, uma vez que tinha uma visão mais profunda da função social do teatro.

Em face das mudanças ocasionadas pela nova conjuntura internacional<sup>60</sup> e nacional, o campo artístico vai modificando-se, o TBC e a EAD serão acusados de falta de sintonia com os novos tempos, principalmente, pelos grupos que vão se firmar no cenário teatral dos anos

---

<sup>59</sup> MENDONÇA, Paulo. Lembranças Avulsas da EAD. **EAD 1948-68**: catálogo comemorativo dos 20 anos da Escola de Arte Dramática. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo / Fundação Anchieta, 1985, p. 26.

<sup>60</sup> No plano internacional a Revolução Cubana, ocorrida em 1959, será o grande referencial da geração dos anos 1960. A real possibilidade de uma revolução socialista era acenada. No plano nacional, principalmente, nos anos de 1960 a 1964, há uma discussão em torno das reformas estruturais no Brasil, em cuja pauta estava o debate acerca das reformas de base. Contribuíram para este debate a UNE, que promovia assembleias e eventos políticos culturais em todos os Estados; a luta dos camponeses em Pernambuco, que originou as Ligas Camponesas; no Rio, em 1961, surgiram os primeiros Centros Populares de Cultura; em 1962, foi fundado o Movimento de Cultura Popular, sob o governo de Arraes, com a participação de Ariano Suassuna. Havia uma mobilização de toda a sociedade brasileira em prol de uma mudança substancial no país.

1960, o Teatro de Arena<sup>61</sup> e o Teatro Oficina.<sup>62</sup> Em relação ao Arena, o seu projeto de teatro para o Brasil foi o principal opositor de tudo o que representava o TBC e a EAD, mesmo sendo o seu fundador formado pela EAD:

A geração que começou a dominar a arte e a cultura nos anos 60, levando-as a uma real modernidade como a vida social requeria antes de ser atropelada pelo militarismo, tomou-se por extremamente politizada e com isso facilitou muito o trabalho dos poderosos que a confinou em um curral. E um dos maiores desastres dessa geração foi não compreender absolutamente nada do que significou o TBC no processo evolutivo do teatro brasileiro em relação íntima com o processo evolutivo da sociedade brasileira. Em vez de analisar o TBC no contexto histórico em que ele aparece, colocavam-no como ostentação da alta burguesia, abrigando, no seu interior, um terrível plano de esmagamento da classe proletária. Bobagens do gênero.<sup>63</sup>

O questionamento de falta de sintonia da Escola de Arte Dramática com as mudanças na conjuntura brasileira, as críticas a um modelo de teatro denominado *profissional* e

---

<sup>61</sup> Alguns grupos que surgiram nos anos 1950 começaram a contestar o teatro produzido pelo TBC, bem como os parâmetros de interpretação da EAD. O Teatro de Arena foi fundado em 1953 por José Renato, aluno da EAD, que apresentou como exame final numa das salas do TBC o espetáculo *Demorado Adeus*. Após estabelecer-se como Companhia e ter sua própria sede, no ano de 1955, aproximou-se do Teatro Paulista dos Estudantes, que às segundas-feiras apresentava alguns espetáculos na sede. Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Flávio Migliaccio passam a fazer parte do elenco permanente do Arena. As ligações dos integrantes do TPE com a esquerda serão responsáveis pela divulgação da arte como instrumento conscientizador. Mais tarde, com a chegada do diretor Augusto Boal dos Estados Unidos, em 1956, importantes montagens vão definir a trajetória do grupo. O sucesso de *Eles não usam Black-Tie*, peça de Guarnieri, em 1958, na época principal ator da companhia, demarcou novos caminhos do ponto de vista dramático e político, pois pela primeira vez na história do teatro o proletariado aparecia como protagonista. A peça fomentou discussões sobre a necessidade de uma dramaturgia nacional, da valorização do autor nacional e, a partir desse momento, criaram-se os Seminários de Dramaturgia, com vistas a discutir questões diretamente relacionadas à cultura nacional. A produção do Arena, em perfeita sintonia com as teorizações do Partido Comunista Brasileiro, a partir dos pressupostos básicos do realismo socialista introduziu o caráter funcional da arte no país e apontou o diálogo entre arte e política. A arte deveria ser um instrumento de luta e contribuir para a revolução proletária. A referida montagem ditou um padrão a ser seguido, cuja finalidade principal seria ajudar a formar uma consciência brasileira e, de fato, o Arena militou em prol de um padrão/modelo de teatro engajado para as produções do período.

<sup>62</sup> “O Teatro Oficina percorreu outro caminho, priorizando a interpretação e a direção. As temáticas presentes em suas peças falavam de dramas existenciais, seus protagonistas eram famílias de classe média, seu repertório consistia em textos considerados clássicos da dramaturgia internacional. Suas pesquisas, desde o início, pautaram-se num aprimoramento da linguagem cênica, portanto, quando surgiu não teve, no bojo de sua constituição, a preocupação de acarretar bruscas mudanças na cena brasileira. Diferentemente do Teatro de Arena, cujo lugar na história do teatro brasileiro foi reconhecido desde a encenação de *Black-Tie*, em 1958, o Teatro Oficina demarcou seu lugar na história do teatro paulista, no ano de 1967, após a encenação de *O Rei da Vela*. O debate suscitado pela apresentação dessa peça contribuiu para a abertura de novos horizontes para a cultura brasileira, repercutiu na política do período e revelou o engajamento do grupo nas lutas de seu tempo”. (BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967):** uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004, f. 23.) Para maiores esclarecimentos sobre a trajetória do Teatro Oficina consultar as dissertações:

RIBEIRO, Nádia Cristina. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968:** diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a sociedade brasileira. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

<sup>63</sup> MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 33.

desprovido de maiores preocupações com as questões sociais, assim como aquelas dirigidas à cadeira interpretativa regida por Alfredo Mesquita, oriundas, principalmente, do fato de o ensinamento das teorias brechtianas, já presente há tempos na cena brasileira, não ser ali ministrado, além dos problemas financeiros vividos pela escola, levaram à incorporação de algumas mudanças na EAD. Era evidente a necessidade de reformular o currículo, colocar a escola em sintonia com os novos tempos. Isso só ocorreu ao final dos anos 1960 e, muito a contra gosto de seu responsável, abriu espaço para a discussão dos textos surgidos no Seminário de Dramaturgia do Arena e das teorias brechtianas.

Os alunos queriam aprender com os novos diretores: Eugênio Kusnet, Augusto Boal, José Renato, Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa. Queriam experimentar as teorias de Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht. Era impossível barrar esse processo de mudança, pois os diretores nacionais já tinham projeção e eram tidos como ídolos de uma geração pelos seus ares renovadores do teatro e pelo fato de terem assumido a tarefa de criar um teatro nacional, um modelo interpretativo brasileiro, uma linguagem adequada à realidade nacional e aos nossos palcos.

Justamente nesse período em que a EAD enfrentava uma série de problemas e críticas enquanto instituição é que Antunes Filho foi contratado, em 1965, para ministrar a disciplina *Interpretação* – de responsabilidade de Alfredo Mesquita –, que era oferecida aos alunos no terceiro ano. Como eram apenas quatro os terceiranistas, o trabalho de Antunes Filho envolveu todos os alunos da escola. Segundo Milaré, a primeira coisa que o esperado diretor fez foi mandar que todos lessem *Os princípios Fundamentais da Filosofia*,<sup>64</sup> pedindo atenção especial para a noção de dialética. Depois de vários laboratórios, da realização de exercícios stanislavskianos, centrados na questão da memória emotiva, e localização dos conflitos, Antunes Filho avisou aos alunos que o texto a ser montado seria *A Falecida*, de Nelson Rodrigues.

A escolha atendia bem aos seus interesses. Primeiro, Nelson Rodrigues era considerado por ele um dos melhores dramaturgos brasileiros; segundo, a encenação de

---

<sup>64</sup> O livro é um manual de métodos de ação marxista, uma introdução ao materialismo dialético. Para alguns, a indicação dessa leitura assumia ares de doutrinação, o que contribuía também para que o diretor fosse visto como ortodoxo politicamente, embora isso não interferisse em seus trabalhos, pois observamos estetica e profissionalmente uma ampla seara. Ainda hoje, a obra é obrigatória para os alunos que são selecionados para participar do Curso de Formação de Atores do CPT. (Cf. POLITZER, Georges; CAVEING, Maurice; BESSE, Guy. **Princípios fundamentais de filosofia**. São Paulo: Hemus, 1970.)

*Vestido de Noiva*, em 1943, havia inaugurado a modernidade<sup>65</sup> no teatro brasileiro, seus textos permitiam alcançar nos palcos uma teatralidade não visualizada em outras peças e tratava-se de uma peça trágica, gênero considerado pelo diretor como o ponto mais alto da arte teatral. A princípio muitos alunos tiveram uma reação negativa. Sônia Guedes, que ensaiava o papel de Zulmira, foi uma delas. Como pontua Milaré: “Imagina se vim para a Escola de Arte Dramática fazer Nelson Rodrigues!”<sup>66</sup> Na fala está explícito o preconceito que havia em relação ao autor, que era considerado *tarado, desagradável, reacionário, obsessivo e pornográfico*. Aos poucos o diretor foi vencendo a resistência e mostrou aos alunos que

---

<sup>65</sup> O mérito da modernização no Teatro Brasileiro não coube apenas ao Teatro Brasileiro de Comédia. São vários os trabalhos que a discutem. Talvez essa seja uma das questões mais debatidas e controversas da historiografia do teatro, sobressaindo duas posturas, a *evolutiva* e a *ruptura*. A primeira considera os procedimentos modernos dispersos ao longo do tempo, em ambos os terrenos, da dramaturgia a encenação. Partindo desse pressuposto, haveria um caráter acumulativo de elementos ao longo dos anos. Já os defensores da ruptura colocam a encenação como um elemento decisivo para a revolução cênica. Desse ponto de vista, *Vestido de Noiva* equaciona, pela primeira vez, a tríade autor/encenador/elenco. Os partidários da tese de ruptura concordam em relação aos aspectos conceituais, mas discordam quanto à fixação dos marcos. Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, ao refletir sobre a questão da modernidade, partem da ideia central de que a história do teatro brasileiro caminha paralelamente à história do Brasil, e que essa história é cheia de marcos e rupturas questionáveis. Assim como, durante muito tempo, acerca da história do Brasil prevaleceu uma historiografia favorável ao lado *vencedor* e a determinados projetos, no teatro também prevalece essa visão, essa história também tem seus heróis e sempre foi marcada pela disputa de diferentes projetos estéticos, cada qual buscando a sua legitimidade. Discordam da afirmação de que antes de Nelson Rodrigues o teatro era desprovido de qualquer conteúdo artístico, e que os elementos que dão a tônica da modernidade estavam ausentes no teatro brasileiro. Mário de Andrade e Oswald de Andrade já haviam realizado, na década de 1930, uma dramaturgia francamente moderna, em consonância com a atualização de correntes europeias, só que seus textos ainda eram inéditos no palco. Segundo os autores, há um avanço do texto em relação à encenação e eles defendem a ideia do descompasso entre dramaturgia e cena, que obscureceu a modernidade de Oswald de Andrade e Mário de Andrade em favor da obra de Nelson Rodrigues. Sem discordar do caráter renovador da montagem de Ziembinski, os autores mostram que esse descompasso entre texto e cena parece ser uma das questões mais complexas da História do Teatro brasileiro. Outro trabalho referencial para repensar a questão da modernidade é de autoria de Tânia Brandão da Silva. A autora aponta que a historiografia do teatro brasileiro minimizou a atuação de algumas companhias, como aconteceu com a de Maria Della Costa, que atuou entre os anos de 1948 e 1953, em São Paulo. Com origem no Teatro Popular de Arte, no Rio de Janeiro, as atividades artísticas desenvolvidas na Companhia contribuíram para a formulação e desenvolvimento do conceito básico de teatro moderno no Brasil e, com pouco tempo de existência, tornou-se a principal opositora do TBC, tendo como diferencial a insistência no caráter social do teatro. A partir dessa leitura, o que fica evidente em relação ao teatro brasileiro é a presença de diferentes projetos estéticos, cada qual, à sua maneira, procurando legitimar-se no cenário teatral. Cabe ainda ressaltar que a Companhia Maria Della Costa, foi uma das primeiras a introduzir o teatro de Bertolt Brecht no Brasil. Para maiores informações sobre o tema da modernidade no teatro, consultar:

SILVA, Tânia Brandão. **Peripécias modernas**: Companhia Maria Della Costa. 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

CAFEZEIRO, Edwaldo, GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro**: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: EDUERJ / FUNARTE, 1996.

GINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas, conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006.

<sup>66</sup> MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 164.

Nelson Rodrigues era mais do que isso, que suas peças traziam uma *dimensão extra-humana*, retratando, por meio de dramas individuais, uma visão trágica da natureza humana.

Depois de um ano de trabalho para a montagem da peça *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, em que os alunos foram incitados a procurar novas formas para a construção dos personagens a partir da emoção, do intelecto, do trabalho corporal e voz, visando a instrumentalizá-los para o desenvolvimento da ideia cênica, o resultado final não foi aprovado pela banca. Embora Antunes Filho não tenha modificado substancialmente o curso, pois carregava o estilo de seus mestres tebeceanos, a sua passagem pela escola foi bem polêmica, tendo ficado clara a crítica ao processo interpretativo idealizado ali na Escola de Arte Dramática. Crítica que cada vez mais se fez presente, pois se firmava na cena do país uma geração de diretores brasileiros que, cada qual a sua maneira, buscava uma linguagem cênica em consonância com a realidade nacional.

As críticas ao TBC e à EAD referiam-se a ambas as instituições utilizarem regras *universais* sem considerar a realidade do ator brasileiro. Tanto a concepção quanto a realização do espetáculo corresponderem a uma estética denominada *burguesa*, ao fato de ser um teatro requintado, com um acabamento pormenorizado dos espetáculos, ao luxo dos cenários suntuosos, ao estrelismo das grandes vedetes, ao estilo de pronúncia das frases, à interpretação em cena, ao italianismo do TBC, elementos considerados totalmente incompatíveis com a realidade nacional. A ausência de diálogo com temas que diziam respeito à realidade brasileira pesou muito, *a posteriori*, nas análises dos críticos, como se em seus palcos não tivessem sido encenados autores nacionais. Ocorreu que eles destituíram de historicidade as produções do TBC e da EAD, pois não analisaram a sua constituição no bojo das transformações que se processavam na sociedade brasileira e a necessidade de profissionalização do teatro, de fornecer técnica ao ator. O que orientou as análises foi o padrão de teatro estabelecido pelo Teatro de Arena, ou seja, determinadas produções teriam validade se contribuíssem para o debate político do período e estivessem em consonância com as propostas do PCB e com o realismo socialista, mais tarde transformado em realismo crítico.

Companhias que não se enquadravam nesses parâmetros, ou seja, não tinham a reflexão política como objetivo primeiro, que supervalorizavam as questões individuais ou existenciais, mesmo tendo bases esquerdistas, como o caso do Teatro Oficina, carregaram o mesmo estigma do TBC – pelo menos até a encenação de *O Rei da Vela*, no ano de 1967 – de realizar um teatro alienado das problemáticas sociais, apenas para deleite da burguesia, cujo

ecletismo de repertório não engendrou novos valores, não proporcionou o surgimento de uma dramaturgia vigorosa.

O próprio Antunes Filho, no que se refere ao TBC, sempre afirmou que nunca seria um crítico dele, pois o nosso teatro carecia e carece de técnica. Não se pode deixar de reconhecer sua importância histórica, pois todas as companhias que atuaram na cena brasileira nos anos 1950 e 1960 passaram por essas instituições, todos tiveram em seus quadros atores e diretores anteriormente ligados à EAD e ao TBC, seja de esquerda ou de direita. Quanto à EAD, ali se aprendia o respeito ao autor dramático, a encenação com perfeito acabamento, cenários e figurinos requintados. O que Antunes Filho contestou foi o modelo interpretativo, jamais o papel que desempenharam fornecendo ao nosso nascente teatro técnica e profissionalismo.

A visão humanística de Alfredo Mesquita, o papel por ele atribuído à cultura, a percepção de que só a cultura transforma o homem, a ideia de que para chegar ao ator comediante é preciso disciplina intelectual e técnica, doação integral a sua arte, sem preocupar-se com os benefícios e vantagens econômicas que seu ofício pode lhe proporcionar são pontos sempre destacados por Antunes Filho. Tendo em vista os aspectos observados, identificamos nessas matrizes TBC e EAD vários elementos norteadores do que denominamos *universo antuneano*. É perceptível a influência do TBC e da EAD na sua formação. É recorrente em suas falas a necessidade de um teatro que se afaste do *puro comercialismo*, a crença de que a mudança do homem pode ser realizada pela cultura e de que teatro só é possível com a ampliação de um repertório teórico, domínio das grandes teorias da área, muita técnica, disciplina e dedicação total.

A EAD concretizou a formação de um novo ator para o moderno teatro paulista, além de ter sido o primeiro esforço sistemático no sentido ético e estético em prol do nosso teatro. São muitos os seus pontos de convergência com o TBC, principalmente nos aspectos relacionados à formação do ator. Para Antunes Filho continuam sendo primordiais: a cultura, a técnica, o conhecimento, acrescidos de uma ideologia, elementos canalizados para o desenvolvimento da sensibilidade do ator. O TBC e a EAD estabeleceram parâmetros bem diferenciados dos que prevaleciam no teatro produzido até então, parâmetros que dominaram a cena brasileira até o impacto de *Eles não usam Black-tie*, no ano de 1958.

A expressão *teatro é duro* foi introjetada por Antunes. O diretor não teve receios em ousar, de experimentar. Em seu repertório figuravam autores e estilos de todas as épocas, em

montagens muitas vezes escolhidas em função de sua complexidade. Nem sempre a escolha do seu repertório pautou-se pela necessidade de discutir os temas em voga, fato que lhe rendeu vários dissabores, principalmente com alguns integrantes do Teatro de Arena. Foi chamado de *alienado* por seus colegas da classe teatral, burguês e individualista, pela sua ligação com o TBC, por suas opções estéticas, por não discutir a luta de classes, ou pelo fato de o *engajamento político* não fazer parte de suas preocupações.

## AS EXPERIÊNCIAS COM O TELETEATRO

NOS PERÍODOS DE 1953 a 1958 e de 1974 a 1978, Antunes Filho ausentou-se do meio teatral para trabalhar na televisão, dirigindo Teleteatro. As emissoras de televisão que atuavam no Brasil – A TV Tupi, TV Rio, TV Paulista, TV Cultura – tiveram em sua programação o Teleteatro, que ia ao ar de acordo com o interesse das emissoras e do público. O gênero era

[...] uma simbiose entre teatro/televisão, tornou-se uma espécie de laboratório técnico/dramático dos primeiros profissionais e artistas que buscavam uma linguagem própria para o novo veículo que chegava ao Brasil. Era expressivo pela convergência dos recursos técnicos incipientes superados pela orientação criativa dos pioneiros e pela acolhida da crítica e audiência.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Antunes Filho participou, nos anos 1950, da realização dos primeiros teleteatros da América do Sul, na Televisão Tupi. Entre os anos de 1955 a 1957 e 1974 a 1978, produziu e dirigiu textos dramáticos para os diversos canais de televisão de São Paulo. Na TV Cultura/Teatro 2 dirigiu: *O olho*, *Crime e Castigo*, *Chapéu Preto*, *Noiva Branca*, *Relatório Confidencial*, *Tudo ou nada*, *Implosão*, *Cordiais Saudações Mr. K*, *Que coisa monstruosa*, *Solness*, *O Construtor*, *O desembestado*, *Demorado Adeus*, *Luz Amarela*, *Um caso extraordinário*, *Somos todos do jardim da infância*, *A escada*, *O Banquete*, *Alô alguém aí*, *No vale do diabo*. Especificamente, para a TV Cultura, que criou o Teleteatro Teatro 2, nos anos 1970, adaptou e dirigiu: *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues; *Corpo a Corpo*, de Oduvaldo Vianna Filho; *Casa Fechada*, de Roberto Gomes; *Luz Amarela*, de Lígia Fagundes Telles; *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho; *A Escada*, de Jorge Andrade; *A Implosão*, de Consuelo de Castro; *Relatório Confidencial*, de Deonísio da Silva; *Reveillon*, de Flávio Márcio; *Viva Olegário*, de Luiz Carlos Cardoso; *Nau Catarineta*, de Rubem Fonseca. No ano de 2006 a TV Cultura voltou a apresentar telepeças dirigidas por ele, num programa denominado *Antunes Filho em Preto e Branco*, que foi ao ar entre 9 de novembro de 2006 e 22 de fevereiro de 2007. Em julho de 2007 o programa *Direções*, que reuniu os canais públicos SESC TV e TV Cultura de São Paulo, abriu espaço na televisão para a retomada do diálogo com o teatro e a literatura. Diretores consagrados do teatro paulista, porém inexperientes em televisão, participaram da montagem das peças de teledramaturgia, cada qual com 30 minutos de duração. Dentre eles estão: André Garolli, Bete Dorgam, Beth Lopes, Francisco Medeiros, Débora Dubois, Eduardo Tolentino, Georgette Fadel, Marco Antônio Braz, Maria Thaís, Mario Bortolotto, Maucir Campanholi, Pedro Pires, Rodolfo Garcia Vazquez, Samir Yasbek, Sérgio de Carvalho e Sérgio Ferrara. O trabalho resultou em 24 horas de teleficção. As telepeças tiveram a supervisão e consultoria de Antunes Filho. Esse trabalho estendeu-se aos anos de 2008 e 2009. (Cf. informações do site da TV Cultura. Disponível em: [www.tvcultura.com.br](http://www.tvcultura.com.br). Acesso em: 14 nov. 2011.) Para maiores informações sobre o Teleteatro no Brasil, consultar:

FARIA, Maria Cristina Brandão de. Teleteatro – fenômeno singular da televisão brasileira. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/6/61/GT2-CELACOM-02-TeleteatroMariaCristina.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2011.

Sobre esse momento da carreira do diretor, Milaré, comenta:

[...] seu trabalho, de fins de 1953 a início de 1958, restringiu-se à televisão. Ainda em 1953, Ruggero Jacobbi levou-o à TV Paulista, canal 5, para dirigir a primeira série de teleteatro daquela emissora. Logo Antunes apareceria tanto no canal 5 quanto no canal 3, onde iniciara com o “Teleteatro das Segundas-feiras”. Dirigiu no Teatro da Semana, no Grande Teatro Três Leões, no Teatro Sopatel, no Teatro Brasil, textos da dramaturgia internacional e nacional com os grandes atores do teatro e da televisão da época. Em 1958, inaugurou a TV de Comédia, que entrava na linha tradicional da TV de Vanguarda, dirigindo Negócios de Estado, comédia de Louis Verneuil montada, algum tempo antes, pelo TBC.<sup>68</sup>

É notório o fato de que, nesse primeiro período que vai de 1953 a 1958, a televisão não fazia tanta diferença na vida dos brasileiros, já que poucos eram os lares que tinham um aparelho de TV. Para os artistas, a televisão, recém-chegada ao Brasil, apresentava-se como uma possibilidade de ganhar um bom dinheiro e depois retomar o trabalho no teatro. Diferentemente de outros diretores que formaram as suas companhias, tinham uma sede e núcleo fixo e firmaram-se no cenário teatral, Antunes Filho dependia de contratarem sua direção para atuar no teatro. Afirmava o diretor: *se o artista precisar de dinheiro, ele tem que fazer televisão*. E, de fato, a necessidade de sobrevivência levou-o a em diferentes momentos a ausentar-se do teatro, onde ainda não tinha estabilidade, e trabalhar na televisão.

Naqueles anos, para os donos das emissoras, o Teleatros era o diferencial da sua programação, pois proporcionava cultura e não só divertimento aos espectadores. Iam ao ar peças complexas e profundas alternadas com peças policiais ou comédias de costumes. Esse tipo de programa possibilitava ao público assistir a espetáculos de sucesso encenados em São

---

\_\_\_\_\_. Antunes Filho nos teleteatros da TV Cultura... e outros relatos. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2004/urdimento\\_6-102-114.pdf](http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2004/urdimento_6-102-114.pdf)> Acesso em 22 nov. 2011.

FARIA, Maria Cristina Brandão. Seis décadas de teleteatro ao teatro “ao vivo” experimental contemporâneo. Disponível em: <[http://www2.metodista.br/unesco/1\\_Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/16-Seis%20D%C3%A9cadass%20de%20Teleteatro\\_MariaCristinaBrand%C3%A3o.pdf](http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/16-Seis%20D%C3%A9cadass%20de%20Teleteatro_MariaCristinaBrand%C3%A3o.pdf)> Acesso em: 22 nov. 2011.

FARIA, Maria Cristina Brandão. Herdeiros do teleteatro – novos rumos da teledramaturgia. Disponível em: <<http://paginas.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/Herdeiros%20do%20teleteatro%202013%20novos%20rumos%20na%20teledramaturgia.pdf>> Acesso em: 22 nov. 2011.

PORTO e SILVA, Flávio Luís. Teleteatro. In: GINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**. Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006, p. 285-289.

<sup>68</sup> MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 53-54.

Paulo, alguns ao mesmo tempo em que estavam em cartaz, levavam o teatro para dentro dos lares. Desde então o teleteatro passou a ocupar um lugar de destaque nas emissoras.

Nos anos 1970, segundo momento em que Antunes Filho voltou a trabalhar na televisão, a realidade era bem diferente.<sup>69</sup> A TV fazia parte da vida cotidiana dos brasileiros. Inicialmente, a ideia de um programa regular surgiu como um projeto da atriz Nídia Lícia. Para viabilizá-lo, ela escolheu Fernando Faro, Antônio Abujamra, Cassiano Gabus Mendes e Antunes Filho. O objetivo era “Levar ao conhecimento do público obras literárias consideradas culturalmente importantes, graças a seu valor artístico”.<sup>70</sup> A primeira experiência com o teleteatro foi a adaptação de *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, dirigida por Natunes Filho, que retomava a sua carreira na televisão após 16 anos de ausência. Sua exibição aconteceu em 23 de novembro de 1974, após a qual foi ao ar uma entrevista com Sábato Magaldi e com o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri comentando a obra de Vianna.

Os textos escolhidos para adaptação podiam ser contos, romances, roteiros escritos para televisão, textos dramáticos. O fundamental era que fossem considerados importantes, representativos culturalmente. No canal 2, a escolha de textos nacionais tinha o intuito de divulgar o autor brasileiro de teatro e literatura. Quando a emissora não determinava o texto, sugeria e aceitava as sugestões do diretor convidado. Após a apreciação da diretoria de Divisão Cultural e aprovação do texto, uma série de outras questões deveriam ser observadas: a adequação aos objetivos da série e do canal, possíveis problemas com a censura. Caso o texto não fosse aprovado, verificava-se se a linguagem da peça poderia ser adaptada para a televisão. Havia ainda a preocupação com a adequação do texto ao público. No que se refere a essa primeira etapa, a emissora era liberal, defendendo a pluralidade e dando ao diretor autonomia para usar o seu estilo próprio, não tentando homogeneizar e padronizar os textos.

---

<sup>69</sup> Desde a chegada da televisão no Brasil, nos anos 1950, o Estado teve poder pleno e absoluto de conceder e cancelar as concessões de TV. Nas décadas de 1950 e 1960, os investimentos no setor deram-se mediante empréstimos de bancos públicos a emissoras privadas. Durante o regime militar, o Estado interveio na indústria televisiva proporcionando infraestrutura para o setor das telecomunicações. A partir de 1964, o setor das telecomunicações foi considerado estratégico para a implementação do projeto de integração nacional dos militares. Em face da importância assumida por tal veículo de comunicação, houve grande regulamentação do setor, forte censura e políticas culturais normativas para a área. (Cf. HAMBURGER, Esther. *Diluído fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano*. NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 454. V 4.)

<sup>70</sup> FARIA, Maria Cristina Brandão de. Antunes Filho nos teleteatros da TV Cultura... e outros relatos. [http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2004/urdimento\\_6-102-114.pdf](http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2004/urdimento_6-102-114.pdf). Acesso em 22 nov. 2011.

O adaptador de uma obra para o teleteatro tinha o desafio primeiro de conhecer e ter habilidade para fazer uso da linguagem televisiva e, em segundo lugar, de respeitar o autor e o veículo de divulgação da obra, de modo que não prejudicasse as ideias e mensagem do texto de origem. Ao cortar o texto, o adaptador deveria manter só o essencial. Nesse sentido, o roteiro deveria ser claro e bem próximo do papel desempenhado pela rubrica de um texto teatral, que contém todas as indicações precisas de como deve transcorrer a encenação, pois, do contrário, a tradução poderia ser deturpada.

Como um programa televisivo, o teleteatro tinha objetivos culturais educativos, deveria ser um entretenimento de alto nível e despertar o gosto pela leitura, uma vez que a proposta da televisão era dialogar com o teatro e a literatura por meio de uma nova linguagem ficcional. Ao assistir a um teleteatro, o que o espectador tinha diante de si não era um teatro filmado, mas a realização ao vivo na televisão de uma obra de ficção, construída no tempo presente, com atores atuando ao vivo. O diretor, diante dessas circunstâncias, tinha que ser versátil, criativo e intuitivo. Os que trabalharam com o gênero, ao dirigir esse tipo de produção,

[...] transformaram a realização de um teleteatro num reduto de experimentação, um verdadeiro laboratório para artistas, escritores, diretores e cenógrafos. Do teatro, extraíam a densidade cultural da dramaturgia, adaptando-a, porém, ao novo meio, criando uma nova forma de expressão corporal e uso da voz. O cinema funcionava como modelo para o movimento de câmera – enquadramentos, tomadas e corte das cenas. Temos de levar em conta, ainda, o fato de que Hollywood tornara-se o maior paradigma da cultura de massa, modelo a se imitar na ficção televisiva, fonte de um sistema de representação que começava a marcar o imaginário do século XX.<sup>71</sup>

Feitas essas colocações iniciais, interessa-nos observar como a experiência com o teleteatro – que pode ser considerado um grande laboratório sobre a forma de aplicar de maneira correta elementos expressivos da narrativa dramática no formato visual – influenciou o trabalho de Antunes Filho como diretor de atores<sup>72</sup> e o desenvolvimento da linguagem cênica em seus espetáculos. O cruzamento de todas as informações advindas da sua formação

---

<sup>71</sup> FARIA, Maria Cristina Brandão de. Teleteatro – fenômeno singular da televisão brasileira. Disponível em: <<http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/6/61/GT2-CELACOM-02-TeleteatroMariaCristina.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2011.

<sup>72</sup> Antunes Filho sempre se destacou por ser um grande diretor de atores. Em sua concepção, o ator não pode ser tratado como mero objeto, por isso, o diretor de ator para ele é mais que um encenador e precisa ter formação técnica, teórica, conhecimento, método, experiência para conduzir os atores. Para maiores esclarecimentos acerca da questão, assistir a: Antunes Filho – Encontros notáveis 1, 2 e 3. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=b4yTbxdtXk>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

eclética em cinema, artes plásticas e teatro talvez seja o grande diferencial do teleteatro produzido por ele, possibilitando-lhe atingir uma qualidade não alcançada por outros diretores.

A adaptação de *Vestido de Noiva*, em 1974, foi considerada por alguns estudiosos que se debruçaram sobre essa produção,<sup>73</sup> mais que uma simples adaptação, uma *transcrição*. Segundo Atílio Bari, “[...] os teleteatros dirigidos por Antunes Filho na TV Cultura constituem um conjunto de obra sem equivalência na televisão brasileira. As pesquisas estéticas e os recursos de linguagem que esse genial diretor aplicou nesses trabalhos podem ser considerados inovadores ainda hoje”.<sup>74</sup> Visão partilhada pela produtora teatral Analy Alvarez: “Antunes na televisão [...] supera o Antunes no teatro. Ele brinca com as linguagens televisivas e cinematográficas, sem se afastar do teatro”.<sup>75</sup>

A qualidade de seus espetáculos, em ambos os momentos de retorno ao cenário teatral, sem dúvida está relacionada a essa experiência pela qual adquiriu pleno domínio da linguagem televisiva e conhecimento das possibilidades de adaptação de uma obra dramática para a televisão. A diferença requerida na forma de expressão corporal diante de uma câmera, o uso da voz em estúdio, os limites reduzidos do espaço plástico na televisão, as marcações diferenciadas, ou seja, a aquisição de um instrumental técnico diferente para a atuação do ator na televisão, aliada a sua criatividade e inventividade, aprimoraram o seu trabalho com os atores de teatro e garantiram a singularidade de seu fazer teatral nos anos seguintes.

Até o ano de 1978 Antunes Filho iria alternar a sua carreira no teatro com a direção de Teleteatros. Após a encenação de *Macunaíma*, optou pela carreira no meio teatral e tornou-se cada vez mais crítico do papel desempenhado pela TV no Brasil, mais precisamente por certos canais, principalmente quanto ao modelo imposto por ela em relação à interpretação dos atores, que ele denomina de *falso naturalismo*, a uma tendência de padronização e homogeneização da sociedade brasileira, ao cerceamento da criatividade do artista. À época em que produzia os Teleteatros, na TV Cultura esses problemas ainda não existiam, e a

---

<sup>73</sup> Cf. FARIA, Maria Cristina Brandão de. **O Teatro na TV**. Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues na teledramaturgia de Antunes Filho. 2004. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

<sup>74</sup> Id. Seis décadas de teleteatro ao teatro “ao vivo” experimental contemporâneo. Disponível em: <[http://www2.metodista.br/unesco/1\\_Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/16-Seis%20D%C3%A9cadas%20de%20Teleteatro\\_MariaCristinaBrand%C3%A3o.pdf](http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/16-Seis%20D%C3%A9cadas%20de%20Teleteatro_MariaCristinaBrand%C3%A3o.pdf)>. Acesso em: 22 nov. 2011.

<sup>75</sup> Ibid.

televisão não exercia um fascínio tão grande sobre o telespectador. Ao rememorar, no Programa Roda Viva, a experiência proporcionada pela televisão, destacou a importância do Teleteatro:

Mas eu não sou contra a televisão, é difícil... Por exemplo, a televisão que a Cultura fez há alguns anos atrás, estou falando do teleteatro, era maravilhoso, eu gostava muito, era uma coisa meio amadora, meio que ..., sabe? Havia o galho, não vou quebrar o galho, no bom sentido da palavra, não para se aproveitar, para se fazer um produto melhor para a plateia. Então tinha o [Antônio] Abujamra [(1932-), ator e diretor brasileiro de teatro], ótimo, o Fernando Faro [(1927-), jornalista, produtor, dramaturgo e professor de história da música popular na Unicamp. Produziu diversos shows de artistas como Elis Regina, Toquinho e Paulinho da Viola, e criou ou dirigiu programas como *TV de Vanguarda*, *Divino*, *Maravilhoso*, *Aquarelas do Brasil*, *MPB Especial* e *Ensaio*, sendo este último o maior registro em audiovisual de artistas da música brasileira], o Ademar Guerra [(1933-1993), diretor de teatro que atuou como assistente de direção de Antunes Filho], o Cassiano Gabus Mendes [(1927-1993), ator, roteirista, diretor, produtor e autor de telenovelas], todos nós, aqui, fazendo cada um teleteatro por mês, e era muito gostoso. Fazíamos um repertório brasileiro ótimo, fazíamos Nelson Rodrigues, fazíamos Dias Gomes [dramaturgo e autor de telenovelas], fazíamos... todos os autores do Brasil nós fazíamos e era muito legal. Isto que eu reclamo da Cultura, de que, Cultura, tem que voltar com o seu teatro, o teatro da Cultura, que era muito legal.<sup>76</sup>

Observa que, pelo seu alcance, a televisão poderia ser usada como um veículo de “conscientização das massas”, mas, ao contrário, aliena. “A televisão poderia ser o veículo para atingir o povo, mas é uma oligarquia. Ninguém usa a TV, a TV usa a gente”.<sup>77</sup> Ainda no mesmo programa, ao ser questionado sobre o fato de ser contra seus atores fazerem televisão, afirmou:

Mas eu nunca fui contra se fazer televisão. Eu acho que não se pode acreditar na televisão, você pode ganhar dinheiro na televisão, mas você tentar fazer arte na televisão, você não faz, porque se eu luto pelo artista, é lógico que o artista não quer saber da televisão. Agora, se o artista precisar de dinheiro, ele tem que fazer televisão, eu nunca fui contra, nunca proibi ninguém de fazer televisão, até falo *vá fazer, mas não atrapalhe os ensaios*.<sup>78</sup>

## CONSTRUINDO UM REPERTÓRIO

---

<sup>76</sup> ANTUNES FILHO. Entrevista concedida a Paulo Markun, no Programa **Memória Roda Viva**, 02 Ago. 1999. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes\\_filho\\_1999.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm)> Acesso em: 22. Nov. 2011.

<sup>77</sup> GUIMARÃES, Carmelinda. A Tragédia Brasileira, **A Tribuna**, Santos, p. 10, 6 Maio 1989. Entrevista com Antunes Filho.

<sup>78</sup> ANTUNES FILHO. Entrevista concedida a Paulo Markun, no Programa **Memória Roda Viva**, 02 Ago. 1999. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes\\_filho\\_1999.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm)> Acesso em: 22. Nov. 2011.

DO PONTO DE VISTA temático, o nacional-desenvolvimentismo foi o grande norteador do debate entre arte e política nos anos 1950 e 1960. O retorno de Antunes Filho ao meio teatral ocorreu no ano de 1957.<sup>79</sup> No campo teatral, os novos valores do teatro paulista estavam marcados pelo sentimento nacionalista. A linguagem do palco deveria refletir questões essenciais da sociedade brasileira. Nitidamente, definiu-se um caminho desde a fusão, em 1956, do Teatro de Arena com os integrantes do Teatro Paulista do Estudante. Um claro posicionamento ideológico de esquerda e que tinha por base uma orientação marxista marcou as produções do Arena. Antunes Filho encenou *O Diário de Anne Frank* um mês depois da encenação de *Eles não usam Black-tie*, peça que correspondeu à efervescência política do momento e estabeleceu um novo parâmetro de teatro. Nesse cenário, o desenvolvimento de uma consciência nacionalista esteve atrelado à ideia de que a expressão artística deveria ser veículo para a conscientização política.

No campo da produção teatral isso significou que o palco era o *locus privilegiado* para a discussão política e não podia se furtar ao diálogo com os temas que inquietavam os brasileiros. O fazer teatral deveria se sujeitar a forma e conteúdo revolucionários. Nem todos concordavam com essa postura e com esse tipo de engajamento. Antunes Filho discordava, uma vez que isso implicava a arte servir a uma causa e, em se tratando do período em questão, deveria cumprir o papel de “conscientizar as massas”, se comprometer com a ideia de transformação social, divulgar as teorias do Partido Comunista Brasileiro por meio do realismo socialista.<sup>80</sup>

Antunes Filho foi sempre crítico de uma tendência brasileira de aplicar determinadas teorias à realidade nacional, explicá-la conforme modelos. A aplicação dessas teorias no campo das artes, segundo ele, causou um desastre. O teatro não pode ser um pronunciamento ideológico, pois tal tipo de teatro, para o diretor, não suscita reflexão, pelo contrário, tem um

---

<sup>79</sup> Em 1958, a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros e da Escola Superior de Guerra deu-se a partir da necessidade de se estudar os problemas da realidade nacional. Nesse período houve uma euforia em torno projeto nacional-desenvolvimentista de JK e grande mobilização social por parte de grupos de esquerda que reivindicavam mudanças estruturais na sociedade brasileira. Destacaram-se no período o movimento das ligas camponesas em prol da reforma agrária, os movimentos de cultura popular no nordeste em prol da alfabetização. Do ponto de vista cultural havia o movimento concretista, o cinema novo, a bossa nova. Todos esses movimentos constituíam uma atmosfera pré-revolucionária. Sobre a criação e significado do ISEB, bem como o papel desempenhado pelos intelectuais e influências no debate político e ideológico em curso no país, consultar:

TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB – Fábrica de Ideologias**. São Paulo: Ática, 1982.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A verdade sobre o ISEB**. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

<sup>80</sup> CARONE, Edgard. **O PCB (1964-1982)**. São Paulo: DIFEL, 1982. V. 3.

caráter doutrinador, visto que expõe certas interpretações da realidade como verdades definitivas. Não seguiu esses parâmetros. Em 1958, após a montagem de *O Diário de Anne Frank*, deixou claro que o Pequeno Teatro de Comédia queria apenas fazer um *bom teatro*.<sup>81</sup>

[...] Teatro existe por si, não precisa de mais nada. Não precisa mensagens de botequim, de parábolas etc. Concordo que ele poderá implicar uma política, mensagens e outras coisas, mas não precisaria de nada disso para caminhar. Ainda creio no sentido “feiticeiro” e “mágico” do nascimento do teatro, e no jeu dos atores.<sup>82</sup>

As opções estéticas de Antunes em vários momentos fizeram com que afirmassem, principalmente seus interlocutores do Teatro de Arena, que havia nele ausência de engajamento político. O teatro político - no sentido tradicional- não estava realmente no seu horizonte, tendo buscado a discussão das questões político-sociais por outras vias. A escolha das peças era sempre pessoal, e consistia em exercícios individuais sobre diferentes tipos de concepção dramática. No entanto, em seus espetáculos prevaleceu o estudo da realidade por meio da reflexão sobre a existência humana num contexto social e histórico determinado.

Para Antunes, a investigação da realidade social não se subordina à discussão política, mas ao sentido dialético da existência do homem verificado no contexto social e histórico do autor, relacionado ao dos intérpretes e da platéia. Posicionamento visto como impróprio pelos que tinham o teatro como veículo de ideias a ser utilizado para a *conscientização política*. Para estes, o teatro deveria conter *slogans*, dividir as coisas entre o Bem e o Mal, ser didático, abrigar os signos padrões extraídos dos manuais marxistas em voga. Eclodem os antagonismos. Mais tarde Antunes seria chamado de *fascista*, mas, naquele momento, *burguês* era título suficientemente ofensivo.<sup>83</sup>

*O Diário de Anne Frank*,<sup>84</sup> que marcou a sua volta ao teatro, foi cercado de polêmicas. A primeira delas se deu em torno da direção, tendo havido um movimento para afastá-lo e dá-la a um diretor italiano. A segunda, em relação aos direitos autorais, que também tinham sido adquiridos pela atriz carioca Dália Palma. Para resolver esse impasse foi

---

<sup>81</sup> Após o impacto de *Black-tie*, vários artigos escritos à época procuraram mapear as tendências teatrais do período. Num artigo datado de 1959, Augusto Boal faz uma menção à ideia de *bom teatro*. Ao mesmo tempo em que teorizava sobre o teatro brasileiro, cobrava definições dos artistas atuantes. “Fazer teatro nada define. Fazer bom teatro é pouco mais explícito. Fazer teatro para quem? E por quê?”. (MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 45.)

<sup>82</sup> MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 75.

<sup>83</sup> Ibid., p. 77.

<sup>84</sup> Décio de Almeida Prado, em crítica, afirmou: “*O Diário de Anne Frank* (livro em que se inspirou a peça) não é propriamente uma obra de arte: é um documento sobre o homem. [...] Comovemo-nos não porque é ficção – caso da obra de arte – mas porque é verdade”. (PRADO, Décio de Almeida. *II Diário di Anne Frank*. In: \_\_\_\_\_. **Teatro em Progresso**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 53.)

realizado um acordo em que a atriz faria a protagonista. Outro ponto polêmico consistia no modo de dirigir os atores, pois se observava ali uma tentativa de modificar o conceito do ator sobre a sua profissão. Antunes Filho queria doação, nada de pudores em cena, nada de tabus. A forma como trabalhou o espaço cênico, as marcações incomuns, a escolha de uma peça estrangeira e a declaração de querer realizar um bom teatro tiveram grande repercussão.

A peça trazia para o palco o tema do holocausto, o potencial destrutivo do ser humano e seus inventos. Narra a história de uma menina, de treze anos, presa com sua família num sótão entre os anos de 1942 e 1944, e a luta pela sobrevivência na Alemanha nazista. Menina que, apesar do enclausuramento, não deixava seus sonhos morrer. Em cena, Antunes Filho expunha toda a brutalidade, violência e crueldade do ser humano. Fruto de um nacionalismo extremado e de um discurso intolerante, a perseguição aos judeus na Alemanha nazista era mostrada no palco não por meio da reprodução realística, e sim de uma atmosfera realista, cuja verdade cênica e densidade dramática sensibilizaram a plateia. O trabalho realizado com os atores, dos quais o diretor exigiu entendimento integral e conhecimento da “alma das personagens”, não só dos elementos externos, resultaram em humanidade dos atores, adequados física e psicologicamente a elas.

No mesmo ano encenou *Alô! ... 36-5499*, de Abílio Pereira de Almeida. Um dramaturgo nacional considerado sensacionalista, rechaçado pela crítica, que o chamava de *sem vergonha*, mas querido pelo público e sucesso garantido de bilheteria – o próprio autor, antecipando-se às críticas, afirmou no programa do espetáculo: “Enquanto a bilheteria responder por mim, estarei muito bem amparado, segundo o meu ponto de vista”.<sup>85</sup> O problema com a escolha da peça deveu-se muito mais às relações que o autor tinha com o TBC do que às fragilidades atribuídas ao texto, as quais Antunes Filho soube resolver com a encenação. Questão que não passou despercebida ao crítico Décio de Almeida Prado:

Muito ruim, de um modo geral, é toda parte da elaboração intelectual: enredo, motivação psicológica, procura de um sentido moral capaz de resgatar a trivialidade da história e certa baixeza inerente às personagens. [...] Abílio falha, e falha nos dois sentidos em que poderia falhar: não é nem suficientemente original, quanto às ideias, nem suficientemente hábil, quanto aos processos, para dar um cunho menos vulgar aos lugares-comuns dramáticos de que lança mão.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> PRADO, Décio de Almeida Prado. *Alô! ... 36-5400...* In: \_\_\_\_\_. **Teatro em Progresso**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 102.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 101-102.

No PTC Antunes Filho seguia com as suas pesquisas estéticas, claramente limitadas pela necessidade de retorno financeiro. A conciliação dos apelos comerciais com a pesquisa por uma escrita cênica “genuinamente” brasileira estava em seu horizonte e iriam orientar suas próximas montagens. O interesse pelo cinema, já destacado aqui, influenciou a escolha das peças *Pic-Nic*, de William Inge, e *Plantão 21*, de Sidney Kingsley. Ambas já haviam sido adaptadas para o cinema e foram sucesso de bilheteria. Foi uma característica de Antunes Filho transpor para o palco adaptações cinematográficas. O autor da peça *Pic-Nic*, segundo Miroel Silveira, falava de um ciclo capitalista em processo de decomposição, tratando-se de uma comédia de costumes, uma obra comercial como tantas outras produzidas em série pelos americanos como o intuito de apenas entreter o público. A crítica destacou como positiva a direção de atores. Nas críticas a *Pic-nic* sobressaem a capacidade de dirigir vários atores, vindos de escolas diversas, com formações diferentes, experientes e inexperientes, conseguindo harmonia de conjunto, acabamento perfeito da montagem, enfim, a capacidade do diretor de pegar uma peça comercial da Broadway e fazer um bom espetáculo.

*Plantão 21* trouxe o tema da violência para o palco do Teatro Maria Della Costa. A ação transcorria numa movimentada delegacia de polícia. O público se deparava com trinta atores em cena, adequados fisicamente aos seus personagens, com ações simultâneas num cenário de grande complexidade. Novamente, o grande diferencial do espetáculo, na concepção dos críticos, foi o trabalho com os atores, em sua maior parte inexperientes. A capacidade de dirigi-los, considerada por Décio de Almeida Prado sua especialidade, foi destacada em sua crítica:

A direção de Antunes Filho responde ponto por ponto a todos estes desafios do texto: olho por olho, dente por dente. Havia, para começar, a questão dos trinta intérpretes exigidos pelo elenco. Jamais poderíamos supor que existissem tantos atores em inatividade em São Paulo. Pois eles surgiram aos borbotões, vindo não se sabe de onde (desconfiamos que da televisão), perfeitamente desconhecidos da crítica teatral [...]. Antunes guiou-os, a todos eles, com essa segurança ao lidar com os atores que é a especialidade e a pedra de toque do verdadeiro diretor.<sup>87</sup>

Por meio da preparação cultural e técnica – voz, dicção, técnica corporal – nos ensaios, Antunes Filho retirava dos atores potencialidades que eles mesmos desconheciam. A interpretação deles imprimiu à cena uma veracidade que não era comum nos palcos brasileiros.

---

<sup>87</sup> PRADO, Décio de Almeida Prado. Alô!... 36-5400... In: \_\_\_\_\_. **Teatro em Progresso**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 138.

Não bastassem as críticas a um caminho investigativo que já se esboçava no período e as suas opções estéticas, foi sempre muito criticado também por sua personalidade forte, postura autoritária e pelo modo como conduzia os atores durante os ensaios. A maneira de dirigir de Antunes Filho, seus métodos incomuns, a exigência de que o ator se doasse ao máximo, a inflexibilidade em relação ao horário dos ensaios, marcações com as quais muitos do elenco discordavam, nova disposição dos atores no palco configurando o uso do espaço cênico de forma não tradicional reafirmavam as suas características enquanto diretor. Dois grandes atores que trabalharam com Antunes Filho nesse momento, Raul Cortez, em *Diário de Anne Frank*, e Laura Cardoso, em *Plantão 21*, comentaram o seu método de trabalho:

[...] exigia que o ator tivesse consciência do espaço que estava ocupando. Não o espaço cênico, mas o espaço na trama da peça. Era um sótão onde as pessoas estavam escondidas há tempos. Ademar Guerra externa ponto de vista parecido: O Antunes sempre jogou muito com a psicologia [...] E sempre tentou fazer com que os atores entendessem as personagens integralmente. Ainda que ele dê um valor muito grande [...] aos outros elementos que formam o ser humano, os elementos externos, valoriza muito os elementos interiores, os elementos escondidos, os elementos mais escuros da alma da personagem.<sup>88</sup>

Acho que ele vinha meio estudado, mas deixava o ator criar. Lembro que ele deixava a gente no palco, sentava no fundo da plateia e ficava observando. De repente vinha um grito, se estava bom, ou se estava uma porcaria, como ele dizia, e neste caso xingava o mundo, com as mãos, com as pernas, ele queria matar a gente, queria bater. Ele é uma pessoa difícil, não brinca em serviço. Por mais que goste do colega, do ator, naquele momento ele se torna uma pessoa dura, ríspida, neurótica. Ele xinga, faz repetir a cena mil vezes, faz voltar, diz que você não sabe nada. Não é um diretor gentil, fácil [...] não, é uma pessoa dura, pode-se dizer, severa [...].<sup>89</sup>

Nada de se adequar a padrões, a convenções. Parece-nos que Antunes foi um questionador desse posicionamento, visível em seu modo de dirigir. “O diretor não pode valer-se apenas da intuição e da sensibilidade; precisa adquirir sólidos conhecimentos do palco, das técnicas cênicas, de tudo o que envolve a produção do espetáculo”.<sup>90</sup> Não basta texto, temática, é necessário encontrar tudo isso incorporado ao ator. Acusado de massacrá-lo nos ensaios, em entrevista concedida para o *Diário de São Paulo* o diretor se defende:

Se massacrar é obrigar o ator a estudar, a assumir responsabilidade do momento em que vive, é fazer do ator o senhor dentro do palco e dentro da história em que ele participa, então, nesse sentido, massacro o ator. Eu o quero independente, eu o quero senhor absoluto do palco [...] o ator terá que

---

<sup>88</sup> MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 68.

<sup>89</sup> Ibid., p. 91.

<sup>90</sup> Ibid., p. 39.

ser ao mesmo tempo cientista, artista, físico, matemático, professor de literatura, político e sociólogo. Pode ser meio utópico o que vou dizer, mas o ator será a grande síntese do conhecimento humano. [...] Se mostrar tudo isso ao ator é massacrar, então eu o massacro.<sup>91</sup>

A necessidade de um ator capaz de materializar a linguagem requerida por Antunes Filho em seus espetáculos obriga-o a instruí-lo para a tarefa. Para o diretor ele não pode ser tratado como objeto, deve ter plena consciência de cada gesto, de cada movimento, de cada olhar em cena, do que faz, por que faz e qual o sentido disso, uma vez que assume no seu teatro um papel fundamental. *O ator brasileiro é muito expressivo*, afirmou sempre, mas para que surgisse no palco a expressão dramática brasileira era preciso, a partir do ator brasileiro, buscar os meios para a interpretação abrindo mão dos filtros intelectuais, não copiando formas, modelos, não utilizando conceitos generalizantes.

[...] o que mais me interessa no teatro é o jogo do ator, e não do cenário – afirma Antunes. O jogo é uma capacidade que o homem tem de fazer coisas, seu labor, sua tarefa. O jogo que ele faz, a inteligência dele, porque não posso pensar no ator se ele não for muito inteligente, se não tiver pensamento próprio. Ele está jogando. Mas ele está jogando numa alta esfera espiritual. Na medida em que ele joga [...] é isso que é muito confuso, porque confundem o realismo com o naturalismo. Um ator de teatro não é nunca naturalista. Ele finge ser natural porque a proposta dele é outra. O natural que ele coloca é uma camuflagem; esconde o jogo, é uma espécie de máscara.<sup>92</sup>

Os dissabores provocados pelo seu método de trabalho com os atores, o fato de não trazer os temas políticos e sociais do momento para o palco e o estigma de realizar um teatro burguês não o impediram de ser premiado como melhor diretor pelas encenações de *O Diário de Anne Frank*, *Picnic e Plantão 21*. Após esse período frutífero de sua carreira, foi estudar Teatro na Itália, no Piccolo Teatro de Milão. Durante um ano, em que recebeu bolsa concedida pelo governo italiano, teve a oportunidade de acompanhar de perto a renovação teatral que se processava na Itália, França, Inglaterra e Alemanha. Estudou as teorias de Brecht, Piscator, Villar, Planchon.

Ao retornar ao Brasil no segundo semestre da década de 1960, influenciado, particularmente, pelas teorias brechtianas e de Piscator, anuncia a sua próxima montagem: *As Feiticeiras de Salém*. Movido pelo impulso coletivo do engajamento, afirmava na imprensa que havia mudado a sua linha de ação e que o teatro deveria ser crítico e levar o espectador a

---

<sup>91</sup> FILHO, Antunes. **Diário de São Paulo**, São Paulo, [s/p], 04 dez. 1973.

<sup>92</sup> GUIMARÃES, Carmelinda. **Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 99.

refletir sobre as contradições brasileiras. Constava no programa da peça a seguinte fala de Antunes Filho: *Contribuir com a compreensão das nossas condições sociais, a fim de nelas intervir conscientemente*. Declaração que não foi suficiente para livrá-lo da acusação de alienado.

Ao comentar a escolha da peça, Décio de Almeida Prado disse não ter encontrado nada que estabelecesse uma analogia entre a sociedade americana retratada e a brasileira. “Qual o nexó entre uma coisa e outra, entre a situação econômica do Brasil atual e as agitações religiosas que ocorreram na cidade norte-americana de Salem em fins do século XVIII?”.<sup>93</sup> Para o crítico, tal escolha se deu porque a peça funcionava teatralmente e era uma oportunidade de Antunes Filho testar as teorias aprendidas na Europa. Afirmou em sua análise que o diretor:

Satisfaz dessa forma metade de sua consciência – a metade estética, que o tornou homem de teatro. Restava a outra metade, a metade política. [...] A questão, como se vê, tem importância teórica e prática, interessando não apenas ao presente espetáculo, mas à própria carreira do encenador. Se Antunes Filho decidir – sem se deixar levar pelas correntes do momento, pelo que os outros esperam dele – que a sua vocação política não é menos exigente que a teatral, que não aceite mais dirigir peças com as quais não esteja inteiramente de acordo. Se as suas preocupações voltam-se para o analfabetismo e o subdesenvolvimento brasileiro, escolha originais que tratem especificamente desses problemas. Mas se a peça for estrangeira e apolítica, deixe o Brasil e a política de lado, por um momento, sem remorso ou constrangimento. O primeiro dever de lealdade do encenador é sempre para com o autor e para com a peça, exceto casos excepcionais de encenações didáticas ou satíricas.<sup>94</sup> (Destaques nossos)

A opção pela encenação de *As feitiçeira de Salém* foi uma escolha pessoal, um exercício individual apenas para exercitar um novo tipo de concepção dramática. Observa-se, por meio da crítica, as dificuldades do diretor de colocar-se no debate do período e, se o fez, foi não por suas escolhas ideológicas, mas pelo posicionamento (político) de privilegiar a estética. É visível que o teatro com mensagens políticas partidárias explícitas não estava no seu horizonte. A atuação da censura crescia, as contradições internas entre as companhias afloravam, o TBC interrompia temporariamente as suas atividades, o Teatro de Arena via a sua existência ameaçada, Oduvaldo Vianna Filho saía da Companhia por discordar da linha política dos integrantes. Esse foi um momento em que algumas companhias, como o Teatro Oficina e o Pequeno Teatro de Comédia, não comprometidos com o *modelo de engajamento*

---

<sup>93</sup> PRADO, Décio de Almeida. *As feitiçeras de Salém*. In: \_\_\_\_\_. **Teatro em progresso**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 186.

<sup>94</sup> Ibid.

tido como ideal no período, reavaliaram o próprio meio teatral, questionando as condições do seu processo de produção, o papel delegado aos intelectuais de conscientizar o povo sem ao menos conhecer a sua realidade.

Mesmo discordando da linha adotada pelo Teatro de Arena, em 1961 Antunes Filho encenou um texto originário dos Seminários de Dramaturgia do Arena, *Sem Entrada e sem mais nada*, de Roberto Freire. A temática era a vida proletária, desconhecida dos jovens de classe média, e que portanto aparecia, segundo Antunes Filho, retratada de *forma romântica* nos palcos. A montagem atendeu ao interesse claro de atrair um público interessado no gênero político. Diferenciava-se dos outros espetáculos porque trazia em seu elenco a atriz Eva Wilma, de um dos programas de maior audiência da televisão. Tinha um acabamento característico das montagens tebeceanas, com um cenário que proporcionava representar em cena a realidade de uma habitação coletiva. Mas o resultado esperado, o êxito econômico, não foi atingido e as atividades do Pequeno Teatro de Comédia foram encerradas. Novamente, Antunes Filho colocava à disposição a sua direção. Foi contratado pelo diretor artístico do TBC, Flávio Rangel, para encenar o poema trágico *Yerma* (1962), de Garcia Lorca.

Acusado constantemente de produzir um teatro alienado das problemáticas sociais, o TBC, também injustamente acusado de não constarem peças de autores brasileiros no seu repertório, no ano de 1963 iniciou os ensaios da peça *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade. Depois de anunciadas as reformas de base por João Goulart, o tema da reforma agrária foi um dos mais debatidos no período. Uma peça que tratava dos colonos, uma classe dominada, teria provavelmente sucesso garantido nesse momento em que a *utopia brasileira era a revolução proletária*, não fosse o fato de sua estreia ocorrer no ano de 1964,<sup>95</sup> em que um golpe militar instaurava a ditadura no Brasil.

---

<sup>95</sup> Apesar do golpe militar, o ideário de esquerda continuou predominando na produção artística, entre os anos de 1964 a 1969, como expõe Roberto Schwarz, em artigo escrito no calor dos acontecimentos. Estudantes universitários de classe média, artistas, jornalistas articularam-se para lutar em prol da retomada de um regime democrático. Essa geração politizada vai decidindo, aos poucos, seus caminhos: alguns optaram pela resistência democrática, ficando ao lado do Partido Comunista, outros viram como única opção engajar-se nas organizações clandestinas e apoiar a luta armada. O fato é que, de 1964 a 1969, mesmo com a perplexidade da esquerda diante dos acontecimentos de 1964, com a atuação da censura, com o fechamento dos canais de participação política e predomínio da atmosfera autoritária na sociedade, uma juventude altamente politizada questionou os valores dominantes da sociedade capitalista, o consumismo. O campo artístico floresceu e a pluralidade fez-se presente. Sobre a hegemonia de esquerda no período, afirma Schwartz: “[...] o seu domínio, salvo engano, concentra-se nos grupos diretamente ligados a produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos etc. – mas daí não sai, nem pode sair, por razões policiais. Os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam, de um lado para as comissões do governo ou do grande capital, e do outro para as rádios, televisões e os jornais do país, não são. É de esquerda somente a matéria que o grupo – numeroso a ponto de formar um bom mercado – produz para consumo próprio. Esta situação cristalizou-se

A peça discutia o tema da posse de terra. Colocava em cena a pobreza material, moral e espiritual do homem brasileiro decorrente da estrutura fundiária do país. Antunes Filho exibiu o homem do campo no contexto miserável da sua existência. Colocava-o em cena com suas virtudes, seus vícios. A proposta do espetáculo passava pela discussão da vida do homem brasileiro em todas as suas dimensões, reflexão que, sem dúvida, é ato político na medida em que se propõe a vê-lo como um ser social e o emaranhado de relações que ele constrói. Essa busca em conceber o que seria o “homem brasileiro” esteve no seu horizonte de preocupações desde o início de sua carreira, mas não havia realizado ainda um trabalho tão profundo e com o sentido antropológico de desenvolver a capacidade de *entender a si mesmo e ao outro*. Interessava-lhe ali, naquele momento, descobrir um Brasil ainda desconhecido, o que fez ao abordar a miséria moral, econômica, intelectual e cultural do homem do campo, mostrando um povo à margem do que era entendido como “civilização” e “progresso”, sem perspectiva de mudança para melhor, para o qual o messianismo era visto como a única alternativa de salvação. Em cena, personagens vivenciando situações-limite e, ao final da trama, o desfecho trágico, tendo todos sido massacrados. O fanatismo religioso em *Vereda da Salvação* é abordado pelo que ele representa socialmente no Brasil, algo sofrido, obscuro, “primitivo”, mas que tem uma explicação racional. O exaltado misticismo – a fuga da realidade através da neurose, substrato comum a todos os homens – é, na cena de Antunes Filho, um mecanismo de compensação para os seus malogros, desde os econômicos até os sociais.

O impacto da encenação de *Vereda da Salvação*, segundo Carmelinda Guimarães, que considerou a montagem uma ruptura na carreira de Antunes Filho, deu-se em parte pelo trabalho realizado com os atores. Para obter o resultado desejado em cena, o diretor precisou partir de novos processos criativos, pois necessitava de um ator diferente daquele formado pela tradição brasileira do realismo. Um estudo sociológico, antropológico e psicológico – do verdadeiro comportamento do homem do campo – deu-se a partir de laboratórios onde se

---

em 64, quando grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre os movimentos cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que, embora em área restrita, floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes organizados em semiclandestinidade. Durante estes anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando etc., e sem perceber contribuíra para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anti-capitalista”. (SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. 1964-1969. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 8-9.)

buscava o instinto da luta pela sobrevivência. Os atores precisavam se libertar de hábitos adquiridos, receitas e clichês interpretativos e de estereótipos para a construção e composição dos personagens. Experiências empíricas no ambiente a ser retratado tiveram o intuito revelar a realidade vivenciada pelos colonos. Todo esse trabalho objetivava proporcionar ao ator o encontro de uma forma que melhor atendesse à construção do personagem, e não o caminho inverso, ou seja, construir um personagem a partir de um modelo, uma forma interpretativa.

O processo de trabalho em *Vereda da Salvação* reafirmava a postura de Antunes Filho de que o fazer teatral não podia se adequar a uma forma e conteúdo específicos. Mesmo quando fez parte dos quadros do Partido Comunista Brasileiro, não concordou com *posturas dogmáticas*. Sua fala *bom teatro apenas*, quando criou o PTC, deixava claro que a arte deveria ser livre e não se sujeitar a um modelo. Tornou-se, ao final dos anos 1970, quando se desligou do partido, um crítico da ortodoxia e da visão cartesiana, mas jamais abriu mão do materialismo dialético. Sua atuação como diretor de teatro foi o meio encontrado para criar condições materiais para a edificação de uma nova sociedade. Como alguém que acredita no potencial transformador do indivíduo, e não da coletividade, para modificar a história, procurou por meio do seu trabalho, antes mesmo da consolidação do CPT, formar um ator consciente dos objetivos artísticos e sociais de sua arte e dele próprio enquanto indivíduo, agente transformador da história, pois, como ele mesmo afirma, *as pessoas entram e saem do CPT, os espetáculos passam, a cultura fica, os atores ficam*. Esse caminho investigativo adotado em *Vereda da Salvação* teve continuidade com a montagem do texto *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, no ano de 1965, na Escola de Arte Dramática. Em comum, ambos os textos falavam da miséria nacional, o primeiro retratando um drama rural, o segundo, um drama urbano, e foram trabalhos experimentais.

Ao mesmo tempo em que realizava o trabalho na EAD, dirigiu os espetáculos *A Grande Chantagem*, (1965) de Clifford Odets, e *A grande Megera* (1965), de Shakespeare. As duas montagens destoavam das demais produções do período. Num momento em que os espetáculos políticos invadiam a cena teatral, em que os textos nacionais eram recuperados, evidenciando por parte dos grupos uma tomada de posição do teatro contra o regime militar, em que cada trabalho representava o posicionamento de um coletivo, Antunes Filho não estava integrado a nenhum grupo, dependia dos convites de produtores e das conveniências estéticas do mercado e estava a serviço de uma investigação dramática extremamente interiorizada.

Nesse ambiente, a posição de Antunes Filho parecia de afrontoso individualismo. E o era, na medida em que até amigos atropelou com o desbragado egocentrismo, como veremos logo mais. No fundo, porém, à ameaça que representavam ao sistema convencional de criação. Na mesma medida em que aumentavam os rumores sobre sua ideologia burguesa (rótulo que lhe imputaram há anos e era sempre recolocado), veicularam boatos sobre o seu relacionamento com os atores, que seria pontuado por agressões físicas, criando lendas que correram o tempo. Cristalizou nesse período a imagem que perseguiria Antunes, e continua a perseguir, de fascista, ditador, torturador de atores, e outras sandices mais.<sup>96</sup>

É visível que, por suas opções estéticas - que denotavam um posicionamento político-, o diretor estava se isolando no meio teatral.<sup>97</sup> A encenação, naquele momento, de outra peça de Shakespeare, *Júlio César*, a convite de Ruth Escobar, cuja tradução era de Carlos Lacerda, foi um dos maiores fracassos de sua carreira. O nu masculino no palco do Municipal, a acústica que não favorecia a escuta do texto, a competitividade entres os atores Jardel Filho e Raul Cortez, o compromisso com os produtores, o pouco tempo para os ensaios e a quantia de dinheiro em jogo contribuíram para o fato.

Após a encenação de *Júlio César*, Antunes Filho uniu-se a John Hebert e produziu *Black-out* e *A Cozinha*. Entre 1967<sup>98</sup> e 1972 autoproduziu-se e encenou *As aventuras de Peer Gynt*, *Corpo a Corpo*, *Em Família* e *O Estranho Caso de Mr. Morgan*. *Black-out*, de Frederick Knott, foi traduzida por Millôr Fernandes e encenada no Teatro da Aliança Francesa. Tratava-se de uma peça policial, a protagonista era cega e usava essa deficiência a seu favor, conforme determinadas circunstâncias. Participaram da montagem Eva Wilma, Stênio Garcia, Regina Duarte, dentre outros. Ao iniciar os preparativos da montagem, novamente, Antunes Filho sugeriu a leitura do livro *Princípios Fundamentais da Filosofia* e pediu que os atores atentassem para a parte que falava da dialética. Sugeriu também que todos

---

<sup>96</sup> MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 189.

<sup>97</sup> Em meados dos anos 1980 ele fez essa autocrítica, admitindo que fosse muito egocêntrico e que isso o deixava em maus lençóis diante da comunidade teatral. Sua postura na realidade pós 1964 era de confronto à noção de engajamento presente no período. As críticas ao realismo de convenção e à imposição de determinados autores provocaram dissabores entre os que abraçaram a causa da resistência democrática.

<sup>98</sup> O ano de 1967 foi marcado por inúmeras rupturas, das quais o tropicalismo é considerada, pelos estudiosos que se debruçaram sobre o período, como a mais significativa, uma vez que ela se deu em diversas linguagens artísticas: no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na música. No âmbito dos acontecimentos históricos, foram arroladas as seguintes produções: O filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, a encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, o lançamento da canção *Tropicália*, de Caetano Veloso, além da exposição *Tropicália*, de Hélio Oiticica. A questão da ruptura e circularidade de ideias entre essas manifestações tornou-se um consenso. Dessa forma, convencionou-se, a partir da recepção desses trabalhos, agrupá-los dentro de um movimento que, na verdade, em momento algum teve a pretensão de se constituir como tal. (Cf. BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967):** uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.)

eles trouxessem de casa uma síntese do texto. Obviamente, cada ator apresentou a história conforme o seu ponto de vista. Antunes Filho ouviu atentamente os relatos. Toda essa abertura, segundo depoimento da atriz Eva Wilma, para o diretor dizer que os atores não saíram da superficialidade: “Antunes foi conduzindo a discussão e começamos a perceber que não era nada disso, tínhamos visto a peça do lado de fora: não era a história de uma cega, nem de um cara paranoico, nada. Era apenas a história de uma boneca cheia de heroína...”<sup>99</sup>

Assim como em outros trabalhos, a busca de novas formas de interpretação, de modo que o ator conseguisse realisticamente construir o seu papel, deu-se a partir da convivência com pessoas cegas. A atriz Eva Wilma fez um estágio no Centro de Reabilitação dos Cegos. Para representar a protagonista, vivenciou várias situações em que a cegueira apresentava-se como obstáculo. Para muitos, como Décio de Almeida Prado, Alberto D’Aversa e Yan Michalski, *Black-out* foi uma peça bem dirigida, a encenação superava as indicações do texto, o suspense era na dose exata, os conhecimentos técnicos e a sensibilidade dramática do diretor novamente comprovavam sua competência e profissionalismo. Faltava, porém, segundo o crítico João Apolinário, a opção por uma visão ideológica por parte do diretor. Acirrava-se nesse período o patrulhamento ideológico. Aquelas produções que partiam para inovações formais, sem se restringir apenas a um conteúdo revolucionário, que não partilhavam da resistência democrática e nem defendiam a luta armada como solução para os impasses do período, mas criticavam os caminhos seguidos pela militância de esquerda, pelo Partido Comunista e suas alianças e afirmavam a necessidade de buscar outros caminhos, foram repreendidas, acusadas de alienadas, radicais, irracionais, apolíticas. Foram vistas, no período, como algo menor e sem maiores contribuições para o debate político. A defesa de uma estética agressiva esteve presente em peças como *O Rei da Vela*, *Roda Viva* e *O cemitério de automóveis*, essa última do diretor argentino Víctor García. Peças que não denunciavam o regime e que não tinham um posicionamento de esquerda eram consideradas uma contribuição à alienação. *Black-out* não se enquadrava em nenhuma das tendências acima mencionadas, mas foi considerada um libelo a favor da alienação. Por sua vez, o tema da alienação foi discutido em *A Cozinha*, texto de Arnold Wesker.

O texto *A Cozinha* é representativo de um movimento da literatura inglesa que surgiu ao final da década de 1950. Seu autor foi criado em um bairro operário de Londres, foi encanador, trabalhador braçal e ajudante de cozinha. Escreveu-o em 1958. Segundo a análise do crítico Paolo Vizioli, o texto visa a “[...] retratar as dificuldades do homem atual ao ter que

---

<sup>99</sup> MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 198.

se adaptar a uma sociedade capitalista e mecanizada, bem como a precariedade das relações humanas no contexto dessa realidade”.<sup>100</sup> Antunes Filho apropriou-se do texto para criticar a produção em série do sistema capitalista e o processo de robotização/mecanização do homem moderno. Essa ideia foi traduzida pelos cenários de Maria Bonomi, que reproduziu uma moderna cozinha industrial mostrada como um símbolo dos grandes complexos industriais, onde dominava a máquina e o homem era mais uma peça da engrenagem que poderia ser substituída a qualquer momento.

Algumas impressões dessa montagem podem ser observadas pela mediação da crítica. Yan Michalski e Martim Gonçalves, à época, fizeram restrições à concepção de Antunes Filho e cobraram um naturalismo em cena que era incompatível com a proposta do diretor de criticar o sistema capitalista como um todo e não de reproduzir o dia a dia de cozinheiros e garçons. Uma das fragilidades do texto, já apontada por outros críticos, dizia respeito à atmosfera irreal que envolvia a cozinha: “[...] como observa Paulo Vizioli [...] qual restaurante londrino seria capaz de servir diariamente, num período de duas horas, mil e quinhentas refeições?”.<sup>101</sup> O teatralismo foi a maneira encontrada para superar as dificuldades do texto.

Após a encenação de *A Cozinha*, o diretor afastou-se temporariamente do teatro. Produziu o longa-metragem *Compasso de Espera*, que versava sobre o racismo. Para tal, embasou-se na obra de Florestan Fernandes. O herói negro do filme chamava-se Jorge (Zózimo Bulbul), era poeta e publicitário. O sonho de Jorge era a ascensão social numa sociedade que não o aceitava. O filme narra o percurso do protagonista pelo mundo das ilusões e a triste constatação de que, para esquecer-se da sua condição de marginalizado e do grupo ao qual pertence e ascender socialmente, ele precisaria abandonar suas raízes, os valores do seu meio de origem, até mesmo a sua consciência. Diante do fechamento do regime após a instauração do AI-5, dos exílios, prisões e censura às produções, cada vez mais os intelectuais se viam tolhidos. De certa forma, essa produção de Antunes Filho está em consonância com uma série de outros trabalhos do período que questionaram o papel histórico dos intelectuais, um verdadeiro exame de consciência sobre o alcance das ideias revolucionárias, sobre a excessiva teorização que predominou na sociedade brasileira, pouca prática política revolucionária e desconhecimento dos problemas nacionais. Um balanço das experiências da década anterior apontava que muito se discutiu e pouco se fez. Terminado em

---

<sup>100</sup> MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 208.

<sup>101</sup> Ibid., p. 211.

1973, lançado em 1975 e divulgado num circuito restrito, o longa teve o mérito, segundo Milaré, de buscar o “[...] entendimento do homem brasileiro; a discussão dos sistemas éticos presentes no corpo social; a corrupção dos valores humanos numa sociedade autoritária; os efeitos desagregadores do colonialismo [...]”.<sup>102</sup>

*Peer Gynt*, de Ibsen, encenado em 1971 no Teatro Itália, marca o retorno de Antunes ao teatro. Em linhas gerais, os críticos João Apolinário, o diretor Flávio Rangel e Alberto Guzik destacaram nessa produção o retorno ao experimentalismo, a retomada de pesquisas iniciadas em processos anteriores, como *Vereda da Salvação e A Falecida*. Para Antunes Filho, o teatro deveria trazer o homem para o centro das atenções:

[...] acredito no homem, na história do homem. Se você procurar o homem, a sua história, os seus problemas, suas inquietações, no palco, isto é que é arte para mim. O teatro que se deve ao homem brasileiro hoje é um teatro que seja educativo, que leve o homem adiante com o seu pensamento. O homem deve aprender, ser racional.<sup>103</sup>

Novamente, a discussão gira em torno do tema da alienação. Antunes Filho afirmava que o texto era quase uma peça nacional, a analogia entre a realidade escandinava e a nossa era nítida no que se refere à motivação das personagens, que se comportavam como o homem brasileiro. Assim ele respondeu às críticas de que o espetáculo não tinha nada haver com o Brasil:

Eu acho que está tudo ali. Você vê esse mascaramento, as pequenas utopias de botequim, as pequenas reuniões. Estão todas colocadas no espetáculo. O nosso sentido camaleão, as nossas pequenas concessões para poder sobreviver [...] Do mais, pode-se ver que todos os heróis da literatura brasileira são na verdade anti-heróis. Acho que o *Peer Gynt* é o famoso Pedro que corre o mundo, que nós vemos nas peças de Suassuna, do Guarnieri, vemos nas peças de todos os nossos autores, mesmo do século passado. Essas personagens malandrinhas, que na realidade são o mascaramento permanente, é o homem não assumindo a responsabilidade perante a sua história.<sup>104</sup> (Destaques nossos)

O intuito do diretor, ao apropriar-se do texto de Ibsen, era acender uma centelha de esperança: o homem deve assumir a sua responsabilidade enquanto agente histórico e sair da situação de marasmo em que se encontra. Mesmo diante das piores circunstâncias, o homem mantém viva a chama da capacidade de transformação e pode, por meio da autocrítica, avaliar e modificar a sua realidade. O método de trabalho foi o mesmo utilizado em experiências

---

<sup>102</sup> MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 219.

<sup>103</sup> Ibid., p. 216.

<sup>104</sup> Ibid., p. 223.

anteriores, com um diferencial: não havia estruturas já existentes. Ali na sua própria companhia<sup>105</sup> o diretor pôde mergulhar num estudo cujo objetivo era prover o ator brasileiro de meios interpretativos mais condizentes com a sua realidade, sendo eles preparados intelectualmente para ser capazes de criar situações dramáticas e controlá-las.

Os preparativos não se davam a partir da leitura de mesa, decoração do texto e diálogos, mas a partir das situações da peça, do improviso sobre as cenas. Desse exercício ia surgindo a melhor forma para o espetáculo, o ator incorporava o texto sem perceber. Os laboratórios coletivos, onde todos improvisaram sobre as cenas, resultaram numa peça com cinco horas de duração. Cada ator tinha que saber a sua função dentro do espetáculo e construir a gênese do seu personagem com base nos elementos psicológicos fornecidos pelo texto e pelas pesquisas de época realizadas. Eugênio Kusnet, responsável pelos laboratórios stanislavskianos, auxiliou no processamento de todas essas informações.

O caminho investigativo de Antunes Filho há muito tempo havia sido traçado. Poucos o reconheceram, fato que prejudicou averiguar a sua contribuição para o debate político do período. Seus espetáculos foram analisados apenas do ponto de vista das inovações formais e de conteúdo. É importante destacar que tais inovações foram fruto de uma pesquisa apurada, cujo objetivo primordial era refletir sobre a vivência humana numa determinada circunstância. A história e o homem constituíam o cerne de sua obra.

Em *Corpo a Corpo*, monólogo de Oduvaldo Vianna Filho encenado em 1971, o diretor fala do homem moderno, perdido entre a ética e a conveniência, entre a solidariedade e o dinheiro. Vivacqua é um publicitário que precisa decidir se aceita uma proposta de trabalho e viaja imediatamente para o exterior, ou se visita a mãe enferma. Consciente de que é um profissional que vende sonhos, revela no monólogo suas muitas faces. Para subir na vida abandonou valores que não serviam ao capital: *família, amizade, solidariedade*.<sup>106</sup> Nesses últimos trabalhos de Antunes Filho, é recorrente o tema da omissão humana. Em plena vigência do regime militar, milagre econômico, entrada maciça de bens de consumo, havia uma tendência de isolamento de cada brasileiro em seu individualismo.

As montagens que se seguiram, *Em família* (1972) e *O estranho caso de Mr. Morgan* (1972), tinham objetivos puramente comerciais, pois, uma vez formada a Companhia, era

---

<sup>105</sup> Nesse período criou a Companhia Antunes Filho Produções Artísticas, apenas uma forma jurídica para viabilizar a produção das peças: *Peer Gynt*, *Corpo a Corpo*, *Em família* e *O estranho caso de Mr. Morgan*.

<sup>106</sup> PATRIOTA, Rosângela. Fragmentos, Dúvidas e Incertezas: o Drama sob a Ditadura Militar. In: \_\_\_\_\_. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 49.

preciso necessariamente construir um repertório. Para equilibrar as finanças, alternavam-se peças onde se realizavam pesquisas experimentais e outras destinadas apenas ao entretenimento. Nesse período, o diretor, então vice-presidente da Associação de Produtores e Empresários Teatrais do Estado de São Paulo, discutia as alternativas para o nosso teatro. Como encontrar meios para garantir a sobrevivência da arte dramática com dignidade numa sociedade de mercado? Via-se às voltas com esse dilema da sobrevivência, assumia compromissos, direções meramente profissionais, oferecia seu produto aos produtores, sendo sua trajetória marcada por momentos em que apenas fez o espetáculo para o qual fora contratado, cumpriu profissionalmente o trabalho, utilizou parâmetros convencionais, foi fiel ao texto e outros em que colocou em discussão esses parâmetros. Esse era o único meio de o artista se manter no mercado, uma vez que não possuía os meios de produção.

Diante das dificuldades financeiras,<sup>107</sup> desfez a sua companhia e dirigiu *Check-up*, de Paulo Pontes, em 1973, a convite do produtor Carlos Imperial, *Bodas de Sangue* (1973), de Garcia Lorca, produzida por Sandro Poloni, para o retorno de sua esposa Maria Della Costa aos palcos. Dirigiu *Bonitinha, mas ordinária* (1974), de Nelson Rodrigues, para a Cia Miriam Mehler, e *Tome conta de Amélie* (1974), de Feydeau, no Teatro Maria Della Costa. As encenações de Nelson Rodrigues e Lorca foram vistas, sobretudo, como mensagens otimistas ao público. Em meio ao clima nada otimista que predominava no setor teatral e na sociedade brasileira como um todo, Ruth Escobar<sup>108</sup> realizou em São Paulo o I Festival Internacional de Teatro. Trouxe ao Brasil Jerry Grotowski, Andrei Serban e Bob Wilson.<sup>109</sup> O intuito dessa

---

<sup>107</sup> As dificuldades financeiras, a perseguição da censura, o exílio de artistas e o acirramento dos conflitos internos entre os integrantes das principais Companhias que marcaram a cena teatral dos anos 1960 levaram a sua extinção nos anos 1970. Primeiramente, encerraram as suas atividades o Teatro de Arena, em seguida, o Teatro Oficina.

<sup>108</sup> A presença de encenadores considerados de vanguarda no Brasil contribuiu para dar novos ares ao teatro. Reavivou o espírito experimental de muitos diretores que permaneceram no país e revelou outros ao final dos anos setenta e ao longo dos anos oitenta. Para maiores esclarecimentos sobre o I Festival Internacional de Teatro promovido pela atriz Ruth Escobar, consultar:

FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar**: 20 anos de resistência. São Paulo: Global, 1985.

ESCOBAR, Ruth. **Maria Ruth** – uma biografia. São Paulo: Mandarim, 1999.

<sup>109</sup> A presença de Bob Wilson no Brasil, no ano de 1974, foi uma influência marcante na carreira de Antunes Filho no que se refere à percepção do corpo, ao espaço cênico e tempo da ação enriquecida com a utilização do recurso da câmera lenta no palco. A ideia do encenador americano de que *uma imagem vale mais que mil palavras* foi amplamente incorporada ao fazer teatral de Antunes Filho. Os pressupostos de Jerry Grotowski acerca de um *teatro pobre* também foram adequados a sua concepção cênica. Essa experiência vivenciada pelo diretor foi o que gerou, após quatro anos de *deglutição*, a encenação de *Macunaíma*, espetáculo que concretizou um tipo de teatro de grande força visual, essencialmente não-verbal. Um teatro pobre sem ser pobre, como disse o diretor, pobre no sentido de utilizar poucos recursos e que são próprios de um país subdesenvolvido, de um artista produzir em condições materiais de subdesenvolvimento a partir da realidade do subdesenvolvimento, de obter um resultado original em cena somente a partir da técnica cênica e pessoal do ator. Andrei Serban o inspirou a pesquisar novas técnicas de integração de voz e corpo.

iniciativa particular foi colocar os grupos paulistas atuantes no período em sintonia com a inquietação artística dos diretores que revolucionaram o teatro contemporâneo, além de mostrar que era possível um bom teatro em tempos de ditadura, que havia outras possibilidades para o meio, uma das quais era ocupar as brechas do sistema utilizando a seu favor o Serviço Nacional de Teatro.

Nesse período, os artistas acabaram admitindo que, para alavancar a produção teatral no país, seria preciso estabelecer um novo diálogo com o Estado, aceitar a censura e produzir dentro dos limites estabelecidos. O teatro precisava dialogar com as novas formas engendradas pela civilização ocidental: “[...] a burocracia, a concentração de renda, a espoliação da natureza, a estratificação das inter-relações humanas, a mercantilização geral destas relações, a baixa qualidade de vida das grandes metrópoles [...]”.<sup>110</sup> Essas questões inquietavam cada vez mais o diretor, já insatisfeito com as condições de trabalho impostas ao artista numa sociedade capitalista:

A produção teatral, vista como uma empresa, requer quase os mesmos recursos de qualquer outra fábrica ou sistema de comunicação mercantil destinado a gerar lucro: de um lado a inversão de capitais destinados à instalação, aparelhamento, meios de produção e matéria prima a ser manipulada como produto; um local onde se dê esta produção e a posterior troca monetária e simbólica, o espaço social da compra e venda. De outro lado a contratação de mão-de-obra especializada, técnicos criadores, operadores, produtores ou reprodutores que transformam a matéria prima em produto. Feita a propaganda, espera-se entrar na economia de mercado e angariar bons lucros.<sup>111</sup>

Porém, é nesse contexto que o diretor atuava e procurava articular-se de diferentes formas para produzir seus espetáculos. Em meio a essas dificuldades, *Ricardo III*, de Shakespeare, encenado em 1975, foi uma das produções mais caras daquele ano, segundo registro de Milaré. O espetáculo deveria inaugurar o Teatro Sérgio Cardoso, da Secretaria de Estado da Cultura, fato que não ocorreu devido ao atraso nas obras. Mas excursionou pelas principais capitais do país e obteve apoio do Sistema Nacional de Teatro para custeio das viagens, porém, para um setor que já contava com poucos recursos, o alto custo da produção constituiu um problema. De ponto de vista temático, foi produtivo, uma vez que por onde excursionou promoveu um debate sobre o tema do poder em Shakespeare, possibilitando a

---

<sup>110</sup> MOSTAÇO, Edécio. AI-5, Repressão e Censura: novos caminhos no teatro e o desaparecimento do Arena, Oficina e Opinião. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 135.

<sup>111</sup> Id. O “nacional-popular” no novo pacto com o Estado: surgem o SNT e a Política Nacional de Cultura. In: *Ibid.*, p. 181.

reflexão sobre a política e as relações de poder no Brasil. Após essa montagem, Antunes Filho continuou sua vida profissional dirigindo teleteatro na TV Cultura. Também dirigiu Raul Cortez na peça *O Assalto*, Eva Wilma, em *Esperando Godot* (1977), de Samuel Beckett e, em seguida, novamente Raul Cortez e Tônia Carreiro em *Quem tem medo de Virginia Wolff*, de Edward Albee, em 1978. Em ambas as peças, de Beckett e Albee, fez uma direção lúcida, colocando em cena os indivíduos com suas fragilidades, machucados pela vida, personagens reais, solitários. Ao mesmo tempo em que dirigia Raul Cortez, iniciou um Curso de Interpretação para atores, no Teatro São Pedro, que originou a montagem de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, trabalho que demarcaria definitivamente seu lugar no teatro brasileiro.

Desde 1975, ano em que fora aprovada a Política Nacional de Cultura, nota-se, por parte do Estado ditatorial, a preocupação de estabelecer objetivos nacionais para o campo artístico. Sob a sua tutela, ele estimulava a concorrência entre os setores produtivos e definia quais valores deveriam ser preservados e correspondiam a nossa brasilidade: “[...] a primeira ação deve ser a revelação do que constitui o âmago do homem brasileiro e o teor de sua vida [...] verificar a própria essência de nossa cultura. [...] conservar a memória nacional, assegurando a perenidade de cultura brasileira. [...]”<sup>112</sup>

*Macunaíma*, encenada em 1978, foi fruto de um momento de insatisfação do diretor, no qual ele questionava o seu próprio trabalho, os dissabores enfrentados em sua carreira, as leituras da esquerda que ele considerou equivocadas sobre a realidade brasileira, reavaliava o papel e os limites do trabalho do artista numa sociedade de mercado, procurava refletir sobre os caminhos e descaminhos da história brasileira por meio do estudo do homem brasileiro. A apropriação do texto de Mário de Andrade veio ao encontro da necessidade de mergulhar em nossas raízes, de buscar nossa brasilidade. As condições de produção do espetáculo, totalmente subsidiado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, deram ao artista a oportunidade de realizar uma pesquisa sobre formas expressivas da cultura popular, do universo indígena, do universo africano, dos mitos populares, do folclore, elementos que, em seu conjunto, conferiram ao espetáculo uma brasilidade surpreendente.

*Macunaíma, o herói de nossa gente, sem nenhum caráter*, por meio da ironia e do escárnio da cultura oficial, significou naquele momento um grito pela liberdade de expressão artística e direito de um povo a sua cultura. Uma cultura forte, poderosa e autêntica. O

---

<sup>112</sup> MOSTAÇO, Edécio. O “nacional-popular” no novo pacto com o Estado: surgem o SNT e a Política Nacional de Cultura. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 171.

espetáculo reafirmou uma questão recorrente no projeto estético de Antunes Filho para o teatro brasileiro: só um repertório pautado no estudo do caráter do homem brasileiro seria capaz de conceber formas de expressão genuinamente nacionais.

A grande virada na sua carreira se deu nesse momento, ao definir um caminho artístico pautado nas pesquisas sobre o aprimoramento do trabalho de ator. Com a encenação de *Macunaíma*, Antunes Filho saiu da condição de apenas *mais um diretor brasileiro* para a de *o diretor brasileiro*, reconhecido nacional e internacionalmente. A partir do ano de 1978 ele passou a ser unanimidade. É claro que esse acontecimento não pode ser entendido isoladamente. A atitude individual do artista de modificar a si mesmo e, conseqüentemente, o seu trabalho, as transformações nos parâmetros teatrais, no qual uma cena, baseada no texto dramático como expressão de disseminação de ideias perdia o seu sentido, o predomínio em cena do visual sobre a palavra, a exploração de novas linguagens e as adaptações de textos literários contribuíram para esse fato. Em seu conjunto, esses fatores colaboraram para que o espetáculo fosse considerado uma das experiências mais férteis da década de 1970, além de um divisor de águas do teatro brasileiro e da carreira de Antunes Filho. Desde então, ele abandonou as atividades na televisão e não exerceu mais a direção contratada, passando a trabalhar com jovens atores. Em face dessa repercussão, formou-se em moldes de cooperativa o Grupo de Teatro Macunaíma, que continuava as suas atividades no Teatro São Pedro, coordenado pelo diretor e administrado pelos atores.

Enquanto *Macunaíma* excursionava mundo afora, o diretor dava início a outro trabalho. Mergulhava nos dramas individuais do universo rodrigueano. Aproximava-se das ideias filosóficas orientais, do zen-budismo, das técnicas utilizadas pelo teatro Noh japonês. Procurava desvendar meticulosamente a dimensão mítica da obra rodrigueana. Envolveu-se na psicologia analítica de Jung e nas concepções de Mircea Eliade com o intuito de estudar os *arquétipos* e o *inconsciente coletivo*. As pesquisas sobre a obra de Nelson Rodrigues, considerado por ele *um grande poeta dramático*, originaram os espetáculos *Nelson Rodrigues o Eterno Retorno* (1980) – baseado nas peças *Álbum de Família*, *Toda nudez será castigada*, *Beijo no Asfalto* e *os Sete Gatinhos* – e *Nelson Rodrigues 2* (1982), baseado somente nas duas primeiras peças. Em linhas gerais, as referidas montagens procuraram dialogar com a realidade trágica<sup>113</sup> da nação, que proclamava a falência das utopias, a situação-limite em que vive o homem brasileiro, com o consumismo característico das sociedades capitalistas.

---

<sup>113</sup> Em relação à atribuição do termo tragédia à realidade brasileira, a entendemos como “não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata de

Nesse mesmo ano, o setor didático e formativo do Grupo de Teatro Macunaíma, responsável pela preparação dos intérpretes, recebeu o nome de CTP – Centro Teatral de Pesquisa. Ao ser incorporado ao Serviço Social do Comércio, na unidade Consolação, em 1982, passou a se chamar CPT – Centro de Pesquisas Teatrais. Desde então, os subsídios do Sesc e as condições privilegiadas de trabalho do diretor têm garantido a continuidade de pesquisas mediante uma dedicação integral ao teatro. O CPT a cada ano promove um curso de iniciação de formação de atores, alguns dos quais permaneceram no elenco auxiliando, posteriormente, nos trabalhos teóricos e práticos do Grupo Macunaíma.<sup>114</sup>

Experimentalismo estético, pesquisa de meios adequados ao intérprete brasileiro, domínio pleno das técnicas, ampliação da cultura geral do ator e formação de uma consciência para a sua autonomia estão entre os pressupostos dessa Escola de Teatro, onde Antunes Filho pôde alçar voos maiores e sistematizar um método para o trabalho do ator. Hoje, mais de três décadas após o sucesso de *Macunaíma*, o diretor continua nesse caminho investigativo e reafirma sua postura:

[...] quem é que tem feito um teatro mais a propósito das situações cruciais do Brasil, quem é que tem feito? [...] tudo que eu faço tem a ver com o Brasil, todas as obras que eu fiz têm a ver com o homem no Brasil, eu nunca fiz uma coisa alienada de uma situação social brasileira.<sup>115</sup>

O objeto de reflexão da cena antuneana, em diferentes momentos, foi a natureza humana, o drama humano da existência. Não estudou o homem fragmentado. No conjunto de suas encenações estudou-o em diferentes ambientes – rural e urbano, em diferentes temporalidades e espaços, buscou, em termos de pesquisa estética e histórica, por meio dos personagens de Shakespeare, Ibsen, Nelson Rodrigues, Mário de Andrade, Jorge Andrade,

---

interpretá-las com referência a uma natureza humana permanente e imutável. Pelo contrário, as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação”. (WILLIAMS, Raymond. *Tragédia e ideias contemporâneas*. In: \_\_\_\_\_. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 70.)

<sup>114</sup> “Em 1982, face à seriedade da proposta do Grupo de Teatro Macunaíma, sob o comando de Antunes Filho, o SESCSP criou o CPT – Centro de Pesquisa Teatral, promovendo a continuidade tanto das pesquisas estéticas do Grupo Macunaíma quanto das suas atividades no campo da formação de atores, de técnicos e de outros criadores cênicos. Centenas de jovens atores estagiaram no CPT, desde então, aprendendo novas técnicas interpretativas, contribuindo para a pesquisa de meios que, sistematizados, resultam agora em um novo método para o ator. Também cenografia, figurino, iluminação e design sonoro têm no CPT núcleos, que unem a pesquisa de meios e de materiais à formação de artistas e técnicos dessas áreas. A dramaturgia é, igualmente, objeto de pesquisas e estudos no CPT. O repertório do Grupo de Teatro Macunaíma (que mantém sua autonomia de empresa), constituído a partir de 1982, foi totalmente elaborado a partir das pesquisas efetivadas no CPT do SESC”. SOBRE O CPT. *Site CPT – Centro de Pesquisa Teatral Sesc-SP, Histórico*. Disponível em: <[http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt\\_novo/areas.cfm?cod=14](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=14)>. Acesso em: 12 Jan. 2012.

<sup>115</sup> Disponível em: <<http://www.rodaviva.fapesp.br>>. Acesso em 11 out. 2011.

Graciliano Ramos, Arian Suassuna, Lima Barreto, dentre outros, apreendê-lo em sua amplitude, a partir de aspectos morais, intelectuais, culturais, econômicos, sociais e espirituais. O seu engajamento como artista consistiu em observar, sintetizar e examinar cuidadosamente a cultura brasileira, por meio do estudo do homem e do meio em que vive, para que seja construída outra história, na qual o homem seja um agente transformador. Postura reafirmada recentemente: “Me interessa o homem, o ator é consequência. Formação do ator é a formação do homem”.<sup>116</sup>

Na visão de Antunes Filho, só a partir do entendimento do homem brasileiro em sua realidade político-social é possível encontrar uma técnica interpretativa adequada ao ator brasileiro, e então produzir um teatro que expresse a experiência histórica do brasileiro. O caminho para isso é formar um ator consciente, que pense criticamente sobre o seu trabalho, cômico dos objetivos artísticos e sociais da arte e de si próprio enquanto indivíduo agente transformador da história.

Ao refletir sobre o que é denominado *universo antuneano*, constatamos uma continuidade em seus trabalhos, que, por sua vez, foram fruto de experiências e vivências do diretor ao longo de sua formação eclética, fator esse considerado decisivo para o teatro que produziu. O início da carreira como assistente de direção no TBC forneceu os meios para a pesquisa cênica realizada pelo diretor, moldada diretamente pelas lutas em prol da valorização do diretor brasileiro. O reconhecimento da necessidade do ator “culto”, com pleno domínio da técnica e com conhecimento abrangente, foram influências da EAD, por isso consideramos essas matrizes – TBC e EAD – como fundamentais para o entendimento do teatro produzido por Antunes Filho no período abordado e ainda hoje.

Não poderíamos deixar de lado a experiência na televisão com a produção dos teleteatros, o domínio dos recursos televisivos e a apropriação deles no teatro, o que é, sem dúvida, um diferencial do seu trabalho. Esses elementos em seu conjunto, aliados a sua criatividade, à capacidade de dirigir atores experientes e inexperientes, ao conhecimento das linguagens naturalista, épica, trágica e cômica e boa capacidade de adaptação, foram direcionando suas escolhas estéticas e definindo o seu lugar no teatro brasileiro. *Macunaíma* deixou bem claro qual era o seu lugar. Mais é preciso olhar o seu trabalho além desse marco, da ideia de obra-prima e de maturação do artista, pois só assim perceber-se-á a historicidade de processos criativos específicos desse diretor, responsável por espetáculos memoráveis que

---

<sup>116</sup> Ibid.

integram, destacadamente, a antologia do teatro brasileiro. O teatro de Antunes Filho emociona “[...] justamente por sua capacidade de perceber o outro, de acompanhar cada época com espírito aberto sem, no entanto, abrir mão de seu olhar singular para a tradição teatral”,<sup>117</sup> é pulsão, movimento, mudança, vida, é constantemente recriado e reelaborado à luz das questões de seu tempo.

---

<sup>117</sup> MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho**: poeta da cena. São Paulo: Sesc-SP, 2010, p.19.

## CAPÍTULO II

### ENCONTROS COM O POETA MODERNISTA MÁRIO DE ANDRADE

[...] o brasileiro não tem caráter. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não, em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua, na História, na andadura, tanto no bem como no mal. (O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional). [...]

**Mário de Andrade**

O MODERNISMO FOI um movimento da História da Arte no país que questionou o predomínio da “expressão cultural do colonizador”<sup>118</sup> no campo artístico. Tomando-se por referência a literatura e considerando-se que a linguagem – seja ela literária, cinematográfica, teatral ou musical – nutre-se de tudo aquilo que está a sua volta, era de se esperar que produzíssemos uma literatura originária da tensão dialética entre adaptação à realidade interna e a assimilação de modelos estrangeiros. Daí a afirmação de Mário de Andrade – um dos artistas representantes do Modernismo – de que não conseguimos desenvolver um caráter independente, uma vez que ele o entende como a entidade psíquica permanente que se manifesta em diferentes aspectos: costumes, sentimento, língua, história etc. E ele não foi o único a levantar essa questão: estudiosos do nosso passado afirmavam que, para superar a dependência cultural e as demais dependências, era preciso desenvolver uma consciência crítica.<sup>119</sup> Esse espírito crítico do Modernismo – seu caráter destruidor, questionador e lúcido – é o principal motivo pelo qual, em períodos diferentes, artistas e intelectuais se voltam para a Semana de Arte Moderna, a exemplo de Antunes Filho. E é esse momento específico da carreira do diretor que será discutido neste capítulo.

Ao buscarmos a relação de *Macunaíma* – obra fruto do Modernismo publicada em 1928 – com o final dos anos 1970 – momento de sua encenação –, procuramos refletir sobre a contribuição das ideias andradinas para a discussão do que se conjecturava ser a construção do “caráter” e da “consciência nacional” por meio do estudo do homem e da cultura brasileira. Tendo em vista as duas temporalidades – passado e presente –, retomaremos alguns estudos sobre o pensamento andradino. Ao estabelecermos a relação entre passado e presente, voltamo-nos ao momento da escrita da obra, às discussões por ela suscitadas e aos temas debatidos por Mário de Andrade; em seguida, buscamos os diálogos propostos com os anos 1970 numa análise do programa da peça.

### ALGUMAS PALAVRAS SOBRE A OBRA LITERÁRIA E SEU AUTOR

<sup>118</sup> JONSHON, Randal. *Macunaíma: do Modernismo na literatura ao Cinema Novo*. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e Cinema**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982, p. 43.

<sup>119</sup> Sobre a dependência cultural no campo literário e cinematográfico, consultar:

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e terra, 2001.

CANDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. São Paulo. **Revista Argumento**, n.1, p. 7-24, out. 1973.

PARA UMA REFLEXÃO sobre o impacto de *Macunaíma* e o debate proporcionado pela sua encenação nos anos 70, é preciso o enfrentamento de temas há muito debatidos pela intelectualidade brasileira. Antunes Filho encontrou nesse texto, de cinco décadas atrás, um terreno fértil para discutir as ressonâncias da imposição de valores eurocêntricos na cultura brasileira, os entraves para a construção da nacionalidade, a indefinição do nosso caráter – como afirmava Mário de Andrade<sup>120</sup>. *Macunaíma* foi escrito por Mário de Andrade entre o final de 1926 e o início de 1927. Depois de algumas revisões realizadas pelo autor, foi publicada, por sua iniciativa pessoal, em 1928 – período conturbado da história brasileira: mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais; momento de gestação da Revolução de 1930.<sup>121</sup> No final da década de 30, uma segunda edição foi publicada, pela Livraria José Olympio Editora. É uma obra literária que apresenta o protesto individual do artista contra a mentalidade subserviente; contra o sentimento de inferioridade presente na sociedade brasileira diante de outros povos; contra a dominação estrangeira cultural e política característica da nossa história. É a visão de Mário de Andrade sobre o brasileiro, o trabalho, a preguiça, a inteligência nacional.

<sup>120</sup> “Mário Raul de Moraes Andrade nasceu em São Paulo, no ano de 1893. Foi poeta, contista, romancista, crítico literário, folclorista e crítico musical. Passou a maior parte de sua vida em São Paulo, cidade com a qual mantinha forte ligação. Formou-se bacharel em Ciências e Letras, em 1909. Estudou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1911. Em 1917, passou a colaborar com críticas de arte na *Folha da Manhã* e no *O Estado de S. Paulo*, entre outros periódicos. Já com o pseudônimo de Mário Sobral, lançou, nesse mesmo ano, seu primeiro livro: *Há uma gota de sangue em cada poema*. Foi um dos responsáveis pela criação da *Revista Klaxon* e pela organização da Semana de Arte Moderna, em 1922. Publicou nessa data *Pauliceia desvairada*, considerado o primeiro livro de poemas do Modernismo, no qual se encontram princípios de colagem típicos da pintura da época. Nas escadarias do Teatro Municipal, onde ocorreu a Semana de 22, leu, de seu recém-lançado livro, o *Prefácio Interessantíssimo*, apontando pressupostos e caminhos a serem seguidos pela poesia modernista e a fundação do ‘desvairismo’, revelando afinidades com a chamada ‘escrita automática’, pregada pelo escritor francês André Breton (1896-1966), fundador do Surrealismo. Ainda na década de 1920, publica obras importantes, que marcaram o movimento modernista em verso e prosa: a poesia experimental de *Losango Cáqui*, o uso do folclore nos poemas de *Clã do Jabuti*, os contos de *Primeiro andar*, o ensaio *A escrava que não é Isaura* (em que aprofunda os pressupostos do *Prefácio Interessantíssimo*) e o romance *Amar, verbo intransitivo*. Em 1927, realizou sua primeira viagem etnográfica à Amazônia, pesquisando e recolhendo manifestações de cultura popular. Do conhecimento adquirido sobre o folclore nacional conjugado ao tratamento literário requintado e abordagens psicanalíticas dos mitos resultou o romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, lançado em 1928. Nos anos 1930, dirigiu o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, fundou a Discoteca Pública e promoveu o 1º Congresso de Língua Nacional Cantada, além de dar grande impulso à *Revista do Arquivo Municipal*. Entre 1938 e 1940, residiu no Rio de Janeiro e lecionou Estética na Universidade do Distrito Federal, atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Uerj. Morreu em 1945”. (MÁRIO DE ANDRADE. **Enciclopédia Itau Cultural (Biografia)**, atualizada em 17 Jul. 2009. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_lit/index.cfm?fuseaction=biografias\\_texto&cd\\_verbete=5243](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5243)>. Acesso em: 26 Nov. 2011.

<sup>121</sup> Para maiores informações sobre o período e o impacto da Revolução de 1930, consultar:

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

Todavia, é fato que as ideias andradinas não tiveram repercussão significativa no período, apesar do teor crítico presente no projeto artístico modernista, que contestava os padrões convencionais e os códigos estéticos vigentes. Por outro lado, a Semana de Arte Moderna, de 1922, marcou uma mudança significativa da produção artística brasileira. O alcance das ideias debatidas no palco do Teatro Municipal fecundou várias gerações de artistas. Especificamente, remetemo-nos às ideias antropofágicas, propostas por Oswald de Andrade e partilhadas pelos modernistas, inclusive Mário de Andrade.

Os anos 1950 despertaram na intelectualidade o interesse pelo movimento modernista. Antes dessa época, a obra permanecera incompreendida. Desde a publicação, em 1956,<sup>122</sup> do *Roteiro de Macunaíma* – exercício para sua interpretação –, a obra passou a ser bem aceita; em parte, por causa da conjuntura de então, que se preocupava em discutir a realidade nacional e os problemas relativos a ela. No campo literário, a tradição modernista foi objeto de estudo dos concretistas. Nos anos 60, foi retomada pelos denominados tropicalistas. Nos anos 70, *Macunaíma* já era vista como clássico da literatura nacional – em uma *década*, houve *nove* edições. Estudiosos se interessaram pela obra, que foi adaptada para o cinema em 69, pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade. Em seu conjunto, esses fatos contribuíram para a recepção e o alcance da montagem de Antunes Filho, que retornava aos palcos após um período de afastamento.

O enredo da obra trata da história de Macunaíma: de sua saga com seus dois irmãos – Jiguê e Maanape – em busca de um talismã perdido – o muiraquitã. O protagonista é filho de uma índia tapanhumas; nasceu numa tribo que vivia às margens do rio Uraricoera, no meio da floresta amazônica, “preto retinto”. O narrador avisa que nasceu de mãe virgem. (Não há referências ao pai.) É um personagem mítico e lendário – seu nome significa grande mal. Desde pequeno, nosso herói ia mostrando seu caráter. Não falava; mas, quando o obrigavam, pronunciava a frase “Ai! Que preguiça!”. Bolinava desde pequeno as mulheres da tribo. Maanape, o irmão mais velho, é feiticeiro e socorrerá Macunaíma com magia em diferentes momentos em que ele se mostrou inconsequente e irresponsável. Macunaíma trai seu irmão Jiguê, com cada uma de suas mulheres. . Contudo, mesmo sabendo que o herói é mentiroso, traíçoeiro, preguiçoso, egoísta, que fazia qualquer coisa para ganhar dinheiro, os irmãos não o abandonam.

<sup>122</sup> Cf. PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. São Paulo: Anhembi, 1955.

Após matar a mãe, metamorfoseada numa veada parida, Macunaíma e seus irmãos partem para o mundo. Mas antes o herói deixa sua consciência na Ilha de Marapatá. Durante a viagem, deparam-se com seres míticos e imaginários; no caminho, ele encontra Ci, a mãe do mato, e casa-se com ela, tornando-se o Imperador do Mato Virgem. Depois de muito brincar, eles têm um filho, que é morto. Desconsolada, Ci morre, vai para o céu e deixa com Macunaíma um amuleto mágico. Numa luta com a boiúna Capei, também conhecida como senhora das águas ou cobra grande, no imaginário popular, os personagens derrotam o monstro, cuja cabeça se transforma em lua. Nesse confronto, Macunaíma perde seu amuleto e é avisado por um pássaro que ele está com Venceslau Pietro Pietra. Os três irmãos resolvem ir para São Paulo atrás da pedra; ao chegarem à cidade, descobrem que Venceslau é o gigante Piaimã, comedor de gente.

Em sua busca incansável pelo Muiraquitã, Macunaíma enfrenta dificuldades e, em vários momentos da sua saga, é morto e renasce, graças à magia do irmão feiticeiro. Vinga-se do gigante Piaimã, em um ritual de macumba realizado na cidade do Rio de Janeiro. Depois de passar maus bocados, conhecer a civilização – seus valores e seus males –, derrota Venceslau Pietro Pietra e recupera seu precioso amuleto. De posse do Muiraquitã, os irmãos retornam à Amazônia. Vei, então, prepara uma armadilha para Macunaíma – leva o herói até um lago para se vingar dele. Seduzido pela Uiara, Macunaíma tem seus membros comidos pelos peixes. Consegue recuperá-los, salvo uma perna e seu amuleto. Sozinho, cansado de viver, sem o amuleto e seus irmãos, pede ao feiticeiro Pauí Pódole para transformá-lo em uma constelação para ficar perto de Ci, único amor de sua vida. Transforma-se na Constelação de Ursa Maior.<sup>123</sup>

Em meio a aventuras contadas como se fossem lendas, surgem várias tradições e vários costumes do povo brasileiro, dentre os quais, o futebol, o jogo de truco, a banana como gesto, o carro, a festa do bumba meu boi e a constelação do Cruzeiro. A história é contada em tom coloquial, revestindo a obra de brasilidade sem que perca sua erudição e se torne incomunicável; a narrativa em terceira pessoa se assemelha a uma grande conversa. Para dar voz aos diferentes personagens, o autor utilizou a técnica cinematográfica, de modo que

<sup>123</sup> O livro de Mário de Andrade divide-se em 17 capítulos: I – Macunaíma; II – Maioridade; III – Ci, mãe do mato; IV – Boiuna Luna; V- Piaimã; VI – A Francesa e o Gigante; VII – Macumba; VIII – Vei, a Sol; IX – Carta pras Icamias; X – Piauí-Pódole; XI – A Velha Ceici; XII – Tequetete, Chupinzão e a Injustiça dos Homens; XIII – A Piolhenta do Jiguê; XIV – Muiraquitã; XV – A Pacueira de Oibê; XVI – Uraricoera; XVII – Ursa Maior e Epílogo. (ANDRADE, Mário. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. 31. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Guarnier, 2000.)

houvesse cortes bruscos no discurso do narrador sem que isso implicasse descontinuidade da narrativa sobre os feitos do anti-herói.

### A QUESTÃO ESTÉTICA EM MÁRIO DE ANDRADE

Dentre os trabalhos que se propuseram a analisar a obra de Mário de Andrade no cenário brasileiro, elencamos os de Gilda de Mello e Souza,<sup>124</sup> José Augusto Avancini,<sup>125</sup> Anatol Rosenfeld,<sup>126</sup> Roberto Schwartz,<sup>127</sup> Manuel Cavalcanti Proença,<sup>128</sup> Haroldo de Campos,<sup>129</sup> Telê Porto Âncora,<sup>130</sup> além de texto do próprio Mário de Andrade.<sup>131</sup> A ideia é ter uma visão do conjunto de sua obra para identificarmos traços gerais que permitam entender por que o diretor Antunes Filho recuperou Mário de Andrade nos anos 70. Porém, foge ao escopo deste estudo uma análise pormenorizada das críticas, dos textos teóricos, dos poemas e dos romances do poeta. Buscaremos apenas, à luz dos autores selecionados, observar em linhas gerais o pensamento de Mário de Andrade.

Estudioso da obra de Mário de Andrade, Proença observou a diversidade na atividade intelectual do escritor, que foi poeta, ensaísta, folclorista, ficcionista, crítico de arte e de literatura – homem de erudição. Como ficcionista, defendia em suas obras uma linguagem literária que incorporasse a oralidade, a fala coloquial do brasileiro e todos os regionalismos do país. Segundo Proença, Andrade foi um crítico do pensamento eurocêntrico, porque interferia diretamente em nossa visão de mundo, e de sua presença na língua literária do Brasil e em todos outros aspectos da nossa vida. Propôs uma língua *desgeografizada* – assim como o herói de seu livro *Macunaíma*. Pesquisador da cultura popular e do folclore brasileiro, estudou as línguas indígenas, principalmente o guarani. Os provérbios populares encontram-

<sup>124</sup> SOUZA, Gilda de Mello. O banquete. In: \_\_\_\_\_. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2008.

<sup>125</sup> AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.

<sup>126</sup> ROSENFELD, Anatol. Mário e o Cabotinismo. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

<sup>127</sup> SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Sereia e o desconfiado**. Ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

<sup>128</sup> PROENÇA, M. Cavalcanti. Mário de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Estudos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

<sup>129</sup> CAMPOS, Haroldo. **Morfologia de Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

<sup>130</sup> LOPEZ, Telê Porto Ancona. Modernismo brasileiro. **Programa do Espetáculo Macunaíma**, 1978.

<sup>131</sup> ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 6 ed. São Paulo: Martins, 1978.

se dispersos em toda a narrativa de *Macunaíma*. Proença ainda salienta a dificuldade de enquadrar as obras de Mário de Andrade nos gêneros literários. (Aliás, o próprio autor havia demonstrado, em seus estudos, a indistinção de fronteiras entre os gêneros e contestado a *tradição* – os modelos e padrões consagrados por esta.)

Macunaíma não é um herói lógico: está fora do bem e do mal; é humano: contraditório – contradição que vem das virtudes e qualidades anormais que tem. Como obra literária, *Macunaíma* é um exercício em busca da construção de um caminho para um nacionalismo consciente.

*Macunaíma* reúne e homogeneíza credices, superstições, conhecimentos, comportamentos e linguagens de todas as regiões brasileiras, criando aquele *Homo brasiliensis* que o próprio Mário sabia não ter existência real, mas apenas ideal. Como os hipodigmas da Zoologia, que, não sendo a descrição de nenhum indivíduo particular, contém em si os caracteres todos que se acham dispersos na população em geral. [...] é um livro que, sob aparência de autonomia de emoção e rebeldia de forma, aguarda, apenas, uma segunda leitura compreensiva, para liberar o que nele se inclui de disciplina intelectual, dirigindo e configurando uma *sententia*, que é o verdadeiro sentido de crença no futuro do Brasil. Esse futuro já se entremostra, sob as camadas superpostas de elementos desencontrados e conflitantes de três origens étnicas, afinal a caminho de amálgama e fusão. Daí o conselho de Mário aos intelectuais: não fiquem à margem, contemplativos, caminhem com a multidão.<sup>132</sup>

Em 1928, ao dar vida ao *herói de nossa gente*, Mário de Andrade apropriou-se de elementos de séculos de tradição: a cosmogonia indígena, superstições e lendas, forças e seres fantásticos, magia afro-brasileira, provenientes das culturas e etnias que constituiriam o que ele pensava ser a formação do homem brasileiro. Criticou o nacionalismo ufanista de alguns segmentos da sociedade, a mentalidade estrangeira predominante, as técnicas importadas e mal assimiladas que não condiziam com a realidade nacional. Como modernista e estudioso da etnografia e cultura popular, Mário de Andrade propunha um nacionalismo lúcido. Seu livro é o olhar crítico de um brasileiro sobre o país e as raízes cosmopolitas de nossa civilização. Assim como Oswald de Andrade,<sup>133</sup> via na antropofagia uma alternativa para

<sup>132</sup> PROENÇA, M. Cavalcanti. Mário de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Estudos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 352-353.

<sup>133</sup> O *Manifesto antropofágico* foi uma resposta de Oswald de Andrade ao movimento Verde-Amarelo, de Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, que propunham um nacionalismo primitivista e ufanista identificado com o fascismo. No *Manifesto Pau-Brasil* e no *antropofágico*, escritos na década de 1920, “[...] estão discutidas questões-chave para compreender a realidade brasileira, dentre elas: a relação entre colonizadores e colonizados, identidade cultural, nacionalismo, modernidade e tradição, dominação cultural, relação indivíduo e coletivo”. (BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. Dissertação (Mestrado em

amenizar os problemas das influências da cultura estrangeira, deglutir e devolver essas tendências com uma forma brasileira. *Macunaíma* significou um mergulho em nossas raízes, propôs uma tomada de atitude diante dos impasses intrínsecos à nossa formação histórica, que nos impediam de superar a condição de subdesenvolvimento.<sup>134</sup>

A entrevista de Gilda de Mello e Souza<sup>135</sup> sobre *O banquete*, de Mário de Andrade, por ocasião do lançamento de seu livro traz questões importantes. Em tom satírico e em forma de diálogo, nele encontramos as linhas mestras e os temas que permearam seu pensamento estético e sua reflexão, iniciada no curso de História da Arte da Universidade do Distrito Federal, ministrado em 1938. No referido texto, Mário de Andrade descortina as camadas profundas de seu interior, dá continuidade ao balanço iniciado em 1942, quando reavaliou o movimento Modernista. *O banquete* é uma conclusão de sua reflexão combativa sobre a arte. Os textos que compõem o livro foram publicados, originalmente, na imprensa. Mello e Souza atribuiu essa opção a alguns fatores: à penetração do jornal no público, a sua função educativa, ao fato de ele se considerar um homem de imprensa e ao caráter de transitoriedade e julgamento provisório da crítica, que ia ao encontro de seu conceito de crítica jornalista. Quanto à opção pelo diálogo, ela esclarece que

Mário de Andrade era o que chamaríamos hoje, inspirando-nos ainda uma vez em Bakhtin, uma “personalidade dialógica” por excelência. O curioso é que ele mesmo já tivesse visto isso antes de 1927, isto é, antes da divulgação no Ocidente dos conceitos do crítico russo. [...] A seu ver, um dos traços fundamentais de sua personalidade literária era, justamente, esse “diálogo interior consigo mesmo” [...]. Foi essa vocação para o diálogo, que [...] evidencia uma concepção aberta, totalmente dinâmica do ofício de pensar; uma crença profunda no exercício da inteligência, mas não na validade absoluta de suas conquistas; uma confiança, enfim, no pensamento como *percurso* e não como *ponto de chegada*.<sup>136</sup>

Muitos associaram *O banquete* com uma crítica política ao Estado Novo. Souza, porém, afirma que o texto é bem mais complexo do que isso. Com efeito, a questão política não se ausenta no conjunto de sua obra; mas não está em primeiro plano. Em *O banquete* há um programa definido de arte e uma reflexão filosófica e especulativa sobre a estética. No que se refere ao programa, temos a defesa da “[...] arte nacional e de combate; reflexão sobre arte

---

História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004, f. 37.

<sup>134</sup> CAMPOS, Haroldo. **Morfologia de Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

<sup>135</sup> SOUZA, Gilda de Mello. O banquete. In: \_\_\_\_\_. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2008, p. 43-54.

<sup>136</sup> Ibid., p. 46-47.

popular e erudita, arte individualista e empenhada; por outro lado, análise dos elementos permanentes da obra de arte: sensação estética; distinção entre inovação e academicismo [...] estabelecimento de um conceito estético básico como o inacabado”.<sup>137</sup> Para Souza, os conceitos de *acabado* e *inacabado* constituem o cerne da obra de Mário de Andrade. Essa questão está presente em todos os seus escritos. Nesse sentido, ela se apresenta com a distinção estabelecida por Humberto Eco entre *obra fechada* e *obra aberta*.

Entre a arte popular, a arte social e arte nacionalista, que foram objeto de discussão em *O banquete*, ele defende uma arte de combate: *malsã* quanto à atitude e *inacabada* quanto à técnica.

Para Mário de Andrade, o artista é essencialmente um individualista e um aristocrata; ideologicamente se encontra comprometido com o passado, não podendo, por conseguinte, identificar-se com o futuro – que, no entanto, sabe que virá, um dia. Preso dentro desse dilema que o impede de se decidir por uma ação direta – por uma arte realmente engajada – só lhe resta optar por uma arte de circunstância que ajude “a botar por terra as formas gastas da sociedade”. Ora, esta arte malsã e destrutiva, que prefere “envenenar, solapar, destruir”, é ao mesmo tempo transitória e inacabada. Isto é, de um lado, trocou os valores eternos pelos de circunstância e, de outro, apoia-se numa técnica dinâmica e dissolvente, que maltrata e excita o espectador, pondo o pé. A técnica do inacabado é, para Mário de Andrade, a que melhor consegue “armar o nosso braço”.<sup>138</sup> (Destaques nossos)

Por sua vez, o ensaio crítico de Roberto Schwarz<sup>139</sup> aborda essas mesmas questões, focando na face especulativa da obra de Mário de Andrade e no vigor com que, nela, manifestam-se as contradições do psicologismo. Ao iniciar sua análise, ele discorre sobre o papel da linguagem na ciência e na arte; diz: “[...] no discurso científico o vocabulário e a ordem expositiva são instrumentais, justificados apenas pela fidelidade com que simbolizam o conteúdo mentado que deles independe, no discurso poético a convenção se desfaz e refaz individualizada”.<sup>140</sup> Esse autor compara os dois tipos de discursos para mostrar que o uso da linguagem é diferente na forma científica e na forma poética e que Mário de Andrade se opôs a uma tendência formalizante que predominava no campo artístico, qual seja: adequar qualquer conteúdo a uma forma preestabelecida.

<sup>137</sup> SOUZA, Gilda de Mello. O banquete. In: \_\_\_\_\_. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2008, p. 49.

<sup>138</sup> Ibid. p. 53.

<sup>139</sup> SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Sereia e o desconfiado**. Ensaio crítico. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

<sup>140</sup> SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Sereia e o desconfiado**. Ensaio crítico. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 14.

Contra uma estética que localizava o belo na linguagem, Mário de Andrade afirmava que a “[...] beleza habita a subjetividade, e dentro dessa habita o que seria mais individual e rico, a subconsciência, fonte de todo o lirismo”.<sup>141</sup> Para Schwarz, sua reflexão é orientada por um quadro conceitual de polaridades. Ao eleger, como objeto de estudo, os textos “A escrava que não é Isaura”, o “Empalhador de passarinhos” e o esquema dedicado a “Sentimento e Expressão”, utilizado no curso de Filosofia e História da Arte, o crítico mostrou o itinerário do autor, destacando as noções de seu quadro conceitual e o modo como ele concebe a criação artística:

1 – momento individualista, poesia=grafia do subconsciente (lirismo), com um mínimo de interferência técnica; 2 – momento antiindividualista; poesia=grafia do subconsciente transformado em arte e tornado socialmente significativo pela interferência técnica; o lirismo individual pode mesmo desaparecer em favor de uma fonte de emoção coletiva, o folclore; a valorização está toda no preparo técnico e cultural que permitirá a realização da tarefa nacionalista; 3 – superação dos momentos anteriores, que desponta no conceito de técnica pessoal, em que um lirismo específico (subconsciente individual) encontra uma técnica (nível consciente) capaz de realizá-lo no plano do significado geral. Estas três posições não foram conquista de uma filosofia sistemática, de modo que não se excluam com clareza. A primeira e a segunda coexistiram, com variações de ênfase, quase desde o começo. De modo grosseiro, entretanto, é possível dizer que a seqüência dos três reinados se fez na ordem que apresentamos.<sup>142</sup>

Sem dúvida, a obra de Mário de Andrade obedece a esse itinerário; mas, em vez de falar em fases, é preferível chamar a atenção para a historicidade de sua obra e para o fato de Mário de Andrade ter sido aberto a mudanças; isto é, a rever suas posturas e se modificar diante das transformações ocasionadas pelos rumos da história política do país, ampliando, assim, sua preocupação estética, discutindo a utilidade social da arte e dando contornos mais políticos a ela, de modo a ultrapassar o psicologismo.

A poesia, por ser revelação de estados de subconsciência, fica limitada a eles. Perde o papel criador, pois o seu objetivo estaria no que a vida já gravou em nós, e não no universo por fazer, que é imaginário; fica estreitamente comprometida com a verdade – não com a sua, ficcional, mas com a real, que passa a ser critério de seu valor. Poesia e verdade psicológica tornam-se semelhantes, não há mais por onde distinguir. A tarefa poética vira busca da sinceridade.<sup>143</sup>

<sup>141</sup> Ibid., p. 15.

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Sereia e o desconfiado.** Ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 17.

Schwarz vê, em Mário de Andrade, primeiramente uma posição subjetivista; em segundo lugar, sua preocupação nacionalista. Nessa segunda posição, freudiana, a subconsciência continua dada como força espontânea de vida, mas sua liberdade é vista como destrutiva e antissocial. Para discipliná-la, valoriza-se a técnica. Para Mário de Andrade, o poeta pode ser lírico ou técnico, obedecer ao subconsciente ou à consciência, ser individualista ou político; mas não as duas coisas ao mesmo tempo. “A dialética do particular e do universal, do individual e do significado, núcleo justamente da experiência estética, torna-se inconcebível na oposição absoluta em que são mantidos os pares conceituais”.<sup>144</sup> Portanto, caberia à poesia revelar os estado de subconsciência, mas esse estado deveria ser dirigido racionalmente.

Sobre o cabotinismo, expõe Schwarz, “[...] este terrível e deformador desejo de agradar aos outros [...] (é) a origem primeira de todos os nossos gestos de sociedade, dos nossos gestos enquanto sociais. E, conseqüentemente, a origem da maioria infinita das obras de arte também”.<sup>145</sup> Nasce daí a curiosa teoria das duas sinceridades: uma da realidade primeira; outra das máscaras que perfazem a sinceridade total. A verdade psicológica é substituída para prender-se ao valor socialmente útil e inteligível da obra de arte. A poesia passa a ser uma tarefa que exige cultura e estudo – posição subjetivista em que prevalece o psicologismo aliado à proposição social, que fundam o valor estético. Em Mário de Andrade:

[...] o valor da obra nasce de ser a pesquisa do inconsciente *dirigida*, direção a cargo da lucidez dada no *catolicismo* do poeta. A manifestação mais radical desta posição individualista aparece nos trabalhos sobre música, quando é proposto mesmo o abandono da fonte individual de inspiração em favor da coletiva, encontrada no folclore. [...] Por nunca partir da experiência estética como de um dado originário, por reduzi-la sempre a sua psicologia, Mário de Andrade não chega pensar a fusão das camadas material e de significado, da experiência subjetiva e da significação geral. Nunca ultrapassa a relação mecânica de forma e conteúdo – *a técnica não faz mais que vestir as emoções*.<sup>146</sup>

Uma terceira fase na obra do poeta seria a politização, de forte apelo da consciência social, segundo Schwarz – seria a preocupação maior com a utilidade social da arte. Essa mudança se associa com o impacto que a Revolução de 1930 causou nos artistas (Mário de Andrade se envolveu com Partido Democrático Paulista). Logo, sua poética é contraditória. Tais estágios da criação – subconsciente/subjetividade; uso da técnica para dirigir o

<sup>144</sup> Ibid., p. 18.

<sup>145</sup> Ibid., p. 18-19.

<sup>146</sup> Ibid., p. 20.

inconsciente e vestir as emoções; utilidade social – estiveram imbuídos de mudanças que aconteciam no campo social. Isso porque “[...] a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida sempre da sua moralidade profissional”<sup>147</sup> regem a criação artística. Porém, sua poética, cuja fonte profunda é o subconsciente, não pode ser reduzida a mero psicologismo, afinal ele olha para esse campo racionalmente: procura uma ordem nesse pensamento desordenado.

Mário de Andrade não é só instinto. Sua obra é permeada por referências científicas e filosóficas, sobretudo *Macunaíma*. Rosenfeld utiliza a questão *ser e aparência* presente no quadro conceitual do artista e mostra que a *máscara* está presente na língua e em tudo que diz respeito à nossa cultura: escrevemos uma língua e falamos outra. Retoma, assim, um tema central nos escritos do poeta: o homem disfarçado, desdobrado em ser e aparência, de consciência dividida (embora, para o artista, a criação de um português não tenha sido a única expressão de seu nacionalismo). Quanto ao idioma, ele acreditava que:

Usando essa língua “alienada”, falsificamos as nossas vivências autênticas. Ela se torna máscara rígida, borrando nossa verdadeira identidade; ela é mera aparência, forma fixa que não corresponde à vida fluida. [...] no caso das Américas, a cultura é em larga medida importada e vem acompanhada de uma língua que é produto de outras regiões geográficas e outras condições, tendo por base um substrato social diverso, isto é, quanto à questão, de essência antropológica, ainda por cima se reveste de aspectos etnológicos, ao ponto de a busca da sinceridade se confundir com a do ser autóctone. A sinceridade é um valor aparentado com o da pureza. Ela pressupõe um ser simples (sem duplicidade), sem mescla psíquica, a identidade da pessoa consigo mesma, a unidade e transparência totais, desde as camadas íntimas do ser até os matizes mais externos da auto-expressão.<sup>148</sup>

Ao analisar *Os contos novos*, coletânea das obras completas de Mário de Andrade, Rosenfeld identifica o tema do homem disfarçado em *ser e aparência* em todos os escritos. O interesse de Mário de Andrade pela reconstrução da realidade psíquica e social tem o intuito de retirar as camuflagens que prejudicam a observância da realidade contraditória.

O texto de Telê Porto Âncona Lopez que consta no programa do espetáculo aclarou a importância do modernista<sup>149</sup> para o processo de conhecimento-reconhecimento do Brasil.

<sup>147</sup> .SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Sereia e o desconfiado**. Ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 21.

<sup>148</sup> ROSENFELD, Anatol. Mário e o Cabotinismo. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 188-189.

<sup>149</sup> “Era necessário desenvolver a alta cultura do país, sua arte, sua música, suas letras; era necessário ter uma ação sobre os jovens e sobre as mulheres que garantisse o compromisso dos primeiros com os valores da nação que se construía, e o lugar das segundas na preservação de suas instituições básicas; era preciso, finalmente, impedir que a nacionalidade, ainda em fase tão incipiente de construção, fosse ameaçada por

Sua análise destaca as rupturas e conquistas do movimento e, como figuras centrais, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, pela grande consciência estética e social desses artistas que

Pensaram a renovação como um projeto estético e ideológico ligado à análise das estruturas e das soluções encontradas e propostas para arte e para a sociedade. Ambos chegaram à compreensão de aspectos significativos de nossa fragilidade de nação alienada de seus reais interesses. Perceberam – muitas vezes com lucidez espantosa para sua época – nossa situação de país dependente dentro do contexto de uma América Latina colonizada há quatro séculos. Foram capazes de colocar o lado no não, o lado da denúncia e foram capazes de desenvolver o lado do sim, redescobrimo nossas potencialidades, nossos trunfos de nação nova, riquíssima em sua particularidade cultural. Souberam, através da ironia e do humor, traduzir a dúvida criadora, a tensão dialética.<sup>150</sup>

Ambos lutaram contra a estagnação de uma arte que repete o passado. Fizeram uma reflexão sobre a arte e a cultura no Brasil dos anos 20. Desenvolveram um nacionalismo crítico e experimentalista.<sup>151</sup> Nessa especificidade reside sua retomada em momentos

---

agentes abertos ou ocultos de outras culturas, outras ideologia e outras nações”. (SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 1984.)

<sup>150</sup> LOPEZ, Telê Porto Ancona. Modernismo brasileiro. **Programa do Espetáculo Macunaíma**, 1978.

<sup>151</sup> “[...] o manifesto antropofágico de Oswald de Andrade surgiu em contraposição à Escola da Anta (ou movimento verde-amarelo) de Plínio Salgado e Cassiano Ricardo. O Grupo do verde-amarelismo propunha um nacionalismo primitivista, extremamente ufanista que se identificava com o fascismo e idolatrava a língua tupi. O manifesto de Oswald é uma resposta a esse movimento”. (CONTIER, Arnaldo Daraya; et al. *A Tropicália como tributária da cultura brasileira: rupturas e transformações*. **Cadernos de pós-graduação em educação, arte e história da cultura**, São Paulo, v.1, n. 1, p. 206. 2001.)

Desde os anos 20, duas concepções de nacionalismo estiveram presentes no horizonte da intelectualidade. Após 1930, prevalecerá o nacionalismo autoritário e homogeneizante do Estado getulista, que estabelecerá o projeto de construção da nacionalidade. A intelectualidade passará a ocupar os postos da burocracia e ajudará a pensar nas bases culturais e artísticas, educacionais e institucionais. Nesse momento, a ação cultural visava projetar o futuro do país: era isso que estava em jogo. Três aspectos definiam esse projeto: o primeiro deles dizia respeito ao conteúdo nacional – não definido claramente – que deveria permear o rádio, a música, o cinema. Esses meios de comunicação deveriam instruir as massas, inculcar os valores do trabalho e do civismo. A ação cultural era educativa e formativa. O segundo aspecto é a homogeneização/padronização; para isso era preciso erradicar as minorias étnicas, linguísticas e culturais, fatores que ameaçavam a segurança nacional, dados o fomento à imigração para constituir mão de obra assalariada com vistas ao “branqueamento” da população, que trouxe sérios problemas nos anos 20, e a disseminação de ideias anarquistas, comunistas e socialistas. Por outro lado, os imigrantes – comunidades inteiras de alemães, italianos, japoneses – mantinham intactas suas tradições. Os anarquistas, nos anos 20, fundaram escolas para seus filhos; os alemães no Sul educavam sua prole na língua alemã e portuguesa; os japoneses cultivavam seus valores e guardavam suas tradições. O desafio que se apresentava no período era este: como construir uma unidade na diversidade que era nossa característica, nossa singularidade? O meio encontrado pelo Estado instaurado pós-30 foi a construção de um nacionalismo excludente, de caráter fascizante; e para assegurá-lo fez uso de métodos coercitivos e violentos, de práticas autoritárias. O projeto após 1930 não abria mão da tentativa de *uniformização cultural*, de homogeneização da cultura, dos costumes. Sobre Sobre essa questão, consultar:

CANCELLI, Elizabeth. **O mundo da violência**: a política na era Vargas. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

MICELI, Sérgio. **Os intelectuais à brasileira**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

distintos, por ter sido prenunciador, preparador, de um espírito nacional, da necessidade de um desenvolvimento de uma consciência brasileira na educação, na cultura e nas artes – na inteligência que ocupava a burocracia estatal.

Esse espírito prenunciador, revolucionário e crítico foi discutido por Mário de Andrade em um balanço sobre o Modernismo. Dentre os fatores que levaram à gestação da Semana de Arte Moderna, primeiramente estaria a pré-consciência, depois a convicção de uma arte nova e um espírito novo entre um grupo de intelectuais que incluía Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Vitor Brecheret. Nas palavras de Mário de Andrade, o movimento foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional;<sup>152</sup> ele afirmou seu caráter aristocrático, o espírito aventureiro, o internacionalismo modernista (antenado com as vanguardas: futurismo, cubismo e expressionismo), o nacionalismo “embrabecido”, a gratuidade antipopular, o dogmatismo prepotente. Temido pela nova burguesia paulista, esse grupo prestes a desaparecer foi responsável pela gestação de um espírito revolucionário.

Em um segundo momento, o Modernismo seria destruidor. Uma minoria de artistas, vistos pelo poeta como “uns puros”, “heróis convencidos” e que não estavam dispostos a sacrifícios; viveram, nos anos posteriores à semana, uma atmosfera de orgia intelectual. Nas festas, nos bailes públicos, nos salões modernistas onde aconteciam encontros semanais regados a doces tradicionais, cachaça, cozinha afro-brasileira, o assunto obrigatório era a arte moderna e os problemas da realidade brasileira. Nesse ambiente de discussão, o espírito revolucionário que preparava a Revolução de 1930<sup>153</sup> – a fundação do Partido Democrático –, aos poucos ia polarizando os artistas para o campo da direita ou esquerda, criando um clima hostil e esvaziando salões.

Todavia, mesmo lançando ideias novas, o Modernismo era destruidor, construía e desconstruía. Mário de Andrade reconhece que o movimento, em sua fase modernista, não foi o fator das mudanças político-sociais que o sucederam, foi preparador do espírito revolucionário. Ele acredita que “[...] os movimentos espirituais precedem sempre as

---

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra / Edusp, 1984.

<sup>152</sup> Cf. ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

<sup>153</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

mudanças de ordem social”.<sup>154</sup> Na história do Brasil, o movimento espiritual romântico antecipou o movimento de independência política e o movimento espiritual do modernismo, a Revolução de 1930. Logo, o modernismo conjugou “o direito à pesquisa estética”, “atualização da inteligência artística”, “estabilização de uma consciência criadora nacional” na consciência coletiva. Outros movimentos históricos de nossa arte não ultrapassaram o individualismo dos artistas, não questionaram o academicismo, não repercutiram coletivamente. O que diferenciava os modernistas era a “[...] organicidade de um espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional”.<sup>155</sup> Era um período em que vários artistas em comum partilhavam as mesmas ideias e os mesmo anseios de mudança.

Nesse texto, em que realiza um balanço sobre o modernismo, Mário de Andrade afirma que uma transformação requer, em primeiro lugar, a necessidade espiritual de mudança aliada à tendência de liberdade e conquista de uma expressão própria; nesse sentido, o Modernismo denuncia o colonialismo da inteligência nacional, daí o caráter indefinível do movimento: não se tratava de uma estética, e sim de um espírito. A atualização da inteligência artística brasileira levou à convicção de que a arte é mais que forma, técnica e representação da beleza; isto é, tem um valor social e uma funcionalidade. Porém, Mário de Andrade observou que, se essa atualização levou à transformação individual, não ultrapassou esse âmbito. Para ele os artistas modernistas não se preocuparam com a mudança de atitude diante da vida contemporânea.

Essa postura “estética” foi muito criticada. Ao fazer um balanço de sua obra, eis o que diz Mário de Andrade:

[...] o homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão “momentâneo” como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar pra depois [...] E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem.<sup>156</sup>

O recado de Mário de Andrade para as futuras gerações era claro: propunha um engajamento do homem em uma causa. Esta é uma condição para o homem político,<sup>157</sup> e isso

<sup>154</sup> ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978, p. 242.

<sup>155</sup> Ibid., p. 243.

<sup>156</sup> ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978, p. 255.

esteve ausente no movimento. Ele era simpatizante do comunismo como filosofia e forma de organização sociopolítica.

Enquanto os escritores vinculados ao perrepismo buscaram colocar suas obras a serviço de uma ideologia “nacionalista” da qual poderiam se utilizar os grupos dirigentes, ou, então, dos intentos reformistas que tencionavam impor à direção partidária, o grupo de intelectuais “democráticos” sob a liderança de Mário de Andrade se empenhou em não deixar que suas tomadas de posição no terreno político-partidário pudessem comprometer o conteúdo de sua produção literária e estética.<sup>158</sup>

Assim, a vaidade e a exaltação pessoal desses artistas foram muito criticadas, num momento em que refletir sobre a arte e a cultura do país significava conjecturar que país queremos no futuro. E, com base na projeção de um futuro, era necessário buscar, no presente, caminhos para a construção da nacionalidade que passassem pelo investimento em projetos, pela ocupação estratégica dos cargos da burocracia por intelectuais, pela criação de departamentos de cultura, pela preservação do patrimônio histórico e cultural nacional, pela luta para a permanência das tradições e memória.

Outro estudo importante sobre o pensamento andradino é o de Avancini, que enfoca a expressão plástica e a consciência nacional na obra do poeta. Ao analisar a crítica de arte de Mário de Andrade, ele observou que este, desde cedo, propôs a construção de um projeto global para a cultura brasileira, permeado – é claro – pelas discussões em torno do nacionalismo. Nesses anos marcados pela discussão em torno do nacionalismo e da questão nacional, Mário investiga o caráter nacional; partiu dos estudos de Silvio Romero e de suas preocupações em identificar esse caráter, superando a visão pessimista do autor, e buscou o folclore e suas manifestações para chegar a alguns elementos permanentes na nossa cultura e psique.<sup>159</sup> Para Mário, no universo mítico havia uma cultura diversa: marcas impressas pelo tempo de uma cultura rica e heterogênea, com todos os elementos conflitantes de nossas

<sup>157</sup> Em texto considerado clássico sobre a noção de política, Max Weber define as qualidades do homem político: “[...] ‘paixão, sentimento de responsabilidade e senso de proporção’. Paixão no sentido de ‘propósito a realizar’, ou seja, devoção apaixonada a uma “causa”, [...] que a inspira. [...] sentimento de responsabilidade sem que o sentimento se torne a estrela [...], senso de proporção, que é a qualidade psicológica fundamental do homem político. Significa isso que ele deve possuir a faculdade de permitir que os fatos ajam sobre si no recolhimento e na calma interior do espírito, sabendo, por conseguinte, manter a distância dos homens e das coisas. [...] Política se faz usando a cabeça e não as demais partes do corpo”. (WEBER, Max. *A Política como vocação*. In: \_\_\_\_\_. **Ciência e Política: duas vocações**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 107.)

<sup>158</sup> MICELI, Sérgio. A transformação do papel político e cultural dos intelectuais da oligarquia. In: \_\_\_\_\_. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 103.

<sup>159</sup> Cf. AVANCINI, José Augusto. O exercício da crítica. In: \_\_\_\_\_. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1998.

matrizes. Elementos que tentaram ser apagados pulsam ali, nas malícias das adivinhas, nos ditados populares, nas piadinhas racistas, nas crendices, no sincretismo. Seu projeto modernista não passava pelo fortalecimento do catolicismo tradicional, do culto aos símbolos e líderes da pátria – caminho assumido pelo Estado que surgiu com a Revolução de 1930 e que foi assumindo feições cada vez mais totalizantes. Mário via, para a construção da nacionalidade, um caminho diverso: a base mítica popular: as raízes mais populares e vitais do povo, o folclore – esse seria o caminho para a fixação da brasilidade.

No curso de Filosofia e História da Arte, ministrado por ele, há uma forte influência do enfoque antropológico. Mário de Andrade escolhe o estudo do “homem primitivo” para perceber os elementos efetivos das origens das artes; justamente porque, para ele, esse homem mantém uma relação integral e total com o meio em que vive, por não ter uma consciência dividida, por não ser fragmentado como o homem contemporâneo. O estudo sociocultural do “primitivo” permitiria a visão integral e não redutora do todo social – a percepção do todo. Cada vez mais, o pensamento andradino reafirma a tese de que a arte deve ensinar a pensar, de que é instrumento aperfeiçoador do homem – além da beleza estética, da forma e da técnica, deve ter um retorno social. Desse ponto de vista, o autor não dissocia estética e ética: estas se entrelaçam na atividade artística.<sup>160</sup>

Como um etnógrafo amador, Mário busca explicar nosso atraso pela psicologia, amparando-se na antropologia e na etnologia da época. Na “incorporação” da vida espiritual brasileira, na indefinição do caráter brasileiro. Nas discussões sobre este, via apenas tendências gerais: a sensualidade, o gosto pelas bobagens, o sentimentalismo, o heroísmo, a coragem, a covardia, a honradez elástica; em outras palavras, a adaptabilidade apresentada por Sérgio Buarque de Holanda. Na herança indígena, detectou a indolência: traço do caráter nacional. A inadequação ao trabalho sistemático, a rotina produtiva tal qual o homem branco, não fazia parte de sua cultura, de sua maneira de se relacionar com o mundo. Nem mesmo o catolicismo castrador apagou o traço característico do brasileiro: a sensualidade desenfreada, a quebra dos costumes e dos freios sociais eram maneiras de resistir à imposição de valores cristãos. Ele detectou uma tendência do brasileiro: a de viver duas vidas: uma real, outra imaginativa – a segunda é fonte de todas as ilusões e todos prazeres.

Se nos atentarmos bem, a obra de Mário de Andrade é profundamente racionalista. Ele pensou no papel do artista, na função da obra de arte e propôs o uso das fontes populares

<sup>160</sup> Essas ideias estão presentes no livro *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*, de José Augusto Avancini. (Ibid.)

na construção da arte erudita por identificar, nestas, elementos uma suposta *brasilidade*, nossa especificidade cultural. Mário de Andrade sintetiza os elementos básicos que envolvem a análise artística: histórico, social, psicológico e formal. Ele se situa na fronteira entre a ciência e a arte.<sup>161</sup>

A mensagem do espetáculo teatral é de que era necessário desenvolver uma visão de mundo e um tipo de sensibilidade que produzissem uma reflexão sobre a sociedade e sobre nós mesmos – como fizeram os modernistas; de que deveríamos conhecer as raízes culturais do país para traçar um projeto de futuro. Assim, o diretor Antunes Filho opta pela atualização da obra por haver, em seu conteúdo, referências culturais, históricas, geográficas, antropológicas, musicais e literárias; por haver nela a valorização do que se conjecturava ser a essência da cultura popular, a crítica aos modelos e aos intelectuais distantes do povo, a possibilidade de discutir a construção de *nosso caráter, nossa civilização e nossa nacionalidade*. Com efeito, Mário de Andrade afirmava: enquanto o brasileiro não se abrigar, seremos primitivos. Sempre lutou pela busca de uma *expressão verbal brasileira*, por uma libertação e construção de uma linguagem própria. Afirmou que não há caráter em nossa linguagem porque ela é uma mescla de elementos “afro-luso-latino-americano-anglo-franco”.<sup>162</sup> Daí afirmar que brasileiro não tem sua própria *civilização* nem uma consciência de tradição, nem mesmo na língua.

*Macunaíma* é uma coletânea de lendas, mitos, credences populares, cantos, cantigas de roda, expressões e brincadeiras infantis que povoam o imaginário dos brasileiros. Seu autor buscou o que ele acreditava serem as raízes mais populares e vitais do “povo”. Diferentemente dos intelectuais que partilhavam do projeto “oficial sobre a construção da nacionalidade”, que tentava fazer do catolicismo tradicional, do culto aos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte que se queria construir; de uma história cujos protagonistas eram a elite. Mário assumiu outro posicionamento: não opta pelo herói, por sua mitificação; no livro, o herói é desmitificado e o anti-herói, mitificado. Ao mesmo tempo, é cômico, trágico, nacionalista, crítico, cheio de devaneios e realista. Mário não concordava com um projeto que procurava homogeneizar, negar as influências da cultura negra e indígena em nossa formação, pois acreditava que, em seu conjunto, esses elementos compunham a síntese de um jeito de ser brasileiro: polimorfo, plurirracial, multicultural.

<sup>161</sup> AVANCINI, José Augusto. O exercício da crítica. In: \_\_\_\_\_. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1998, p. 98.

<sup>162</sup> ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978, p. 246.

Dito isso, constata-se que Antunes Filho retoma Mário de Andrade por causa da fecundidade das ideias andradinas e da capacidade de interlocução com questões do tempo presente. Numa primeira leitura de *Macunaíma*, encontramos elementos suficientes para justificar tal opção. Seu conteúdo evidencia um olhar brasileiro sobre o processo histórico, uma revisão de nossa cultura e história, bem como do homem originário delas. Na perspectiva Andradina, compartilhada pelo diretor Antunes Filho, os males do Brasil na década de 20 continuavam na de 70, perpetuando-se porque os governantes não agiam para mudar essa situação; porque havia falta de comprometimento dos intelectuais – que, segundo Mário de Andrade, ficavam à margem contemplando a multidão; porque faltava o interesse do povo brasileiro nas coisas, realmente, nacionais – as tradições e os valores –, e isso impedia o desenvolvimento de nossa consciência nacional e o reconhecimento da força de nossa cultura.

Após o golpe militar de 1964, o campo da esquerda dividiu-se: uns adotaram a postura da resistência democrática, outros optaram pela luta armada. A cisão se fez presente nas produções artísticas do final da década de 60. Ambas as posições foram questionadas por uma terceira postura: a que via a necessidade de rediscutir os caminhos que levariam ao estabelecimento de uma sociedade mais justa e humanitária, pois não adotava nenhum deles. Assim, o “golpe dentro do golpe”, em 68, levará à necessidade de encontrar outros caminhos, de buscar a atuação em brechas na televisão – nos espaços possíveis.

A década de 1970 trouxe, para o teatro brasileiro, outros horizontes e proposições. A modernização que alimentara iniciativas como a do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), com as devidas críticas, já estava incorporada ao palco e à dramaturgia. Os anseios de mudança social, constantes das investigações estéticas do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, estavam sendo substituídos por agendas decorrentes das demandas apresentadas pela conjuntura política e econômica do país. Nesse processo, no que diz respeito ao Arena e ao Oficina, inclusive por força de questões internas, essas companhias encerraram suas atividades: o Teatro de Arena em 1971, após a prisão e o posterior exílio do dramaturgo e diretor Augusto Boal, e o Teatro Oficina em 1974, depois de uma invasão policial, que redundou na detenção de alguns de seus integrantes e na ida do diretor José Celso Martinez Corrêa para a Europa.<sup>163</sup>

A encenação de *Macunaíma* se dá no bojo dessas transformações; isto é, na nova conjuntura política do país: de inquietação individual dos artistas e de experiências vanguardistas trazidas para cá em 74. Em pleno regime militar, tivemos um espetáculo questionador em todos os sentidos e que dizia ser necessário se engajar na construção da

<sup>163</sup> PATRIOTA, Rosângela. Vianinha – Nosso Contemporâneo? In: \_\_\_\_\_. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 205-206.

brasilidade. O texto permite diferentes leituras: do trágico ao cômico; articula real e imaginário, consciente e inconsciente.<sup>164</sup> Há na linguagem uma mistura de tudo e indistinção entre gêneros, uma simbologia que dá margem à dubiedade de interpretação em face da liberdade criativa do autor.

Sobretudo depois do golpe militar de 64, continuavam em discussão as formas de consciência e alienação; e se fizeram presentes na arte de diferentes formas. No que diz respeito à produção cultural, até 64 o tema norteador foi o nacional-popular. No teatro, a concepção dramática deveria se coadunar com uma perspectiva revolucionária e priorizar o tema da luta de classes. As montagens teatrais do período traduziam esteticamente o comprometimento com os temas da revolução proletária e da transformação social, pelo menos por companhias teatrais que seguiam um posicionamento político de esquerda de acordo com as diretrizes culturais do Partido Comunista – vide Teatro de Arena e Grupo Opinião. Por outro lado, mesmo não assumindo um claro posicionamento político e não se enquadrando nesses padrões da arte “engajada”, outras companhias como o Teatro Oficina discutiram esses temas em suas produções, contribuindo para o debate político do período.

Com o “golpe dentro do golpe” em 68,<sup>165</sup> ficou cada vez mais difícil a manutenção de companhias estáveis, dadas as dificuldades econômicas e as restrições impostas pelo regime militar à cultura de esquerda. O fim das atividades dessas companhias em meados dos anos 70, o esvaecimento das possibilidades de uma revolução democrática burguesa, o abandono dos projetos coletivos, a afirmação do individualismo como postura e o exílio

<sup>164</sup> Em relação ao inconsciente, Antunes Filho aborda essa questão no espetáculo a partir do conceito da psicologia analítica de Inconsciente Coletivo, criado por Jung. Elementos do inconsciente encontrados na cultura popular, melhor expressam a consciência coletiva – nossas raízes culturais estão aí. Aparente uniformidade mais olhar profundo percebera a dialética da história ali. Ele é constituído pelos materiais que foram herdados, e é nele que residem traços funcionais, tais como imagens virtuais, que seriam comum a todos os seres humanos. Tem sido bem compreendido com o arcabouço de arquétipos cujas influências se expandem além da psique humana. O Inconsciente Coletivo é algo que está sendo continuamente elaborado a partir das experiências obtidas pelos seres. (Cf. SILVEIRA, Nise da. Estrutura da psique e Inconsciente Coletivo. In: \_\_\_\_\_. **Jung**. Vida e Obra. 16 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 71-86.)

<sup>165</sup> “Os acontecimentos de 1968 no exterior – as rebeliões estudantis, sobretudo na França e na Alemanha, a Guerra do Vietnã e a mobilização antiamericana que a escalada do conflito alimenta por toda parte – reforçam a convicção de que grandes transformações podem estar prestes a ocorrer, se houver firme vontade para tanto. Enfim, o aquecimento do clima político na América Latina em geral parece dar lastro à crença de que o combate armado ao regime brasileiro tem futuro. Do AI-5 ao início da abertura (1969-74). Esses foram os anos lacerantes da ditadura, com o fechamento do congresso, a segunda onda de cassação de mandatos e suspensão dos direitos políticos, o estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, as demissões nas universidades, a exacerbação da violência repressiva contra os grupos oposicionistas, armados ou desarmados. É, por excelência, o tempo da tortura, dos alegados desaparecimentos e das supostas mortes acidentais em tentativas de fuga”. (ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEISS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 332. V 4.)

daqueles cujas vozes estavam em desacordo com o projeto de integração nacional dos militares: tudo isso levou os artistas que permaneceram no país à procura de formas de intervenção possíveis nessa conjuntura. A modernização conservadora levada a curso pelo governo aumentava a desigualdade social e deixava à margem a maioria da população brasileira.

Desse ponto de vista, a década de 70 produziu uma cultura diferenciada da dos anos 60. Segundo José Miguel Wisnik, a música popular no período – mesmo no estado de exceção extremamente repressivo – continuou a manter sua força indomável e dialogar com a sociedade, adequando-se a indústria cultural. A mudança de perspectiva nesses anos de chumbo apresentou outro modo de se entenderem a cultura e a política no Brasil: as canções de conteúdo explicitamente político, agora, tinham, em seu horizonte, estes temas: estilo de vida, drogas, aborto, controle da natalidade e sexualidade. Artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Gilberto Gil, e outros reavaliaram suas ações e apresentaram novas formas de atuação, negando-se a compactuar com a ideologia desenvolvimentista, com seu projeto excludente de Brasil e adequação de tudo a artigo de consumo.

Apesar da arbitrariedade, do cerceamento aos artistas, das dificuldades de produção, diferentemente da ideia de “vazio cultural” que se cristalizou no período e da crise generalizada em todos os segmentos culturais, a vitalidade literária marcou a época. Desenvolveu-se, na ficção brasileira, uma linguagem com características bem específicas moldadas pelas relações dos escritores e de suas obras com a conjuntura política. Como não era possível partir de um conteúdo explicitamente político por causa da atuação da censura, em romances, contos e poemas os artistas procuraram discutir a realidade social do país por meio de linguagens metafóricas, indiretas, alegóricas. Artistas e intelectuais reinventaram seus meios de atuação. A “leitura nas entrelinhas” foi prática recorrente, pois era necessária a decifração da mensagem a ser veiculada. Tal experimentação técnica com a linguagem, com a forma e com o conteúdo acabaram por estabelecer um novo sentido político às obras e a outras formas de intervenção social.<sup>166</sup> A literatura inseriu-se significativamente na atualidade

<sup>166</sup> As obras de Antonio Callado, Érico Veríssimo, Marcelo Rubens Paiva, Jorge Amado, Nelson Rodrigues, dentre outros, são frutos desse período. Os romances *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo e *Bar D. Juan*, de Callado, ambos de 1971, abordam temas como a hipocrisia de famílias tradicionais, as contradições do processo de modernização da sociedade brasileira, as relações políticas e pessoais dos responsáveis pelo poder. *Bar D. Juan* retrata ainda a desagregação da pequena burguesia radicalizada, a esquerda festiva, a opção pela luta armada, e uma geração dividida entre problemas existenciais e o impulso de não abandonar a participação política, ainda que fracassada. (Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos

do debate cultural, e, mesmo com todas as dificuldades e todos os impedimentos de denunciar as mazelas sociais de forma explícita, os escritores passaram a explorar, de modo mais sistematizado, a relação ficção *versus* realidade por meio do predomínio do relato ficcional voltado para a história.

No campo teatral, os anos 70 foram marcados pela organização – via Estado – do teatro em moldes empresariais; ou seja, pelo predomínio do Estado como mediador da produção cultural. Em meio às condições adversas do setor houve, entre atores, diretores e a crítica teatral, um consenso de que era preciso construir, mesmo com a insatisfação geral, um teatro brasileiro capaz de dialogar diretamente com os problemas de seu tempo. Assim como na música e literatura, muitos artistas negaram-se a reduzir o teatro a entretenimento. Ante tantas dificuldades, o palco foi lócus privilegiado para a problematização das questões políticas, ainda que não estivessem explícitas no conteúdo do teatro e predominasse uma linguagem esteticista.

Embora tenha permanecido o desejo da coletividade, houve um esforço consciente e racionalizado, além de vários programas de ação, para aglutinar a atividade cultural, apesar do isolamento dos jovens do período. O desejo de ser coletivo, de produzir uma arte que não fosse apenas expressão individual nasce de uma oposição explícita a história do país a esse modo de convivência e trabalho. Antes de corresponder a um ideário artístico, o grupo responde a uma desarticulação real da sociedade, prevista até no modo de produção predominante nessa sociedade. A invenção de estratégias de associação deu novo alento ao setor: os grupos que se organizaram dessa maneira conseguiram produzir experiências que provocaram reflexões, questionamentos, desconstruindo, assim, a ideia de que havia uma esterilidade e um vazio cultural nas produções do período.<sup>167</sup>

Nas propostas do cinema, a mudança na postura dos filmes, na passagem dos anos 60 para a década de 70, consiste no reconhecimento, entre intelectuais, de que o olhar deles para a cultura do povo – objeto de discussão nos decênio de 60 – era um olhar de alguém superior, de quem se via algumas práticas populares que eram de resistência como formas de alienação. Houve uma retomada da temática popular entre diversos cineastas, seja na ficção, seja no

---

Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAIS, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, 2005.)

<sup>167</sup> Os textos de José Arrabal, Mariângela Alves de Lima e Tânia Pacheco apresentam um balanço sobre os últimos dez anos de atividade teatral do período ARRABAL, José. **Anos 70: momentos decisivos da arrancada**. In: NOVAIS, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, 2005.)

gênero documentário, revelando uma nova compreensão da realidade, do sujeito-cineasta e da inserção do artista na sociedade. Em linhas gerais, nos filmes produzidos na década:

[...] há, uma vontade maior de empirismo, de ver e ouvir os segmentos da população, as testemunhas dos processos, os agentes históricos, os portavozes de comunidades. O consenso é de que a teoria está em crise, há muita coisa de esquemático no pensamento socialista, nos modelos da revolução. O enfoque se altera e perde terreno uma sociologia de base de pensamento marxista, entra na moda uma antropologia disposta a consagrar um maior pluralismo, uma relação mais dialógica entre observador e observado [...] esse movimento mais amplo na área de reflexão sobre a sociedade incide não somente no filme histórico ou no documentário social, mas também no filme de ficção, nas estratégias do imaginário.<sup>168</sup>

Há uma virada no que se refere a perceber o outro. Para isso, foi preciso um mergulho na realidade, que requereu dos artistas abdicar de uma série de coisas.

*O Amuleto de Ogum* lança a proposta de um Novo Cinema Popular. A idéia central é respeitar as referências culturais e os valores do povo, aproximar-se delas sem intenção crítica, sem inseri-las numa explicação dos caminhos da história, sem tachá-las de alienadas. Ou seja, não falar sobre elas; dar-lhes expressão.<sup>169</sup>

Após a criação da Embrafilme, em 75, diversos cineastas enviaram seus projetos, buscando subsídios. Muitos conseguiram estabelecer um diálogo com seu tempo. Se, de um lado, a indústria cultural, ao se apropriar de “movimentos”, descaracterizou algumas propostas inovadoras; de outro, artistas e intelectuais estabeleceram novas táticas e souberam atuar nas brechas do sistema; muitos optaram pelo trabalho na televisão: Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho e o próprio Antunes – que, entre 74 e 78, ano de produção de *Macunaíma*, realizava teleteatro – souberam aproveitar a capacidade de alcance desse meio de comunicação de massa. Em meio a essas pluralidades de propostas, no final da década Antunes Filho recupera *Macunaíma* e realiza uma síntese das experiências estéticas, históricas e políticas das décadas anteriores.

Nessa conjuntura de fechamento político imposto pela repressão militar, observa-se um viés crítico e não conformista entre os artistas que permaneceram no país, indo contra o caráter mercantil da arte. Ao lado desses problemas, do aceleração da intervenção estatal em todos os setores e sob o pretexto de criar certo clima de estabilidade política, harmonia social e integração nacional, todo um projeto foi pensado para a sociedade; nele, o governo

<sup>168</sup> XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: \_\_\_\_\_. **O Cinema brasileiro moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 99.

<sup>169</sup> Ibid.

tomou as rédeas da política cultural, sob a insígnia da segurança nacional. Essa tendência de organização empresarial da cultura pelo Estado tinha por objetivo reprimir todo e qualquer ato de rebeldia, o que, por sua vez, levou à desarticulação dos espaços de debate. Ainda assim, alguns artistas usaram o aparato montado pelo governo e o diálogo com a indústria cultural para demarcar seu posicionamento. A intervenção estatal buscou organizar o cinema, o teatro, a música, a literatura e as artes plásticas em moldes empresariais adequados ao capitalismo industrial, urbano e moderno. *Macunaíma* veio a público nesse contexto. Antunes viu em Mário de Andrade a possibilidade de um diálogo com a sociedade contemporânea e os problemas por ela suscitados: problemas que a modernidade e o progresso trouxeram ao homem contemporâneo e, logo, às sociedades em que ele vive, em que prevalecem a banalização da violência, o desencanto, o pessimismo, o isolamento do indivíduo e as dificuldades de construção de alternativas históricas que, ao menos, diminuam as mazelas da humanidade.<sup>170</sup>

O “[...] desaparecimento da dramaturgia e da cena mais politizada, no sentido tradicional”,<sup>171</sup> fator que redimensionou a cena teatral brasileira, trouxe outros caminhos e proposições. Desse ponto de vista, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, autor em que a política não estava em primeiro plano, propõe a transformação em todos os sentidos e afirma que é possível lutar e resistir. Aos poucos, durante o regime militar, outras formas de resistência foram encontradas. A lenta e gradual abertura política iniciada no governo de Ernesto Geisel prometeu o retorno ao estado de direito e a retomada da democracia no país. Mesmo com toda a turbulência, os *atores estavam em cena*; mesmo com a extinção de alguns grupos que atuaram ao longo dos anos 70, outros se adequaram ao circuito. Sai de cena uma forma de *engajamento* – a *politização* – e prevalecem as metáforas: a atuação nas frestas.

Tal qual Antunes Filho, Mário de Andrade se absteve de produzir uma linguagem artística comprometida com quaisquer ideologias político-sociais. Assim, foi recuperado graças a sua veia/viés esteticista. O espetáculo *Macunaíma* não foi construído numa perspectiva social, mas numa perspectiva antropológica – daí o interesse pela *psique* moldado por circunstâncias históricas e sociais determinadas, o que, por si só, abre um terreno fértil para discutir não só a realidade social brasileira trágica;<sup>172</sup> também a realidade latino-

<sup>170</sup> Cf. MÉSZAROS, István. **O século XXI: Socialismo ou barbárie**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

<sup>171</sup> PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 214.

<sup>172</sup> Em relação à atribuição do termo tragédia à realidade brasileira, a entendemos como “[...] não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata de interpretá-las com referência a uma natureza humana permanente e imutável. Pelo contrário, as variações da

americana no referido período e o pensamento dominante nas sociedades capitalistas, nas quais se proclama o fim das utopias.<sup>173</sup> Em linhas gerais, as referidas montagens procuraram dialogar com a falência das utopias, com a situação-limite em que vive o homem brasileiro, com o consumismo característico das sociedades capitalistas, com a aculturação imposta a ele.

O texto de Mário de Andrade, escrito na década de 20, ao ser apropriado e atualizado pelo diretor Antunes Filho diante dos impasses de 78, definiu seu lugar no teatro brasileiro, pois a peça veio ao encontro da necessidade de expor o inconformismo de uma geração que precisava redescobrir o Brasil. Muitos dos temas que pulsavam em *Macunaíma* cinco décadas antes eram similares aos que inquietavam a geração de 70, da qual uma característica geral, naqueles tempos em que não se assumia um posicionamento político imediato, era a proposição de uma nova maneira de se relacionar. Afloravam propostas, ainda que tímidas, em favor das liberdades democráticas, da constituição de um Estado de direito, da retomada da discussão da própria ideia de coletivo e de formas de intervenção política e sociais não institucionalizadas.

No programa do espetáculo, Isa Kopelman, assistente de direção e atriz, trouxe informações importantes sobre o trabalho do grupo Pau-Brasil e a montagem de *Macunaíma*:

Nosso encontro com a obra foi um encontro de preocupações, de questionamentos. Precisávamos conhecer e mergulhar no nosso próprio humor, no humor de *Macunaíma*, na nossa capacidade inventiva, de criação. Tivemos necessidade de aprofundamento, do reconhecimento da realidade brasileira através do nosso herói. E nosso primeiro questionamento já tinha seu ponto de partida nos meios de criação do teatro como parte desta realidade. Era preciso trabalhar e trabalhar, abandonar nossa preguiça. Era preciso iniciar uma pesquisa que só poderia ser realizada fora dos moldes da encenação convencional.<sup>174</sup>

Subentende-se que essas preocupações estiveram diretamente relacionadas com o contexto político, marcado por uma atmosfera repressiva, segmentos de esquerda que ainda sorviam a derrota de 64 e um imobilismo e uma apatia política advindos da frustração dos projetos da década anterior acrescidos das dificuldades de trabalho impostas ao setor teatral. A organização do teatro em moldes empresariais e as condições impostas aos artistas dificultavam uma renovação dos palcos.

---

experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação”. (WILLIAMS, Raymond. *Tragédia e idéias contemporâneas*. In: **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 70.)

<sup>173</sup> Cf. JACOB, Russel. **O fim da utopia**: política e cultura na era da apatia. Rio de Janeiro: Record, 2001.

<sup>174</sup> KOPELMAN, Isa. Texto publicado originalmente no **Programa do espetáculo**. Agosto de 1978.

Nessas circunstâncias, a violência manifestava-se de outras maneiras: cerceamento econômico, guerra psicológica, insegurança quanto à continuidade do trabalho, enfim, cerceamento do próprio espaço de atuação dos profissionais de teatro. Esse expediente tornou-se uma fórmula muito adequada para estrangular economicamente produtores, de porte médio, que investiam no teatro, não só como um negócio, mas como um projeto político e intelectual.<sup>175</sup>

Retomar o teatro como projeto político e intelectual, promover o diálogo entre arte e sociedade, convidar o público a refletir sobre os vínculos entre repressão política e dependência cultural e econômica, denunciar o arbítrio, refletir sobre a derrota, enfim, criar condições de luta estava entre os compromissos assumidos pelo grupo Pau-Brasil. Mas, para isso, era preciso retomar a função social do teatro e sua força transformadora. Só um trabalho de muita pesquisa<sup>176</sup> fora dos padrões empresariais do período poderia materializar em cena o inconformismo e a inquietação de uma geração com o que o autor de *Macunaíma* aponta ser a *tragédia brasileira*: a de não termos caráter; diga-se, de não assumirmos nossas raízes históricas; abraçarmos a cultura do outro e nos esquecermos da nossa: rica, forte, poderosa, autêntica. Para ele, é algo trágico em nossa história a ausência de posicionamento político:

Macunaíma, herói de nossa gente, testemunha a decadência dos fortes de São Joaquim, que vieram com os espanhóis, e hoje à mercê das saúvas. Macunaíma não resiste e teme os “João Ramalhos”, os colonizadores que perambulam como fantasmas isolados na selva. Nosso herói torna-se frágil diante da princesa européia por quem se sente fascinado e atraído, mas que o

<sup>175</sup> PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985). *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 3, ano II, n. 4, f. 19, Out./Nov./Dez. de 2006. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/5.Dossie.Rosangela\\_e\\_Alcides.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/5.Dossie.Rosangela_e_Alcides.pdf)> Acesso em: 20 Out. 2011.

<sup>176</sup> *Macunaíma* originou-se de um curso para formação de atores. “Do curso à estreia 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”. (SILVA, Igor de Almeida. Macunaíma: itinerário sua recepção. *Revista Investigações*, v. 21, n. 2, f. 166, Jan. 2008. Disponível em: <[http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.21.1/macunaima-no-palco\\_Igor-Almeida-Silva\\_art.09ed.21.pdf](http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.21.1/macunaima-no-palco_Igor-Almeida-Silva_art.09ed.21.pdf)>. Acesso em: 01 Dez. 2011.) Além deste artigo, no campo da crítica literária, sobre a montagem e recepção da peça, consultar:

ARAÚJO, Cláudia Beatriz Carneiro. *Macunaíma*. Da rapsódia ao palco. Disponível em: Acesso em 01. Dez. 2011.

usa como animal exótico, de luxo. Macunaíma carrega consigo uma desgraçada civilização, a civilização dos trópicos que não resiste, que sucumbe porque é tecnologicamente mais fraca; ele vem de uma civilização que não comporta nem tem acesso à máquina dinheiro.<sup>177</sup>

Sendo a covardia um traço de seu caráter, Macunaíma teme o estrangeiro, pelo perigo que este representa para a construção de nossa história; por outro lado, encanta-se com a aparência de Princesa, que lhe sorri dissimuladamente. O herói não consegue olhar para ela com o distanciamento necessário para perceber suas verdadeiras intenções e o mal que acarretam.

Macunaíma nos aponta um enigma incômodo: nosso encontro coletivo, nossa utopia, esfacelada, destruída. Por não ter nenhum caráter, não pode resistir, perdeu o sentido. Esta sua “incarácterística” só é possível na fase inicial de sua vida na selva. A não existência de um ego psicológico, determinado, só lhe é possível no equilíbrio com a natureza e dentro da vida comunitária. Aí a sua “falta de caráter” é até favorável à sobrevivência. A partir do momento em que chega à cidade, inicia-se o período do confronto e a desestruturação. O herói sem nenhum caráter revela-se trágico e troca nossa ferida aberta. Foi assim que tomamos a civilização indígena e sua extinção como modelo básico de comunidade, já tão distante de nossos valores mas vivo enquanto protesto urgente do que não pode ser destruído porque incorpora os valores que nos definem enquanto seres humanos, civilização que se perde irremediavelmente. Inútil. O espectador poderá se perguntar por que então a crença numa humanidade em extinção, por que a retomada de valores distantes, tão simples e essenciais. Poderemos responder que somos teimosos e que estamos enfurecidos. Por nos termos distanciado das funções sociais que garantiam o equilíbrio com o sobreviver; por termos criado necessidades de consumo fictícias em substituição às básicas e reais; porque ouvimos e vemos e nos esforçamos no sentido de criar coisas e situações para apagar a insatisfação; porque denegrimos nossa inteligência na prática diária da alienação de nós mesmos, escrevendo, assim, uma história demente e monstruosa da humanidade [...].<sup>178</sup>

Embora Mário de Andrade tenha afirmado que não construiu *Macunaíma* com a intenção de que fosse uma representação do homem brasileiro, o texto do programa, assinado pela assistente de direção, deixa claro que o personagem foi tomado como tal desde a primeira edição da obra. Ele simboliza a perda das raízes indígenas<sup>179</sup> por causa do desencontro de

<sup>177</sup> KOPELMAN, Isa. Texto publicado originalmente no **Programa do espetáculo**, 1978.

<sup>178</sup> KOPELMAN, Isa. Texto publicado originalmente no **Programa do espetáculo**, 1978.

<sup>179</sup> “O índio foi retomado como o elemento fundante de nossa nacionalidade, principalmente pelos representantes do movimento romântico. Obras dessa vertente indianista, como *O Guarani*, *Iracema*, de José de Alencar, mostravam o índio como dócil, pacífico, quase “civilizado”. O objetivo da construção de tal imagem era forjar uma nacionalidade num momento de consolidação da nação brasileira. Nem todos compartilhavam a ideia de que o índio fosse considerado o elemento fundante. Qual o papel do negro na constituição dessa nacionalidade em tempos que o predomínio de teorias racistas no Brasil afirmava que só um branqueamento da população poderia assegurar o crescimento e resguardar o futuro da nação? Diante desse quadro, o negro foi renegado pela intelectualidade imbuída de ideias que afirmavam ser a miscigenação

culturas proveniente do nosso processo de colonização. A destruição dos valores essenciais desde o primeiro contato com a civilização levou à “prática diária da alienação de nós mesmos” em face de um posicionamento político diante do mundo, das questões brasileiras. O recado do espetáculo é claro: é preciso comprometer-se. Este tem sido o nosso problema: a tragédia do brasileiro é condicionada pela realidade que o cerca – realidade moldada pelos valores da civilização ocidental, que se traduzem no individualismo, no *american way of life*, no consumismo não só de produtos importados, mas também de ideias importadas e inadequadas a nossa realidade.

É contra esses valores que a peça se volta, e nesse sentido *Macunaíma* é um grito de otimismo e um chamado para que o homem assuma sua responsabilidade histórica. Nós escrevemos nossa história, logo cabe a nós modificá-la; mas para isso era preciso retomar, nesses tempos de incertezas e de ausência de paradigmas, a nossa consciência:

A nossa inteligência anda muito perturbada. Estamos vivendo num mundo onde os parâmetros se perderam. Está tudo muito escuro e ao mesmo tempo as luzes são tantas que é impossível enxergar amplo sem ofuscar a vista. A sociedade da máquina reduziu o homem a uma espécie de “ser supremo” que vive à mercê de um botão. Este botão é do tamanho do mundo inteiro e ele não só guia nosso cotidiano, como também nos coloca diante do perigo eminente de ver explodir tudo de uma hora para outra. Ao mesmo tempo, as ideologias existentes estão superadas e não interessa mais nos atermos a nenhuma delas. É importante conscientizar o caos e agir sem preconceitos dentro dele.<sup>180</sup>

Guilherme Marbak, ator da peça, expõe no texto que consta no programa algumas questões compartilhadas pelo grupo e discutidas no processo de montagem. A referência à “inteligência muito perturbada” é uma crítica à importação de modelos e à convicção dos intelectuais a serviço da revolução de que, para mudar o país, bastava aplicar, no contexto brasileiro, teorias revolucionárias fruto de processos históricos específicos. Mas as grandes teorias explicativas não contribuíram muito para a análise e mudança da realidade em questão. Após as denúncias dos crimes de Stalin, em 1956<sup>181</sup> – cujo impacto para os segmentos de

---

responsável pelo atraso brasileiro. Castro Alves foi um dos escritores românticos brasileiros que recuperou a figura do negro e sua importância como elemento construtor da nacionalidade. A obra *Navio Negreiro* é representativa desse momento”. (SCHWARCZ, Lília Moritz. *Complexo Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra*. ANPOCS. Disponível em: <[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_29/rbcs29\\_03](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03)>. Acesso em: 30 Nov. 2011.)

<sup>180</sup> MARBACK, Guilherme. Texto publicado originalmente no **Programa do espetáculo**, 1978.

<sup>181</sup> Os crimes de Stálin foram denunciados no XX Congresso do Partido Comunista por Nikita Khrutchev, no ano de 1956. Estima-se que no período em que Stalin permaneceu no poder cerca de 20 milhões de pessoas foram mortas. Isso fez com que vários militantes se desligassem dos quadros do partido e teve início um processo de desestalinização. Sobre o assunto consultar: CENAS DO Século 20. **Alô Escola**, Recursos

esquerda ocasionaram uma crise dentro dos partidos comunistas –, muitos “parâmetros se perderam”. Diante do ocorrido, intelectuais desligaram-se dos quadros dos partidos e reavaliaram seu posicionamento. Isso acarretou o questionamento da noção de engajamento no campo artístico.

Para o grupo e, sobretudo, para o diretor Antunes filho, engajar-se nesse momento era mais uma questão ética do que a defesa de dogmas ou ideologias partidárias. Dizia respeito ao posicionamento político do artista. O do diretor foi abrir mão de verdades absolutas e propor, via espetáculo, um novo olhar sobre o Brasil, sobre a consciência nacional ou a ausência dela, sem direcionar caminhos ou apontar soluções. Era preciso redescobrir o Brasil sem a fantasia dos milagres:

[...] *Macunaíma* foi um projeto de trabalho em conjunto e o resultado me deixou contente. Porque é difícil fazer o que eu tentei fazer. Não queria trabalhar com verdades absolutas, queria propor troca de ideias, deixar propostas e ideias abertas para o público. [...] *Macunaíma* para mim correspondeu a uma necessidade vital de otimismo. No meio do caos material e espiritual, este processo de trabalho e de montagem representou uma prova de que nós podíamos retornar a vida e também a fé nessa coisa chamada arte. Havia a descrença geral, de certa maneira, em termos de atitude, e foi com o trabalho que conseguimos – penso que todos no grupo – encontrar uma resposta muito profunda.<sup>182</sup> (Destaque nosso)

Mais do que o direcionamento de caminhos e soluções mágicas, o espetáculo incitava o público a tomar uma atitude. A descrença geral e o imobilismo não levariam a lugar algum. *Macunaíma* apontava para esta questão: que projeto de Brasil queremos e como viabilizá-lo, apesar das circunstâncias momentâneas? Desistir, abrir mão do papel de agente histórico, definitivamente não era o posicionamento do grupo. Nesse sentido, o espetáculo cobrava uma atitude otimista dos brasileiros, acreditando que só uma mudança de atitude no âmbito individual seria capaz de repercutir no coletivo. Fazendo jus à ideia do diretor de que o teatro é um lugar para se discutir ideias, o processo de montagem<sup>183</sup> de *Macunaíma* nutriu-se de

---

Educativos para estudantes e professores. Disponível em: <[www2.tvcultura.com.br/aloescola/historia/cenasdoseculo/internacionais/kgb.htm](http://www2.tvcultura.com.br/aloescola/historia/cenasdoseculo/internacionais/kgb.htm)>. Acesso em: 12 Nov. 2011.

<sup>182</sup> MENDONÇA, Cassimiro Xavier. Antunes Filho, sem medo de *Macunaíma* nem de Virgínia Woolf. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 4, 30 Set. 1978.

<sup>183</sup> “A montagem de *Macunaíma* pelo Grupo Pau-Brasil teve uma das carreiras mais longas e mais bem sucedidas da história contemporânea do teatro brasileiro. Foi apresentada com casas cheias em São Paulo e Nova Iorque em 1979, no Rio em 1979-1980, fez uma *tournee* pela Europa em 1980-1982 e em 1984 viajou para Austrália e participou no Festival Olímpico das Artes (Los Angeles). No mesmo ano voltou a cartaz em São Paulo”. (GEORGE, David. A montagem de *Macunaíma*. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e Antropofagia**. São Paulo: Global, 1985.)

todas essas questões, fruto da insatisfação histórica de uma geração que viu suas expectativas de uma transformação social frustradas.

Macunaíma não é um ser ideologicamente comprometido, nem representa um anti-herói, opções costumeiras para as personagens de nossa literatura até então. Macunaíma é um fato, um fato trágico e que não permite configurações. [...] não pode ser entendido apenas como um brasileiro típico: sua experiência ou as vias pelas quais se institui como herói são uma fonte vasta para a reflexão acerca da alma humana no seu sentido maior. Mas Macunaíma não deixa de ser brasileiro e ter situada na sua problemática a existência de um povo sofrido e característico. Seria reduzir a obra, não perceber nela este duplo sentido. Macunaíma é o homem brasileiro na sua essência e é o homem cósmico na sua complexidade.<sup>184</sup> (Destaque nosso)

*Macunaíma* como obra que têm, em sua composição, elementos populares e indígenas - obviamente utilizados pelo autor para forjar uma determinada imagem sobre o brasileiro - é mais que uma obra literária: é uma obra cultural. Primeiramente, fora rejeitada como obra literária, porquanto seu autor fora duramente criticado. Vista como produto de uma criatividade individual e sem aceitação social, seu valor foi reconhecido só após uma série de estudos nos anos 50. Para Mário de Andrade, recuperar o uso de fontes populares e indígenas significava abrasileirar a literatura brasileira e descolonizá-la. Nas formas populares de expressão, residia nossa autenticidade. O romance é um exercício de cruzamento entre o erudito e o popular. Essas ideias estão presentes em Randal Johnson.

Mário viu o nacionalismo como o primeiro passo num processo de autodescobrimento que alcançaria o universal na medida em que valores estéticos populares (expressos no folclore e na cultura popular em geral) se incorporassem ao pensamento erudito. [...] Mário de Andrade vê o nacionalismo como um meio de universalizar a literatura brasileira. O nacionalismo é necessário como um primeiro passo para desenvolver um caráter brasileiro independente.<sup>185</sup>

A mensagem do livro é explícita: precisamos aprender a olhar para nós mesmos – brasileiros; temos de nos abrasileirar e viabilizar os meios de fixar a brasilidade. Perceber o outro requer abrir mão de imagens construídas, interpretações historiográficas cristalizadas, estereótipos. Mas, primeiramente, a educação do olhar tem de passar pela transformação individual: querer pensar, querer refletir sobre isso – é uma mudança individual e consciente. Só construiremos uma sociedade melhor se tivermos um homem melhor: é nesse sentido que foi realizada a leitura de Antunes Filho. Seu espetáculo afirma o mesmo: é preciso mudar a

<sup>184</sup> MARBACK, Guilherme. Texto publicado originalmente no **Programa do espetáculo**, 1978.

<sup>185</sup> JOHNSON, Randal. De *Macunaíma* a *Macunaíma*. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e cinema**. *Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982, p. 102.

atitude diante da vida, aprimorar-se como ser humano; assim como a mudança é a essência da história, é a do ser humano. Mas para mudar o homem precisa ser racional – consciente de seus atos – e tomar uma atitude política diante do mundo. E isso requer *somar*, e não *dividir*; *ser*, e não *aparentar*; *engajar-se* numa ação, *posicionar-se*, e não meramente manter uma atitude *especuladora*. Só assim constituiremos um caráter, uma civilização própria e uma consciência nacional. O espetáculo propõe que deixemos de lado o descaráter que nos favorece; do contrário, estaremos abrindo mão da nossa tradição, não superaremos o mimetismo e continuaremos a olhar para a cultura externa sem olhar para a nossa, como estrangeiros em nosso próprio território.

Posto isso, dadas as discussões que suscita e a capacidade de se atualizar, *Macunaíma* tornou-se uma obra que sempre provoca, sempre tem algo a (nos) dizer. Por isso é revolucionária. E sua adaptação teatral feita por Antunes Filho é um marco porque sintetiza experiências estéticas, históricas e políticas de décadas anteriores. (Ora, após 68, a adequação da linguagem à nova realidade levou à estetização das produções artísticas, pois o cunho nitidamente político não passaria pela censura.) Além disso, o contato com experiências vanguardistas em 74 – graças à vinda de renomados diretores teatrais ao Brasil – e a virada antropológica na produção cinematográfica contribuíram para sua construção. As condições para essa cristalização foram gestadas por experiências que se deram em diversos setores que compartilhavam, no âmbito coletivo, a necessidade de construir um Brasil diferente: desenvolvido, independente, democrático, sem o autoritarismo e sem a presença maciça da cultura dos Estados Unidos. Era preciso educar nosso olhar e, de fato, houve uma busca pelo entendimento de nossas mazelas, assim como mudança da perspectiva sociológica para antropológica, coerente com uma necessidade de procurar outras explicações para a realidade nacional. Eis por que *Macunaíma* passou de *obra literária* à *obra cultural*.

## CAPÍTULO III

### RELEITURAS CONTEMPORÂNEAS DO ROMANCE *MACUNAÍMA*

Esperem! Antes eu preciso ir até a  
foz do Rio Negro, pra deixar minha  
consciência lá na Ilha de Marapatá!  
[...] Olha consciência, cê fica aí em  
cima desse Mandacarú, viu? Num  
desce daí que senão as saúvas te  
comem, hein?

Quanta consciência! Cadê a minha?  
Perdi minha consciência! Vou pegar  
essa aqui mesmo. Essa é de um  
hispano-americano, serve direitinho  
na minha cabeça. Agora eu tenho de  
novo uma consciência, que é que eu  
vou fazer?

Macunaíma – herói de nossa gente

UM ESTUDO DO ESPETÁCULO *Macunaíma*, de Antunes Filho, requer – além do trabalho de elencar os motivos pelos quais o poeta modernista foi retomado e de buscar a relação da obra escrita na década de vinte com o final dos anos setenta – um exercício comparativo entre a obra literária de Mário de Andrade e o texto teatral, fruto da pesquisa realizada ao longo de quase um ano pelo Grupo Pau-Brasil. Não é nossa preocupação observar a fidelidade ou não ao original, ou, questionar qual seria a melhor versão, já que se trata de uma adaptação também para o cinema, no ano de 1969, por Joaquim Pedro de Andrade.<sup>186</sup> *Macunaíma* é uma obra aberta<sup>187</sup> e sua atualidade reside, justamente, na possibilidade das diferentes leituras que permite. Antunes Filho apresentou apenas uma delas, sem dúvida, inovadora e original.

Neste capítulo, realizaremos essa comparação objetivando identificar as distâncias entre obra literária e texto dramático.<sup>188</sup> Tendo em vista a compreensão do texto teatral a partir da análise histórica e não da análise textual, estrutural ou semiológica, destacaremos as temáticas abordadas por meio dos diálogos. Num segundo momento, embora não seja o foco desta análise, faremos alguns apontamentos sobre o filme de Joaquim Pedro de Andrade com o intuito de perceber as distinções entre a recriação de *Macunaíma* feita pelo cineasta e a realizada por Antunes Filho, relacionando-as ao projeto estético de cada um deles.

<sup>186</sup> **Macunaíma.** Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Embrafilme, 1969. 1 filme, son., color. Para maiores informações sobre a filmografia do diretor, relação literatura e cinema, cinema e história, consultar:

<sup>187</sup> Numa obra aberta, segundo Eco, a combinação de signos que compõem a sua estrutura adquirem diferentes sentidos, que levam o leitor/expectador a construir um universo de interpretações. Esse tipo de obra tem uma linguagem convidativa à participação. (Cf. ECO, Humberto. **Obra aberta.** Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.)

<sup>188</sup> Esse caminho metodológico foi o mesmo utilizado pelo brasilianista David George nos seus dois estudos sobre o *Macunaíma* e por Randal Johnson ao trabalhar com a adaptação da rapsódia para o cinema. George, no primeiro estudo dedicou um capítulo à montagem do espetáculo e o analisou à luz das ideias antropofágicas de Oswald de Andrade. Debruçou-se também sobre *O Rei da Vela*, encenado em 1967, pelo Grupo de Teatro Oficina. No segundo, trabalhou com as produções do Grupo Pau-Brasil e *Macunaíma: Macunaíma* (1978), *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno* (1982) e *A Hora e a vez de Augusto Matraga* (1986). No capítulo que trata de *Macunaíma*, comparou sua estrutura épica com a de *Os Lusíadas*, de Camões, em seguida, aprofundou alguns aspectos em relação à montagem. Para maiores informações, consultar:

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

\_\_\_\_\_. **Teatro e Antropofagia.** São Paulo: Global, 1985.

JONSHON, Randal. *Macunaíma: do Modernismo na literatura ao Cinema.* In: \_\_\_\_\_. **Literatura e Cinema.** Novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

## INTERLOCUÇÕES ENTRE A LINGUAGEM TEATRAL E A LINGUAGEM LITERÁRIA

AO TRANSPOR PARA o palco uma linguagem literária faz-se necessário, em primeiro lugar uma adequação considerando a diferença básica de que *teatro é ação, romance é narração*.<sup>189</sup> Essa adequação consistiu em dar uma forma dramática a obra de Mário de Andrade por meio de uma organização da narrativa de modo que favorecesse a ação, o estabelecimento de rubricas ou didascálias, a determinação do espaço físico da ação, a construção dos diálogos, a divisão do texto em atos, e de cada um desses em cenas.

Em relação à rubrica no texto teatral, ela “[...] será sempre o vestígio de uma encenação passada (real ou imaginária) e o mapa de todas as encenações futuras”.<sup>190</sup> Partindo dessa definição de Ramos, observamos que ela indica o ambiente, a época, os costumes, os objetos em cena, características dos personagens, e nela está implícita uma encenação virtual do dramaturgo. No caso da adaptação de Antunes Filho, a rubrica é um dos elementos que reafirma a sua concepção cênica, diferencia a sua *recriação* do original de Mário de Andrade, assume uma função narrativa,<sup>191</sup> além de atualizar o texto diante das questões do tempo presente, como mostraremos no decorrer da análise.

Ao lado delas, os diálogos cumprem papel semelhante. Neles foram feitas várias adições pelo diretor. A maior parte delas reforçou o olhar do outro sobre Macunaíma, do “civilizado” sobre o “primitivo”, do “superior” sobre o “inferior” e tiveram o intuito de criticar as imagens estereotipadas construídas sobre o Brasil. O herói brasileiro foi mostrado como *diferente, divertido, engraçado, bonzinho*, principalmente, a partir do momento que estabeleceu o primeiro contato com a civilização.

Antunes Filho incorporou aos diálogos palavras, e expressões estrangeiras de uso comum dos brasileiros. Vinculou a eles jogos infantis, ditos populares, parlendas, adivinhas, provérbios, cantigas populares, dando um caráter mais lúdico à peça. Todos os elementos citados, para Mario de Andrade e na leitura de Antunes Filho, fariam parte do nosso folclore e

<sup>189</sup> Sobre a questão do narrador no teatro, consultar: PATRIOTA, Rosângela. Narrador. GINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas, conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006. p. 196-206.

<sup>190</sup> Sobre a função da rubrica no texto teatral, consultar: RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias**: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999, p. 16.

<sup>191</sup> “[...] a rubrica assume, no texto teatral, o papel que o narrador adquire no palco, na medida em que ela dá, muitas vezes, indicações sobre a composição do cenário, figurino das personagens, movimentação em cena. Na verdade, em alguns casos cumpre a função de um prólogo narrado em tempo presente.” PATRIOTA, 2006, op. cit., p. 198.

universo mítico e estariam enraizados no *inconsciente coletivo* do brasileiro. O uso deles popularizou e enfatizou a *brasilidade* construída na narrativa de Mário de Andrade. Ao lado desses elementos partilhados pela coletividade e adicionados ao texto, o diretor incluiu várias canções – valsas nacionais e estrangeiras, cantos indígenas, rumba, canções novas, outras adaptadas dos poemas de Mário de Andrade, obtendo assim uma junção do erudito e popular, o que permitiu, segundo ele, a *decodificação de Macunaíma para o público*. Doravante, à medida que formos discutindo o texto teatral, identificaremos os pontos que não correspondem ao texto de Mário de Andrade.

### PERIPÉCIAS NA AMAZÔNIA

*MACUNAÍMA*<sup>192</sup> DIVIDE-SE em duas partes: primeira e segunda época, e quatro atos. O primeiro ato tem treze cenas e se passa em Uraricoera e na Amazônia, o segundo tem onze e se passa em Mato Virgem, São Paulo e Rio de Janeiro, o terceiro ato tem sete e se passa em São Paulo, o quarto e último ato tem nove e se passa em São Paulo e Uraricoera, local onde o personagem nasceu. O espetáculo totaliza quarenta cenas, apresentadas, inicialmente, em quatro horas. A estrutura narrativa do texto de Mário de Andrade foi mantida pelo diretor.<sup>193</sup> Os capítulos do livro foram convertidos em cenas a partir da sequência original. Alguns episódios foram reduzidos e, em raras ocasiões, alguns acontecimentos foram antecipados em função do efeito dramático desejado e da coesão narrativa.

Várias cenas terminam com o início do capítulo seguinte; outras começam com um diálogo explicando o desfecho do capítulo precedente [...] Em algumas poucas ocasiões, dois capítulos são combinados num só. Há poucas mudanças importantes de sequência, mas elas têm um poderoso efeito dramático. [...] há modificações em que as personagens da peça dão as

<sup>192</sup> Esse texto foi disponibilizado para pesquisa em PDF pela biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia e faz parte do acervo digitalizado de peças teatrais. Um projeto financiado pela FAPEMIG e também pela UFU. THIÉRIOT, Jacques. *Macunaíma*. [1978]. 81f. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/>>. Acesso em: 01 nov. 2011.

<sup>193</sup> O livro de Mário de Andrade divide-se em 17 capítulos: I – Macunaíma, II – Maioridade, III – Ci, mãe do mato, IV – Boiúna Luna, V- Piaimã, VI – A Francesa e o Gigante, VII – Macumba, VIII – Vei, a Sol, IX – Carta pras Icamias, X – Pauí-Podole, XI – A Velha Ceiuci, XII – Tequetete, Chupinzão e a Injustiça dos Homens, XIII – A Piolhenta do Jiguê, XIV – Muiraquitã, XV – A Pacueira de Oibê, XVI – Uraricoera, XVII – Ursa Maior e Epílogo.

Na peça estabeleceram-se os atos e foram mantidas as divisões dos capítulos. Primeira Época – Ato 1 (Capítulo I – Macunaíma, capítulo II – Maioridade, 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). Segunda Época – Ato 3 (Capítulo IX – Carta pras Icamias, Capítulo X – Pauí – Pódoles, Capítulo XI – A Velha Ceiuci, Capítulo XII – Tequeteque, Chupinzão e a Injustiça dos Homens). Ato 4 (Capítulo XIII – A Piolhenta do Jiguê, Capítulo XIV – Muiraquitã, Capítulo XV – A paquera de Oibê, Capítulo XVI – Uraricoera, Capítulo XVII – Ursa Maior, Epílogo.

informações necessárias cumprindo a função narrativa. [...] As personagens do livro têm, ocasionalmente, seu número reduzido, com o objetivo de proporcionar a unidade dramática.<sup>194</sup> (Destaques nossos)

Na rapsódia, o narrador vai indicando ao longo do texto os espaços em que transcorre a ação. “No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma”,<sup>195</sup> “Atravessou o mato e chegou no capoeirão chamado Cafundó do Judas”, (p. 19R) “[...] saiu para dar uma voltinha. Atravessou o reino encantado da Pedra Bonita em Pernambuco”, (p. 22R) “[...] deu uma chegada até a foz do Rio Negro pra deixar a consciência na ilha de Marapatá”. (p. 39R) Os locais da ação foram mantidos no texto teatral, mas, embora tenham sido determinados ao início dos atos, o percurso do herói transcende esse espaço. Ao mesmo tempo em que ele se encontra em São Paulo, vai para o Cafundó do Judas, para a Caatinga, para o Sul. Não há, portanto, espaço e tempo definidos, mas, vários espaços e múltiplas temporalidades. A rubrica inicial indica a construção da cena:<sup>196</sup>

*(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 proscênio, 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 acompanhá-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 tapera)*

<sup>194</sup> GEORGE, David. A montagem de *Macunaíma*. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e Antropofagia**. São Paulo: Global, 1985, p. 68.

<sup>195</sup> ANDRADE, Mário. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. 31. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000, p. 13.

As próximas indicações serão feitas diretamente no texto, entre parênteses, indicando o número da página seguido da letra R (Romance).

<sup>196</sup> O primeiro ato narra a história do herói desde o nascimento até a maioridade, a descoberta do amor, o casamento com Ci, o nascimento e morte do filho, o abandono da consciência quando decide ir para São Paulo. Assim como nos capítulos correspondentes (I ao IV), foram mantidos pelo diretor: a determinação do espaço temporal, o nascimento milagroso de Macunaíma, a composição da família, a caracterização do herói como alguém que tem poderes mágicos, a inteligência – segundo a profecia do Rei Nagô, a sexualidade precoce, a preguiça, a atitude individualista ao esconder comida dos irmãos, o gosto pelo dinheiro, a capacidade de mentir e fazer coisas proibidas – morte da veada parida e posse de Ci rainha das Amazonas. (MACUNAÍMA (Cena por cena). A sequência de cenas do espetáculo *Macunaíma* foi conferida no material disponibilizado pelo Arquivo Lasar Segall.)

**Maanape** – O rei nagô avisou que esse menino vai ser muito inteligente.<sup>197</sup>

Nasce o herói Macunaíma. O acontecimento é aclamado por todos da tribo com um ritual afro-brasileiro. Seu irmão feiticeiro Maanape fora avisado pelo rei nagô sobre sua inteligência. Tudo que consta na rubrica foi estabelecido pelo diretor: o ator que entra em cena com exhibições de capoeira, luta de origem africana; o arroteio ao som da música indígena. Na cena há uma alusão clara àquele que seria o agente da revolução socialista e como ele, em decorrência do processo de implantação do capitalismo, tornou-se um apêndice da máquina e um ser alienado.

Os primeiros diálogos, exaltam o predomínio dos valores coletivos entre a comunidade que vive com o bastante para suprir as suas necessidades básicas. Por outro lado, o uso das expressões “irmão” antes dos nomes de Jiguê e Maanape por parte do diretor, e “Sofará, companheira de Jiguê” pode ser entendido como um modo de ironizar a esquerda brasileira por remeter à forma de tratamento usada pelos que faziam parte desse segmento.<sup>198</sup>

Glorificado como “herói de nossa gente”, Macunaíma não possuía muitas virtudes. Era preguiçoso, mentiroso, individualista, vingativo e mostrou desde cedo uma sexualidade precoce – bolinava as mulheres de sua tribo, traía o irmão Jiguê com as companheiras, Sofará e depois Iriqui. Não se importava com os meios utilizados para obter o que queria. No romance “O divertimento dele era decepar cabeça de saúva”. (p. 13R) Inspirado nesse fato, Antunes Filho, nas rubricas, mostra as segundas intenções do personagem a partir da brincadeira formiguinha que faz cosquinha:<sup>199</sup> “Macunaíma chega em Sofará, imitando a formiguinha”. (p. 03TT)

<sup>197</sup> THIÉRIOT, Jacques. **Macunaíma**. [1978]. 81f. f. 03. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/>> Acesso em: 01 nov. 2011.

As próximas indicações serão feitas diretamente no texto, entre parênteses, indicando o número da página seguido da letra TT (Texto Teatral)

<sup>198</sup> “Ao PCB se atribui a parcela maior de culpa pela implantação do regime de força, por ter o partido abandonado as metas revolucionárias e substituído o trabalho de organização das massas pelo reformismo eleitoral e a acomodação oportunista com o janguismo”. (ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEISS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 329-330. V 4.)

<sup>199</sup> “Olha lá quem vem chegando / É formiguinha / Olha a formiguinha / Olha a formiguinha / Cuidado para ela não fazer cosquinha / Olha a formiguinha / Olha a formiguinha / Cuidado para ela não chegar à barriguinha”. BOURSCHEIDT, Luís. O arranjo nas canções do folclore infantil brasileiro: uma proposta para a musicalização, baseada no método e no repertório Orff. **XIV Encontro Anual da ABEM**, Belo Horizonte, 25 a 28 de Out. de 2005 (anais online). Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2005/Posteres/25Lu%C3%ADs%20Bourscheidt.pdf>>. Acesso em 28 Jan. 2012.

Em ambos, livro e texto teatral, com seis anos de idade o herói não falava. “Nem bem teve seis anos deram água num chocalho pra ele e Macunaíma principiou falando como todos”. (p. 14R) Seu irmão Maanape fez um feitiço e então ele pronunciou as primeiras palavras:

**Maanape** – Macunaíma vem cá, vem! Bebe essa primeira água de janeiro pra ver se você fala. Tá com seis anos e não fala nada. Onde já se viu! Bebe!  
(*Entram atores com jornais e param atrás dos dois*)

Fala – Ta-pa-nhu-mas.

**Macunaíma** – Ta-pa-nhu-mas.

**Maanape** – Ca-chi-ri.

**Macunaíma** – Ca-chi-ri.

**Maanape** – As-sa-í.

**Macunaíma** – Assaí... pajuari... (*Atores saem – Macunaíma entra na roda as mulheres falando*).... pajuari... matrinchão... taperepá... pitomba...pupunha... puta-que-pariu, puta-que-pariu... how do you do... more or less... futebol... merde... Ai, que preguiça. (p. 03-04TT)

Nesse diálogo construído pelo diretor e inexistente no texto do romance, foram destacadas na fala do herói referências a sua origem quando ele diz o nome da tribo da qual faz parte, dos componentes do universo indígena, palavras referentes à exuberância e riqueza da floresta tropical, animais, e peixes, ao futebol e palavrões, assim como expressões verbais estrangeiras que foram incorporadas ao nosso cotidiano: “How do you do... more or less...” e ainda a frase: “Ai, que preguiça”, repetida durante toda a peça, uma menção à ideia construída de que o brasileiro não é chegado ao trabalho, só gosta de sexo, futebol e carnaval. É clara no diálogo a influência estrangeira, que é uma constante em nossa história. Essas influências são demonstradas em vários diálogos por meio das expressões francesas “au revoir chéri, au revoir”, “C’est fini”, “Jamis plus”, e expressões afro “ogoró, ogoró”.

O uso da expressão em inglês correspondia à maciça influência norte-americana na vida política, econômica e cultural do país, haja vista que a implantação de ditaduras militares em toda a América Latina contou com o apoio dos Estados Unidos. Quanto à preguiça do protagonista, desaparecia quando tinha vontade de brincar ou quando lhe ofereciam algo em troca, principalmente, dinheiro. Para conquistar Sofará, utilizou seus poderes mágicos e transformou-se em um príncipe lindo. Ambos foram surpreendidos por Jiguê, que bateu em Macunaíma e devolveu a companheira ao pai. Mais tarde, Jiguê chegou à tribo, onde havia muita fome por causa de uma enchente, com a sua nova companheira, a linda Iriqui.

No diálogo a seguir o personagem mostra ao público seu lado mentiroso, vingativo, egoísta e individualista. Nele permanecem todos os elementos do texto:

**Mãe** – Jiguê, tô com o estômago nas costas. [...]

**Maanape** – Nem timbó que se encontra mais.

**Macunaíma** – Timbó, como não? Junto daquela grota onde tem dinheiro enterrado, eu enxerguei um despotismo de timbó. (*Família em volta dele*)

**Maanape** – O que?

**Macunaíma** – Ali naquela grota onde tem dinheiro enterrado eu divisei um despotismo de timbó.

**Maanape** – Então vem com a gente mostrar onde que é.

**Macunaíma** – Hoje eu não tô lá com essas coisas.

**Jiguê** – Vai sim.

**Macunaíma** – Terequequê... Tô com preguiça... (*O herói sai arrastado; entra o pano. Vê-se apenas as varas dos três irmãos atrás.*)

**Jiguê** – Onde, piá? Onde? (*Passa uma índia com balde ao fundo*)

**Macunaíma** – Acho que foi nessa direção. Perto daquelas mamuranas.

**Maanape** – Mas não sabe o que é terra e o que é rio, é tudo água. [...]

**Maanape** – Macunaíma, para de me enganar e fala de uma vez onde é que tá o timbó.

**Macunaíma** – Timbó, que timbó?

**Jiguê** – Macunaíma, seu mentiroso. [...]

**Maanape** – Se não tiver, você vai ver com quantos paus se faz uma canoa. (*Entram os papagaios que vestem Macunaíma de príncipe e lhe dão uma penca de pacova, Macunaíma entra na maloca.*)

**Macunaíma** – Terequequê... (*Chama a linda Iriqui e dá pacova pra ela escondido da mãe.*)

**Mãe** – Já voltou? Não tem dó dos teus irmãos que padecem?

**Macunaíma** – Que padeçam. Outro dia eu caçei uma anta inteirinha só me deram as tripas pra comer. Desde esse dia que eu morro de fome. (*Arrota*) Mas jurei vingança!

**Mãe** – Quem tem fome não arrota. [p. 06TT]

Tanto no romance quanto no texto teatral, o fato de Macunaíma esconder a comida enquanto todos passam fome mostra o seu caráter. “Mãe, quem que leva nossa casa pra outra banda do rio lá no teso, quem que leva? Fecha os olhos um bocadinho, velha, e pergunta assim”. (p. 18R) Ao abrir os olhos a mãe se depara com muita comida e vai pegar bananas para levar para os irmãos, mas Macunaíma a impede e a leva de volta para casa. O diretor inseriu na peça a brincadeira infantil esconde-esconde: “Mãe – quem que leva nossa casa lá pra outra banda do rio, quem que leva? Macunaíma – Tá frio... tá quente... (*Brinca com Iriqui*) (*Mãe vai repetindo até esbarrar nos manos que entram*)”. (p. 07TT) As brincadeiras foram uma maneira encontrada de trabalhar com o que, para o diretor, estaria armazenado em nosso *inconsciente*. Na tribo há uma divisão das tarefas, na qual todos contribuem: caçam, pescam, plantam, tecem, cumprem funções específicas para assegurar o sustento e o bem-estar da coletividade. Macunaíma, além de não cumprir o seu papel por causa de sua preguiça, nesse tempo de carência de alimentos, para não passar fome, guarda comida apenas para si, evidenciando assim uma atitude individualista e egoísta, incompatível com os valores de sua tribo. Nesse diálogo fica clara a crítica ao homem moderno e ao individualismo das

sociedades urbanizadas e industrializadas, postura de Mário de Andrade e Antunes Filho. Quando divide o seu alimento, o faz com segundas intenções, como demonstra o diálogo: “Chama a linda Birigui e dá pacova pra ela”. (p. 06TT) Em troca Iriqui poderia oferecer-lhe sexo. A fome apresenta-se como um elemento desestruturador da vida em comunidade. Por sua atitude, o herói foi castigado pela mãe.

**Mãe** – Você não presta. Vou te levar pro capoeirão lá do Cafundó do Judas. Te largo lá e venho embora. Tu ficas perdido no coberto e podes crescer mais não. [...]

**Macunaíma** – Não, não me leva, lá tem Currupira. Me segura senão eu vou chorar.

**Mãe** – Você vai.

**Macunaíma** – Então não vou. Nem se enxerga mato mais ... Ai que eu tô com preguiça.

**Mãe** – Agora vossa mãe vai embora. (*A velha deixa o piá no capoeirão e sai. Passa uma galinha que bota um ovo e sai*)

**Macunaíma** – Um ovo... (*Entra a floresta*) [...]

**Currupira** – O que você está fazendo na capoeira, rapaz?

**Macunaíma** – Passeando...

**Currupira** – Passeando? Não me diga!

**Macunaíma** – Pois é, passeando, quer dizer... A minha mãe me pediu pacova pra comer e eu disse que não tinha, mas eu tinha não dei pra ela, nem pros manos... Por isso me castigou por ser malevo!

**Currupira** – Tu não é mais curumim, rapaz. Tu não é mais curumim não. Gente grande é que faz isso!

**Macunaíma** – Pois é, meu avô Currupira... Como é que eu faço pra chegar no meu mocambo, na tribo dos Tapanhumas?

**Currupira** – Tu vais por aqui por essas árvores, menino homem, atravessa essa floresta, passa pela frente daquele pau, quebra a mão esquerda, passa por esse chapadão e vem cair aqui ó, na boca do papai! (p. 07-08TT)

No livro *Macunaíma* pede de comer ao Currupira. “Meu avô, dá caça pra mim comer? Sim, Currupira fez. Cortou carne de perna moqueou e deu pro menino, perguntando: O que você está fazendo na capoeira rapaiz?”. (p. 19R) Há aqui duas alterações em relação à obra original. A primeira delas está na rubrica (*Passa uma galinha que bota um ovo e sai*), referência à brincadeira infantil em que as crianças dão as mãos e cantam: “[...] a galinha do vizinho bota ovo amarelinho, bota um, bota dois, bota três... ao contar até dez todos se abaixam, quem o fizer por último é o ovo gorado”. (p. 52TT) A segunda alteração é o fato de *Macunaíma* não pedir comida para o Currupira e sim apenas perguntar qual é o caminho de casa. Antunes Filho suprimiu essa passagem que remete ao canibalismo, à antropofagia. O herói consegue enganar o avô Currupira e fugir.

Perdido e em busca do caminho de volta à tribo, encontra a avó Cotia,<sup>200</sup> na Caatinga. “Minha vó, dá aipim para mim comer? Sim, Cotia fez. Deu aipim pro menino, perguntando: Que que você tá fazendo na caatinga, meu neto? Passeando. Ah o que! Passeando, então!”. (p. 21R) Contou a ela como enganou o Currupira. “A cotia olhou pra ele e resmungou: Culumi faz isso não, meu neto, culumi faz isso não... Vou te igualar o corpo com o bestunto. Então pegou na gamela cheia de caldo envenenado de aipim e jogou a lavagem no piá”. (p. 21R) Tanto no romance quanto no espetáculo o herói cresce de uma hora para outra por meio mágico, a simpatia da avó. “O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho de um homem taludo”. (p. 21R)

No texto teatral, ao voltar à tribo crescido, Macunaíma contou a mãe que sonhou que caiu um dente e a mãe o advertiu que isso é morte de parente. Contou aos irmãos e a Iriqui como conseguiu enganar o Currupira. No diálogo a menção ao dia da mentira é acrescido pelo diretor. Macunaíma – “Enganei um bobo com a casca do ovo”. Na sequência de diálogos ele explica como cresceu:

**Mãe** – Que que aconteceu, meu filho? Você ficou grande.

**Iriqui** – Grandão assim, que que aconteceu?

**Macunaíma** – Olha o que eu trouxe pra senhora, pros manos, pra todo mundo. Agora nós não vamos mais passar fome. Toma Iriqui... maracujá, mixira... ata, abio, sapota, sapotilha, tamutira, mangarito, biribá, cajui, guiambê, guacá, uxi, engá, bacuri, cupuaçu, pupunha, taperobá, joboticaba, ananás, graviola, grumixama, abricó, mamão, pitomba... *(Elas vão repetindo o nome das frutas)*

**Macunaíma** – Tá contente mãe, com todas essas frutas?

**Mãe** – Como cê cresceu assim, como é que cê conseguiu voltar?

**Macunaíma** – História comprida, mãe.

**Jiguê** – Mãe, não achamos nada de comer.

**Iriqui** – Oi, Jiguê.

**Jiguê** – Comida!

**Maanape** – Quanta fruta!

**Iriqui** – Macunaíma quem trouxe. [...]

**Maanape** – Macunaíma, como você cresceu!

**Macunaíma** – *(Se mostrando pros manos)* Oh... oh...

**Jiguê** – Como ficou fortão!

**Maanape** – E bem taludo!

**Mãe** – Foi ele que trouxe toda essa comida.

**Macunaíma** – É, todos esses comes bons, foi eu que trouxe.

**Jiguê** – Ô mãe, o gente, não vale mais a pena brigar com o mano. *(Gritos de chamamento. Entra toda a tribo. Todos contemplam Macunaíma crescido admirados. Vão comer. Macunaíma bolina a linda Iriqui. Jiguê vai junto dos homens)*

**Homem** – Olha lá a Iriqui.

**Jiguê** – Não vale mais a pena brigar com o mano.

<sup>200</sup> Animal da família dos roedores tido como símbolo de vivência e sabedoria.

**Homem** – Hoje Jiguê vai dormir folgado na rede! (*Todos riem muito*)  
(*Maanape Vai ao centro da tribo e convoca todos para a festa da comida*).  
[p. 09-10TT]

Nesse diálogo, o crescimento do personagem é uma metáfora do crescimento econômico brasileiro, que coincidiu com os momentos de maior arbítrio e autoritarismo do regime militar. Assim como Macunaíma cresce de uma hora para outra milagrosamente, o país também. O milagre econômico proporcionou oportunidades de trabalho, melhoria de vida para a classe média, ampliou as possibilidades de consumo, porém aumentou significativamente a desigualdade social e a pobreza no país, excluindo grande parte da população do acesso mínimo aos bens e serviços do Estado: saúde, educação, moradia, justiça e igualdade social. Afloraram ainda mais as contradições da sociedade brasileira<sup>201</sup>.

A contemplação do personagem crescido, como indicado na rubrica do diretor, é motivo de festa, comemoração. O clima festivo remete ao ufanismo do período: “Homem – Todos riem muito. Maanape vai ao centro da tribo e convoca todos para a festa da comida. Todos – (*Cantam*) Vote, vote, coandu he, vote, vote coati he, vote vote taiçu he, vote vote parari he”, (p. 10TT) denota a admiração pelo país que se modernizava à custa do endividamento externo e com o aval dos militares e abria as portas para aqueles que se adequavam à nova realidade. Essa admiração era reforçada pelo ufanismo revelado em frases como “Ninguém segura esse país”, “Brasil, o país do futuro”. Obviamente, a chamada modernização da sociedade brasileira e a diversificação da “moderna sociedade de consumo” não passaram de ilusões. O herói autêntico de nossa gente, esperto, mas ao mesmo tempo de “[...] inteligência muito embrulhada”, (p. 27TT) enganou-se ao dizer “[...] agora nós não vamos mais passar fome”, (p. 08TT) mas naquele momento levar comida para a tribo serviu ao seu propósito de conquistar Iriqui.

Resolvida, temporariamente, a questão da fome na tribo de Macunaíma, ele resolve passear pelo Brasil. Encontra com uma veada parida e, mesmo sendo advertido pelo irmão Maanape que caçar veada parida dá azar, ele a mata e descobre que deu fim à vida da própria mãe. No romance a morte da mãe é atribuída a um espírito maléfico “Tinha sido uma peça do Anhangá”. (p. 22R) Na alteração feita pelo diretor, a morte da mãe foi uma armadilha do Currupira para vingar-se do herói. Além dessa modificação, Antunes Filho introduziu no diálogo uma parlenda tradicional do folclore brasileiro, “Vaca Amarela”, que consiste num

<sup>201</sup> MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 585. V 4.

desafio para que todos fiquem calados, e o provérbio português “Se Deus assinalou, alguma coisa lhe achou”.

**Macunaíma** – Atenção bicharada. Vaca amarela cagou na tigela, quem falar primeiro come toda a bosta dela. Uma viada, essa eu caço! Jiguê me dá o arco.

**Jiguê** – Ela tá de cria nova.

**Maanape** – Ô herói, não presta matar viada parida, não!

**Macunaíma** – Que bem me importa. Psst!

*(Num estertor, num grito profundo, a mãe vem à frente e cai morta com o pano. No fundo todos sorriem) [...]*

*(Vai correndo e descobre que é sua mãe).* Não era viada não, é a minha mãe. Eu matei a minha mãe. *(Passa um Currupira rindo)*

[...]

**Maanape** – Foi uma pela do Currupira.

**Macunaíma** – Eu não quero mais ficar nesse lugar. Maanape, vamos embora daqui.

**Maanape** – Tá certo piá, tá certo. Se Deus assinalou, alguma coisa lhe achou. Jiguê, vamos juntar nossas coisas e vamos embora. (p. 10TT)

Depois do acontecido, Macunaíma, seus irmãos e Iriqui saem pelo mundo. No romance Iriqui foi abandonada quando os irmãos encontraram a tribo de Ci. “Tem coisa. Deixaram a linda Iriqui se enfeitando sentada nas raízes de uma samaúma e avançaram cautelosos”. (p. 25R) Após o encontro com as Icamiabas, dominação de Ci, morte do filho e entrega do talismã a Macunaima pela guerreira que vira estrela. Macunaíma encontra Naipi, uma cunhã linda que tinha sido prometida ao monstro Boiuna mais o traiu com um guerreiro da sua tribo e foi transformada em uma Cascata.

O diretor mantém como no texto o encontro entre Macunaíma e a moça que, em prantos, conta a sua história ao herói. No texto teatral isso se dá antes da descoberta da tribo de Ci. Conforme a rubrica, Iriqui desaparece com a Boiuna. “Macunaíma – Se a Boiuna aparecesse, eu... eu... matava ela. *(Entra a Boiuna. Todos se escondem menos a Iriqui que fica paralisada e é levada pela Boiuna. Naipi atrás dela. Quando sai os manos se descobrem)*”. (p. 11TT) Ao encontrar as Icamiabas, Macunaíma se apaixona por Ci e, com a ajuda dos irmãos, aproxima-se dela conforme a rubrica (Com os dedinhos de formiguinha) e a domina:

**Maanape** – É Ci, Ci Mãe do Mato!

**Jiguê** – Como é linda!

**Macunaíma** – Tem o corpo colorido com Jenipapo. Todo chupado pelos vícios... Quero ela, tô com vontade. *(Vai por cima dela que levanta-se com sobressalto, num grito. O herói se assusta bem)*

**Maanape** – Cuidado herói!

**Macunaíma** – Eu sou Macunaíma, o herói. *(Macunaíma fica acuado com os manos. Vai até Ci fazendo gracejos. Ela o espanta com um gesto. Ele foge com os manos. Depois volta, acaricia Ci, que reage e corre atrás do herói que foge)*

**Macunaíma** – Me acudam senão eu mato ... me acudam senão eu mato ela. (*Macunaíma sai atrás de Ci, de cachorrinho*) ... Au ... Au ... Au... au ... (Com os dedinhos de formiguinha). Olha uma formiguinha quem quem ... quem quem formiguinha ...

**Ci** – Macunaíma, meu herói! (*Pula sobre ele*)

**Macunaíma** – Eu não aguento mais. [...]

**Macunaíma** – Deixa a gente dormir, meu bem!

**Ci** – Não. Vamos brincar?

**Macunaíma** – Ai, que preguiça... (*Entra o séquito, que coloca nele a coroa, manto e cetro de imperador*)

**Ci** – Macunaíma, agora você virou imperador da Mata Virgem.

(*Entram as Icamiabas trazendo presentes, grito olímpico de Macunaíma. Todos riem*). (p. 12TT)

Macunaíma sossegara. Vivia feliz. Com Ci descobrira o amor verdadeiro. O Imperador do Mato Virgem e a Icamiaba tiveram um filho. “Nem bem seis meses passaram e a Mãe do Mato pariu um filho encarnado”: (p. 28R)

**Maanape** – Nasceu, nasceu! Nasceu o filho do herói!

**Jiguê** – De seis meses e encarnado. [...]

**Macunaíma** – Êta vidão marupiara. (*Todos em volta cantam e dançam*). (*Saem todos*) Agora fico de repouso o mês de preceito enquanto você comanda as Icamiabas nos assaltos, com taras de três pontas. Meu filho de cabeça chata, cresce depressa, meu filho pra você ir pra São Paulo, fazer fortuna (*Bate na cabeça do piá*)

**Ci** – (*cantando*) Dorme piá, que o bicho vem pega. Papai foi na roça, mamãe quer trabalhar.

(*O herói adormece bêbado. Ci adormece sobre o piá. Passa a boiuna*).

**Ci** – (*Acordando*) Ahhhhh! (*grita*)

**Macunaíma** – Que que foi? Que aconteceu? Que berro é esse?

**CI** – Curumim morreu? Curumim morreu? Não, curumim morreu não! (p. 13TT)

A partir desse momento, Ci, descontente com a morte do piá, parte desse mundo, vira estrela. Antes de partir, deixa um muiraquitã com Macunaíma, que o perde na luta com a Boiuna.<sup>202</sup> No romance a Cobra Preta é responsável pela morte do menino, no texto teatral é a Boiuna. Em ambos foi mantido o nascimento da planta Guaraná dos olhos do menino conforme a lenda. Antunes Filho acrescentou um diálogo em língua indígena quando a Icamiaba despediu-se dele. “Icamiaba – Macunaíma leva esse séquito sarapintado de araras e jandaias vermelhas, pra acompanhar nosso Imperador na viagem. (Diálogo em Nhaangatú. Despedem-se. Os manos seguem viagem)”. (p. 14TT)

Durante a viagem procuram pelo Muiraquitã. “Perguntaram para todos os seres, aperemas saguis tatus-mulitas tejus muçuãs [...] baratinha casadeira, pro pássaro que grita”.

<sup>202</sup> Conta uma lenda que a lua é a cabeça da Boiuna.

(p. 36R) O diretor mantém como no livro e no seu texto faz menção à música da D. Baratinha. A rubrica indica que o bloco dos bichos entra cantando “(*Entram bichos cantando*)”.

Em ambos, livro e texto teatral, o pássaro Uirapuru avisa que a sua pedra está em São Paulo com um colecionador milionário chamado Venceslau Pietro Petra. Os irmãos e o herói resolvem ir até lá. Na fala de Macunaíma está presente um elemento do imaginário popular: é possível enriquecer facilmente na cidade: “Meu filho de cabeça chata, cresce depressa, meu filho pra você ir pra São Paulo, fazer fortuna” (p. 28R) é também uma referência irônica aos migrantes nordestinos que chegavam todos os dias à cidade em busca de oportunidades melhores.<sup>203</sup>

Desconsolado com a perda do Muiraquitã, o herói de nossa gente resolve ir para São Paulo. Os irmãos o acompanham nessa saga em busca do talismã, agora nas mãos do gigante Piamã. Mas, antes disso, abandona a sua consciência:

**Macunaíma** – Esperem! Antes eu preciso ir até a foz do rio Negro, pra deixar minha consciência lá na ilha de Marapatá! (*Aparece o Mandacarú*). Olha, consciência, cê fica aí em cima desse Mandacarú, viu? Num desce daí que senão as saúvas te comem, hein? (*Rufo. Saem por um lado e a consciência com o Mandacarú pelo outro*). [p. 17TT]

O primeiro ato termina com o abandono da consciência. Sem dúvida, essa metáfora é muito significativa em relação ao que se passa na sociedade brasileira no período e está diretamente relacionada à mensagem proposta pelo espetáculo. Ao abandoná-la, justamente ao ir para a cidade de São Paulo, símbolo do capitalismo, da modernidade e do progresso, Macunaíma escolhe alienar-se. Alienar-se, em Antunes Filho, significa renunciar à capacidade de posicionar-se criticamente diante do mundo e das circunstâncias históricas, é abrir mão do seu potencial de sujeito e do seu papel individual como agente transformador da história. Ao tomar essa atitude, o personagem também abdica de sua sensibilidade, desumaniza-se e perde

<sup>203</sup> O próprio capitalismo criava essa ilusão de que todos têm oportunidades iguais e que triunfam os melhores, os mais trabalhadores. “Os anos que vão de 1950 a 1980 – anos de transformações assombrosas, que, pela rapidez e profundidade, dificilmente encontram paralelo neste século – não poderiam deixar de aparecer aos seus protagonistas senão sob uma forma: *a de uma sociedade em movimento*. Movimento de homens e mulheres que se deslocam de uma região a outra do território nacional, de trem, pelas novas estradas de rodagem, de ônibus ou amontoados em caminhões paus-de-arara. São nordestinos e mineiros, fugindo da miséria e da seca, em busca de um destino melhor em São Paulo, no Rio de Janeiro, no Paraná da terra roxa; depois, são os expulsos do campo pelo capitalismo, de toda parte, inclusive de São Paulo, do Paraná, agora hostil ao homem [...]”. (MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 585. V 4.) Expulsos do campo pela modernização da agricultura, homens, mulheres e crianças foram obrigados a deixar o seu lugar de origem, enfrentar um processo de desenraizamento, de perda de identidade e criar novas formas de pertencimento no espaço urbano.

a aptidão de se identificar com a dor alheia para viver num mundo de aparências e ilusões, onde prevalecem os valores individualistas. Abandoná-la é também preparar-se para lutar com todas as armas.

Essa metáfora presente em cena tem objetivos claros de sensibilizar o público e levá-lo a uma reflexão sobre o significado da descoberta dos valores da dita *civilização*, bem como sobre os males causados pela chamada *modernidade* e *progresso*. O caminho que levou ao estabelecimento de uma sociedade capitalista, segundo alguns intelectuais desestimulados pela “falência das utopias”,<sup>204</sup> era um caminho sem volta. É contra essa perspectiva, contra o recuo da esquerda, política e intelectualmente, contra o desencanto e pessimismo da geração que não viveu a efervescência revolucionária da década anterior, contra a apologia aos valores capitalistas, que, o grupo procurou colocar em questão o papel do homem na sociedade. Não podíamos abandonar uma consciência que mal encontramos. Porém, esse abandono por parte do herói foi necessário para a sua sobrevivência na *Selva de Pedra*.

### DESCOBRINDO A CIVILIZAÇÃO

O SEGUNDO ATO se passa em Mato Virgem, São Paulo e Rio de Janeiro.<sup>205</sup> Não há, praticamente, muitas alterações em relação à rapsódia de Mário de Andrade. Entretanto, Antunes Filho vai mostrando Macunaíma sempre a partir da relação com o outro – prostituta, D. Rosa e pensionistas, Venceslau Pietro Petra – e destacando os olhares sobre o protagonista.

Após despedir-se do Mato Virgem, Macunaíma vai de barco pelo Rio Araguaia e pelo Igarapé Tiête em direção a São Paulo atrás do Muiraquitã. Nesse ambiente o herói vai aos poucos aprendendo uma porção de coisas, introjetando os valores capitalistas e abandonando valores de sua cultura. A primeira referência ao processo de aculturação dá-se, antes mesmo da chegada a São Paulo, com o banho dos irmãos. “Então Macunaíma enxergou

<sup>204</sup> JACOBY, Russell. **O fim das utopias**: política e cultura na era da apatia. Rio de Janeiro: Record, 2001.

<sup>205</sup> As cenas correspondem aos capítulos (V ao VIII) e obedecem à seguinte sequência: O herói despede-se do Mato Virgem, os irmãos tomam banho numa poça encantada – o peção do Sumé, ao chegar a São Paulo encontram duas prostitutas, trocam cacau por dinheiro na Bolsa de Valores, mudam para a pensão de D. Rosa, Macunaíma marca um encontro com Venceslau Pietro Pietra, é morto em uma armadilha do gigante e ressuscitado por um feitiço do irmão Maanape, encontra-se com ele pela segunda vez disfarçado de francesa, recorre à macumba da Tia Ciata para dar uma surra nele, rouba frutas da árvore Volomã e é chutado por ela para uma ilha no Rio de Janeiro, lá encosta numa árvore e adormece, um urubu “caga” na cabeça dele, o herói pede ajuda à estrela da manhã, que nega e o manda tomar banho, passam Vei a Sol e suas filhas, tratam do herói, em troca ele promete casamento e fidelidade a uma de suas filhas, porém não cumpre o acordo, arruma uma portuguesa que ao final do ato rouba todo o seu dinheiro e o barco, e depois disso Macunaíma resolve voltar para São Paulo. (MACUNAÍMA (Cena por cena). A sequência de cenas do espetáculo Macunaíma foi conferida no material disponibilizado pelo Arquivo Lasar Segall.)

uma lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que nem a marca de um pé gigante. [...] pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira". (p. 39-40R) Nessa cena Macunaíma fica branco, de cabelo loiro e olho azul, Jiguê fica da cor de bronze novo e Maanape continua negro. Foram retomadas as três matrizes constituintes de nossa formação: a ameríndia, a africana e a branca. Há nessa cena uma releitura do mito das três etnias formadoras da nação. De forma metafórica, o herói de nossa gente, um preto retinto, vira branco, um de seus irmãos vira índio e o outro, negro. Tanto na rapsódia quanto na peça teatral, por meio do estudo da cultura brasileira, a miscigenação que deu origem a nossa cultura não foi negada no processo de construção de nossa nacionalidade e identidade.

Aqui a temática que norteia o diálogo é, justamente, a construção do que se supõe ser o *nosso caráter*, dificultada pela introdução de valores externos a cultura brasileira. Fomos submetidos a uma transplantação cultural que resultou na incorporação de referências<sup>206</sup> culturais de diversas origens. No diálogo transparece a ideia de superioridade do colonizador, do homem branco sobre o indígena, a imposição de valores por meio da catequização da indiada, o encontro, aliás, o desencontro de culturas:

**Macunaíma** – (*Acordando*) Que calor... Maanape, eu queria tomar um banho...

**Maanape** – Ô herói, aqui nessas bandas não! Tá tudo cheio de piranha. [...]

**Maanape** – É a marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho pra indiada brasileira.

**Macunaíma** – Que água fria, hein? (*Se lava*)

<sup>206</sup> “[...] a partir dos anos 1930, no discurso oficial “o mestiço vira nacional”, ao lado de um processo de desaficanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados. Esse é o caso da feijoada, naquele contexto destacada como um “prato típico da culinária brasileira”. A princípio conhecida como “comida de escravos”, a feijoada se converte, em “prato nacional”, carregando consigo a representação simbólica da mestiçagem. O feijão (preto ou marrom) e o arroz (branco) remetem metaforicamente aos dois grandes segmentos formadores da população. A eles se juntam os acompanhamentos – a couve (o verde das nossas matas), a laranja (a cor de nossas riquezas). Temos aí um exemplo de como elementos étnicos ou costumes particulares viram matéria de nacionalidade. Era, portanto, numa determinada cultura popular e mestiça que se selecionavam os ícones desse país: da cozinha à oficialidade, a feijoada saía dos porões e transformava-se num prato tradicional. Mas esse não é, por certo, um exemplo isolado. A capoeira – reprimida pela polícia do final do século passado e incluída como crime no Código Penal de 1890 – é oficializada como modalidade esportiva nacional em 1937. [...] Da mesma maneira, a partir de 1938 os atabaques do candomblé passam a ser todos tocados sem interferência policial. Até o futebol, esporte de origem inglesa, foi progressivamente associado a negros, sobretudo a partir de 1923, quando o Vasco da Gama passou a ser o primeiro clube brasileiro a aceitar negros em sua equipe”. (SCHWARZ, Lilian Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade*. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 196-197. V 4.) Todos esses aspectos destacados pela autora Lilian Moritz Schwarz, denominados oficialmente pelo Estado Vargas como elementos constituintes nossa nacionalidade, foram matéria-prima para a rapsódia de Mário de Andrade e para a montagem do espetáculo *Macunaíma*, de Antunes Filho. Na peça houve a retomada dos costumes particulares africanos, de lutas como a capoeira, rituais como a macumba, o futebol.

**Maanape** – Ô mano, cê não parece mais um negro da tribo Tapanhumas. Nem bem chegou em São Paulo, cê tá ficando branco de cabelo loiro e olho azul.

**Macunaíma** – Olho azul!... Jiguê, sua vez.

*(Jiguê se lava com o resto da água)*

**Maanape** – Cuidado, Jiguê, a água santa tá toda suja de negrura do herói que ficou aí. Cê tá ficando da cor do bronze novo.

**Macunaíma** – Jiguê, branco você não ficou não, porém pretume foi-se, e antes fanhoso do que sem nariz. Vai Maanape...

**Maanape** – Cês esborrifaram a água toda, só deu pra molhar a palma da mão e a sola do pé... Eu só vou acompanhar vocês com as mãos e com os pés.

**Macunaíma** – *(Mostrando a mão de Maanape)* Tá encarnado!

**Maanape** – Ainda continuo negro da tribo dos Tapanhumas.

**Macunaíma** – Não se avexa não, mano Maanape. Mais sofreu nosso tio Judas! *(Os três manos cantam e dançam)*. (p. 19-20TT)

Ao chegar a São Paulo, representado por um bloco de atores, os irmãos avistam duas prostitutas e Venceslau Pietro Pietra, que é reverenciado por todos. No livro de Mário de Andrade esse encontro não acontece logo que os irmãos chegam a São Paulo, mas só depois de estabelecidos na pensão de D. Rosa, quando Macunaíma resolve ir até a casa dele com o mano Maanape. As rubricas e o diálogo mostram que o diretor antecipa o encontro justamente para associar São Paulo (símbolo do capitalismo) à figura de Venceslau Pietro Petra (grande capitalista e explorador), ao comércio (sexo realizado pelas prostitutas) e ao povo (expropriado). Opta pela construção de uma cena que mostra os antagonismos superior/inferior, exploradores/explorados, civilizado/primitivo, pobreza/riqueza:

*(Entra música. Os três manos assustados recuam até o fundo do palco. Passa um bloco de atores representando São Paulo)*

**Macunaíma** – Mani, mani... Filhinhos da mandioca...

*(Passa o Piaimã. Todos reverenciam. Menos os três manos assustados)*

**Macunaíma** – Quem era aquele povo?

Povo – Era o Venceslau Pietro Petra *(Bloco sai. Ficam apenas as duas prostitutas)*

**Macunaíma** – Era ele, manos! Era o regatão Venceslau Pietro Petra. Vamos atrás dele!

**Maanape** – Calma, coração.

**Prost. 1** – Olha aqueles índios!

**Prost. 2** – Que divertido! (p. 20TT)

Macunaíma, Maanape e Jiguê são convidados para ir até o apartamento delas. O herói, em resposta à pergunta se está gostando de São Paulo, refere-se à cidade como uma selva diferente, já mostrando a percepção de que a sobrevivência nesse meio não seria fácil. Com as prostitutas, os irmãos descobrem o significado da mercadoria, do valor e a realidade da máquina: máquina-relógio, máquina-elevador, máquina-cama, máquina automóvel e máquina dinheiro.

**Prost 1** – Vamos?

**Macunaíma** – Apartamento?

**Prost 1** – Onde a gente mora, dorme... [...]

**Prost 2** – Vamos que já é tarde. (*Olha o relógio, que Macunaíma vê assustado e cheira. Ela dá pra ele ouvir*)

**Macunaíma** – Que bicho é esse?

**Prost 2** – Isso não é bicho não, isso é relógio. É uma máquina. [...]

**Prost 2** – Oui, oui, você mesmo, chérrí. (*Entram no elevador*)

**Jiguê** – Ô, sagui açu.

**Prost 1** – Não é sagui açu, não, é elevador. [...]

**Prost 1** – (*Pega o balde*) Eu nunca fui com índio antes. Deve ser tão divertido!

**Prost 2** – Eles são tão engraçados! [...]

**Vozes** – (*Atrás do pano*) – Vem... Vem chérri!

**Macunaíma** – Chérri é eu. Vamo Jiguê? [...]

**Vozes** – (*Atrás do pano*) Chérri... Puxavante ... que filha duma ... como, que filha duma ... de gostosura – ... c'est si bom... dá tudo ... oh! la, la ... [...]

**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!

**Prostituta 2** – Não é onça parda, não. Aquilo lá é Ford, Dodge, Chevrolet. É automóvel. [...]

**Prostituta 1** – É a hora do dinheiro.

**Macunaíma** – Dinheiro? [...]

**Prostituta 2** – Aquilo que a gente troca. A gente dá isso (gesto) e você dá aquilo (*aponta o saco de cacau*) [...]

**Prostituta 2** – O que é isso?

**Jiguê** – Cacau! [...]

**Prostituta 2** – Aqui na cidade tudo é dinheiro, só dinheiro, só dinheiro! Cacau não serve pra nada!

**Prostituta 1** – Leva essa porcaria na bolsa de mercadorias e troca por dinheiro.

**Prostituta 2** – Embarcamos numa canoa furada. Índio c'est fini. Jamais plus! (*saem*). [p. 21-22-23TT] (Destaques nossos)

O diretor acrescenta ao diálogo vários adjetivos que mostram uma determinada imagem construída sobre o índio. Na percepção do outro eles são vistos a partir de um olhar estereotipado, conforme as falas das prostitutas: “Olha aqueles índios!”, “Que divertido!”, “Eu nunca fui com índio antes. Deve ser tão divertido!”, “Eles são tão engraçados!”. O diálogo passa a ideia de *coisificação* e o índio, ao ser tratado como um objeto exótico, é também colocado numa posição de inferioridade. O diálogo critica também a relação mecânica com o outro, o sexo como uma mercadoria comercializável em função do interesse pelo dinheiro, questão percebida nas falas das prostitutas 1 e 2: “Que é que vocês trazem nesses sacos, dinheiro?”, “Aqui na cidade tudo é dinheiro, só dinheiro, só dinheiro! Cacau não serve pra nada!”.

Preocupado em assegurar a sobrevivência nessa selva onde tudo se resume à capacidade e poder de compra da máquina-dinheiro, Macunaíma pede ao irmão Jiguê para descobrir o que é Bolsa de Mercadorias para trocarem o cacau por dinheiro, pois, afinal eles precisam de uma maloca para morar e de grana para brincar novamente com “as filhas da mandioca”. Aos poucos o herói vai construindo a sua visão sobre o mundo capitalista, sobre a relação capital-trabalho. Ele observa que tudo tem um valor de troca e pode ser comprado pela máquina-dinheiro: carros, casas, prazer, tudo é negociável e consumível. As necessidades humanas podem ser supridas pela máquina-dinheiro, desde que se trabalhe para isso ou se tenha os meios de produção.

**Maanape** – Que será isso de Bolsa de Mercadorias?

*(Passa o bloco de mendigos. Os manos se agacham atrás do balde)*

**Macunaíma** – A minha inteligência tá muito perturbada... Mas eu acho que os filhos da máquina não ganham da máquina, nem a máquina ganha deles nessa briga. É empate. Que que a gente faz agora?

**Jiguê** – Precisamos arrumar dinheiro.

**Maanape** – Mas pra arrumar dinheiro precisa trabalhar...

**Macunaíma** – Se for pra trabucar eu volto pros meus pagos onde sou Imperador. [p. 23-24TT]

Macunaíma descobre concomitantemente o mundo dos negócios e os excluídos dele. A rubrica demonstra mais uma vez a opção por indicar uma cena que trabalhe com os antagonismos, perceptível na associação entre Bolsa de Valores/mendigos. O bloco indicado na rubrica é uma alusão clara aos marginalizados do sistema, que não têm acesso nem mesmo a um trabalho para suprir suas necessidades básicas. Quando o irmão afirma que “pra arrumar dinheiro precisa trabalhar”, o Imperador do Mato Virgem mostra uma atitude repulsiva e negativa. Esse comportamento pode ser visto como uma forma de resistir à exploração ou ser relacionado à noção de trabalho numa comunidade indígena, onde se produz apenas para a subsistência.

Os irmãos resolvem o problema do dinheiro e vão morar na pensão de D. Rosa. Os personagens Chico e os pensionistas foram criados pelo diretor para ajudar na proposta da cena onde todos vão olhar curiosos os índios. Novamente, como mostra o diálogo a seguir, Antunes Filho reforça o olhar do “civilizado” sobre aquele considerado “não civilizado”, como se ele fosse um objeto estranho, além de ironizar a visão romantizada do índio como dócil e bom selvagem:

**Macunaíma** – Essa esteira plantada no chão é máquina cama.

**Rosa** – Ah! Ele chama a cama de máquina. Vem Chico, vem pessoal, vem ver os índios, vem! (*Entram Chico e os pensionistas*) [...]

**Pensionista 1** – Cês são índios mesmo?

**Jiguê** – É!

**Maanape** – Tapanhumas!

**Pensionista 2** – O que vocês vieram fazer na cidade?

**Macunaíma** – Viemos atrás do regatão Venceslau Pietro Petra. Dona Rosa, sabe onde é a maloca dele? [...]

**Rosa** – Tem tanta gente aqui. São Paulo é uma cidade grande! Mas não custa nada dar uma olhadinha na lista telefônica. Um átimo... Chico, vai lá, Chico... (*Para os pensionistas*) Vocês também... Conversa com os índios. São tão bonzinhos (*Sai*). [p. 24TT] (Destaques nossos)

Estabelecidos na pensão, Macunaíma telefona a Venceslau Pietro Pietra e marca um encontro. Ao desligar ele responde à saudação feita, desobedecendo o conselho do irmão Maanape de que “Nunca secunda saudação que você não sabe de onde vem, mano. Senão, adeus, minhas encomendas!”. (p. 25TT) No romance o encontro acontece pela primeira vez na casa de Venceslau.

Por detrás do tejupar do regatão vivia a árvore Dzalaúra – Iegue que dá todas as frutas [...] Os dois manos estavam com fome. Fizeram um zaiacúti com folhagem cortada pelas saúvas, esconderijo no galho mais baixo da árvore pra flecharem a caça devorando as frutas. Maanape falou pra Macunaíma: – Olha, si algum passo cantar não secunda não, mano, sinão adeus minhas encomendas! (p. 44R)

Venceslau Pietro Petra acerta uma flecha no coração de Macunaíma e o irmão amedrontado joga no chão o herói, que é levado para dentro da casa e picado em pedacinhos com a ajuda de sua mulher. No texto teatral a armadilha é preparada por Venceslau, a esposa e suas filhas, enquanto cantam a música “Lá em cima do piano”.

**Filha 1** – Quanta fruta!

**Filha 2** – É só preparar a trilha!

**As duas** – (*Fazendo a trilha cantam*) Lá em cima do piano tem um copo de veneno, quem bebeu morreu e não fui eu.

**Filha 1** – Tá pronto, papai!

**Filha 2** – Tá pronto mamãe! A armadilha está preparada. [...]

**Maanape** – Cuidado herói!

**Piaimã** – Ogoró, ogoró.

**Maanape** – Não secunda não.

**Macunaíma** – Não é cião. É ogoró, ogoró.

**Piaimã** – (*Fechando a caixa*) Juque!

**Maanape** – Cuidado, herói! (*Se esconde atrás das estátuas*)

**Piaimã** – Pegamos o passarinho! (*Entram as filhas com balde e serra. Os bonecos serram a caixa*) Eropiata Boiamorebo! (*Estátuas param*) Toma, põe no caldeirão. (p. 26TT)

Tanto no livro quanto no texto o irmão picado em pedacinhos é ressuscitado por um ritual de Maanape. Ao despertar, ele descobre que Venceslau é o gigante Piaimã e Ceiuci a Caapora. No outro dia o herói acorda doente com escarlatina. Determinado a reaver seu

Muiraquitã, Macunaíma diz para o irmão Jiguê virar a máquina-telefone, liga para o colecionador e agenda uma visita. O herói pega umas coisas emprestadas de D. Rosa e disfarça-se de prostituta francesa. No diálogo seguinte observamos que o diretor criou o personagem mordomo, acrescentou outros objetos à coleção de pedras, incluiu uma crítica ao nacionalismo, que não está presente no texto original, e uma dança entre os dois:

*(Entra Piaimã, chegando até a boca de cena. Tira a máscara. Olha para a direita e caminha nessa direção. Para de costas para a plateia).*

**Piaimã** – Entrem! Eropita boiamorebo! *(Entra mordomo com as estátuas)*

**Piaimã** – Cuide bem de tudo. Estou esperando a visita de uma francesa. Ficarei esperando na biblioteca. *(Sai Piaimã. Toca a campainha e o mordomo vai atender).* [...]

**Piaimã** – *(Entra e para. Ao ver a francesa, mergulha sobre ela)* Madame! *(Beija a mão e a conduz por entre as estátuas)* Aceite uma taça de Champagne, por favor. Veuve Cliquot, 1895. *(Brindam).*

**Macunaíma** – Oh! la, la. C'est si bon!

**Piaimã** – A que devo o prazer de tão honrosa visita, madame?

**Macunaíma** – Eu soube que o senhor é um colecionador muito famoso, monsieur Venceslau.

**Piaimã** – Tenho uma modesta coleção de estátuas neo-clássicas, vasos etruscos e alguma cerâmica marajoara para dar um toque nacionalista na minha coleção.

**Macunaíma** – E por falar em toque nacionalista...

**Piaimã** – Oh, la, la!

**Macunaíma** – É verdade que o senhor tem uma pedra chamada Muiraquitã?

**Piaimã** – Muiraquitã. É a preciosidade da minha coleção.

**Macunaíma** – Eu gostaria tanto de vê-la! *(Piaimã serve Champagne – brindam).* [...]

**Piaimã** – Somente em minhas mãos. *(Macunaíma vai tentando pegar a Muiraquitã. Piaimã o abraça e começam a dançar).* (p. 30TT) (Destaques nossos)

O talismã perdido dá o toque de nacionalidade à coleção de Piaimã. O personagem é uma referência ao capital estrangeiro e a séculos de exploração, a menção aos objetos de diferentes origens é uma crítica à apropriação das riquezas dos países menos desenvolvidos pelos grandes centros hegemônicos e à dependência cultural e econômica inseparável da nossa realidade. A “modesta coleção de estátuas neoclássicas”, adição do diretor, faz alusão a uma tendência predominante do nacionalismo burguês de consumir como artigo de luxo artefatos representativos da cultura dos grandes centros hegemônicos, com fins claros de ostentação cultural. Piaimã avisa a Macunaíma disfarçado de prostituta que ele pode ter tudo, dependendo do que ele der em troca. Depois de o gigante tentar agarrá-lo, o herói pede para ir ao “toilete retocar a maquiagem” e foge por esse Brasil. No livro Macunaíma foge pelo jardim e é perseguido pelo gigante e seu cachorro. Na peça ele é avistado pelo mordomo e será perseguido por ele, por Piaimã, pelo cachorro Xaréu e pelas estátuas. O diretor acrescentou

um personagem narrando a fuga com um megafone, como se fosse um jogo de futebol. Ao associar fuga da realidade/alienação/futebol ele ridiculariza a visão de que brasileiro só pensa em futebol.<sup>207</sup>

*(Aparece narrador com megafone. Dá tiros no ar)*

**Narrador** – Atenção! Atenção! Senhoras e senhores, depois de dominar as estátuas do gigante Piaimã, Macunaíma foge pra Guajará mirim, perseguido pelo mordomo do gigante e o feroz cachorro xaréu, com nome de peixe pra não ficar hidrófobo. Está voltando pra leste, atravessa xispando Itamaracá, sem ter tempo de saborear as mangas jasmim que nasceram do corpo de D. Sancha. E rumando pra sudoeste, chega nas alturas de Barbacena e continua fechando pro Sul. Atravessa o Paraná, de Ponta Grossa, cidade de pedra, até a cidade de serra do Espírito Santo. Ruma para as barrancas da Ilha do Bananal, mas não se detém. Agora vira a serra do Paranaiguara e chega no Ceará. Tem que chispar outra vez. Pula até a Paraíba, indo de Manguape até Bacamarte. Já virou o mar de areia do chapadão dos Parecis. Tem que Macunaíma abandonar a margem do São Francisco, emporcalhada com a cheia. Escapa do charco. Passa pela senzala do Cunha Barreto no Capibaribe. Contorna o raso da Catarina, onde para à sombra do Conselheiro. Flexa [sic] das gupiras dos cruces até o pantanal. Atinge Santana do Livramento e esbarra na fronteira. Pro norte! Marabá, onde termina o eldorado. Diamantina, Barbacena, Xique Xique, Iguape, Santana do Parnaíba. Divisa o dedo de Deus, que indica o rumo de Itamaracá. Itamaracá!

**Macunaíma** – *(Cai desfalecido)* Eu não aguento mais... Ai que preguiça. Todas no chão, vacas! Oberomaioib atipore. *(Passa Xaréu [sic])*. [p. 31TT]

Sem reaver a pedra, já cansado<sup>208</sup> e derrotado por Piaimã, o herói resolveu colecionar palavras feias. “Ah! Já sei. Vou fazer uma coleção de palavras feias que eu gosto tanto.

<sup>207</sup> Em 1974 o Brasil conquistava o título de tricampeão mundial de futebol. A seleção de Pelé, Tostão, Gerson e Rivelino contribuiu indiretamente, para o ufanismo alimentado pelo regime militar, principalmente entre 1970 e 1974, e para o país ser conhecido mundialmente como o país do futebol. O regime militar vigente em 1978, ano em que o Brasil disputava a Copa do Mundo na Argentina, não impediu a euforia dos torcedores. Ao narrar a fuga de Macunaíma como um jogo de futebol, o diretor ironiza mais uma vez as imagens construídas sobre o Brasil – país do futebol, do samba e mulatas sensuais. (Cf. ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEISS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 320-409. V 4.)

<sup>208</sup> A morte de Macunaíma, os confrontos com Piaimã, o próprio adjetivo cansado são referências à derrota das esquerdas. Porém, essa dicotomia renascer/morrer pode ser entendida como uma alusão aos acontecimentos históricos que marcaram a década de setenta: a abertura política iniciada em 1974, interrompida em 1975 e retomada em 1978, as novas formas de resistência que foram surgindo no período de arbítrio e a capacidade que o indivíduo tem de moldar-se e achar alternativas de luta em diferentes circunstâncias históricas. A abertura gradual, lenta e segura proposta pelo governo de Geisel em 1974 – ano em que se realizaram eleições livres para senador, deputado e vereador e o partido do Movimento Democrático Brasileiro teve uma vitória significativa – foi interrompida com uma onda de violência e retardou a devolução do poder aos civis. Em 1975, Vladimir Herzog foi morto pelos militares em um quartel do exército e as várias arbitrariedades cometidas eram justificadas em nome da segurança nacional. Geisel recuou no processo de abertura política e, para pôr fim à violência, aprovou a Lei Falcão em 1976, que limitava a propaganda eleitoral. Em 1977 um terço dos senadores foi escolhido pelo presidente, e foi elaborado o Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), que previa a expansão de indústrias de bens de produção. Entretanto, essa expansão dependia do capital externo e a conjuntura internacional, em face da crise do petróleo, não era nada favorável aos

Gregas, latinas, italianas, bem porcas as italianas, tupis, nhaangatus, lusitanas e paulistanas”. (p. 31TT) Antunes Filho manteve a ideia de Mário de Andrade. “Matutou matutou e resolveu. Fazia uma coleção de palavras feias de que gostava tanto”. (p. 56R) Macunaíma vai para o Rio de Janeiro e procura ajuda na Macumba da Tia Ciata:

*(Entram todos cantando o ponto. Do outro lado entra a assistência)*

**Ciata** – Salve o ponto! [...]

**Filhas** – Salve! *(Cantam o ponto da gira)* Ogórum górum Iarô – Ê *(Polaca incorpora o Exú)*

**Ciata** – Salve Exú!

**Filhas** – Salve! *(Aplaudem)*

**Exu** – Como é que vão as rachadinha aí? Dá marafo pra todo mundo! Quem qué falá com eu? [...]

**Namorista** – Salve, meu pai!

**Exu** – Sou seu pai não, cara de fuinha. Que que cê quer?

**Namorista** – É que eu estou querendo casar com a minha namorada, a Dinorah, e eu vim pedir pro meu pai achar um emprego de professora municipal pra ela ...

**Exu** – Safadinho! Chupim filho da puta! O que cê quer é boa vida. Mas me traz dois bodes e uma garrafa de pinga que eu consinto. *(Cambono leva o namorista e traz o fazendeiro)*

**Fazendeiro** – Salve, meu pai!

**Exu** – Sou seu pai não, que que cê quer?

**Fazendeiro** – É que minha fazenda anda cheia com a praga da saúva e com o mal da maldita, e eu vim pedir pro meu pai tirar.

**Exu** – A praga saúva fui eu que mandei. Se manda daqui viado! *(Cambono leva fazendeiro e traz Macunaíma. Quando ele chega próximo ao Exu, derruba pinga)*

**Ogan** – Derrubou a pinga!

**Ciata** – Derrubou a pinga é filho de Exú. Salve o filho de Exú!

**Todos** – Salve! *(Aplaudem)*

**Exú** – Que que cê quer do seu pai, meu filho?

**Macunaíma** – Eu vim pedir pro meu pai, só porque estou muito contrariado...

**Exú** – Como é o seu nome?

**Macunaíma** – Macunaíma.

**Exú** – Nome principiado por má, tem má sina. Pode pedir o que quiser que eu te dou.

**Macunaíma** – Eu quero fazer sofrer o Venceslau Pietro Pietra. [...]

**Macunaíma** – Quero dar uma surra de pau nele.

**Exú** – Consinto! *(Dança)* Quero que o eu do Venceslau Pietro Pietra desça sobre mim, que é pro filho quebrar ele de pau. *(Exu incorpora o Venceslau)* Ogoró, ogoró... eropita boiamorebo. Ciao! Polenta imperial! Veuve Cliquot! *(Cambono leva o pau ate Macunaíma, que hesita)*

---

empréstimos. A dívida externa só aumentava. Diante dos problemas econômicos e pressão da oposição, o governo retomou o processo de abertura política, em outubro de 1978 extinguiu o AI-5 de demais atos. Esse foi o início de um longo caminho que acenava para o retorno da democracia e estabelecimento de um Estado de Direito. Sobre esse período, consultar:

GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Ditadura Derrotada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

**Ciata** – Pediu pra bater, agora bate, zifio! (*Macunaíma dá a primeira pancada*)

**Ciata** – Bate mais forte, zifio. (*Macunaíma bate muito entre gritos e confusão. Saem todos e fica Macunaíma batendo no vazio. Passa Piaimã, conduzido por dois enfermeiros*)

**Macunaíma** – (*Caido*) – Tô vingado! (p. 32-33TT) (Destaque nosso)

Praticamente não há alterações em relação ao capítulo original, excetuando a retirada de um carniceiro que pede para comprarem a sua carne doente, e do médico que pede para escrever com elegância a língua portuguesa. A construção do diálogo reforça o tom humorístico, sarcástico e irreverente da cena, características próprias da entidade, que é conhecida como o orixá da gozação. Antunes Filho exacerba esse aspecto acrescentando nas falas de Exu: “Como é que vão as rachadinha aí? Dá marafo pra todo mundo!, Sou seu pai não, cara de fuinha. Que que você quer?, Se manda daqui viado!”. (p. 32TT)

Os elementos sobrenaturais presentes no original foram mantidos e tiveram destaque na construção do texto realizada pelo diretor e, posteriormente, na encenação. Exu, uma entidade abstrata, se vinga de Piaimã. A busca de auxílio numa cerimônia de macumba por parte do personagem, cansado e já sem perspectivas, representa a atitude característica da clientela diversificada frequentadora dos terreiros – fazendeiro, índio, prostituta – de procurar na religiosidade respostas para os problemas existenciais advindos do mundo moderno. Nesse sentido, a religiosidade e a ideia de que milagres são possíveis, desde que se tenha fé, não assume uma visão maniqueísta. Mais do que um fator alienante da realidade, trata-se de uma forma de resistência e inserção social. Não podemos desconsiderar o papel desempenhado pela religiosidade numa sociedade carente de valores, sem laços de solidariedade, em que prevalecem o individualismo, o desencanto e o pessimismo. É fato que a busca de uma nova espiritualidade é uma maneira de não isolar-se e, nesse sentido, ela cumpre uma função de sociabilidade, é uma ocasião de encontro e de visibilidade social.

A relação entre nacionalismo e religiosidade<sup>209</sup> abordada na peça está em conformidade com o processo de legitimação das religiões afro-brasileiras em curso desde os

<sup>209</sup> A análise de Maria Lucia Montes sobre a relação entre modernidade, nacionalismo, progresso e religiosidade é bem interessante: “Nos anos 70 o número de centros de umbanda e de federações umbandistas, que agora já não necessitariam requisitar da polícia autorização para o seu funcionamento mas seriam devidamente registrados em cartórios de todo o país. Já se associou, e com razão, a gradativa legitimação das religiões afro-brasileiras, e em especial os sucessivos surtos de expansão da clientela da umbanda, ao processo de modernização que progressivamente toma conta da sociedade brasileira a partir da década de 30 e se acentua nos anos 50 e 60, com a crescente expansão da industrialização e urbanização servindo como forte polo de atração para a migração interna, num processo que a consolidação do novo modelo econômico trazido com a era dos governos militares viria a ampliar ainda mais nos anos 70. [...] Por outro lado, o *candomblé*, cuja presença numa cidade como o Rio de Janeiro já se evidenciava desde o início do século, registrando-se

anos 1930 no Brasil, momento em que os intelectuais, ao buscar os elementos para a construção de nossa nacionalidade e identidade, valorizaram um “retorno às origens” e retomaram a cultura afro-brasileira, cujas influências eram abrandadas.

Ainda no Rio, *o herói da nossa gente* encontra, Volomã, árvore que dá todos os frutos, pede algo para comer e tem o alimento negado. Para matar a fome Macunaíma usa seus poderes mágicos, rouba a fruta e, como punição, foi abandonado numa ilha da Baía de Guanabara. Caiuanogue estrela da manha passa por lá, e nega ajuda ao herói, que está cheio de titica de urubu, e o manda tomar banho. Em seguida Vei a Sol o ajuda:

**Macunaíma** – Boioiô, boioiô quizama quizu (Para o público) Não é que meus poderes funcionam até no Rio de Janeiro? (Para Volomã) Não quis dar os frutos por bem, eu pego por mal. Ioioiô ioioiô quizama quizú. (Macunaíma pega uma fruta. Volta o som e todos voltam a se mexer. A comissão de frente avança sobre Macunaíma e batem no herói. Deixam-no largado na ilha com um urubu em cima. Macunaíma acorda sozinho) Ô urubu, não caga não. Vê se acha outro lugar pra fazer suas necessidades. Me jogaram nessa ilhota, é tão pequeninha... Parece a ilha da ninfa Alamoia que veio para o Brasil com os holandeses. (Explorando)

Será que tem tesouro enterrado?... Não, só tem formiga jaquitaguá ruivinha... Oh, urubu, para de cagar na minha cabeça. Porque você fica trepado nessa palmeirinha? Tô todo sujo, todo enlambuzado... [...]

**Filha 1** – Olha quem tá lá. (*Apontando Macunaíma*) [...]

**Filha 3** – Queria tanto casar com ele!

**Filha 2,1** – Eu também... Eu também... [...]

**Vei** – Então vamos lá. (Se aproxima de Macunaíma) Como vai, herói? Tá sozinho?

**Macunaíma** – Quem é a senhora?

**Vei** – Sou Vei a Sol, o poncho dos pobres!

**Macunaíma** – Vei a Sol? Mas a senhora tá uma velhinha bem coroca!

**Vei** – E você tá um heróizinho bem imundo! Não quer entrar aqui no meu barco pra minhas filhas te limparem?

**Macunaíma** – Aceito! [...]

**Vei** – Meninas, cuidem bem do herói! Catem os carrapatos, cortem as unhas, tirem a titica de urubu... [...]

**Vei** – Agora você está alinhado outra vez. Você bem carece é casar com uma de minhas filhas!

**Macunaíma** – Eu?

**As três filha** – É!

também, ao modo oblíquo do tempo, os intercâmbios constantes que as comunidades, negras locais mantêm com centros como Salvador e Recife, só na década de 60 chegaria a metrópole paulistana. As condições socioeconômicas e culturais do período – o processo de metropolização da cidade que se acentua, o aumento da solidão do indivíduo num mundo cada vez mais sem referências fixas, a ausência de respostas institucionais, laicas e religiosas, às suas aflições, a influência da contracultura que se faz sentir em escala planetária, levando à busca, em culturas distantes e exóticas, de novos modelos de sociabilidade, novos sistemas de valores e uma nova espiritualidade, num mundo que começa a registrar sintomas de uma crise profunda – já foram invocadas como responsáveis pela atenção que passam a despertar entre as classes médias urbanas os cultos afro-brasileiros”. (MONTES, Maria Lúcia. As figuras do sagrado e do profano. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 97-98. V 4.)

**Vei** – E você meu genro, eu te dou como dote Oropa, França e Bahia. Mas você tem que me prometer uma coisa.

**Macunaíma** – Já tô prometendo!

**Vei** – Você não vai mais brincar com nenhuma cunhã por aí.

**Macunaíma** – Prometo. Juro pela memória da minha mãe.

(*Entra o bloco de carnaval cantando*) (p. 34; 35; 36TT)

Essas sequências de diálogos mostram o herói com fome, cansado de lutar, “enjoado de viver”, melancólico, sem esperanças, já totalmente desestruturado diante das mudanças ocasionadas pelo contato com a sociedade urbana e industrial. A aliança proposta por Vei de casar com uma de suas filhas assegurou a sua sobrevivência, e em troca ele prometeu fidelidade, que durou pouco, pois logo se engraçou com uma portuguesa, que lhe roubou o barco e o dinheiro. No original de Mário de Andrade uma assombração “Mianiquê-Teibê comeu a varina e foi embora”. (p. 70R)

Ao lado dessa diferenciação o diretor incluiu ao diálogo a expressão muito utilizada em nosso cotidiano quando alguém é obrigado a fazer o que não quer: “Não faz por bem, faz por mal”. Outra adição na fala de Macunaíma “o urubu não caga não” remete ao dizer popular para referir-se a uma pessoa com muito azar: “Urubu quando está azarado o de baixo caga no de cima”. Recorre dessa forma a elementos que o autor acredita serem parte do inconsciente coletivo do brasileiro. O tom humorístico também é reforçado por essas expressões.

Em verdade, a condição de herói é retirada do personagem pelo diretor, conforme transparece na rubrica e nas falas de Vei: “A comissão de frente avança sobre Macunaíma e batem no herói”, “[...] você tá um heroizinho bem imundo! [...] cuidem bem do herói!”. Ao invés de atos de heroísmo, ele apanha, para sobreviver faz concessões, mente, trai e continua sozinho. Assim, termina o segundo ato, com alusão à tragédia brasileira, aos sucessivos equívocos da esquerda e com uma mensagem de que não há mais lugar para heroísmo e ações individualistas.

O terceiro ato tem início,<sup>210</sup> conforme indicação da rubrica (*Voz gravada*), com a leitura da carta escrita pelo Imperador do Mato Virgem a suas súditas Icamíabas pedindo

<sup>210</sup> O terceiro ato transcorre em São Paulo, as cenas correspondem aos capítulos IX a XII e apresentam a seguinte sequência: Macunaíma escreve uma carta para suas súditas Icamíabas, passeia pela cidade no Dia da Flor e discursa sobre a origem do Cruzeiro do Sul, disputa com Chuvisco quem consegue assustar o gigante e sua família, o herói cai numa armadilha da Velha Ceiuci, é liberto pela sua filha amarelinha que é transformada num cometa pela mãe, Ceiuci é presa e deportada para a Europa, Piaimã vai atrás da esposa levando consigo a Muiraquitã, o protagonista joga no bicho com esperanças de ganhar dinheiro e ir também para o exterior, encontra um macaco que diz estar comendo seus testículos e o aconselha a fazer o mesmo, o herói morre ao esmagá-los, Maanape ressuscita-o novamente, Macunaíma ganha no jogo do bicho mas está muito doente para viajar, delirando vê barcos e navios numa fonte em frente a uma estátua de Carlos Gomes, Piaimã volta da Europa com Ceiuci, Macunaíma suborna o mordomo dele, mata seu adversário e recupera a

cacau para negociar na Bolsa de Valores, uma paródia dos relatos quinhentistas. Na carta percebemos o olhar do colonizado sobre o colonizador. Macunaíma relata a tragédia que se abateu sobre ele, a perda da muiraquitã, destaca que as relações entre ele e o Dr. Venceslau (“são as mais lisonjeiras possíveis”), faz menção a sua precária condição econômica, ao dinheiro gasto com “as donas de cá” que não brincam gratuitamente, aos produtos caros que vêm de toda a parte do mundo para o seu consumo.

As primeiras palavras de Macunaíma estabelecem o diálogo com o tempo presente e mencionam a exploração de nossas riquezas pelos americanos, destacando a relação entre Estados Unidos e Brasil e os vínculos de dependência econômica e cultural derivados dela. Alusão clara à entrada maciça de capital estrangeiro na economia do país – parcerias do setor público e privado, no campo educacional e profissional (acordos MEC-USAID) e no campo das mentalidades – e ao consumismo desenfreado. A crítica à valorização do produto estrangeiro em detrimento do nacional aparece quando se menciona a importação.

Macunaíma afirma na carta que está aprendendo os costumes dessa “civilização latina”, e que pretende levar esses melhoramentos para Mato Virgem. Mostra-se fascinado pela cidade de São Paulo, suas fábricas, prédios. Por outro lado, destaca o surgimento de bairros onde ficam aglomerados os miseráveis que crescem a cada dia, os problemas da cidade grande e o papel desempenhado pela polícia e pelos políticos para a manutenção da ordem e progresso. Na carta há ainda a menção à “expressão intelectual” desse povo. Macunaíma afirma: “Tô muito perturbado. Esses brasileiros falam de um jeito e escrevem de um outro. Tenho que estudar!”. Nessa metáfora está implícita a crítica ao distanciamento entre os intelectuais e o povo.<sup>211</sup>

---

Muiraquitã. (MACUNAÍMA (Cena por cena). A sequência de cenas do espetáculo Macunaíma foi conferida no material disponibilizado pelo Arquivo Lasar Segall.)

<sup>211</sup> Sobre a questão do intelectual e objetivo dessa atividade, muitos estudos têm sido realizados com vistas a abarcar a complexidade do tema. Os trabalhos de Edward Said e Russell Jacoby são exemplares nesse sentido. Para Said “A questão central [...] penso, é o fato do intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. Esse papel encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem a consciência de se ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é tapete. [...] O objetivo da atividade intelectual é promover a liberdade humana e o conhecimento. [...] não permitir que meias verdades ou ideias pré-concebidas norteiem as pessoas”. (SAID, Edward W. Representações do Intelectual. In: \_\_\_\_\_. **Representações do Intelectual**. As conferências de Reith de 1993. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 25; 31; 36.)

Em sua reflexão, no capítulo intitulado “Os intelectuais da utopia à miopia”, Jacoby analisa a absorção dos intelectuais pela vida burocrática, o que acarretou, no caso de alguns, a migração para instituições, a especialização, ocorrendo assim a distorção do seu papel social e o desprezo da própria lucidez. O que levou,

Essa crítica à intelectualidade e ao academicismo, por meio do humor, é urdida pelo diretor ao discutir um feriado nacional fictício, o Dia da Flor. Ao transpor a narrativa para o diálogo, ele menciona as diferenças entre linguagem escrita e oral, brinca com o sentido dubio atribuído à palavra puíto, faz sátira à Academia Brasileira de Letras criando na peça a Academia Paulista de Letras. No original de Mário de Andrade o herói aguarda a recuperação de Piaimã, como indica a passagem: “Macunaíma não podia nem dar passo pra conseguir a muiraquitã agora guardada dentro do caramujo por debaixo do corpo do gigante”. (p. 83R) No texto teatral Macunaíma esclarece que Piaimã está “ainda todo estropiado, machucado... com a muiraquitã guardada, enfiada no puíto dele.” Tal expressão é muito utilizada quando desaparece alguma coisa. Outro acréscimo foi feito na fala de Maanape: “Não fica contando com o ovo no puíto da galinha”, frase utilizada quando se dá por certo algo que ainda não aconteceu. Não é preciso explicar o sentido popular da palavra puíto. Em relação ao Cruzeiro do Sul, Antunes Filho manteve a explicação mítica de Macunaíma de que ele era o Pai do Mutum, colocando em cheque uma explicação cartesiana não partilhada pelo povo, que não se convencia com o discurso do “sublime poeta” de que as quatro estrelas “são o sacrossanto e tradicional Cruzeiro”. (p. 85R)

De volta à pensão, como demonstra a rubrica (*Entra Macunaíma tossindo*) e a fala do herói “Tô muito doente”, Macunaíma estava sendo destruído pelo seu contato com a civilização. Dois novos pensionistas, o Índio Antônio e a Beata Mãe de Deus, recém-chegados do sertão da Bahia, batizam Macunaíma para curá-lo de suas doenças. Novamente, o elemento sobrenatural ganha destaque, a religiosidade aparece como solução para todos os males, porém, o diretor acrescenta ao diálogo o comercialismo característico de uma sociedade de mercado em torno até mesmo da questão espiritual:

**Macunaíma** – (*Vai sentar na cama*) Tô muito doente.

**Antonio** – Meu filho, você carece é de entrar na religião Caraimonhaga.

**Beata** – Está fazendo furor no sertão da Bahia.

**Macunaíma** – Que diabo de religião é essa?

**Antonio** – É a religião de deus que há de vir.

**Macunaíma** – Essa religião cura? [...]

**Antonio** – Cura todos os males do corpo e da alma. [...]

---

por sua vez, à descrença na utopia, definida por ele como: “[...] não só [...] uma visão de uma sociedade futura, mas [...] uma visão pura e simples, uma capacidade, talvez uma disposição para usar conceitos expansivos para enxergar a realidade e suas possibilidades”. (JACOBY, Russell. Os intelectuais: da utopia à miopia. In: \_\_\_\_\_. **O fim da utopia** – política e cultura na era da apatia. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 141.) A crítica presente na carta lida ao início do terceiro ato enfatiza uma postura partilhada por Mário de Andrade e Antunes Filho acerca do intelectual e dialoga diretamente com o momento histórico vivenciado pela sociedade brasileira ao longo da década de 1970, período no qual houve um recuo político e intelectual da esquerda, uma perda do referencial de transformação revolucionária no nível teórico e prático e uma descrença em relação a um futuro melhor.

**Antonio** – Tá batizado. Ficou melhor?

**Macunaíma** – Um pouquinho.

**Antonio** – Vai ficar bom logo.

**Rosa** – (*Para Macunaíma*) Estão esperando...

**Macunaíma** – Esperando quem?

**Rosa** – Uma ajuda...

**Macunaíma** – Podem contar comigo sempre...

**Rosa** – Não, um ajudório. Eles vivem. Disso

**Macunaíma** – Então Deus lhe pague!

**Rosa** – Dinheiro!

**Macunaíma** – Quando meus manos voltarem, eu peço pra Dona Rosa levar no quarto de vocês... (p. 45-46TT)

No texto teatral, o personagem segue o conselho do beato para tomar um ar fresco e sai para caçar com os irmãos. Há poucas alterações em relação ao original. Macunaíma conta a todos da pensão que caçou dois veados ao invés de ratinhos chamuscados e sua mentira é descoberta. Uma das mudanças é em relação à caracterização do personagem André, “que andava sempre encalistrado”. (p. 90R) No texto teatral ele aparece com sapato novo, e Antunes Filho brinca com a questão do consumismo propondo: “(*Vão saindo e batizando os sapatos de André*)”, algo bem comum quanto alguém compra sapatos novos. Além dessa rubrica há a fala de Macunaíma: “Deixa estar, jacaré, que um dia a lagoa há de secar!”, expressão usada para aqueles que gastam todo o dinheiro que têm sem se preocupar com o dia de amanhã. Há ainda o uso da frase “a cara do André”, cujas variações são muitas no universo popular: “cara de puíto”, “cara de tacho”. Ao recordar com os irmãos a vivência no Uraricoera, o diretor acrescenta saudosismo e humor na fala de Jiguê: “Era bom lá... [...] (*Rindo*) E os carandirus que queriam entrar no teu buraco”. (p. 48TT)

Pela segunda vez o herói mente que encontrou rastro de tapir, na frente da Bolsa de Mercadorias. Durante esse ato ele vai aos poucos se revelando sem caráter. As rubricas indicam que a ação deve transcorrer entre o público. São encontradas por uma mulher: “a varinha que o Padre Anchieta usava pra catequisar os índios escrevendo na praia”, “a tibia de Pedro de Toledo, primeiro governador de São Paulo”, “A pia batismal do Pátio do Colégio”. Esses acréscimos do diretor remetem ao passado, ao processo de colonização e imposição de valores do “homem branco” aos habitantes dos trópicos. De acordo com Mário de Andrade, um comerciante reclama de ser tirado um dia inteiro do trabalho para procurar rastro de tapir: “Pois então a gente vive trabucando pra ganhar o pão-nosso e vai um indivíduo tira o dia inteiro a gente do trabalho”. (p. 92R) No texto de Antunes Filho quem faz isso é um operário que vende a sua força de trabalho e não o comerciante, dono dos meios de produção. Essa mudança destaca a suposta alienação por parte do operário e sugere a associação

tempo/dinheiro/trabalho/exploração. Os estudantes foram mantidos como no livro pelo diretor: “já que o governo não toma medidas sejamos nós mesmos os justiçadores!”. Foi adicionada à fala de Macunaíma a expressão “Isso, bota a lenha na fogueira que é divertido”, muito utilizada no dia a dia quando há uma situação complicada e um terceiro fica opinando:

*(O povo se joga contra os três manos que fogem e ficam acuados no cantinho do palco. Entra o guarda)*

Polícia – Teje preso! *(Traz Macunaíma preso)*

Macunaíma – O seu guarda, me solta! Não fiz nada! Sou índio! *(Descendo pra plateia)* Devagar com o andor que o santo é de barro!

Povo – Solta! Deixa! Deixa! *(Macunaíma aproveita a bagunça para escapar)*

Policial – Cadê o preso? Cerquem o quartirão. *(Saem todos. Entra Chuvisco com um balde).* (p. 50TT)

Em ambos, livro e peça, depois desse episódio Macunaíma e Chuvisco se encontram e apostam quem consegue assustar Piaimã e sua família. Um diz para o outro: “Que que foi? Nunca viu, cara de pavu?” Chuvisco responde: “Faz tempo que não te vejo, cara de percevejo. Que que você está fazendo aqui no Pacaembu?”. O uso de rimas na conversa é um acréscimo do diretor, assim como crianças que cantam. “Há, há, há! Minha rachadinha há, há, há! Minha rachadinha, quem te pôs as mãos sabendo que é minha!”. (p. 51TT) O herói, que tentava assustá-los com palavrão, perde a disputa. “Chuvisco – Tá vendo? Ganhei de você. Família de gigante tem medo de chuvisco, de palavra feia não”. (p. 52TT) No livro, após esse episódio Macunaíma vai embora para a pensão, na peça ele permanece brincando com as crianças e é capturado por Ceiuci:

*(As crianças pulam e convidam Macunaíma para pular. Quando vai pular erra e as crianças o prendem. Entra a Velha)*

**Ceiuci** – Ah! Ah! Te prendi, pato. Deixa ver se está bem gordinho. Deixa ver o dedinho! Ah! Está bom... Vamos guardar o pato no alçapão. *(As crianças põem Macunaíma no alçapão, gritando de alegria)*

**Ceiuci** – *(Toca a campainha)* Amarelinha, você senta aí em cima do alçapão e vigia o pato enquanto eu vou acender o fogo e preparar o molho. (p. 52TT)

Na peça o herói é preso num alçapão, no livro, no quarto de Amarelinha. Quando a mãe vai procurá-lo, a filha, amedrontada, fala para Macunaíma atirar dinheiro por debaixo da porta para contentar a “velha gulosa [...] sempre comendo e pedindo mais”. (p. 99R) Enquanto isso propõe que, se ele acertar três adivinhas, o deixa ir embora. Antunes Filho não optou por esse encaminhamento, mas, por narrar o episódio da fuga por meio de um jogo de adivinha:

*(Entra Ceiuci com as crianças e vê o alçapão aberto)*

**Ceiuci** – Cadê meu pato? Cadê meu pato?

**Amarelinha** – O gato comeu.  
**Ceiuci** – Cadê o gato?  
**Amarelinha** – Foi pro mato.  
**Ceiuci** – E o mato?  
**Amarelinha** – Pegou fogo.  
**Ceiuci** – E o fogo?  
**Amarelinha** – A água apagou.  
**Ceiuci** – Cadê a água?  
**Amarelinha** – O boi bebeu.  
**Ceiuci** – E o boi?  
**Amarelinha** – Foi puxar trigo.  
**Ceiuci** – E o trigo?  
**Amarelinha** – O pato comeu.  
**Ceiuci** – E o pato?  
**Amarelinha** – O pato fugiu!  
**Ceiuci** – (*Fecha o alçapão*) Ah, é? Pois faz a Amarelinha para Amarelinha. (*Criança faz o desenho da Amarelinha*) – Amarelinha, pula Amarelinha!  
**Amarelinha** – (*Pula*) Cheguei no céu!  
**Ceiuci** – Agora de castigo você vai virar cometa. Vai! (*Amarelinha sai*) [...] Quero meu pato de volta. Me ajudem. Procurem por todo o Brasil, do Oiapoque ao Chuí, de São Tomé a Tabatinga! (*Crianças espalham-se pelo teatro procurando*). (p. 53TT)

Depois de correr pelo Brasil sete dias e sete noites fugindo de Ceiuci, o herói promete vingança. A rubrica indica o encontro dele pelos irmãos na plateia, um apito de polícia e a entrada de um guarda: “Vocês índios de novo? Tejem presos!”. (p. 55TT) Macunaíma denuncia a perseguição, informa a ficha completa da indiciada e manda prendê-la. As cenas de busca e perseguição em meio à plateia, embora façam parte de um universo ficcional, correspondem à realidade do período. As vozes que se levantaram contra o regime foram caladas da forma mais arbitrária possível, com prisões, exílios, tortura.

De volta à pensão, Macunaíma descobre que está com sarampão, “doença de branco”, adição do diretor, liga para a casa do regatão e o telefonista avisa que Ceiuci foi deportada e que seu marido também havia embarcado para a Europa com a Muiraquitã no puíto. Macunaíma fica pensando como vai reaver seu talismã e viver em São Paulo sem dinheiro. Ele, Maanape e Jiguê contam o dinheiro que tem: “Jiguê – Eu tenho 14 contos / Maanape – Eu 15. / Macunaíma – Eu tenho 1. São 30 contos. Vamo dividir. 15 pra vocês (*Guarda o resto do dinheiro no bolso*)”. (p. 56TT) Após o cacau ser trocado por dinheiro na bolsa, ele era dividido em partes desiguais e Macunaíma ficava com a maior quantia. Esse acréscimo do diretor mostra como o personagem, durante a sua estadia na cidade, foi incorporando valores capitalistas e reproduzindo a engrenagem do sistema. Diante da tristeza do herói, em fala adicionada ao texto original, Maanape diz: “Não fica jururu não. Hoje é

Domingo, pé de cachimbo. Vamos passear. Vamos se divertir. Vamo visitar um lugar que inauguraram essa semana, um lugar pitoresco para se distrair”. (p. 56TT)

A questão financeira continua norteando os diálogos. Maanape sugere ao irmão que ele se passe por pintor e vá para a Europa atrás de Venceslau com uma bolsa do governo. Enquanto ele treina, Jiguê e Maanape providenciam a papelada. Os acontecimentos seguintes permaneceram idênticos ao do livro: a venda de um gambá que “caga prata”. “Quando faz necessidade só prata que sai” (p. 107R) pelo mascate Tequeteque, típico malandro brasileiro que vive de enganar os outros e considera isso um trabalho; a decisão de não ir para Europa “Sou americano meu lugar é aqui na América. A civilização europeia de certo esculhamba a inteireza do nosso caráter”; (p. 58TT) (p. 108R) a procura de dinheiro enterrado “É só arriscar para encontrar tesouro enterrado”; (p. 58TT) (p. 109R) a ideia de ganhar dinheiro jogando no bicho “Macunaíma – Maanape, me dá a milhar do macaco. / Maanape – 1968”; (p. 58TT) a exploração do Ticotico pelo Chupinzão; o encontro de Macunaíma com um macaco e sua morte pelo esmagamento dos testículos; o ritual de Maanape para ressuscitar o irmão; o ganho no jogo do bicho; a erisipela que impede o herói de ir à Europa; a menção a Carlos Gomes; a traição com Suzi, nova companheira de Jiguê; e o passeio na máquina automóvel para alegrar o protagonista quando os irmãos verificaram que ele “era muito safado e sem caráter”. (p. 119R) (p. 66TT)

Há pequenas modificações em relação ao original de Mário de Andrade. Uma delas é o estabelecimento do número 1968 como milhar do macaco, referência clara do diretor ao “golpe dentro do golpe”, legitimado pela decretação do AI-5, e aos seus desdobramentos para os brasileiros, que viram a cada dia esvaírem-se as possibilidades uma transformação social e o retorno à democracia. Outro acréscimo foi a frase sobre Carlos Gomes na fala de Macunaíma “Ao grande espírito brasileiro que conjugou seu gênio com a itálica inspiração” e uma resposta do próprio compositor: “Certo, figlio, mio! Certo!”. No livro, Macunaíma vai passear pela cidade e depara-se com um monumento dedicado ao gênio, (cf. p. 113R) no texto teatral, o personagem, com febre por causa da erisipela, sai da pensão, vê uma fonte e num delírio fala que está vendo a estátua do músico. Novamente, há, por parte do diretor, uma crítica aos modelos importados e a nossa dependência cultural, reforçada pela confirmação do poeta em língua italiana. Embora o artista utilizasse temas indianistas em suas óperas, seguia o modelo italiano e apresentava uma visão romantizada do índio brasileiro.

Finalmente há o confronto entre o protagonista e seu antagonista. No original o herói vê um passarinho verde e Maanape avisa-o que os jornais anunciavam a volta de Venceslau

Pietro Pietra. Macunaíma vai à noite para a casa do gigante esperá-lo, espanta o pai do sono, avista o chofer e a criada brincando. Enquanto explica aos dois a origem mítica do automóvel, chega Venceslau Pietro Pietra e os convida para entrar. Na casa havia um buraco e um cipó que ficava bem em cima e servia de balanço. Lá em baixo estava sua esposa preparando uma macarronada. O regatão balança o chofer e o rapaz é morto ao cair no molho. Ele busca Macunaíma, que já se engraçava com a criadinha, insiste para balançá-lo, o herói aceita com a condição de que ele balançasse primeiro. “O gigante caiu na macarronada fervendo e subiu no ar um cheiro tão forte de couro cozido que matou todos os tico-ticos da cidade e o herói teve uma sapituca”. (p. 129R)

Conforme esta sequência de diálogos, Antunes Filho simplificou o episódio do livro e fez modificações significativas:

*(Os três saem a passeio) (Um passarinho passa pela plateia) [...]*

**Maanape** – *(Lê)* “volta cantora famosa pra temporada lírica no Municipal”. É a gulosa caapora! O Piaimã por certo usou suas influências para trazer ela de volta!

**Macunaíma** – Nós também vamos usar nossas influências *(Bate na mala)* para conseguir de novo minha muiiraquitã! Custe o que custar!

*[...] (Os três saem pelo fundo da plateia) (Entra Piaimã, Ceiuci, filha, estátuas e carregadores com muita bagagem. Acompanhados pelo repórter e fotógrafos).*

**Repórter** – O senhor comendador pode revelar os motivos da sua viagem à Europa? Negócios muito importantes?

**Piaimã** – Arte, meu caro amigo, só arte. Fui a Roma para formar uma companhia lírica. E lá prima dona será La Ceiuci, minha mulher...

**Repórter** – Que vai cantar a senhora?

**Ceiuci** – Carmem, Aida, La Traviata, Mme Butterfly...

**Repórter** – E que mais fez o senhor?

**Piaimã** – Compras, compras... Estátuas sicilianas para a minha coleção. *(Sai toda a companhia)*

**Macunaíma** – *(Aparece no balcão. Assobia para o motorista)* [...] *(Joga dinheiro pela janela)* [...]

**Mordomo** – *(Pega as notas)* Dinheiro... Dinheiro de verdade! E pra que isso? [...] Pra me dar?

**Macunaíma** – Se você fizer um trato comigo... *(Sobe até a janela e conspira com os três manos) (Passa a estrela da manhã)*

**Maanape** – Olha! Tá amanhecendo... É a estrela da manhã!

**Piaimã** – Motorista! Prepare meu carro que eu quero dar uma volta...

**Motorista** – *(Desce)* E o resto do dinheiro?

**Macunaíma** – Depois. Trato é trato.

**Motorista** – *(Vai sair)* Como é a palavra?

**Macunaíma** – Eropita boiamorebo!

**Motorista** – Estátuas entrem! Eropita boiamorebo! *(Para os três manos)* Podem descer!

**Piaimã** – *(Entra de carro. Ceiuci e filha atrás)* Enquanto você vai praticar o seu canto, eu vou passear na Avenida São João, respirar o ar puro da manhã. *(Ceiuci começa a cantar. Perseguição do carro de Maanape e Jigue pelo carro de Piaimã. Troca de palavrões).*

**Macunaíma** – Agora, eropita boiamorebo! (*Estátuas envolvem Piaimã e a Ceiuci e Macunaíma mata os dois*). (*As estátuas caem quebradas*)

**Macunaíma** – Eu consegui!

**Motorista** – E o dinheiro?

**Macunaíma** – (*Joga a mala*) Trato é trato!

**Jiguê** – (*Pega a muiraquitã e dá pra Macunaíma*) A muiraquitã!

**Macunaíma** – Conseguimos! Conseguimos a muiraquitã e acabamos com a raça de Piaimã!

**Jiguê e Maanape** – Viva o herói! Viva o herói! (p. 66-67TT)

Dentre as modificações, uma é que o herói não derrotou o regatão sozinho, mas foi ajudado pelo motorista e pelos irmãos. As armas foram a magia e algo que nos é bem peculiar, o famoso jeitinho brasileiro de resolver os problemas usando influências/dinheiro. Num país capitalista, onde tudo é negociável e tem um preço, não foi nada difícil convencer o motorista a trair o patrão. Outras alterações foram a chegada de Ceiucci com o marido e a filha da Europa e sua caracterização como cantora de ópera; o questionamento do repórter “Negócios muito importantes?” e a resposta de Venceslau Pietro Petra “só arte, compras”, que reforçam a relação de dependência, não só econômica, mais cultural, entre Brasil e o exterior, bem como a relação arte e mercadoria numa sociedade massificada; a perseguição ao carro de Piaimã e Ceiucci, e, por fim, a participação do seu precioso artigo de luxo importado – coleção de estátuas sicilianas – na sua morte por Macunaíma.

Durante o terceiro ato o leitor/expectador acompanha a desestruturação do personagem. Em vários momentos, fascinado por tudo que a modernidade e o progresso proporcionavam, Macunaíma esqueceu-se do que foi fazer na cidade, mas os irmãos “companheiros” o lembravam de que ele estava ali por um ideal, o de recuperar seu Muiraquitã. Nesse mundo ficcional, suas sucessivas mortes podem ser lidas como a derrota dos segmentos empenhados na busca pela transformação social. Assim como a esquerda brasileira, a quem se atribuiu uma postura ingênua e equivocada no encaminhamento do processo revolucionário, em direção ao socialismo, optando por alianças errôneas, desde a década de 1930, Macunaíma também se perdeu no caminho, não sabia mais por que lutava.

Por outro lado, mesmo diante da falência das utopias, esse movimento vida/morte do personagem sugere a associação mudança/imobilidade. O seu renascer pode ser lido como a capacidade do indivíduo de encontrar caminhos e de modificar a história em meio às piores circunstâncias. Dessa forma, o grupo propõe a reflexão sobre uma situação histórica atual, que não pode ser resumida ao regime autoritário, e chama para a necessidade de um movimento do individual para o coletivo. De posse de seu Muiraquitã, Macunaíma agora sonha com o retorno “à querência deles”.

### O RETORNO ÀS ORIGENS

NO QUARTO ATO,<sup>212</sup> Macunaíma volta com seus irmãos para o Uraricoera. Praticamente, não há alterações em relação ao original. Poucos acréscimos foram feitos pelo diretor. Alguns deles foram as canções o e o adeus à dona da pensão: “(*Os três manos entram cantando*). Viva eu, viva tudo, viva o Chico Barrigudo! (*Entra Rosa*)”; (p. 69TT) as frases ditas por Macunaíma, ao olhar pela ultima vez a cidade e ao encontrar Iriqui: “São Paulo macota, por fora bela viola, por dentro pão bolorento” (p. 69TT), “Iriqui – Você mudou! Que roupa é essa? / Macunaíma – Você também tá mudada...”. (p. 70TT) O canto de princesa: na peça “(*Uma princesa sai da árvore*)” e oferece uma carambola para Macunaíma, ele pega a fruta e a convida para ir ao Uraricoera com ele. Os dois brincam ao som de uma música estrangeira:

**Princesa** – (*Canta*) Belle qui tiens ma vie / Captive dans tes mains qui m'a l'âme ravie / D'unnsourire gracieux viens tôt me secourir / Ou me faudra mourir / Approche-toi mon bien / Ne me sois plus drebelle / Puisque mon ceur est tien / Pou mon mal apaiser / Donne moi un baiser! [sic]. (p. 72TT)

O ditado popular incorporado à fala de Jiguê, que o aconselha a brincar um pouco com Iriqui: “briga de marido e mulher não mete colher” (p. 73TT) e outro na resposta de Macunaíma ao irmão “Ói que sol de inverno, chuva de verão, choro de mulher e palavra de ladrão, eieieiei não caia não. Vam'bora, gente?” (p. 73TT) foram acrescidos pelo diretor e mostram que, depois de iniciar um processo de autodestruição na cidade, tudo lhe parecia diferente no retorno para casa. Aos olhos do herói, Iriqui agora era “muito relambória” em relação à princesa que era “chic”. A associação Iriqui/arcaico, Princesa/moderno mostra uma visão superficial da realidade, um modo de ver que não ultrapassa as aparências.

Em verdade, quem estava mudado era o herói. Esquecera completamente os valores da tribo e até mesmo que havia abandonado a sua consciência. Depois de chegar ao

<sup>212</sup> Esse último ato corresponde aos capítulos (XV, XVI, XVII e Epílogo). Há a seguinte sequência de cenas: os irmãos despedem-se de São Paulo e sobem pelo Norte pelo Rio Tietê e a seguir pelo Araguaia. No percurso surpreendem-se com as mudanças na floresta, que está cheia de monstros, e se deparam com dois deles: Pondê e Oibê. Encontram princesa, transformada em árvore caramboleira por Oibê, Macunaíma a desencanta e ela segue viagem com os irmãos. Chegam à terra natal, não encontram a indiada brasileira, os irmãos vão procurar uma alguma coisa para comer e Macunaíma vai buscar a sua consciência de brasileiro. Na volta surpreende Jiguê com a princesa, jura vingança, envenena o irmão com um anzol, ele fica leproso. Jiguê e Maanape viram sombra, levam princesa embora com eles, Macunaíma fica só, é abandonado pelo seu séquito. Atacado pelo calor de Vei, ele resolve refrescar-se num lago, a Uiara come a sua perna e rouba seu Muiraquitã. Só e melancólico, ele deixa tudo estéril a sua volta, envenena o lago e resolve virar estrela. (MACUNAÍMA (Cena por cena). A sequência de cenas do espetáculo Macunaíma foi conferida no material disponibilizado pelo Arquivo Lasar Segall.)

Uraricoera e pedir passagem, há no texto teatral uma menção à marchinha carnavalesca “O abre alas”. Ao estabelecer-se na antiga morada, Macunaíma encontra João Ramalho que lhe pergunta: “Quem és tu, nobre estrangeiro”, então lembra de buscar a sua consciência. A crítica aqui é clara: ao mostrar um nativo, visto por um forasteiro como estranho em sua própria terra, Antunes Filho reforçou a mensagem de que o país estava hipotecado aos americanos, que o administravam como se fosse a casa deles, e nós éramos os intrusos em nosso próprio território, o que dificultava cada vez mais o desenvolvimento de uma civilização própria. De volta à maloca, Macunaíma nega-se a cooperar com os trabalhos coletivos em busca de comida.

Duas adições foram feitas a esse episódio. O diretor acrescentou uma pergunta e uma música latino-americana:

**Macunaíma** – Vou buscar minha consciência na Ilha de Marapatá (*Entra o pano com a rumba e as consciências*)

**Rumbeiros** – (*Cantam*) Yo voy a volver a Marapatá / Yo me confundo penando acá / Yo estoy contento voy a bailar / Que mañana vuelvo a Marapatá / Santa Barbara le dijo por la boca de Santa Peta / Que todos los negros tienen tremenda vara de jeta.

**Macunaíma** – Quanta consciência! Cadê a minha? Perdi minha consciência! Vou pegar essa aqui mesmo. Essa é de um hispano-americano, serve direitinho na minha cabeça. Agora eu tenho de novo uma consciência, que é que eu vou fazer? (*Aparece a vara*) Ah! Boa ideia! Vou pescar. (*Pano vai saindo e Macunaíma vem à frente do barco*)

**Rumbeiros** – (*Cantam*) Yo voy a volver a Marapatá / Yo me confundo penando acá / Esta noche me voy a emborrachar / Mañana negrita te voy a dejar. [p. 74-75TT]

Ao voltar à maloca, Macunaíma surpreende Jiguê – antes descrito como “muito bobo” e agora “muito valente” – com a Princesa, vinga-se dele colocando um dente de sucuri num anzol, ele morre de lepra e fica apenas a sua sombra. Princesa pede para ele matar Macunaíma. Ela consegue passar lepra para o herói, que promete: “não vou morrer sozinho, eu passar lepra pra todo mundo!”. (p. 78TT) Abandonado, até mesmo pelo seu séquito de papagaios, restou apenas um para escutar as histórias do herói, que conta seus feitos e adormece. No outro dia acordou, com vontade de brincar, era Vei a Sol fazendo cosquinhas em seu corpo e vingando-se dele por não ter casado com uma de suas filhas. Resolveu refrescar-se num lago:

**Macunaíma** – (*Atraído pela Uiara vai até a lagoa*) Ai que água gelada! Mani... mani... mani... (*Entra no lago e grita*) Você é a Uiara. (*Pausa. Ele pula fora do lago*). A Uiara me enganou. Ela me traiu como todo mundo. Comeu até a minha perna, minha muiiraquitã. Lembrança da minha marvada, não tenho nem você nem ela nem nada. (*Chora. Entram as índias. Saem*)

*depois de preparar Macunaíma agora amputado duma perna). [...] Essa é a justiça dos homens. (Pega os venenos). [...] eu vou envenenar pra sempre esse lagoão. [...] Vai ficar tudo estéril que nem eu... Tô vingado. [...] Pra viver aqui carece de ter um sentido. Este mundo não tem mais graça. Eu também vou ser brilho inútil de estrela, o mesmo de todos esses parentes, mães, pais, cunhãs, cunhatãs, conhecidos... Vou plantar esse cipó de mata matá. Vou subir por ele pro céu. Eu não vim no mundo pra ser pedra. Adeus meu povo! Eu também vou pro céu! (Entra a escada com as seis pessoas da Ursa Maior. Macunaíma sobe a escada) [...]*

**Narrador** – Acabou-se a história, morre a vitória [...]. (p. 79; 81TT)

O mundo de aparências pelo qual ele ficou fascinado enquanto buscava reaver o seu Muiraquitã – o que metaforicamente pode ser lido como reaver um ideal – levou-o à autodestruição. Em troca de pequenas concessões, manteve a sua consciência individual, não construiu um caráter, renunciou à capacidade de mudança. Preferiu deixar tudo estéril e virar estrela a contribuir para a construção de uma conjecturada *civilização própria*. A metáfora da busca da consciência e a pergunta adicionada pelo diretor “que é que eu vou fazer?” é muito significativa em relação ao regime de exceção instaurado no país desde o golpe militar de 1964. Precisávamos tomar as rédeas de nossa história, lutar pelo retorno ao estado de direito. A questão que se colocava nesses tempos de incertezas era a urgência da construção de um projeto de sociedade democrática, mais humana, com justiça social, menos desigualdade e liberdade de expressão. Era preciso enfrentar o mundo estabelecendo novas formas de relacionamento numa ação individual de retomada de uma consciência coletiva.

### “MACUNAÍMA” NO CINEMA: O HERÓI DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE vincula-se a um cinema denominado por ele próprio de “cultural”, que reuniu vários cinéfilos preocupados com produções mais voltadas para “[...] os diversos valores culturais, intelectuais, políticos, sociais, etc.”.<sup>213</sup> Essa tendência foi representada por um grupo de diretores do Cinema Novo, que se opunham nitidamente à produção de filmes com objetivos comerciais e baseados em modelos estrangeiros. Em linhas gerais esses artistas procuraram criar uma linguagem artística descolonizada, que estivesse diretamente relacionada às questões nacionais debatidas no período:

O cinema moderno [...] foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, [...] alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o

<sup>213</sup> JOAQUIM Pedro de Andrade por él mismo. Cine & Médios, Argentina, v. 2, n.5, p. 21, 1971 apud RAMOS, Alcides Freire. Pensando o processo de recepção/produção de significados. In: \_\_\_\_\_. **Canibalismo dos fracos**. São Paulo: Edusc, 2002, p. 55.

teatro naquele momento. O diálogo com a literatura não se fez apenas nas adaptações, neste conjunto de filmes notáveis como *Vidas Secas* (Pereira dos Santos, 1963), *Porto das Caixas* (Saraceni, 1963), *O Padre e a moça* (Joaquim Pedro, 1965), *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A Hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *Macunaíma* (Joaquim Pedro, 1969). Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social.<sup>214</sup>

As primeiras produções do cinema novo, anteriores ao golpe militar de 1964, foram realizadas num momento de grande efervescência política e cultural e estiveram em consonância com os temas debatidos no período: reforma agrária, cangaço, religiosidade popular, alienação/conscientização, revolução social. Os cinemanovistas viram o cinema como uma forma de prática política. Instaurada a ditadura militar, o tema da resistência democrática e o processo de autoanálise dos caminhos seguidos pela militância de esquerda passaram a nortear as produções fílmicas. A partir desse momento, vários intelectuais, militantes do partido e artistas buscaram uma explicação para o fracasso da esquerda.

O ano de maior crise do Partido Comunista foi o de 1967, em que várias dissidências estavam dispostas a um enfrentamento aberto, a pegar em armas para a derrubada do regime, em que a tortura foi legitimada/institucionalizada pelo governo, e a censura, impedia a liberdade de expressão. A crítica mais contundente aos caminhos seguidos pela militância de esquerda foi realizada por *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha.<sup>215</sup> Sem dúvida, esse

<sup>214</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 19.

<sup>215</sup> Nesse período as produções denominadas tropicalistas viram no diálogo com o modernismo, especificamente com a antropofagia oswaldiana – na função simbólica do ato de devorar – uma maneira de estabelecer um diálogo crítico com as influências estrangeiras, com o advento da indústria cultural e massificação da cultura. Ao invés de negar as influências, propunha-se a assimilação antropofágica como resposta aos impasses do período. “O ano de 1967 foi marcado por várias rupturas, das quais o tropicalismo foi considerado pelos estudiosos [...] como a mais significativa, uma vez que ela se deu em diferentes linguagens artísticas: no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na música. No âmbito dos acontecimentos históricos, foram arroladas as seguintes produções: o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, a encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, o lançamento da canção *Tropicália*, de Caetano Veloso, além da exposição *Tropicália*, de Hélio Oiticica. A questão da ruptura e a circularidade de ideias entre essas manifestações tornou-se um consenso. Dessa forma, convencionou-se, a partir da recepção desses trabalhos, agrupá-los dentro de um movimento que, na verdade, em momento algum teve a pretensão de constituir-se como tal”. (BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia**. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004, f. 13-14.)

Sobre o impacto dessas produções e suas contribuições para a reflexão sobre a vida brasileira no período, consultar:

PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História**, São Paulo, v.1, n. 22, p. 138, 2003.

\_\_\_\_\_. O texto e a cena – Aspectos da História da Recepção: *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade) em 1967 e no ano de 2000. **Cultura Vozes**, n. 4, p. 11, jul. /ago. 2001.

filme, ao abordar a crise da esquerda e discutir formas de consciência e alienação, foi o que causou maior impacto no período. Essas questões continuaram presentes nas produções dos cinemanovistas, entretanto, após a decretação ao AI-5 e o endurecimento do regime, para continuar debatendo os problemas brasileiros foi preciso recorrer a meios indiretos, e o uso de metáforas, de alegorias fez-se presente no cinema, teatro, na poesia, na imprensa, nas músicas.

Embora os cinemanovistas buscassem maior popularização das películas, foram muito criticados por produzir filmes herméticos, para um público muito restrito. Conseguiram criar um cinema que tratava de temas populares, como os problemas enfrentados pelos brasileiros, mas não criaram um cinema de audiência popular, com expectadores de diversos grupos sociais. Nesse sentido, *Macunaíma* foi “[...] o primeiro filme verdadeiramente popular do cinema novo (lançado em novembro de 1969, foi o quinto numa lista dos de melhor bilheteria entre os filmes brasileiros daquele ano)”.<sup>216</sup> Em entrevista concedida pelo diretor após seu lançamento, ele fala sobre o filme e justifica a sua opção pela leitura antropofágica da história brasileira:

[...] a película trata da permanência da antropofagia na sociedade brasileira. Isto resulta da constatação mais ou menos radical, de que, [...] as relações entre as pessoas permanecem iguais desde os tempos em que realmente se praticava a antropofagia direta, simples e selvagem; até os dias de hoje, em que essa forma antropofágica ganha um aspecto civilizado, um aspecto industrializado, um aspecto institucionalizado. [...] de um comportamento basicamente selvagem que existe por detrás de uma moral falsa, vigente, uma moral de pseudos bons costumes. Também contribui – eu creio – para a discussão do que seria definir um novo herói brasileiro ou [...] latino-americano; esse novo herói evidentemente não é *Macunaíma*. [...] um herói ultrapassado, [...] errado, [...] derrotado, [...] de consciência individual; [...] um herói moderno [...] é um herói de consciência coletiva e é um vencedor, não um derrotado.<sup>217</sup>

---

RAMOS, Alcides Freire. Terra em Transe: Estética da recepção e historicidade. **Artcultura**, Uberlândia, v. 4, n. 5, p. 56-62, Dez. 2002.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticia**. São Paulo: Edusp, 1980.

\_\_\_\_\_. **Tropicália – alegoria e alegria**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

<sup>216</sup> JONHSON, Randall. Modernismo e Cinema Novo. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e Cinema**. *Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982, p. 88.

<sup>217</sup> JOAQUIM Pedro de Andrade por él mismo. Cine & Médios, Argentina, v. 2, n. 5, p. 21, 1971 apud RAMOS, Alcides Freire. Pensando o processo de recepção/produção de significados. In: \_\_\_\_\_. **Canibalismo dos fracos**. São Paulo: Edusc, 2002, p. 57.

O trabalho de Ramos, da qual retiramos trechos da entrevista, trata de *Os Inconfidentes* (1972), projeto posterior a *Macunaíma*. Nele, o autor, por meio de um estudo detalhado do filme e da recepção dos críticos, mostrou como ele dialogou antropofagicamente com as questões do período num momento de autocrítica da esquerda brasileira. A originalidade de sua análise tornou-se uma referência metodológica obrigatória para todos aqueles que se interessam pela relação entre história e cinema.

Ao posicionar-se sobre essas questões, o cineasta mostrou um ponto de vista perceptível em todos os seus filmes, a abordagem de problemas diretamente relacionados à coletividade.<sup>218</sup> Esses apontamentos gerais nos dão alguns elementos para observar os aspectos que irão diferenciar a obra cinematográfica<sup>219</sup> da teatral.

No filme,<sup>220</sup> *Macunaíma* é caracterizado negativamente desde a primeira sequência, é um herói mau-caráter, sem causa, sem destino. Já nasce adulto. O aviso de que será inteligente é feito por Sofará, companheira de Jiguê. Na sequência em que todos estão na maloca, Jiguê faz uma armadilha para pegar anta e fala para o herói, que pede uma corda, que aquilo não era brinquedo de criança. Diante do choro persistente dele, a mãe pede para Sofará o levar para passear no Mato. Chegando lá ela tira um cigarro de suas partes íntimas e fala: “fuma”. Ele se transforma num príncipe lindo e brinca com a companheira do irmão.

Descobertas as safadezas do herói, seu egoísmo, as mentiras, a mãe abandona-o e o xinga de besta. Ao encontrar com o avô Currupira, ele pede comida e, num ato de canibalismo, o ser mágico protetor das florestas corta um pedaço de sua perna e dá para o herói. Em seguida, ensina-lhe o caminho de casa e tenta comê-lo, mas *Macunaíma* o engana e foge. A avó Cotia mostra o caminho de casa. De volta ao lar e com muita comida, *Macunaíma* é aceito pelos irmãos, fala do sonho com um dente para a mãe, que morre em seguida. O herói seduz Iriqui, nova companheira de Jiguê. Todos resolvem partir pelo mundo.

A caminho de São Paulo eles encontram uma fonte, *Macunaíma* se banha na água e fica branco. O cineasta introduz na fala do herói uma advertência ao irmão Maanape para ele ter cuidado porque era branco e podia ficar preto, abordando assim o problema do racismo no Brasil. Eles chegam à cidade num pau-de-arara. Jiguê passa por uma série de cartazes que anunciam produtos importados, num dos quais havia a frase: “[...] se você confunde verde

<sup>218</sup> Essas ideias estão presentes na obra de Ramos. (RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. São Paulo: Edusc, 2002.)

<sup>219</sup> Pontuaremos as diferenças a partir do que observamos no filme e da leitura do trabalho de Randal Jonshon. O autor debruçou-se sobre a relação entre cinema e literatura. Comparou a estrutura narrativa do livro e do filme *Macunaíma* e analisou o seu sistema textual. Defendeu a tese de “[...] que o cineasta radicalizou e levou às suas últimas consequências determinados elementos do romance, notadamente o canibalismo, no qual aparece a influência de Oswald de Andrade sobre o diretor”. (JONSHON, Randall. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e Cinema**. *Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982, p. 3-4.)

<sup>220</sup> “A faixa imagem de *Macunaíma* está dividida em 65 segmentos, ou sequências, cada qual apresentando um episódio específico do enredo. Estas sequências [...] estão divididas em 283 planos separados, [...] a combinação de planos (a montagem) no filme é relativamente conservadora e tradicional [...] há uma preocupação geral com transições suaves entre planos e sequências. Um narrador onisciente é usado para apresentar o filme, para comentar a ação”. (Id. *Modernismo e Cinema Novo*. In: *Ibid.*, p. 139.)

com vermelho seu futuro é negro”.<sup>221</sup> Iriqui desaparece do filme nesse momento, fato explicado pelo narrador, como tendo tido o mesmo destino de muitas mulheres que chegavam todos os dias à cidade e encontravam na prostituição uma maneira de sobreviver.

Em São Paulo, Macunaíma passa uma semana refletindo sobre a relação homem/máquina. Mas desvenda o mistério: “os homens que eram máquinas e as máquinas homens na cidade”. Passeando pela cidade, num gesto bem instintivo, o herói afirma: “tem coisa”. Ao som da música Papo Firme, de Roberto Carlos, em meio a tiros, explosões, perseguições, encontram Ci e correm de medo. A rainha das Icamiabas, no filme de Joaquim Pedro, foi transformada em uma guerrilheira. Quando policiais chegam pedindo informações, eles os despistam e vão atrás dela num estacionamento. Depois de apanhar da guerrilheira, ela é dominada pelo herói, que vai morar em sua casa.

Ci sai para o trabalho e Macunaíma fica em casa descansando. Ao retornar, ela diz ao herói: “Trouxe aqui uma coisa que você gosta muito” e, espalha dólares pela casa cheia de objetos importados, rádio, máquina de escrever, televisão, armas penduradas na parede. Em suas mãos o protagonista é um mero objeto sexual. Ci e o filho, que também nasceu grande, morrem numa explosão ocasionada por uma bomba de fabricação caseira e a pedra Muiraquitã desaparece.

Em condições bem precárias, o herói é encontrado numa ilha por Vei e suas filhas. A primeira frase dela, com sotaque nitidamente nordestino, é: “deve de ser rico”. Ele é colocado num barco, limpo e arrumado, logo depois é deixado numa jangada e alertado para não sair de lá até elas voltarem, mas ele se nega: “e eu sou frouxo agora para mulher me comandar”.

Na próxima sequência, na pensão de D. Rosa, Macunaíma descobre que seu Muiraquitã está com “os campeões da iniciativa privada”, com o “gigante da indústria do comércio”. Foi achado na barriga de um bagre quando Venceslau Pietro Petra o comia:

Eu como o peixe é cru mesmo. [...] Tá aqui a pedra, tá aqui o peixe pra quem desconfiar. Qualquer um desses operários miseráveis podia ter encontrado a pedra, mas não, fui eu, eu é que achei o Muiraquitã [...] pedra da sorte, daí eu fiquei rico, [...] olha ai, tudo máquina nova, americana, de segunda mão.<sup>222</sup>

No filme, o primeiro encontro com Piaimã acontece quando os irmãos vão até a casa dele. Macunaíma sobe numa árvore cheia de frutos, é flechado, cai, finge-se de morto e é

<sup>221</sup> JONSHON, Randall. Modernismo e Cinema Novo. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e Cinema**. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982, p. 150.

<sup>222</sup> **Macunaíma**. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Embrafilme, 1969. 1 filme, son., color.

levado para a pensão. Resolveu então marcar um segundo encontro. Disfarçou-se de francesa e foi até lá. Em seguida o herói é quase devorado sexualmente, folheia um livro, que tudo indica ser de literatura erótica, e no chão há revistas pornográficas. Piaimã sugere que ele tire a roupa para assistirem a um dos filmes de sua coleção e promete em troca dar a ele o Muiraquitã. Ao tirar a última peça o herói sai correndo, o gigante observa que é um menino e diz “rapaz, eu não tenho preconceito, vem cá, que bobagem”. O ato de devorar, em todos os sentidos, sexual, político, cultural e econômico, permeia todas as sequências. O terceiro encontro acontece em um ritual de macumba, onde ele dá uma surra no gigante. O quarto, quando vai até a sua casa disfarçado de enfermeiro tentar pegar o Muiraquitã, e o quinto, na cena em que o mata.

Enquanto espera Piaimã recuperar-se, Macunaíma passeia com os irmãos e se depara com um mulato fazendo um discurso:

[...] em defesa da propriedade das nossas pequenas economias, em defesa da mortalidade de nossos filhos, e a fidelidade das nossas mulheres, contra o período da penetração em nossa terra de ideologias [...], contra o ateísmo ateu, contra o desregramento dos costumes e a improbabilidade administrativa que no governo passado foi a desgraça do Brasil.<sup>223</sup>

A cena tem forte cunho político, pelo fato de o discurso se referir ao que o movimento Tradição, Família e Propriedade defendia contrapondo-se ao comunismo. O herói desconstrói esse discurso e aponta as pragas do Brasil, dentre elas o futebol e um “gigante muito do mau caráter” que roubou seu Muiraquitã. Ao final é aplaudido pelo povo e chamado de comunista.

O mau caratismo do herói é reafirmado nas cenas seguintes: em frente à Bolsa de Valores, no seu encontro com um engraxate e quando usa a empregada para entrar na casa de Venceslau. Na Bolsa, quando diz que encontrou rastro de tapir, no meio da confusão fugiu mandando linchar os irmãos. Quando chegam à pensão, Maanape, em conversa com Jiguê, diz: “Branco quando corre é campeão. Agora preto é ladrão”. O irmão responde que “Lugar de velho é em casa”. As falas mostram que ao correr eles foram presos pela polícia. Quanto ao engraxate, ele é roubado por um pivete, e Macunaíma rouba o resto. Quanto à empregada, usa o sexo para obter o que deseja.

Sai pela casa escondido atrás de um quadro e cai na armadilha de Ceiuci. Consegue fugir da cozinha cheia de máquinas com a ajuda de Amarelinha. Na pensão fala sobre a falta

<sup>223</sup> Ibid.

de dinheiro com Maanape e que precisa dar um jeito de ir à Europa. Jiguê chega com Suzi, sua nova companheira, uma profissional do sexo, e Maanape sugere que o herói se disfarce de artista e peça uma bolsa do governo. Ao fazer o pedido, ele é negado, encontra o seu tio, um mendigo que diz estar comendo os seus “testículos”, sugere que Macunaíma faça o mesmo, ele obedece e os esmaga com uma pedra, é morto. Na pensão é curado com uma massagem de Suzi. Ao perceber que ele a seduziu, os irmãos decidem que o herói é muito mau caráter e safado.

De volta da Europa, Piaimã convida Macunaima para a festa de casamento da filha, bondosa, libidinosa e que ameaçava a honra da família. A festa acontece ao ar livre, em volta de uma piscina, cheia de órgãos humanos, numa atmosfera carnavalesca. Por meio de um sorteio são escolhidos os que serão jogados na piscina. Sobre ela há um balanço onde Piaimã coloca as suas vítimas. Macunaíma é colocado nele, mas, num golpe de esperteza, quando Venceslau abaixa para pegar uma flecha, coloca-o na sua própria armadilha, pega o Muiraquitã e o derruba na piscina.

Cumprido o propósito na cidade, os manos voltam para casa e levam um carrinho cheio coisas que os entusiasmaram na civilização – ventilador, televisão, toca-discos, liquidificador, guitarra elétrica. Com eles, uma elegante moça da cidade chamada Princesa segue viagem. Macunaíma, vestido de cowboy americano, calça de couro, chapéu, jaqueta verde militar, volta para a selva, totalmente corrompido pelo domínio cultural americano.

Quando chega à maloca, depara-se com a falta de comida, não colabora com os trabalhos coletivos, é abandonado por Princesa, que agora se engraja com Jiguê. O herói persiste com uma consciência individual e é desmistificado pelos irmãos. Todos o abandonam. Passa os dias sozinho contando os seus feitos para um papagaio. Na última sequência, Macunaíma vai até um lago de água fria para espantar a vontade de brincar, depara com uiara, tira o Muiraquitã, pula na água e é morto.

Diante do exposto, observamos que a estrutura narrativa<sup>224</sup> da rapsódia de Mário de Andrade foi mantida na tradução fílmica e no texto teatral/espetáculo. Sem dúvida, os estudos

<sup>224</sup> “Muitos trabalhos sobre a estrutura narrativa na literatura decorreram do trabalho de Vladimir Propp, um estudioso do folclore russo ligado ao grupo formalista [...]. Na terminologia proppiana, uma função ‘função’ é um ‘ato de um personagem, definido do ponto de vista de sua significância para o decorrer da ação’, e é um elemento invariável da fábula, enquanto o personagem que desempenha a função é um elemento variável. [...] O esquema abstrato de Propp é dividido em sete tabelas [...]: I. Situação inicial; II. A seção preparatória; III. O exórdio; IV. Os doadores; V. Da entrada do ajudante ao fim do primeiro movimento; VI. O começo do segundo movimento; VII. A continuação do segundo movimento”. (JONSHON, Randal. De Macunaíma a Macunaíma. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e Cinema**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982, p. 107-108.)

desenvolvidos desde os anos 1950, sobre Macunaíma foram consultados antes das adaptações, o cineasta e o diretor de teatro estavam conscientes de que o eixo invariável da obra era sua estrutura narrativa, portanto, os elementos que vão diferenciá-los estão relacionados ao eixo variável (personagens que desempenham a função). Desse ponto de vista, a caracterização deles é fundamental para tal distinção.

Personagem	Mário de Andrade (1928)	Joaquim Pedro de Andrade (1969)	Antunes Filho (1978)
Macunaíma	Sem caráter	Mau caráter	Sem caráter
Jiguê	Negro de bobo a valente	Negro de bobo a valente	Negro de bobo a valente
Maanape	Feiticeiro branco	Sem poderes	Feiticeiro branco
Mãe	Índia velha	Branca e velha	Índia velha
Sofará	Fogosa	Fogosa	Fogosa
Curupira	Ser mágico malévolo	Ser mágico malévolo	Ser mágico malévolo
Cotia	Ser mágico bondoso	Sem poderes	Ser mágico bondoso
Iriqui	Índia vaidosa	Prostituta	Índia vaidosa
Ci	Rainhas da Amazonas	Guerrilheira	Rainhas da Amazonas
Piá	Bebê da cabeça chata	Adulto	Adulto
Venceslau	Capitalista	Capitalista	Capitalista
Tia Ciata	Poderes sobrenaturais	Poderes sobrenaturais	Poderes sobrenaturais
D. Rosa	Sem descrição	Gorda	Bondosa
Suzi	Imoral	Prostituta	Imoral
Vei	Bondosa	Migrante nordestina	Vingativa
Macaco	Primata	Mendigo	Primata
Princesa	Chic/Elegante	Chic/Elegante	Chic/Elegante

Conforme a tabela acima, observamos que, por meio da caracterização dos personagens, Joaquim Pedro de Andrade e Antunes Filho estabeleceram o diálogo com as respectivas conjunturas. Ambos estavam preocupados com a discussão de um novo herói brasileiro ou latino-americano. O herói construído por Joaquim Pedro é mau caráter porque se beneficia disso, é consciente de suas ações e escolheu a postura individualista. Desse ponto de vista, ele é muito parecido com o “gigante da indústria”: no gosto por dinheiro, pelas mulheres, na enganação e exploração do outro para obter o que deseja. No filme o herói é destituído da caridade cristã, é decadente, ultrapassado, desacreditado, se autodestrói. É a metáfora do Brasil de 1969, de um país dependente do capital estrangeiro. Macunaíma não tem o poder da transformação e criação, seus poderes foram transferidos para o cigarro mágico de Sofará e para a água da fonte.

As personagens femininas foram construídas com vistas a dialogar com a revolução sexual em curso – proporcionada pelo surgimento da pílula, que permitiu o sexo sem compromisso – e desmistificar os falsos valores que escondem a realidade de relações sociais,

a falsa moral e hipocrisia da sociedade brasileira teoricamente “moderna”, mas arcaica, patriarcalista e conservadora em relação a certos valores.

Os elementos mágicos e fantásticos<sup>225</sup> foram abolidos do filme para retirar o tom legendário da história do herói, dar maior realismo e em prol da mensagem política do cineasta, que consistia em afirmar que desde os primórdios as relações sociais no país permaneciam as mesmas e tinham um cunho antropofágico, o mais forte devorando o mais fraco,<sup>226</sup> por isso foram mantidas as cenas onde há a prática do canibalismo pelos seres dotados de poderes mágicos: Currupira e Uiara. Na cena final, o herói de consciência individual é morto, não pode fazer nada pela história. A mensagem pessimista reflete a realidade pós-AI-5, onde não se vislumbrava possibilidades de mudança.

Por sua vez, o herói de Antunes Filho, tem um caráter indefinido. Por ser fruto de uma *civilização* que não é própria e por ter recebido diferentes influências, não conseguiu se definir. A contradição está no cerne da constituição do personagem, ora tem atos de bondade dignos de um cristão, é até enganado em sua ingenuidade, em outros momentos é frio, calculista, ganancioso, maldoso. Diferentemente de Joaquim Pedro, que não estava interessado no universo mítico e no psicologismo, Antunes Filho optou por esse caminho, aproximando-se dos elementos ligados ao sobrenatural, à cosmogonia ameríndia, à magia afro-brasileira e ao universo católico característicos de nossa formação.

A opção pelo “irracional” deu-se em função do olhar de Antunes Filho para o processo histórico naquele momento, que ia ao encontro da crítica realizada ao pensamento cartesiano. Era preciso questionar os efeitos da dita *civilização*, as noções de progresso e modernidade presentes nas sociedades ocidentais. Ao enfrentar uma discussão sobre o caráter do herói brasileiro, o diretor deixou claro que mudanças estruturais, econômicas, culturais e sociais não seriam possíveis, sem, primeiro, modificar o homem e a sua maneira de relacionar-se com o mundo, a natureza, o tempo, o trabalho e com o outro.

Por meio do herói Macunaíma, ele mostrou que o homem precisa se reencontrar. Propôs um encontro do homem com o homem, mas, para que isso aconteça, seria preciso abrir mão de preconceitos, de visões prontas, repensar os valores que nos definem como seres humanos, do contrário seríamos Macunaíma, pessoas vazias, infelizes, sem ideal. A

<sup>225</sup> Foram eliminados os episódios em que Macunaíma é ressuscitado pelo irmão, a transformação da árvore em princesa, as magias utilizadas nas lutas com Piaimã.

<sup>226</sup> Essa relação de exploração é denunciada em várias sequências: cena do pivete e engraxate, quarto da empregada, mendigo na rua, cena em que Piaimã explica como encontrou a pedra.

mensagem é bem otimista, o herói não morre ao final, vira estrela, luz, esperança. Para Antunes Filho, definitivamente, “Nós não somos Macunaíma, temos direito a nossas raízes, a nossa cultura”,<sup>227</sup> podemos mudar e consequentemente modificar a nossa história. Mas para isso, o diretor sugere que precisaríamos valorizar a nossa cultura, nossa expressão verbal, os elementos do nosso folclore, tudo aquilo que nos define como brasileiros, a exemplo do que defendia o movimento modernista, e obviamente o autor de *Macunaíma*.

Ao longo da análise do texto teatral, observamos que as mudanças introduzidas no texto original, por meio das rubricas e diálogos, da apropriação de elementos do nosso folclore e da língua nacional, foram feitas justamente porque o diretor identificou ali os elementos de nossa cultura menos suscetíveis a influências externas, trabalhou com as permanências presentes no que Antunes Filho, acreditava ser o *inconsciente coletivo dos brasileiros*.<sup>228</sup> A cena de Macunaíma foi construída a partir de referências internas, da teatralização do inconsciente coletivo e de um olhar antropológico para a história brasileira. Demonstraremos isso no próximo capítulo.

<sup>227</sup> Entrevista com Antunes Filho no programa **Roda Viva**. Disponível em: [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes\\_filho\\_1999.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm). Acesso em: 28.01.2012.

<sup>228</sup> “O folclore, como a língua (langue), é uma propriedade coletiva e, assim, implica criação coletiva e *um valor social tipicamente interpessoal*. Uma mudança não pode ser introduzida nem na língua nem no folclore por um indivíduo a menos que tal mudança entre no uso geral, isto é, torne-se socializada.” (JOHNSON, Randal. De Macunaíma a Macunaíma. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e cinema**. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982, p. 101.)

# CAPÍTULO IV

## O EXERCÍCIO DE COMPREENSÃO E DECODIFICAÇÃO DE *MACUNAÍMA*

O teatro me permite não pertencer a  
nenhum lugar, não estar ancorado a  
uma só perspectiva e permanecer em  
transição.

**Eugênio Barba**

Uma imagem vale mais que mil  
palavras.

**Robert Wilson**

OS PRIMEIROS ESTUDOS desenvolvidos pela área teatral e pela crítica literária privilegiavam apenas o texto teatral como objeto de análise. Aos poucos, as pesquisas sobre o fenômeno teatral passaram a recuperar o processo criativo abarcando todos os aspectos intrínsecos a ele: análise da estrutura interna da peça (forma e conteúdo) e o processo de recepção/produção de significados, tanto para o grupo/elenco quanto para a crítica e o público. É claro que a efemeridade da cena é a singularidade dessa linguagem artística, o espetáculo encerra-se ali, quando se fecham as cortinas. Porém, esse aspecto não inviabiliza a sua análise.

O historiador que se propõe a esse exercício tem plena consciência disso e afasta a ideia do efêmero cercando-se de um *corpus documental* constituído pela peça, depoimentos do diretor, dos atores, textos produzidos na época da montagem, roteiro de som, indicações da sequência das cenas, manuscritos sobre o processo de criação, fotografias, trechos filmados, recepção da crítica teatral e opinião do público.<sup>229</sup> Feitas essas colocações, a proposta deste capítulo é analisar a cena de *Macunaíma* a partir dos elementos de uma pretensa brasilidade que a constitui. Observar-se-á como a sua construção deu-se a partir de referências de tudo aquilo que nos definiria como brasileiros e estabelece nossas supostas peculiaridades perante outras culturas, e a partir de um caminho no qual o ponto de partida foi o trabalho de ator.

### A CRÍTICA TEATRAL E *MACUNAÍMA*

A CENA DE *Macunaíma* foi amplamente discutida pela crítica teatral. O debate proporcionado pela sua encenação produziu um conjunto de interpretações onde encontramos os vestígios para recuperar a sua historicidade. É inadmissível furtar-se do diálogo com essas memórias, mas ao se apropriar desse material é preciso alguns cuidados. O primeiro deles diz respeito ao seu uso como fonte/documento, a crítica especializada não é neutra e nem imparcial, sabemos que os críticos foram agentes que partilharam de um projeto de modernização das artes cênicas, que estiveram ligados a luta política de seu tempo, que estabeleceram marcos, periodizações, descartaram e indicaram as experiências estéticas que deveriam ser estudadas a posteriori conforme seus interesses.

---

<sup>229</sup> Recuperar o caráter polissêmico de *Macunaíma* foi possível por meio da documentação disponível no Centro Cultural São Paulo e no Arquivo Lasar Segall, das críticas publicadas pela série “Depoimentos” e disponíveis no acervo *on-line* da Folha de São Paulo. Alguns registros fotográficos podem ser visualizados no *site* oficial do Centro de Pesquisas Teatrais, em outros trabalhos realizados sobre o espetáculo e no livro publicado recentemente com imagens dos espetáculos dirigidos por Antunes Filho.

Além de acompanhar sistematicamente as montagens ao longo da história brasileira, “[...] o trabalho do crítico indica os temas e os lugares em que a História do Teatro deve ser pensada. Ele realiza, além disso, uma seleção estabelecendo o que deve figurar para a posteridade ou não”.<sup>230</sup> Muitos críticos atuaram como atores e diretores em companhias teatrais, outros, como professores. Nesse sentido, libertar-se dessas perspectivas e quebrar o horizonte de expectativas proposto pelo crítico talvez seja o maior desafio para o historiador.

O crítico é aquele que assiste ao espetáculo, vai para casa e escreve sobre o que viu. Logo, ele não apresentará uma discussão densa e aprofundada em poucas páginas, é preciso lembrar os limites da crítica jornalística. Encontraremos nelas comentários do texto, da direção, da interpretação dos atores, dos cenários, figurinos. No entanto, o crítico não é um espectador primário, não emite apenas uma opinião, e aqui reside uma das suas principais diferenças em relação ao leitor/espectador comum. O olhar de quem interpreta não é algo inocente, e quem busca a compreensão de uma determinada obra está sujeito a erros de opiniões prévias. Isto é válido tanto para o estudo das impressões do espectador comum como da crítica especializada.

Quando se ouve alguém ou quando se empreende uma leitura, não é necessário que se esqueçam todas as opiniões prévias sobre seu conteúdo e todas as opiniões próprias. O que se exige é simplesmente a abertura para a opinião do outro em alguma relação com o conjunto das opiniões próprias, ou que a gente se ponha em certa relação com elas. Claro que as opiniões representam uma infinidade de possibilidades mutáveis [...], mas dentro dessa multiplicidade do “opinável”, isto é, daquilo em que o leitor pode encontrar sentido ou pode esperar encontrar, nem tudo é possível, e quem não ouve direito o que o outro realmente está dizendo acabará por não conseguir integrar o mal entendido em suas próprias e variadas expectativas de sentido.<sup>231</sup>

Ao lidar com a recepção de um espetáculo estamos lidando com a visão de alguém que, além de realizar a experiência estética e trazer em seu olhar uma perspectiva orientadora, também está investido de uma *voz de autoridade* diretamente relacionada ao lugar social que ocupa e a suas inclinações pessoais. Em se tratando da crítica especializada, deparamos com juízos de valores, com opiniões prévias do que deve ou não ser considerado arte, com julgamentos formados antes do exame definitivo de determinados objetos artísticos. Por essa

<sup>230</sup> PATRIOTA, Rosângela. Críticos, crítica e dramaturgo. In: \_\_\_\_\_. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 89.

<sup>231</sup> GADAMER, Hans-Georg. Os traços fundamentais de uma teoria da experiência hermenêutica. In: \_\_\_\_\_. **Verdade e Método**. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. ed. Petrópolis / Bragança Paulista: Vozes / Editora Universitária São Francisco, 2007, p. 358.

razão, é preciso enfrentar a *autoridade* atribuída ao crítico, circunstanciar quem são esses profissionais, como se apresentam suas impressões pessoais sobre o espetáculo *Macunaíma*, ainda que em algumas críticas permaneçam análises realizadas no calor dos acontecimentos.<sup>232</sup>

Essa autoridade, segundo Gadamer significa “[...] um ato de reconhecimento e de conhecimento: reconhece-se que o outro está acima de nós em juízo e visão e que, por consequência, seu juízo precede [...] tem primazia em relação ao nosso próprio juízo”.<sup>233</sup> Essa questão está diretamente associada à tradição, que é vista como uma autoridade cuja validade não precisa de fundamentação. Seria uma espécie de autoridade anônima transmitida de geração em geração, algo cultural e historicamente condicionado e que não é um registro neutro na interpretação da obra de arte, pois realiza uma seleção e avaliação do que deve permanecer para a posteridade, além de exercer um poder sobre nossa ação e comportamento. Por isso, a tradição precisa ser constantemente *afirmada, assumida e cultivada*.

Dessa maneira, é possível perceber que a capacidade de atualização e de recepção de uma obra artística está em sintonia tanto com a tradição cultural e estética, constituídas histórica e socialmente, quanto com as circunstâncias do momento em que o trabalho é veiculado. Estas constatações revelam que

<sup>232</sup> Para citar apenas alguns nomes, críticos como Sábato Magaldi, Yan Michalski, Clóvis Garcia, Jefferson Del Rios, Décio de Almeida Prado, Macksen Luiz e Mariângela Alves de Lima foram, ao lado de cenógrafos, diretores, figurinistas e atores, portadores de projetos para o teatro brasileiro, contribuindo efetivamente para a historiografia da área e para a consolidação de uma memória do teatro. Sábato Magaldi lecionou história do teatro na Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. Em 1958 participou dos Seminários de Pesquisa do Teatro de Arena e nos anos 1960 fundou a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA). Concomitante a essas atividades, a publicação de seus trabalhos orientou análises posteriores sobre o Teatro Brasileiro. Jefferson Del Rios exerceu sua militância na imprensa e participou como jurado de concursos de dramaturgia, seminários e mesas. Coursou a Escola de Arte Dramática de São Paulo, porém não concluiu o curso. Entre os anos de 1969 e 1984, denunciou a falta de liberdade de expressão e o arbítrio da censura como crítico da Folha de São Paulo. Clóvis Garcia, crítico, cenógrafo, figurinista, ator e professor, entre os anos de 1972 e 1986, assinava uma coluna de teatro no jornal O Estado de São Paulo e, por meio dela, fazia-se presente no debate teatral. Em 1969 tornou-se professor do curso de Artes Cênicas da ECA. Mariângela Alves de Lima, após frequentar o curso de teoria da ECA, iniciou-se na crítica jornalística em 1971, no jornal O Estado de São Paulo. Marcou presença analisando espetáculos, realizando balanços sobre a produção teatral do período. Décio de Almeida Prado participou de grupos amadores de São Paulo, esteve ligado à criação do Teatro Brasileiro de Comédia e da Escola de Arte Dramática, na década de 1950, tendo, posteriormente, ministrado aulas no Departamento de Letras da FFLCH-USP e orientado vários trabalhos sobre o Teatro Brasileiro. Yan Michalski foi teórico, crítico e ensaísta, responsável pela coluna de teatro do Jornal do Brasil de 1963 a 1982. Macksen Luiz, especialista em teatro e crítico carioca que atuou por mais de duas décadas no Jornal do Brasil.

Cf. NOSSOS autores através da crítica. **Teatro Brasileiro 2**, São Paulo: Museu Lasar Segall, 1981. p. 72-203. Coletânea que traz críticas publicadas à época do espetáculo. Todos os autores tem um link na enciclopédia Itau Cultural. [Http://www.itaucultural.org.br/](http://www.itaucultural.org.br/). Acesso em 06 nov. 2011.

<sup>233</sup> GADAMER, Hans-Georg. Os traços fundamentais de uma teoria da experiência hermenêutica. In: \_\_\_\_\_. **Verdade e Método**. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. ed. Petrópolis / Bragança Paulista: Vozes / Editora Universitária São Francisco, 2007, p. 371.

a atualidade do objeto artístico não é, por si só, garantia de um diálogo imediato.<sup>234</sup>

Nesse sentido, o papel desempenhado pela crítica teatral<sup>235</sup> é fundamental para esse estudo, uma vez que tal produção está carregada de sentidos diretamente relacionados a lutas políticas, processos de resistência e contradições de uma época, além de conter toda a carga de subjetividade dos agentes que as produziram cujos interesses e olhares são bem diferenciados. Assim, a recepção do espetáculo *Macunaíma* será discutida à luz da *estética da recepção*.<sup>236</sup>

No final dos anos 1960, na Alemanha, dois teóricos, Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, desenvolveram no campo da crítica literária duas teorias distintas: a *teoria do efeito estético* e a *teoria da recepção*. A primeira investigava a relação dialética entre texto, leitor e sua interação. A segunda avançava em alguns aspectos, na medida em que propunha um programa de estudos fundados na efetiva recepção histórico-literária das obras, baseado na recepção e assimilação documentada de textos. Teoria extremamente dependente de testemunhos, nos quais as atitudes e reações se manifestavam como fatores que condicionam a apreensão dos textos.

Essas duas orientações distintas se complementam no estudo da obra de arte, pois, quando tratamos de uma encenação teatral, a *teoria do efeito estético* nos auxilia apenas num primeiro momento, que é o da leitura dramática da peça pelo elenco – no caso de *Macunaíma* temos primeiramente a leitura da obra literária e, posteriormente, a adaptação da rapsódia para literatura dramática – na qual se buscam as primeiras impressões acerca do texto, do autor, da

<sup>234</sup> PATRIOTA, Rosangela. O texto e a cena – aspectos da história da recepção: O Rei da Vela (Oswald de Andrade) em 1967 e no ano de 2000. **Cultura Vozes**, São Paulo, n. 4, p. 23, jul/ago. 2001.

<sup>235</sup> Para um aprofundamento da discussão, consultar:

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PATRIOTA, Rosangela. Críticos, crítica e dramaturgo. In: \_\_\_\_\_. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Hucitec, 2007.

FERNANDES, Renan. **Cena teatral e recepção estética** – o olhar dos críticos para os espetáculos Trono de Sangue (1992) e Macbeth (1992). 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

<sup>236</sup> Para uma discussão aprofundada sobre *teoria do efeito estético* e *estética da recepção*, consultar:

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996. V. 1.

JAUSS, Hans-Robert. **Pequeña apología de la experiencia estética**. Barcelona: Paidós, 2002.

\_\_\_\_\_. **A história da literatura como provocação à crítica literária**. São Paulo: Ática, 1994.

construção dos personagens, priorizando a forma e o conteúdo da obra. Se o objetivo é também a análise da encenação, faz-se necessário circunstanciá-la nos embates forjados pela conjuntura e aprofundar a discussão levando em consideração os elementos históricos que perpassam o objeto artístico. Não basta uma análise das opções estéticas, do autor e do diretor teatral, mas, tendo como objeto um espetáculo teatral, só a *teoria da recepção* é capaz de abarcar a complexidade de tal obra artística. O espetáculo aqui será pensado não só como produto de um indivíduo, e sim como resultado de produção e apropriação por homens determinados historicamente, haja vista que, para a ocorrência da fruição estética, o espectador deve se permitir as diferentes leituras propostas pelo espetáculo, para adentrar no jogo:

[...] sabemos que o espectador real não é uma página em branco. Chega à representação com uma série de expectativas criadas por informações provenientes dos meios de comunicação, de comentários, de leituras [...]. Além disso, talvez saiba algo do autor, ou conheça o trabalho do diretor, ou conheça os atores, ou tenha interesse na programação de tal ou tal local. Em suma, vem ao teatro com uma série de expectativas, não chega desarmado: tem na cabeça uma “pré-representação”, um “pré-espetáculo” mais ou menos vago e uniforme. E possivelmente nós vamos propor-lhe outra coisa. Esse espectador empírico vai entrar em uma espécie de jogo, de diálogo, de interação; vai entrar no sistema efêmero que havíamos desenhado a partir do texto e/ou do espetáculo [...], porém ele pode despertar a qualquer momento e abandonar esse sistema efêmero, esse diálogo que lhe propomos.<sup>237</sup>

Participar desse jogo é pressuposto para a ocorrência da função comunicativa da obra de arte. A relação estabelecida entre palco e plateia é fundamental para colocar a obra em movimento, estabelecer mediações possíveis, construir diferentes percepções, uma vez que o seu sentido está diretamente relacionado ao horizonte que ela constrói e as possibilidades que abre e fecha diante do espectador. Toda obra de arte nos possibilita a experiência estética, principalmente porque a arte é uma forma de conhecimento, o que por si só a torna libertadora, e também porque proporciona ao público aprender algo sobre si mesmo e acerca do mundo ao renovar sua percepção da realidade.

O conceito de jogo presente em Gadamer é um ponto de partida para a análise da recepção de uma peça, pois um espetáculo teatral é, por excelência, sempre um jogo. Ao ser representado no palco ele requer dos espectadores (jogadores) a decisão de participar ou não de tal experiência. Para que haja a fruição estética está é a condição básica, é preciso entrar no

<sup>237</sup> SINISTERRA, José Sanchis. Dramaturgia da recepção. **Folhetim** – Teatro do pequeno gesto, Rio de Janeiro, n. 13, p. 74-75, Abr./Jun 2002.

jogo, correr riscos, pois o espectador (jogador) é aquele que a cada momento abre novas possibilidades. Como chama a atenção Gadamer:

[...] todo representar é um representar para alguém. É a referência a essa possibilidade como tal que produz a peculiaridade do caráter lúdico da arte. O espaço fechado no mundo do jogo deixa aqui cair uma parede. O jogo cultural e o jogo teatral não representam evidentemente do mesmo modo e no mesmo sentido que representa a criança que joga. Não se esgotam naquilo que representam, mas aludem para além de si mesmos, para aqueles que participam como espectadores. Aqui, o jogo já não é mais um mero representar, onde se perde a criança que brinca, mas é 'representar para...'. Essa remissão própria a todo representar encontra aqui a sua realização, tornando-se construtiva para o ser da arte.<sup>238</sup>

Desse ponto de vista, *Macunaíma* era um convite irrecusável à participação, principalmente pelo seu caráter lúdico. Mariângela Alves de Lima ressaltou o poder sugestivo do espetáculo. Num primeiro plano há a história do protagonista sendo narrada, mas há outros planos que pretendem induzir o espectador a uma caminhada própria e a construir a sua narrativa:

Então a gente tem, por exemplo, um Macunaíma, um protagonista, um ator central que é um ator que faz um trabalho interiorizado, que cria uma personagem com subjetividade. As outras personagens ou representam grupos étnicos ou representam imagens coletivas míticas. Quer dizer, elas nunca são sujeitos e nunca são particularizadas, elas são quase que esfumaçadas. Têm um ritmo lento, uma maneira de entrar, de se colocar em cena, que não é uma postura convencional do entrei e cheguei, mas é do estar passando. [...] Toda a construção cenográfica do espetáculo é organizada no sentido de não conseguir nem uma finitude, de ser sempre ampla, de ser sempre sugestiva. É como se procurasse romper os rompimentos [...].<sup>239</sup>

Vários críticos destacaram o fato de as cenas apresentadas em quadros terem tal dinâmica e fluência orgânica que, antes do término, o espectador conseguia visualizar a gestação da próxima cena, e antecipar a sua leitura. Uma prévia encenação era rascunhada e, desse modo, o espectador era chamado a participar de forma ativa durante todo o espetáculo. Segundo Lima, a encenação provocava no espectador, a partir dos signos teatrais, *a criação de uma sequencia imaginaria própria*. Essa atitude ativa proposta pelo espetáculo requeria do

---

<sup>238</sup> GADAMER, Hans-George. A ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico. In: \_\_\_\_\_. **Verdade e Método**. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. Ed. Petrópolis / Bragança Paulista: Vozes / Editora Universitária São Francisco, 2007, p. 162-163.

<sup>239</sup> CRÍTICOS DISCUTEM as muitas faces de Macunaíma. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.38-39, 06 maio 1979.

público sensações antes não experimentadas, levava-o ao descongelamento das percepções, o que foi um dos seus grandes méritos.

### TEATRO DA PALAVRA E TEATRO DE ATOR

*MACUNAÍMA* na cena de Antunes Filho foi tão marcante na história do teatro brasileiro que críticos chegaram a afirmar, de forma equivocada, que se trataria do marco instaurador da pós-modernidade no Brasil. Para Sábato Magaldi, ao associar códigos da intertextualidade, da paródia, da ironia e do humor, a encenação soube preencher o palco nu com signos impactantes, e oferecer uma nova visão do homem brasileiro, assim como um renovado padrão de teatralidade:

Se a modernidade do teatro brasileiro pode ser datada de 1943 com a estreia de *Vestido de Noiva*, talvez o marco da contemporaneidade caiba ser definido como o ano de 1978 pelo lançamento de *Macunaíma* e pelo fim do Ato Institucional n. 5, de 13 de dezembro de 1968. Início da fase do domínio dos encenadores-criadores, a partir da montagem de Antunes Filho para a adaptação cênica da Rapsódia de Mário de Andrade, e abrandamento da censura, que levou à mudança da linha dramaturgica desde o golpe militar de 1964.<sup>240</sup>

Na percepção do crítico, o espetáculo é um marco porque inaugurou uma nova linguagem cênica brasileira, em que as imagens possuíam a mesma força da narrativa. Sem dúvida, houve unanimidade quanto à questão de que a palavra constitui mais, mas não celebra o fenômeno teatral em *Macunaíma*. É o signo que conduz a percepção estética do espectador. A palavra apenas sugeriu o mundo imaginário, que se tornou uma realidade audiovisual no palco. Essa realidade:

[...] exige o ato criativo da individuação e definição radicais, da escolha entre um sem-número de possibilidades. E nesta definição e escolha não só colaboram o diretor e o ator, mas, em cada representação, o próprio público – fenômeno inexistente na literatura. Esta escolha implica, em cada gesto, em cada acento da voz [...] ao ator (aí incluindo o trabalho do diretor) cabe plena liberdade nos pormenores que justamente constituem a “realidade” sensível da cena.<sup>241</sup>

Outra questão está relacionada ao fato de o espetáculo demarcar a passagem da cena politizada - no sentido atribuído costumeiramente ao termo - que caracterizava o fazer teatral

---

<sup>240</sup> MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.10, n.28, 1996. Disponível em: < <http://www.scielo.br> >. Acesso em 11 nov. 2011.

<sup>241</sup> ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 27.

dos anos 1960 para uma cena cada vez mais estetizada - o que não deixa de ser uma opção política -, pois as experiências dos grupos teatrais ao longo da década de 1970 não definiam um posicionamento político, e sim eram políticas porque propunham uma nova maneira de se relacionar, de “[...] estar atento às oportunidades que o cotidiano oferecia e a partir daí construir uma transformação qualitativa [...] propiciar um movimento do pessoal para o coletivo e, com isso, vislumbrar uma nova sociedade”.<sup>242</sup>

No que se refere ao trabalho de ator, Antunes Filho apostou no seu ato criativo, na sua presença física e capacidade de preencher todos os detalhes sugeridos pelo texto com sua técnica, gestos, expressividade cênica e experiências buscadas no interior da cultura brasileira, atribuindo-lhe, assim, responsabilidade plena sobre o espetáculo e fazendo jus a sua arte.

[...] no teatro o que “funda” o espetáculo – e o que é dado à percepção imediata – são os atores e os cenários visíveis. [...] no teatro a personagem já “fala” antes de pronunciar a primeira palavra. A grande personagem e o grande ator, cujo silêncio pode ser muito mais expressivo do que centena de palavras, beneficiam-se mutuamente de um carisma que só através da presença viva se manifesta. O que “funda”, portanto, o espetáculo é o ator (e não as sonoridades de palavras) e o que constitui são as personagens (e não conceitos ou unidades significativas).<sup>243</sup>

Os atores em *Macunaíma* são cenário, representam personagens seres mitológicos, árvores, estrelas, sol, cascata. No palco do Teatro São Pedro não houve espaço para o ilusionismo teatral, na concepção cênica ficava claro que *tudo que ali está, não é, significa, representa algo*. A inventividade visual do grupo conseguiu *captar e recriar*, por meio das sugestões visuais e sonoras, o verbo de Mário de Andrade. O corpo do ator<sup>244</sup> e o movimento que ele instaura no espaço suas relações com outros atores e com poucos objetos de cena – são o elementos fundantes e constitutivos do signo teatral.

[...] O corpo do ator (vestido, maquiado ou nu), sua indumentária, sua movimentação, sua relação com os outros corpos no espaço cênico – são estes os elementos primários da significação. A utilização de máscaras, cortinas falsas, adereços e objetos de cena é feita de modo absolutamente parcimonioso. Cada gesto, cada objeto de cena tem uma função precisa

<sup>242</sup> PATRIOTA, Rosângela. Vianinha nosso contemporâneo? In: \_\_\_\_\_. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Hucitec, 2007, p. 221.

<sup>243</sup> ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 25-26.

<sup>244</sup> O texto projeta um mundo imaginário de pessoas e situações que sugere ao ator certa realidade humana que lhe é acessível mercê da sua experiência externa e interna e conforme o nível e riqueza espirituais próprios. “Já não se tratará de encontrar as palavras que constituam a imagem vislumbrada pelo poeta, e sim de compor com o material do próprio corpo a imagem de uma pessoa que seja capaz de proferir essas palavras ou, melhor, de que tais palavras, em tais situações, defluam com necessidade. Ao fim, a imagem será dele, ator (e diretor)”. (Ibid., p. 34.)

dentro do espetáculo – quando mais não seja, a função de significar, com clareza e precisão. Esta funcionalidade do signo (cuja causa final é obviamente de natureza semântica) prescreve toda gratuidade de ordem ornamental ou meramente decorativa, assim como todo formalismo abstrato. A própria utilização de material base, para os adereços e objetos de cena [...] reforça a ideia de que tudo que está em cena é portador de significação, de modo potencial ou atual. No caso específico de *Macunaíma*, é a folha de jornal, tratada como material polimorfo e polêmico por excelência, que desempenha essa função. [...] o despojamento dos recursos cênicos [...] a depuração dos signos que constituem a escritura cênica do espetáculo faz com que possamos considerá-lo clássico no melhor sentido da palavra [...] donde é severamente eliminado tudo que não irradia da presença viva e móvel do ator.<sup>245</sup>

A comunicação foi instaurada por meio da linguagem visual baseada no corpo do ator, no signo aliado a sua presença física, na sua expressividade gestual, de modo que a palavra tornou-se secundária em *Macunaíma*.<sup>246</sup> A simbologia presente em todo o espetáculo afetava a razão e a sensibilidade do espectador, que precisava assumir uma atitude ativa: cada cena deveria ser decodificada e a fruição estética deve acontecer concomitantemente.

O espetáculo de Antunes Filho é inovador do ponto de vista estético, não tem uma linguagem hermética ou intelectualizada, ela é ao mesmo tempo comunicativa e expressiva. A linguagem cênica, em sua função comunicativa, pode ocorrer a partir de códigos estéticos já explorados e conhecidos, que devolve o sentido ao público o que está no seu horizonte de expectativas, por meio de formas já aceitas, gastas e desgastadas. Ou o encenador pode escolher outro caminho e fazer da escritura cênica o único objeto de sua preocupação, originando espetáculos herméticos, desvinculados do contexto histórico e social, tendência em voga no final dos anos 1960. Essa segunda possibilidade foi uma experiência válida na medida em que se propôs a questionar códigos estéticos vigentes, porém esse foi seu único

<sup>245</sup> MERCADO, Antônio. *Macunaíma e a escritura cênica*. **Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 37-44, Jan. 1979.

<sup>246</sup> O papel secundário da palavra em *Macunaíma* perpassa o conjunto de interpretações da crítica. Embora Alfredo Mesquita tenha apontado o fato de não se ouvir o texto, pois os atores tinham uma falha visível na dicção, esse aspecto não foi destacado pelos críticos, mesmo porque o espetáculo era compreensível pela sua linguagem cênica, pela simbologia que carregava, pela movimentação dos atores, pela recriação em termos teatrais e não literários. O Grupo Pau-Brasil se apresentou nos Estados Unidos, houve problemas com a tradução simultânea da peça e, ainda assim, o espetáculo foi aplaudido em cena aberta e teve grande repercussão. Fato que comprova o acerto do diretor em investir na imagem e não na palavra. “Há quem ainda hoje considere o teatro essencialmente como um veículo da literatura dramática, espécie de instrumento de divulgação a serviço do texto literário, como o livro é veículo de romances, e o jornal, de notícias. Essa concepção exclusivamente do teatro despreza por completo a peculiaridade do espetáculo teatral, da peça montada e representada. Vale citar, nesse contexto, o que Mário de Andrade disse certa vez ao apreciar de modo positivo uma encenação de Alfredo Mesquita por ter este evitado “aquela poderosa mais perigosíssima atração da palavra com que em nossa civilização a literatura dominou o teatro e desequilibrou-o, esquecendo-se de que ele era antes de mais nada um espetáculo”. (ROSENFELD, Anatol. *O fenômeno teatral*. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 22.)

mérito, pois não trouxe uma contribuição efetiva para o teatro brasileiro e para a vida política do país.

Nesse ponto, residiu a sua eficiência enquanto reflexão crítica, sem prejuízo da sua comunicabilidade, o espetáculo pode ser decodificado em diversos *filtros* de leitura entre erudito e o popular. Ainda que o espectador não tivesse tido contato com a obra, muito conhecida e pouco lida, entenderia o espetáculo e sairia do teatro, possivelmente, com vontade de ler o livro, que, mesmo sendo escrito por um erudito como Mário de Andrade, o escreveu com a intenção de divertir. O casamento de propostas entre autor e diretor originou um espetáculo cujos desdobramentos não podiam ser avaliados ainda pelos críticos: “[...] *Macunaíma*, como se sabe, é a contribuição de Mário de Andrade à discussão sobre a cultura brasileira: origens, destinos e dificuldades. Mas um debate com bom humor, sem chatear ninguém com densas e indigeríveis colocações teóricas”.<sup>247</sup> O humor, a simplicidade, as cores brasileiras no palco e principalmente a presença física do ator fizeram com que o espetáculo traduzisse com leveza questões há muito debatidas pela nossa intelectualidade e de difícil compreensão por meio de explicações teóricas.

O rigor intelectual na preparação do espetáculo e a erudição não tornaram a obra incomunicável, pelo contrário, o respeito pelo conteúdo e pela forma do romance foi notado na permanência do linguajar nativista e no coloquialismo da fala presentes na transposição cênica. Os adaptadores enxugaram o vocabulário do diálogo, mas reconstituíram o dialeto por meio das sugestões visuais e sonoras. Esteve presente na encenação “[...] uma solidez de embasamento que é em grande parte responsável pela sua eficiência enquanto reflexão crítica, sem prejuízo da sua comunicabilidade”.<sup>248</sup>

A peça propunha o tempo todo a desalienação, recuperava o caráter mágico e sagrado do teatro.<sup>249</sup> A linguagem poética de *Macunaíma* inventava recursos próprios para manifestar-se com plenitude, cumpria a função social da obra de arte, que é proporcionar

<sup>247</sup> DEL RIOS, Jefferson. *Macunaíma*. O endiabrado baile das artes dessa gente brasileira. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, São Paulo, p. 21, 23 out. 1978.

<sup>248</sup> MICHALSKI, Yan. Bem feito para quem bobeou. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 0 p. 02, 7 Jan. 1980.

<sup>249</sup> Precisamente hoje é importante repetir esse fato tantas vezes destacado. Decorre daí uma atitude diversa da plateia, outra concentração, outra disposição, outra maneira de ver e ouvir. Por mais que o teatro tenha se distanciado de suas origens rituais, seu público conserva algo da sua qualidade primitiva de participante numa realização comum. Sua presença ativa, de certo modo criadora, distingue-se da passividade conformista do público manipulado pelo suave terror totalitário das indústrias culturais. (Cf. ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 37.)

conhecimento ao homem sobre si mesmo e sua história. Numa perspectiva artaudiana,<sup>250</sup> se colocava contra todo o teatro que privilegiasse a palavra, o verbo, contra um teatro fora da vida e de seus recursos de significação, contra um teatro sem a participação dos espectadores, contra um teatro que transmitisse conceitos e visões político-morais do mundo, contra um teatro ideológico. Michalski via em cena: um teatro que habilitava a magia no palco brasileiro há muito ausente. Em sua análise, *Macunaíma* realizava uma síntese de estímulos visuais, auditivos, luminosos, rítmicos e verbais.

Os males do Brasil, contrariamente ao que o herói repete, não são apenas muita saúde e pouca saúde. Mário de Andrade bem o sabia, e colocou muitos deles na sua rapsódia amazônica. Eles lá estão, à disposição de quem quiser enxergá-los. Nem erradicados nem atenuados nos 50 anos que nos separam da publicação da obra. O espetáculo em cartaz permite enxergá-los mais tangivelmente do que a mera leitura do livro, e com maior apelo sensorial. Sem palavras de ordem, sem maniqueísmos nem catarses pequeno-burguesas, eis aqui uma obra autenticamente revolucionária, através da qual o teatro cumpre o seu serviço de utilidade pública de fazer-nos conhecer e compreender melhor o país em que vivemos. Com muito risco, muita emoção, muita beleza – por que não?<sup>251</sup>

Oferecer uma forma de *Conhecer e compreender melhor o país em que vivemos*, esse foi um dos propósitos do espetáculo. A comunicação dessa mensagem deu-se a partir da linguagem corporal do ator. Para Michalski, os atores conduziram a percepção de uma brasilidade por meio do seu corpo que expressava vitalidade, os supostos: jeito comunicativo brasileiro, a espontaneidade, a capacidade de adaptabilidade, uma maneira singular, única de ser. A voz,<sup>252</sup> os gestos, o olhar caracterizariam nossa cultura, os personagens para ao o diretor e vários de seus críticos não teriam sido construídos a partir de ideias pré-concebidas, de modelos,<sup>253</sup> mas sim a partir das experiências do ator brasileiro. A partir desse material humano a cena de *Macunaíma* pretendeu transpor para o palco um modo de ser brasileiro,

<sup>250</sup> ARTAUD, Antonin. Teatro da crueldade. In: \_\_\_\_\_. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 101-117.

<sup>251</sup> MICHALSKI, Yan. *Macunaíma* um espetáculo revolucionário. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 10, 09 Out. 1979.

<sup>252</sup> Para Rosenfeld, “[...] as expressões físicas e vocais – ao contrário das palavras que são quase símbolos – costumam ser, pelo menos na vida real, em certa medida, sinais imediatos da realidade (psíquica). Daí a grande força expressiva dos gestos e inflexões da voz”. (ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 32.)

<sup>253</sup> No fundo o grande ator não tem modelo; o texto da peça não o fornece. “A “pessoa” que coloca diante de nós e cujo destino podemos viver intensamente graças à identificação [...] o grande ator não a encontrou em parte alguma, a não ser dentro de si mesmo. [...] Ao distanciar-se de si mesmo, celebra o ritual da identificação com a imagem do outro, isto é, do seu tornar-se humano. Convida-nos a participar dessa celebração; incita-nos a sair de nós, através da identificação com o outro, para reencontrar-nos mais amplos, mais ricos e mais definidos ao voltarmos a nós mesmos”. (Ibid., p. 35.)

pretensamente sem filtros, sem máscaras, sem estereótipos, como se pudesse existir uma *essência*, uma cultura *puramente brasileira* que pudesse ser recuperada.

A crítica destacou a interpretação de Cacá Carvalho. A vitalidade que ele imprimiu a esse “anti-herói” da literatura brasileira, sem caráter, contraditório, comunicativo e franco, sem nenhuma dimensão psicológica e sim dimensões míticas, fez com que o personagem obtivesse a simpatia da plateia, além de sua atuação render-lhe o prêmio Ziembinsky de melhor ator.

Fora o protagonista, todos os demais atores faziam papéis diversos.<sup>254</sup> Apesar da inexperiência, depositar a confiança nos atores/intérpretes foi um acerto. A encenação poderia utilizar uma série de recursos disponíveis e comuns a nossos palcos, recorrer a um aparato cenográfico, ao uso de projeções, porém, ao chegar, o espectador se deparava com um palco italiano nu, pois a opção do diretor foi apostar na presença física do ator. Os críticos foram unânimes ao afirmar que reside justamente nesse ponto uma das inovações de *Macunaíma*:

[...] um dos grandes trunfos de *Macunaíma* está em haver depositado toda a confiança de sua comunicação sobre os ombros dos intérpretes, que se desdobram 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 de 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.<sup>255</sup>

Segundo o crítico, nossa *clave expressiva* estaria na qualidade *arquetípica* do temperamento do ator brasileiro, que é também a idealização da maneira de ser do homem brasileiro: o agir espontâneo, o jeito irresponsável de ser e levar a vida, as suas artimanhas. Nossa expressividade não estaria na dramaturgia e nem na cena, mas, sim, no ator brasileiro. Sem dúvida, esse dado apontado redefiniria os parâmetros da criação teatral no país e reafirmava a ideia de que a brasilidade está presente no ator. Todos os instrumentos que ele

<sup>254</sup> “O ator apenas executa de forma exemplar e radical o que é característica fundamental do homem: desempenhar papéis no palco e no mundo, na vida social. [...] ao disfarçar-se, revela a essência do homem: a distância em face de si mesmo que lhe permite desempenhar os papéis de outros seres humanos. O homem [...] tem de “sair” de si para chegar a si mesmo, para adquirir um eu próprio. E ele o faz tomando o lugar do ‘outro’”. (ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 31.)

<sup>255</sup> MAGALDI, Sábato. 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.

precisava estavam ali, bastou mobilizar seus recursos próprios e fazer de seu corpo veículo de comunicação.

A interpretação de Carlos Augusto de Carvalho no papel de Macunaíma me parece ser um perfeito exemplo de uma chave 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 suscetível de ser encontrada na nossa dramaturgia. É como o próprio personagem de *Macunaíma* é, a seu modo, uma chave expressiva de toda a civilização e maneira de ser brasileiras, só poderia sair do encontro entre ator e personagem [...].<sup>256</sup>

Sem dúvida, o teatro encontrava um caminho próprio, ancorado no trabalho do ator, na pesquisa intensa realizada sobre a história do Brasil e suas interpretações, no estudo sobre o suposto caráter nacional, na busca pela compreensão do momento atual vivenciado pelo grupo, na procura por métodos e técnicas adequadas a artistas de um país subdesenvolvido, produzindo em condições de precariedade. Deste modo, as referências mobilizadas para a realização de *Macunaíma* foram internas. Respondendo a seus críticos que rotularam o espetáculo de alienado, Antunes Filho, à época, declarou à imprensa: “[...] meu teatro é sem dogmas, mas com referências. A história atrás, a realidade presente, em ação. Estamos em processo. Nosso teatro não é vanguarda; é de pesquisa”.<sup>257</sup> O diretor retomava os pressupostos fundamentais para a feitura de uma obra revolucionária, nos moldes estabelecidos por Mário de Andrade: só o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da *inteligência* brasileira, a estabilização de uma consciência criadora nacional seriam capazes de transformar o homem brasileiro e consequentemente a sua história.

Em cena, o percurso do herói era acompanhado pelos espectadores sem maiores dificuldades de compreensão:

[...] *Macunaíma* foi concebido no palco como uma festa plástica, algo extremamente colorido e, ao mesmo tempo, simples. Uma comparação razoável seria com a pintura ou o cinema, pelo que contém de cores e movimentos elegantes e precisos. Mas é muito mais que isso porque traz o impacto insubstituível da presença física do ator. O espetáculo está dividido em quadros expositivos das peripécias de Macunaíma, seus amigos, mulheres e adversários. Para reconstituir todo o universo poético do autor,

---

<sup>256</sup> MICHALSKI, Yan. Macunaíma um espetáculo revolucionário. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 10, 09 Out. 1979.

<sup>257</sup> MACUNAÍMA chega ao teatro, sem caráter como sempre. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 53, 17 Set. 1978.

com a complexidade de paisagens, gentes, animais da selva, seria necessária, numa montagem convencional, o aparato digno de uma ópera. Batalhões de figurantes e recursos cenográficos complicadíssimos. Antunes fez exatamente o contrário, tirou tudo de cena. O público, ao entrar na sala, nota que o palco está inteiramente vazio. Um espaço limpo e pintado de azul. Primeira surpresa. O resto resume-se em: vitalidade, imaginação teatral, colorido adequado, objetos cênicos expressivos e iluminação sóbria mais efeitos temperados.<sup>258</sup>

Os espectadores tinham diante de si uma releitura da obra de Mário de Andrade cuja originalidade de adaptação consistiu em empreender uma leitura sobre da imagem construída pelo autor sobre o caráter do *homem brasileiro* e sobre a sociedade brasileira. Esse homem e sociedade, ao ser representado (a) por Macunaíma, encarnou a força de uma cultura e de um povo que sobreviveria em meio a tantas contradições. O herói visto no palco do Teatro São Pedro é fruto dessas contradições, de um processo de perda de suas referências culturais que o leva à ruína. Sua existência trágica obriga-o a adaptar-se às mudanças, para não passar fome não divide a sua comida, para conquistar belas mulheres transforma-se em príncipe. É mentiroso, sarcástico, preguiçoso, esperto, vingativo. No espetáculo Macunaíma personifica características atribuídas ao brasileiro visto como aquele que não assume responsabilidade sobre a sua história. É amoral, é sem caráter, poderia, sugere a peça, ser cada um de nós, seria capaz das piores atitudes para sobreviver ao *capitalismo selvagem*, até mesmo, dependendo das circunstâncias, abdicar de sua consciência.

[...] *Macunaíma* não é uma obra de devaneios abstratos. Mário de Andrade ao rediscutir as origens, os descaminhos e possibilidades da cultura brasileira, manteve-se numa posição crítica. O país está representado na plenitude da sua força natural (a mata, o sentido cósmico das crenças indígenas) e das contradições da civilização urbana (a luta de classes, o arrivismo social, as distorções da organização citadina, a dependência cultural diante do estrangeiro, etc.). Mas o poeta Mário de Andrade não pretendia uma tribuna vociferante. Seu canto lúcido desejou o espaço flexível da literatura e Antunes Filho deu-lhe existência visual.<sup>259</sup>

Por outro lado, essa característica do personagem de adaptar-se, de renascer das cinzas nas piores circunstâncias, de encontrar uma alternativa e transformar-se, reafirma a capacidade de mudança do homem brasileiro, mostra que a imutabilidade não é a essência da história. Desse ponto de vista,

---

<sup>258</sup> DEL RIOS, Jefferson. *Macunaíma*. O endiabrado baile das artes dessa gente brasileira. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, São Paulo, p. 21, 23 Out. 1978.

<sup>259</sup> Ibid.

*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 [...].<sup>260</sup>

O diretor apresentava o seu *Macunaíma*, outra obra de arte, riquíssima e que retratava com uma beleza ímpar a saga do herói andradino, nascimento, vida e morte. Aliás, a validade da adaptação de obras literárias num curto espaço de tempo, tanto para o teatro quanto o cinema, foi muito debatida pelos críticos. Em linhas gerais todos consideraram legítima essa apropriação. No que se refere aos fatores associados ao fenômeno houve discordâncias, alguns atribuíram o fato à liberdade de criação do artista que está diretamente relacionada à sua liberdade de escolha. Como a linguagem do palco se atualiza mais rapidamente, não seria qualquer obra literária que atenderia aos propósitos do diretor. Outros relacionaram esse interesse ao sufocamento do autor brasileiro e à censura sobre peças comprometidas com um projeto revolucionário, com a luta das esquerdas no Brasil, o que explicava só em parte essa tendência, pois mesmo aquelas não engavetadas pela censura e premidas pelo SNT estavam ausentes do palco brasileiro. Por sua vez, em algumas críticas, esse desinteresse pela literatura dramática explica-se pelo fato de que *os diretores não encontrem nesses textos a profundidade que eles reclamam*. Desse ponto de vista, a ausência de indicações precisas sobre uma concepção cênica, convenções características da literatura dramática permitem uma maior liberdade de criação do diretor e ator no processo de adaptação. O encenador pode fazer essa construção de acordo com seus interesses, com o que pretende materializar em cena.

O fato de ir da cena ao texto não significou deturpação do pensamento do autor, em *Macunaíma* deu-se um casamento de propostas que resultou numa criatividade explosiva. Além desse fator, a escolha do diretor, que buscava uma identificação pessoal, o engajamento do artista é sempre individual, é mais uma postura ética do que estética, correspondeu não só à necessidade de expressão do indivíduo e às expectativas do artista, foi além do aspecto individual, atendeu às expectativas do público.

Tematicamente, a rapsódia modernista não apresentava novidades, tratava dos supostos males do Brasil, diagnosticados de forma quase unânime pelos intelectuais

---

<sup>260</sup> Ibid.

brasileiros - sobretudo das *esquerdas*: a alienação do homem brasileiro, o processo de aculturação, a massificação provocada pelo capitalismo, a apatia política, a indiferença perante a história, nossa identidade forjada, a brasilidade idealizada, a ideia de nacionalidade, a condição de colonizados e dependentes não superada<sup>261</sup>. No entanto, o processo de ressignificação da obra adquiriu novos contornos transformando o palco do Teatro São Pedro em um terreno fértil para serem debatidas, por meio da materialidade visual do espetáculo, da sua forma de construção, da narrativa épica, da condução do espectador a outros terrenos artísticos, com irreverência, humor e ironia, questões que estavam no horizonte do artista e no bojo de vários segmentos sociais.

Como toda composição poética que canta os grandes feitos, *Macunaíma* mantém muito viva a sugestão de sua figuração. A fala impura, os provérbios, a poesia e narrativas populares, as frases feitas, os modismos de linguagem, as crendices e superstições, mitos e lendas indígenas com que Mário de Andrade construiu o seu anti-herói, símbolo do homem brasileiro, têm cor, forma, matéria, linha e espaço; todos os elementos de uma materialidade visual.<sup>262</sup>

Por meio da história do protagonista, era mostrada ao público a história de *uma civilização*, a gestação de um suposto homem brasileiro e a formação do seu caráter. Na montagem de Antunes Filho há um vigor cênico que capta cuidadosamente cada detalhe da obra andradina, atualizando-a. Macunaíma representa a condição humana, as vicissitudes trágicas e cômicas da existência. Seu caráter só pode ser compreendido à luz de uma noção trágica de história, Macunaíma é produto de uma civilização que ainda não encontrou o que a define, daí a sua ausência ou indefinição de caráter, como afirma o crítico:

[...] 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 subjogado, servil, morto<sup>263</sup>

O herói brasileiro de Mário de Andrade, encenado em Antunes Filho, é aquele que perdeu as suas forças diante do processo de colonização, de *aculturação*, da imposição de

<sup>261</sup> Para uma crítica em relação a essa percepção dos intelectuais e das esquerdas a respeito das características da sociedade brasileira e sobre participação popular na política, ver os vários textos do livro: FERREIRA, Jorge (orgs). **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

<sup>262</sup> CRÍTICOS DISCUTEM as muitas faces de Macunaíma. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 38-39, 06 Maio 1979.

<sup>263</sup> LUIZ, Macksen. O teatro brasileiro está vivo e morando em São Paulo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 30 Set. 1978.

outros valores que não eram os mesmos da sua tribo. Por outro lado, a materialização em cena do personagem sugere que é possível resistir a esse processo, e o primeiro passo é a transformação da consciência, desse ponto de vista, a mensagem do espetáculo foi um grito de otimismo em meio a um panorama nada favorável a mudanças.

## BRASILIDADE ENCENA

O ESPECTADOR QUE for ao teatro assistir um espetáculo de Antunes Filho hoje vai deparar-se, provavelmente, com um palco italiano, sem cenário, com poucos objetos e, em cena, apenas o ator, senhor absoluto do palco. Essa peculiaridade notada em seus trabalhos



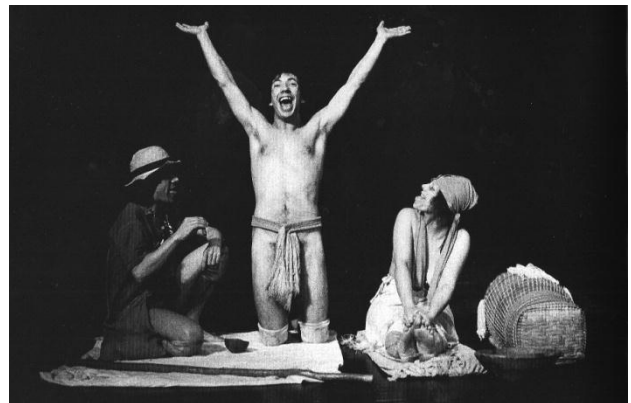
Espetáculo Macunaíma - 1978

(Disponível em:

[http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt\\_novo/area\\_s.cfm?cod=4&esp=1](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/area_s.cfm?cod=4&esp=1)>)

afirmou-se após o sucesso de *Macunaíma*. Ao soar da terceira campanha inicia-se o espetáculo. No tablado, o despojamento do cenário, a funcionalidade dos acessórios, a simplicidade dos figurinos, a improvisação de materiais adequados à realidade de uma nação subdesenvolvida. O palco nu no Teatro São Pedro, a priori, não apresentava novidade: vários espetáculos começaram assim na história do teatro brasileiro, no entanto, quando se trata de um palco italiano de grandes dimensões, o efeito é surpreendente. A simplicidade absoluta de meios, *límpidas e felizes soluções plásticas* adotadas foi assinalada por Antônio Mercado,<sup>264</sup> em texto escrito à época. Diferentemente da adaptação realizada por Joaquim Pedro de Andrade no ano de 1969, nitidamente influenciada pelo tropicalismo, Antunes Filho preferiu o despojamento clássico.

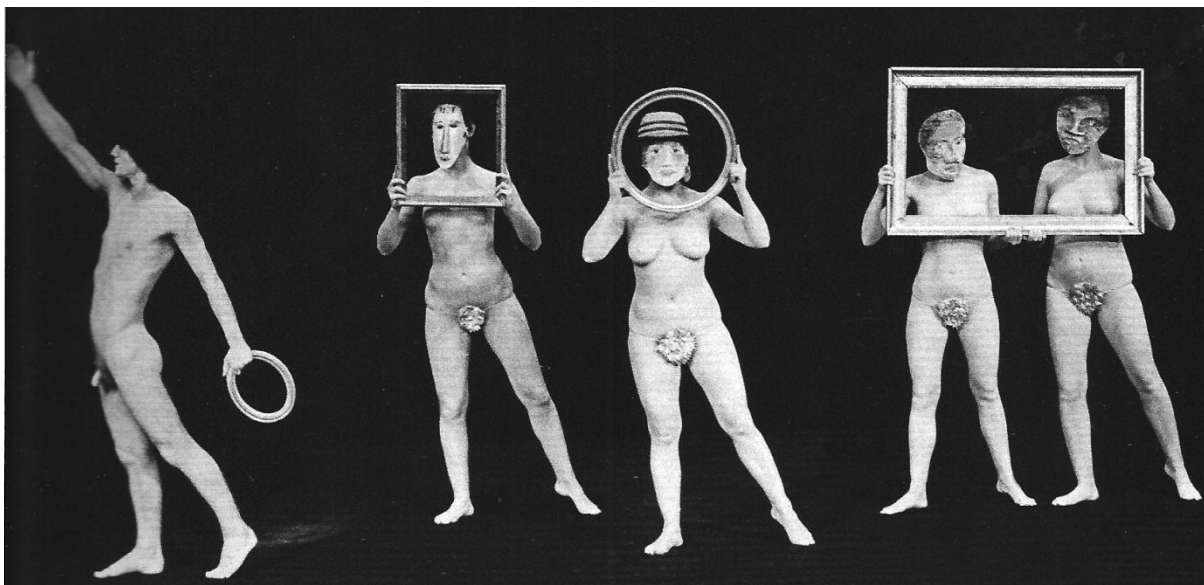
Mercado destacou a competência do trabalho realizado por Naum Alves de Sousa, cenógrafo e figurinista responsável pela originalidade dos elementos pictóricos do espetáculo. Chamou a atenção para a utilização dos bonecos em cena, para a utilização de folhas de jornal garantindo uma formulação estilística revolucionária, dos telões pintados para sugerir com simplicidade a floresta, para os poucos objetos utilizados, porém investidos de funcionalidade dentro do espetáculo e de significado preciso. A modéstia dos seus recursos de produção, a aposta nos acessórios e corpos dos atores, foi impactante porque propôs uma discussão em torno do conceito de inovação da linguagem cênica:

Espetáculo Macunaíma 1978 - Foto de Emídio Luís  
(Disponível em: MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho** - Poeta da cena. São Paulo: Sesc-SP, 2010, p. 38.)

<sup>264</sup> Cf. MERCADO, Antônio. *Macunaíma e a escritura cênica*. **Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 37-44, Jan. 1979.

[...] a improvisação, o papel do jornal, a transformação, o luxo da escola de samba, a falta de recursos, o subdesenvolvimento, a criatividade, a tradição, a safadeza, a apropriação, a esperteza e uma relativa indolência também já são caracteres de uma estética nacional e que, por ser nacional, alcança o universal.<sup>265</sup>

As soluções cênicas utilizadas não eram inéditas, há muito foram incorporadas ao palco brasileiro, o uso do jornal não era novo. Embora alguns críticos apresentassem ressalvas ao seu uso e atribuísssem a ele um empobrecimento do espetáculo, outros viram a sua utilização como algo perfeitamente incorporado à estética nacional. O jornal foi transformado em máscaras, partes do figurino, em balão, em chapéu, em comida.<sup>266</sup> O modo criativo de utilização desses recursos, indo ao encontro da proposta de cada cena, proporcionou um impacto global inovador, “[...] 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”.<sup>267</sup>



Espectáculo Macunaíma 1978 - Foto de Emídio Luísi  
(Disponível em: MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho** - Poeta da cena. São Paulo: Sesc-SP, 2010, p. 35.)

De acordo com a proposta de despojamento, funcionalidade, simplicidade e imprevisto, o cenário onde ocorre a ação é móvel e é identificado pelo corpo do ator. Bloco de atrizes/estátuas à casa de Venceslau Pietro Pietra, bloco de

<sup>265</sup> CRÍTICOS DISCUTEM as muitas faces de Macunaíma. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 38-39, 06 maio 1979.

<sup>266</sup> GEORGE, David. A montagem de Macunaíma. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e antropofagia**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Global, 1985, p. 81.

<sup>267</sup> MICHALSKI, Yan. Macunaíma: um teatro com muito caráter. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 17. Out. 1978.

atores/operários/mendigos/carnaval representam a cidade de São Paulo e Rio de Janeiro), uma tira de pano branca sugere a floresta, outros cenários são indicados pelo anúncio dos personagens. A multiplicidade dos cenários presentes na rapsódia só poderia ser resolvida pelo diretor com uso do recurso imaginativo no palco. A maneira encontrada foi não optar por um cenário fixo, onde os atores se movimentam, e sim fazer o espaço se movimentar com os atores, fato já destacado por David George em análise da montagem:

Os atores aparecem numa troca sem fim de trajes. Para mudar o cenário da ação, é utilizada a equipe em vez da cenografia. Por exemplo, para indicar a chegada do herói e seus irmãos em São Paulo, um bloco de atores atravessa a cena com movimentos e trajes que representam as várias classes da população [...].<sup>268</sup>

A funcionalidade e simplicidade dos materiais empregados no espetáculo lembram os poucos recursos e as condições de produção dos artistas de terceiro mundo, por outro lado,



Espectáculo Macunaíma 1978 -  
Foto de Emídio Luís  
(Disponível em: MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho** - Poeta da cena. São Paulo: Sesc-SP, 2010, p. 37.)

mostram que é possível fazer um teatro com recursos mínimos, sem que ele se torne pobre. Tudo se transforma no espetáculo. A tira de algodão branco é cenário, no primeiro e quarto atos representa a mata virgem, um ator atrás do pano segura folhas verdes sugerindo a floresta, e é também acessório utilizado para amarrar as estátuas de Venceslau quando as trás de volta depois de perseguir Macunaíma pelo Brasil. A tira também foi utilizada como telão de fundo de três lados sugerindo o apartamento das prostitutas, esticada

representa um rio, pedaços de panos coloridos presos a ela representam o séquito de araras de Macunaíma. Um balde foi utilizado como trono de Macunaíma, ao ser carregado por um ator que derrama a água que estava nele identificava um rio. A cama transforma-se em automóvel para passeio do personagem e perseguição a Venceslau Pietro Pietra, é utilizada para empurrar Suzi para fora do palco, quando se transforma em estrela. Esses objetos multifuncionais, além de economicamente viáveis, têm uma função estética ao

<sup>268</sup> GEORGE, David. A montagem de Macunaíma. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e antropofagia**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Global, 1985, p. 79.

serem colocados e retirados do palco pelos atores. Diante dos espectadores têm o intuito de romper com o realismo.<sup>269</sup>

Já especificamos que, ao invés de diferentes cenários, alguns objetos ou atores sugerem o espaço e tempo da ação, ou narrador e personagem determinam esse aspecto. O diretor resolveu a multiplicidade de espaços da ação, que abrangia o vasto território brasileiro, a caatinga, o Cafundó do Judas, a cidade do Rio de Janeiro, de São Paulo, demais regiões do Brasil com o recurso imaginativo. O espaço da ação em



Espetáculo Macunaíma 1978

(Disponível em:

[http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt\\_novo/areas.cfm?cod=4&esp=1](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=4&esp=1))

São Paulo foi demarcado por um bloco de mendigos, quando a cena se passa na casa de Venceslau, um bloco de estátuas neoclássicas delimita o lugar, as cenas de perseguição ao herói, pela polícia, por Ceiucci e por Venceslau acontecem na plateia. Em outros momentos, “[...] o herói move-se num largo círculo no palco e o lugar para onde está viajando é anunciado pelos atores”.<sup>270</sup> A montagem de Antunes Filho, segundo Mercado, evidencia que o espaço cênico tem múltiplas possibilidades, é flexível e se modifica conforme as necessidades da encenação.

Logo, o tratamento épico do espaço teatral está coerente com o romance, que trata da epopeia brasileira de *um herói sem caráter*. A própria linguagem narrativa do texto original permitiu o uso de recursos da linguagem cinematográfica (cortes, fusões, superposições), que Antunes dominava muito bem em face de sua formação eclética. Ao serem utilizados em cena, permitiram a continuidade do discurso, sem que a multiplicidade dos locais onde acontece a ação deixassem de ser respeitados. Por meio de soluções cênicas simples, a brasilidade se fez presente na percepção do espaço.

A escritura cênica de *Macunaíma* realiza uma síntese extraordinária de mídia diversos (romance, teatro e cinema); teatro popular, pesquisa erudita e

<sup>269</sup> GEORGE, David. A montagem de Macunaíma. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e antropofagia**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Global, 1985, p. 80-81.

<sup>270</sup> Ibid., p. 83.

experimentação de vanguarda; de diferentes linguagens, estilos e tendências (interpretação realista, recursos expressionistas, empostação geral tendendo à teatralidade, estrutura épica, rituais indígenas, elementos do teatro nô, aspectos da representação popular brasileira, etc.). É um espetáculo que mistura todos estes elementos, se alimenta de várias fontes e, ainda assim, tem um caráter próprio.<sup>271</sup>

Em relação ao tempo da ação em *Macunaíma*, ele não é uno. As múltiplas temporalidades do Brasil, ou, melhor dizendo, “brasis”, encontraram uma maneira de serem expressas em cena. Antunes Filho trabalhou com as diferentes percepções arraigadas em nossa cultura. O tempo cíclico se fez presente no palco por meio dos seres míticos da cosmogonia indígena representados pelos atores, nos rituais que celebravam o nascimento, a consagração, a morte, a bonança na tribo, nas crenças características da cultura ameríndia.



Espetáculo Macunaíma 1978

(Disponível em: MILARÉ, Sebastião. **Hierofania** - o teatro segundo Antunes Filho. São Paulo: Sesc-SP, 2010, p. 42.)

Contrapondo a esse tempo da natureza/do grupo, onde as mudanças são lentas, quase imperceptíveis, o diretor incorporou o tempo do relógio, o tempo do indivíduo, do homem moderno, das rápidas, sucessivas e bruscas mudanças. Esse tempo foi expresso nas cenas em que o cacau é negociado pelos irmãos na Bolsa de Valores, na sugestão de um pagamento pelo herói ao ser assistido religiosamente, nas cenas em que o sexo foi pago. Passado e presente se cruzavam em cena. As canções infantis, o jogo de adivinha, o jogo de amarelinha, expressões e provérbios presentes em nosso folclore e partilhados pela coletividade ao serem utilizados convidavam os espectadores a reviver o tempo da infância, um tempo longínquo armazenado apenas em nosso inconsciente. De tal modo, as pluralidades espaciais e temporais estabeleciam a inovação de Macunaíma.

Ainda em relação ao tempo, as propostas e realizações de Robert Wilson foram exploradas. *A movimentação em blocos humanos, a utilização do palco em zonas de*

<sup>271</sup> MERCADO, Antônio. Macunaíma e a escritura cênica. **Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 37-44, Jan. 1979.



Espetáculo Macunaíma 1978

(Disponível em:

[http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt\\_novo/areas.cfm?cod=4&esp=1](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=4&esp=1)>)

*profundidade*, tudo digerido e reelaborado por Antunes Filho, resultando numa linguagem e estilo próprios. Em vários momentos do espetáculo, os atores aparecem em cena em blocos, cada bloco representando um segmento e aspectos diferenciados da sociedade brasileira. Conforme pontuado nas rubricas, há o bloco dos operários, o bloco carnavalesco, bloco dos bichos, dos piolhos, dos mendigos, dos séquitos de araras, do bumba-meu-boi, dos urubus. Cada bloco tem uma função e um significado distintos. Os

blocos alternam imobilismo e movimento, o tempo lento e o tempo da mudança, no caso do bloco de operários, sugerem o processo de alienação do trabalhador, que se tornou apêndice da máquina. O bloco de mendigos e de operários está associado à imagem que se tem de São Paulo, um mundo de negócios, frio, caótico e desumanizado.<sup>272</sup>

A encenação começa com o bloco de operários. Os membros do grupo aparecem vestidos com macacões de operário. Eles se postam em fileiras diagonais no palco, dando as costas para a plateia. À medida que as luzes de cena se acendem, eles ficam “congelados” (imóveis). Alternam com o congelamento um movimento sincronizado, indo do lado esquerdo do fundo do palco ao lado direito da boca de cena.<sup>273</sup>

O bloco de carnaval está de acordo com a imagem construída do Rio de Janeiro. Antunes Filho brinca com os estereótipos que perpetuam a imagem de um país exótico, com muito samba, carnaval e futebol, onde a permissividade sexual, a malandragem e a preguiça imperam. Essa imagem pré-concebida foi mostrada com muito humor. Sobre o bloco de carnaval, David George esclarece:

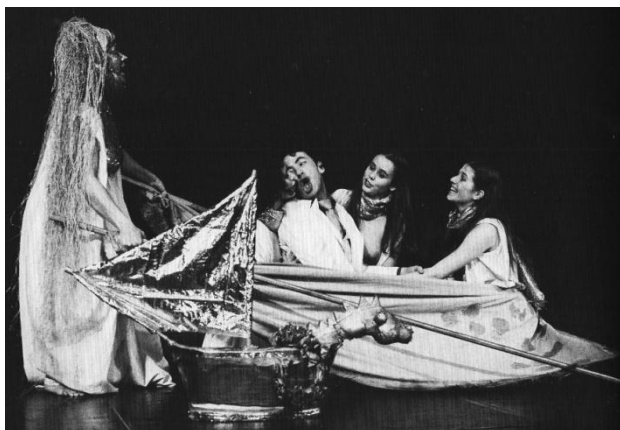
Na peça, o bloco atravessa lentamente o palco da esquerda para a direita. Os atores estão vestidos com fantasias tradicionais de carnaval, os movimentos são bastante estilizados, feitos em câmara lenta. Os atores cantam *sotto voce*. O efeito onírico assim produzido realça a dimensão cafona do carnaval e sugere toda uma instituição, toda uma percepção cultural.<sup>274</sup>

<sup>272</sup> GEORGE, David. A montagem de Macunaíma. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e antropofagia**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Global, 1985, p. 78.

<sup>273</sup> Ibid.

<sup>274</sup> Ibid., p. 74.

Sem dúvida, trata-se de uma instituição, uma festividade popular, um espaço onde as hierarquias podem ser invertidas e a cultura oficial criticada.<sup>275</sup> Os atores do bloco vestem-se com fantasias de cores contrastantes, muito verde, amarelo, vermelho, azul. Eles mostram uma atmosfera alegre, festiva, e um forjado *modo de ser brasileiro* de quem não leva as coisas tão a sério. Na cena em que Macunaíma encontra Vei com suas filhas, vestidas de dourado, ele veste um terno branco, é caracterizado como o malandro carioca. As expressões de seu rosto, os sorrisos, a proximidade com as três personagens, mais do que a ideia de



Espectáculo Macunaíma 1978 -

Foto de Emídio Luís

(Disponível em: MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho** - Poeta da cena. São Paulo: Sesc-SP, 2010, p. 40.)

permissividade sexual construída, denotaria *um jeito de ser do brasileiro*, de quem teria muito calor humano.

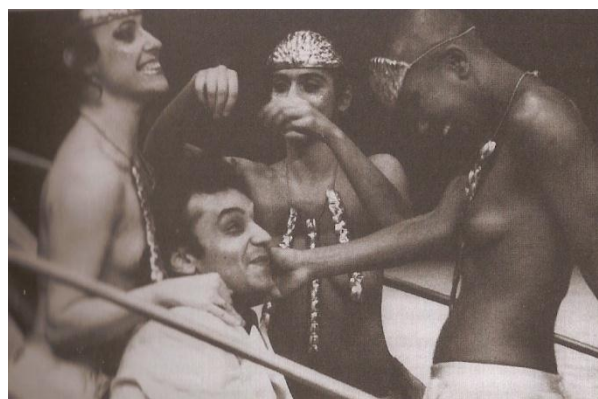
A referência à figura do malandro – num sentido bem brasileiro, aquele que sobrevive de enganar os outros e faz disso um trabalho – dialoga com uma interpretação construída sobre a questão do trabalho no Brasil reproduzida nos livros didáticos, fixada no imaginário popular por

meio de piadas e frases feitas, como se a preguiça fosse uma característica natural dos brasileiros.

Ao associar malandragem/preguiça/brasileiro abraçamos a visão pré-concebida de que o imigrante veio para o país porque, contrariamente ao brasileiro, tem disciplina, racionalidade, é metódico, cultua os valores do trabalho. O

homem nacional não, ele é malando, é corrupto, dá um jeitinho para tudo. Ao fazer isso desconsideramos todo o processo histórico que levou a substituição da mão de obra escrava pela assalariada no país.

A obra traz várias possibilidades de leitura, não há dúvida quanto a isso, a projeção, maior do que na época em que fora escrita,



Espectáculo Macunaíma 1978

(Disponível em: MILARÉ, Sebastião. **Hierofania** - o teatro segundo Antunes Filho. São Paulo: Sesc-SP, 2010, p. 51.)

<sup>275</sup> Cf. BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.

mostrou isso. Justamente esse foi um aspecto preocupante ao ser escolhida para representar o país num festival de Teatro no exterior.<sup>276</sup> Os críticos questionaram se o espectador estrangeiro entenderia *Macunaíma*, uma obra tão representativa da cultura e do jeito de ser brasileiros. Teria referencial para isso? Como seria a recepção em terras estrangeiras já que o processo receptivo de uma obra está diretamente relacionado à história e à memória de um povo, ao conhecimento de determinado código. A leitura do trágico em relação ao herói direcionada no programa do espetáculo seria aceita? Como seria interpretada a frase de que era preciso “abandonar a nossa preguiça”?

Ao ser ressignificada por Antunes Filho no contexto ditatorial, a noção de preguiça esteve associada à fatalidade ou indiferença. Considerando-a como fatalidade, aponta para as dificuldades de enxergar alternativas que realmente acarretem mudanças. Segundo Liane C. A. Alves: “[...] é uma preguiça assim sem remédio [...] porque tudo já está determinado, não vale a pena tentar e retentar. Eu acho que é um fatalismo. Você pode ler isso no trágico, mas pode ler como não trágico[...]”<sup>277</sup> ou como indiferença, como destacou Sheila Leiner. Ambas as apropriações do termo preguiça foram adequadas diante das circunstâncias históricas. A preguiça como indiferença simboliza uma geração que não se encontra, chama a atenção para a necessidade de assumir a responsabilidade histórica de transformar a si mesmo e consequentemente a sua história. Nosso grande mal tem sido a preguiça de lutar e transformar a nossa história. O único sentido que não cabe no espetáculo para a preguiça é a conotação da expressão popular, ainda mais vindo de uma pessoa como Antunes Filho.

Ao construir uma cena a partir de referência pretensamente *internas*, o diretor teve a pretensão de olhar para a nossa cultura sem os *filtros deformantes* - pretensão obviamente não alcançável - , ver *por detrás* da superfície e sem preconceitos. O teor do conteúdo das críticas produzidas no exterior após a sua encenação mostrou que a imagem construída pelo

<sup>276</sup> Às vésperas de a peça ser levada ao exterior sob o patrocínio do Theater of Latin America (TOLA), o jornal *O Estado de São Paulo* promoveu um debate entre seus críticos de teatro. Quase unanimemente, todos reconheceram no espetáculo uma obra de grande importância cultural. O embarque do Grupo Pau-Brasil estava previsto para 20 de maio de 1979. Todos estavam apreensivos com uma questão: será que *Macunaíma* seria entendido pelo público americano? Participaram do debate Nilo Scalzo, Sheila Leiner, Léa Vinocur Freitag, Ilka Marinho Zanotto, Mariângela Alves de Lima, Clóvis Garcia, Liane C. A. Alves, Zuza Homem de Mello e Acácio Ribeiro Valim. A indicação para a participação no evento foi feita pelos críticos Sábato Magaldi e Yan Michalski. *Macunaíma* seria a grande oportunidade de divulgar a arte brasileira no exterior. Alguns pontos foram debatidos pelos críticos, dentre eles: a validade de uma obra literária ser transposta para o palco, as influências no espetáculo, o caráter trágico de *Macunaíma*, o uso da música em cena, o fato de o espetáculo criar ou não uma linha no teatro brasileiro. (Cf. CRÍTICOS DISCUTEM as muitas faces de *Macunaíma*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 38-39, 06 maio 1979.)

<sup>277</sup> ALVES, Liane C. A. Visões diferenciadas da preguiça. Críticos discutem as muitas faces de “*Macunaíma*”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 38-39, 06 Maio 1979.

espetáculo em nada se assemelhava aos estereótipos estabelecidos pelo olhar estrangeiro, e nem mesmo o fato da peça ter sido encenada em português prejudicou o seu entendimento. “A peça não é soberbamente encenada, a não ser pelos frequentes luxos de imaginação. Os homens e as mulheres usam seus corpos, frequentemente nus ou seminus, espetacularmente e sem traços de vulgaridade. Com eles pintam imagens dramáticas”.<sup>278</sup>

Uma visão do Brasil alicerçada na diversidade étnica brasileira, singularidade histórica de *nossa civilização*, formada pelo cruzamento de ameríndios, afrodescendentes, portugueses, italianos, holandeses e outros povos “brancos”, foi construída em cena. As raízes indígenas de Macunaíma foram reforçadas na manutenção do tom lendário do herói, nos rituais que cercaram o seu nascimento, nas celebrações da floresta, ao som de flautas entoando cantos indígenas, no olhar de deslumbramento do personagem diante das Icamiabas, na nudez e simplicidade do figurino. A música indígena tinha um sentido coletivo, expressava a plenitude do homem indígena, que não teria a sua consciência dividida, viveria numa comunhão cósmica, relacionar-se-ia com a natureza tirando dela o essencial:

[...] estava integrada à cena, ao gosto, à palavra, à expressão corporal, instrumentos musicais e vozes dos atores. Eles procuraram encontrar uma linguagem musical, utilizar sons, chegar à universalidade dos sons sem se prender a uma estética nacionalista, mas baseados, antropologicamente, no sentido da música na cultura indígena.<sup>279</sup>



Suas raízes afrodescendentes também foram reafirmadas no momento de seu nascimento, quando o irmão Maanape avisou que o Rei Nagô disse ser o herói muito inteligente. A música, a dança, os figurinos, a capoeira, o ritual de macumba remetem à influência da cultura negra na sua formação.

Espectáculo Macunaíma 1978

(Disponível em:

[Http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt\\_novo/areas.cfm?cod=4&esp=1](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=4&esp=1))

Depois de ter o corpo todo picado por Venceslau Pietro Pietra, foi ressuscitado pelo canto de Yoruba, ao procurar ajuda na macumba para vingar-se, é declarado filho de Exu. Em seguida

<sup>278</sup> SHILLER, Beatriz. “Macunaíma” é sucesso em Nova York. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 8, 22 Jun. 1979.

<sup>279</sup> FREITAG, Léa Vinocur. Críticos discutem as muitas faces de *Macunaíma*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 38-39, 06 de maio 1979.

dá uma surra no espírito de Venceslau incorporado pela entidade, ao som de batuques e dos cantos afro.

Além dos cantos indígenas e afrodescendentes, a ópera e a valsa foram utilizadas em diversas situações dramáticas. A proposta de Murilo Alvarenga de fazer a música causar um efeito de comentário irônico das cenas convergia para um resultado orgânico. Na percepção da crítica Léa Vinocur Freitag, a música erudita e o estranhamento causado por ela simbolizavam a cultura do outro, o colonialismo, o nosso processo de aculturação. Esse foi o sentido sugerido pelo diretor musical, mas, como o espetáculo era um convite à participação ativa e possibilitava diferentes leituras, o som poderia assumir outro significado para o espectador.

A valsa acompanhava a cena de entrada de Macunaíma em São Paulo. Desse modo a música remetia a um sentimento de desenraizamento do personagem diante de um mundo novo, estranho, alheio. O diretor quis reforçar essa ideia, o desencontro. A valsa denotava um caráter de sedução, de fascínio, de deslumbramento, o mesmo exercido por São Paulo, ou pelas outras culturas. Mesmo que tomemos o índio como o elemento “autêntico” de nossa cultura, ela está sempre voltada para o exterior.

As *raízes negras* de nossa cultura foram percebidas nas piadinhas de tom dúbio, aparentemente inocentes, mas que perpetuam o racismo presente em nosso meio. Desse modo, o mito da miscigenação no Brasil foi desconstruído e fomos obrigados a olhar para nós mesmos e refletir sobre essas raízes que não queremos assumir. Foi exposto o racismo, a intolerância, e o desrespeito às diferenças, marcas da sociedade brasileira. Nossa tragédia consistiria, em parte, em não assumir as diferentes matrizes de nossa cultura.

A permanência das raízes ibéricas esteve presente no *espírito aventureiro* do herói, que é também a do homem ibérico que teria contribuído para a nossa formação. O que é evidenciado nas cenas em que o personagem chupa uma chave de sacrário para curar um sapinho, outrora, quando a caridade cristã transparecia em seu caráter indefinido, ou quando teve sua doença curada pelo milagre de um beato.

### **A BRASILIDADE ALÉM DOS PALCOS: ASPECTOS DA PRODUÇÃO DE *MACUNAÍMA***

O ESPETÁCULO ASSISTIDO no palco do Teatro São Pedro e seus aspectos inovadores não ficaram restritos apenas ao fenômeno teatral e sua realização, mas ao ocorrido fora de cena, principalmente no que diz respeito ao seu modo de produção. É sabido que *Macunaíma*

originou-se de um curso de interpretação para atores. Todos jovens inexperientes – alguns sequer haviam pisado no palco –, outros em início de carreira dispostos a submeter-se a uma rígida disciplina de trabalho durante quase um ano. Se fosse originário de um modo de produção convencional, dificilmente um estudo do homem e da cultura brasileira por meio do protagonista da história seria realizado com tamanha profundidade. Isso só foi possível articulando *volume de pesquisa e tempo de elaboração*.

Michalski<sup>280</sup> avaliou como decisivo para um teatro culturalmente significativo a junção desses dois elementos. Ao examinar a importância histórica do espetáculo se ateu às relações entre o processo de produção e o produto final e apontou a outro aspecto inovador de *Macunaíma*, o modo de produção do espetáculo característico de um país de terceiro mundo, no qual “[...] a grande novidade de *Macunaíma* é uma determinada atitude diante do trabalho teatral, que transparece em cada aspecto e detalhe da realização”.<sup>281</sup> Michalski destacou que não havia presenciado ainda nos palcos brasileiros a adaptação de uma obra não dramática *com uma tão lúcida consciência das exigências específicas que tal tarefa comporta*. Afirmou em sua crítica que o verdadeiro sentido da palavra “pesquisa” esteve presente em *Macunaíma*.<sup>282</sup> No que se refere à linguagem cênica, observou:

Várias das soluções cênicas 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.<sup>283</sup>

Essa renovação estética surtiu efeito fora dos palcos, o debate proporcionado pela sua encenação foi além da questão meramente estética. *Macunaíma* não se inseria no esquema de produção predominante e defendido pelo Estado Ditatorial. No referido período, principalmente nos últimos dez anos de atividade teatral, na década de 1970, o Estado predominou como mediador da produção cultural. Muitos estudiosos responsabilizaram a intervenção estatal pelo surgimento de obras conservadoras e comprometidas com a política cultural do Estado. A subvenção pode ser um grande instrumento de divulgação da arte brasileira, ponto extremamente positivo, ou ter um aspecto controlador e negativo sobre o que

<sup>280</sup> MICHALSKI, Yan. Policarpo respira a plenos pulmões. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 07 Jun. 1978.

<sup>281</sup> Id. *Macunaíma: um teatro com muito caráter*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 17. Out. 1978.

<sup>282</sup> Ibid.

<sup>283</sup> Ibid.

é produzido. Indo de encontro à política cultural do período houve um esforço consciente e racionalizado, programas de ação para aglutinar a atividade cultural, apesar do isolamento dos jovens do período. A Política Cultural do Estado tinha cinco objetivos básicos:

[...] o conhecimento do que constitui o âmago do homem brasileiro, a preservação da memória nacional, o incentivo à criatividade, dar ao homem brasileiro a plena utilização de seu potencial, visando capacitar recursos humanos para a área da cultura, a difusão e a integração, sem as quais corre-se o indiscutível risco para a preservação da personalidade brasileira e, portanto, para a segurança nacional.<sup>284</sup>

Sob o pretexto da segurança nacional, a organização empresarial da cultura por parte do Estado tinha por objetivo reprimir todo e qualquer ato de rebeldia, organizar todos os setores da produção artística em moldes empresariais adequados ao capitalismo industrial, urbano e moderno. Caracterizou-se por uma política responsável por lançar bases culturais para conciliar e aplacar contradições condizentes com a implantação do autoritarismo e com a inserção do país em um projeto nacional desenvolvimentista. Sob os *slogans* “Brasil ame-o ou deixe-o” e “Ninguém segura esse país”, o Estado promoveu a chamada modernização da sociedade brasileira, estabelecendo um ideal de nação moderna, com novos padrões de consumo e novas formas de sociabilidade. A preocupação por parte dos governantes de estabelecer uma política cultural de integração nacional e de *sugerir* e *patrocinar* os temas que deveriam estar presentes nas produções veiculadas nacionalmente tinha o intuito claro de traçar os caminhos da cultura nacional. Mesmo numa conjuntura política de fechamento político imposta pela repressão militar, observa-se um viés crítico e não conformista por parte dos produtores culturais que procuraram de uma forma ou de outra dialogar com o advento da indústria cultural e com a ideia da massificação das produções. Antunes Filho, uma das vozes dissonantes do período, posicionava-se claramente, por meio do espetáculo *Macunaíma*, contra um teatro empresarial, vendável em grande escala, atendendo a parâmetros puramente comerciais.

Ao referir ao seu modo de produção, mesmo não afirmando categoricamente que *Macunaíma* é uma produção coletiva, ela acaba por cristalizar esse conceito, considerado por alguns como o caminho para um teatro popular.<sup>285</sup> A maior parte dos críticos que escreveu

<sup>284</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAIS, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, 2005, p. 111.

<sup>285</sup> O surgimento de vários grupos mostrava o desejo da coletividade. Saíram de cena Arena, Oficina, Opinião, CPC, e entraram novos grupos como o Núcleo, o Teatro São Pedro, Teatro União, Olho Vivo e Teatro

sobre *Macunaíma* afirmou que se tratava de uma produção coletiva, sendo poucos os que divergiram dessa opinião. Resumidamente, define-se por criação coletiva o processo de elaboração de um espetáculo, desde o texto aos elementos da encenação, cenário, música, figurino, iluminação a partir da experimentação, do improvisado nas salas de ensaio. Havia elaboração do espetáculo em um processo extenso, o que resultava em farto material e espetáculos de longa duração. Na criação coletiva podem ser usados diferentes métodos. Um olhar mais apurado identificará elementos da criação coletiva no espetáculo, entretanto, ao verificar o processo em seu conjunto, observaremos que, embora alguns aspectos tenham sido coletivizados, tratava-se de um projeto de Antunes Filho. Portanto, a escolha do texto a ser adaptado não se enquadra nesses parâmetros. Outro aspecto a ser observado é que a adaptação aconteceu a partir de cenas improvisadas do romance, devidamente registradas por Thiérot, que assumiu a figura do dramaturgista.

Antunes Filho reduziu o material originário das discussões do processo criativo de aproximadamente oito horas para quatro de espetáculo e depois para três. A sua concepção cênica jamais foi colocada em discussão, *Macunaíma* foi um espetáculo concebido e assinado por ele, algumas técnicas da criação coletiva foram utilizadas com o intuito de pesquisar novas linguagens. Até que ponto o elenco, o diretor de arte e o responsável pela trilha sonora interferiram no resultado é uma incógnita. O próprio diretor em entrevistas posteriores mostrou uma opinião formada sobre a ideia de criação coletiva e processo colaborativo, afirmando que “[...] não existe trabalho colaborativo, criação coletiva, bobagem, tem que ter sempre um líder, alguém que direcione”.<sup>286</sup> No entanto, o tipo de teatro realizado ali só poderia ser feito por equipes afastadas do circuito empresarial.

---

Ipanema. Os grupos renegavam os modelos culturais vigentes e criticavam o cadastro de empresas teatrais realizado pelo Sistema Nacional de Teatro.

Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 1970:** ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, p. 111.

Para aprofundamento dessa discussão no campo teatral, consultar:

ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: Ibid.

LIMA, Mariângela Alves de Lima. Quem faz o teatro. In: Ibid.

PACHECO, Tânia. O teatro e o poder. In: Ibid.

<sup>286</sup> Foram denominadas como criação coletiva as experiências que surgiram de conjuntos teatrais ao longo das décadas de 1960 e 1970. Os grupos que foram enquadrados nessa tendência tinham como denominador comum influências do teatro de vanguarda, alimentavam uma rebeldia contra o *status quo*, em relação à linguagem teatral. A ênfase na expressividade corporal era ponto de partida da criação. Na Europa, Peter Brook, Giorgio Steller, Ariane Mnouchkine, Luca Ronconi realizaram essa experiência. Nos Estados Unidos o Living Theatre, Open Theatre e Performance Group. No Brasil a tendência esteve presente ao longo das

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 estreia). 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.<sup>287</sup>

Para Michalski, *Macunaíma* colocava em discussão o fato de um teatro culturalmente significativo só ser possível se for subvencionado. Desse ponto de vista dialogava com a realidade do setor teatral perante os rígidos critérios de subvenção do Sistema Nacional de Teatro. Jamais um projeto como *Macunaíma*, que não se enquadrava nas suas normas burocráticas, seria viabilizado. Evidentemente, um espetáculo como esse, originado de uma experiência tão produtiva, não poderia ficar restrito ao território nacional. Os percursos no exterior e o impacto de sua recepção contribuíram para que o espetáculo fosse considerado um dos melhores da década de 1970, não por acaso fora escolhido para representar o país no Festival das Américas.

---

décadas de 1970. Os grupos Pão e Circo, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Pod Minoga, Vento forte, Ornitorrinco e o Mambembe foram representativos dela. No Pod Minoga, a título de exemplificação, a criação coletiva realmente percorria todas as etapas de concepção e realização do espetáculo, a hierarquização de funções era praticamente inexistente, não havendo um autor nem diretor. Outros grupos utilizavam parcialmente as técnicas do trabalho coletivo, mas o diretor era ainda o responsável pela concepção cênica. Características marcantes de todos eles: as criações em equipe, grupos não financiados que sobreviviam em sistema cooperativado, todos tinham a mesma parcela de responsabilidade sobre questões burocráticas e demais aspectos da produção, *desde a escolha do texto até a produção e divulgação do espetáculo*, como aponta Silva Fernandes. O lado interessante desse tipo de organização era a possibilidade de experimentações estéticas, que, não necessitavam ser justificadas para produtores ou patrocinadores, o que enriqueceu a produção teatral do período. Por essas características, as produções tinham bastante liberdade de criação. A seguinte bibliografia pode ser consultada:

FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais Anos 1970**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

TROTTA, Rosyane. Criação coletiva. In: GINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP: 2006. p. 101-103.

NICOLETE, Adélia. **Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

<sup>287</sup> MICHALSKI, Yan. Um teatro com muito caráter. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 05, 17 Out. 1978.

“Macunaíma universal e imediato”, “Macunaíma à vontade em N.York”, “Washington aplaude o herói sem caráter”, “Macunaíma sucesso em NY”, “Macunaíma êxito nos Estados Unidos”, “Macunaíma melhor peça de Nancy”, “Macunaíma ganha aplausos na França”, “Macunaíma conquista a Alemanha”, “Elogios na Itália para Macunaíma no Teatro”, “Macunaíma grande êxito em Caracas”, “Maravilhoso, glorioso, para ninguém botar defeito. Macunaíma arrebatada público e crítica de Londres”, “Macunaíma aplaudido de pé em Madri”, “Macunaíma, aplaudido de pé em Londres, abre caminho para Nelson Rodrigues”. Esses títulos correspondem às críticas do espetáculo veiculadas nos principais jornais fora do país, entre os anos de 1979 e 1983, datas respectivamente de sua primeira e última apresentação no exterior. Por meio apenas da leitura dos títulos observamos o impacto da recepção de *Macunaíma* no exterior. Conforme palavras do diretor Antunes Filho:

Fomos escolhidos pelos melhores críticos de teatro no Brasil, Yan Michalski, do Jornal do Brasil, e Sábato Magaldi, do Jornal da Tarde. Ambos têm prestígio internacional e indicaram nosso nome ao pessoal do Theatre of Latin America (TOLA) para participarmos do Festival das Américas.<sup>288</sup>

Fato inédito ocorreu na imprensa brasileira. Yan Michalski foi enviado para cobrir a estreia do espetáculo nos Estados Unidos. O grupo cumpriu as três apresentações programadas do Teatro de Encontro das Américas e resolveu ficar uma semana por conta própria, no Teatro Entermedia, longe da Broadway.<sup>289</sup> Poucos espectadores compareceram para agraciá-lo devido à concorrência e a ausência de propaganda para divulgar o evento. O público estrangeiro, que acompanhou o transcorrer das cenas apenas por uma sinopse publicada no programa, conseguiu compreender bem a sua proposta a partir da imagem visual e sugestões sonoras. “Nas suas primeiras apresentações [...], no Terrace Theatre do Kennedy Center, Macunaíma foi saudado pelo crítico do Washington Post como uma espetacular comédia épica do Brasil e o mais vibrante acontecimento teatral jamais visto no Terrace Theatre do Kennedy Center”.<sup>290</sup>

O Washington Post, de Washington, elogiou tudo a respeito de Macunaíma. Desde os jornais usados para tudo, comida, roupa, remédio e pequena ilha, até o conteúdo da peça, a atuação do elenco, que como camaleões versáteis se sentem bem numa multidão de papéis, a direção de Antunes Filho, que

<sup>288</sup> SHILLER, Beatriz. Antunes Filho “recuso-me a ver musical. Já vem com as cartas marcadas”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 23 Jun. 1979.

<sup>289</sup> MICHALSKI, Yan. Nova Iorque aplaude o herói sem caráter. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 01, 23 Jun. 1978.

<sup>290</sup> SHILLER, 1979, op. cit.

segura o burburinho perene num caos com sentido contínuo, e o herói, Carlos Augusto Carvalho, Macunaíma da cabeça aos pés. Apesar de a peça ter estado em Washington como parte do Festival Latino Americano, o Washington Post destacou-a com crítica isolada.<sup>291</sup>

Em entrevista concedida à Beatriz Shiller a respeito da experiência em Nova Iorque, Antunes Filho fala que um dos objetivos do grupo era buscar o contato com outras culturas, ver a arte nos Estados Unidos “[...] é importante para os artistas que buscam o capital para usá-lo e fazer coisas importantes. [...] Estamos oferecendo Macunaíma também”.<sup>292</sup> O diretor aproveita o ensejo para falar das condições de criação numa sociedade como a americana, que obriga o artista a fazer concessões para vender mais:

Acho que nos Estados Unidos é difícil ser artista. A sociedade é em si a morte do artista, porque o obriga a entrar no universo do *business*. Para que ele faça isso, sem perder uma certa pureza de alma, e purezas política e social essenciais, de criação, é preciso que sua cabeça seja um computador, onde vai parar a liberdade da criatividade? Acho mais fácil ser artista no Brasil. Estamos soltinhos lá. Aqui, para vencer, o artista tem que pensar em termos de negócios. Tem que ser quase maquiavélico, saber como tentar faturar. Parece uma contradição o que vou dizer, mas o homem de negócios no Brasil é mais liberal com a arte. Por serem paternalistas, dão o dinheiro para que o artista crie algo. Aqui, os homens de negócio investem na arte: se faz dinheiro, eles dão dinheiro. E isso condiciona o artista a criar pensando no sucesso. Não entendi bem como funcionam aqui os que se mantêm não comerciais, dentro dessa conjuntura.<sup>293</sup>

Ao tecer essas críticas Antunes Filho demarcou mais do que uma postura estética, e sim uma postura ética, política. A arte para ele sempre foi sinônimo de subversão. Mais do que entretenimento e mercadoria numa sociedade de mercado, arte para ele é conhecimento e tem uma função pedagógica que se articula com a sua finalidade social. Esse momento de sua carreira, era de definições, optou pela realização de um “teatro de arte”, em nítida oposição a um “teatro empresarial”. Sobre as suas condições de trabalho no Brasil, expôs:

No canal 2, TV Educativa de São Paulo, posso fazer o que quero, embora seja no Estado. Isso é outra contradição, porque na TV privada, comercial, há uma série de coisas que não se pode fazer. Limitações. Falta de liberdade. Busquei uma saída na televisão tentando ganhar dinheiro, fazer teatro e me sentir satisfeito. Mas vi que não adiantava. O teatro é no teatro. E disse para mim: Vamos lá, ou tudo ou nada. Foi uma liberação ter decidido trabalhar de graça no teatro. Foi um privilégio, um luxo que me dei. Não tenho

---

<sup>291</sup> SHILLER, Beatriz. “Macunaíma” é sucesso em Nova York. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 08, 22 Jun. 1979.

<sup>292</sup> Ibid.

<sup>293</sup> Ibid.

eletrodomésticos, mas tenho meu mundo do teatro. Mas também é difícil trabalhar de graça.<sup>294</sup>

Insatisfeito com o rumo de sua carreira, a ausência de liberdade em face da ditadura instaurada no país, a inviabilidade de realizar projetos que demandavam recursos econômicos, as dificuldades de aliar tempo de pesquisa e condições de mercado, o diretor, convicto de que para fazer arte condições mínimas eram necessárias, defendeu a subvenção estatal:

[...] com todas as suas contradições sou favorável à existência de produções estatais, deste tipo de projeto financiado pelo Estado que permite condições de trabalho a longo prazo, de pesquisas e estudo. Em nível empresarial, não temos mãos condições deste tipo de trabalho. Temos que estreitar no dia seguinte e competir com o salário da Tevê Globo. E para conseguir realizar alguma coisa com maior densidade é preciso reflexão, tempo de trabalho.<sup>295</sup>

Reflexão e tempo de trabalho aliados à criatividade e ao trabalho do ator foram matérias primas de *Macunaíma*, que mesmo diante do palavreado que se perdia por causa da ausência de referências do público americano não prejudicaram o seu entendimento. A correspondente Maria Costa Pinto destacou em sua crítica que *Macunaíma* era um espetáculo de caráter *universal* e de *comunicação imediata*.

Um espetáculo universal de comunicação imediata. Assim foi entendida a peça *Macunaíma* representada pelo Grupo Pau-Brasil e dirigida por Antunes Filho, que encerrou no último sábado uma série de dez apresentações em Washington e New York, e que recebeu grande acolhida por parte do público e elogiosas críticas dos especialistas. Mesmo falada em português, em momento algum foi ameaçada pela incompreensão dos norte-americanos, porque “de forma geral, disse Don Shirley, crítico do Washington Post, as imagens visuais e sonoras de *Macunaíma* foram facilmente compreendidas.”<sup>296</sup>

Questionado se os gestos foram mais marcados para compensar o fato, ele afirma que não. Manteve-se fiel à obra de Mário de Andrade, reduziu a peça de quatro horas para três e meia sem fazer concessões, as repetições que foram ressalvas de alguns críticos brasileiros permaneceram. Ao fazer menção à redução de meia hora no espetáculo para enquadrar-se nas regras do festival, Antunes Filho respondeu algumas críticas feitas pelo elenco (a disciplina imposta, pontualidade, eficiência, organização, que eram cobradas com rigidez) e pelos críticos (as várias substituições que foram feitas no elenco).

---

<sup>294</sup> Ibid.

<sup>295</sup> SCHILLER, Beatriz. *Macunaíma é sucesso em Nova York*. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 08, 22 Jun. 1979.

<sup>296</sup> PINTO, Maria Costa. *Macunaíma: universal, imediato*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 23, 26 Jun. 1979.

[...] este contato está dando um amadurecimento muito maior para nós todos, no sentido de mais disciplina. Estamos tendo contato com esta coisa prática, esta coisa pragmática americana, que está sendo bom num certo sentido... Até agora eu era considerado um cara repressivo, fascista, o negócio do horário, etc. Agora não, eles (o grupo) estão vendo que se obedecermos ao horário e formos eficientes no horário nos sobrarão mais tempo para o lazer e a criatividade. Eles perceberam aqui que a organização é ótima, uma coisa formidável, eles estão aprendendo isto nos Estados Unidos, o profissionalismo.<sup>297</sup>

Em relação à receptividade do espetáculo em Washington, que foi considerado como o maior evento que já ocupou o palco do Terrace Theatre, Antunes Filho notou: “[...] é uma cidade que está adquirindo agora a sua arte e [...] está muito interessada nas coisas que vem de fora. Com Nova York já se trata de outro fenômeno. Fazer sucesso na cidade onde está a Broadway corresponde mais ou menos a um título de pós-graduação, algo como um atestado de consagração”.<sup>298</sup>

É evidente que no caloroso debate provocado por *Macunaíma* não estiveram ausentes críticas bem negativas a todos os aspectos do espetáculo. Clóvis Garcia, Cecília Prado e Fausto Fauser foram algumas vozes dissonantes no conjunto das interpretações. Fizeram restrições à carga musical, à adaptação da obra, à noção de trágico, às soluções cênicas adotadas, à presença de diferentes estilos, à sua duração.

Garcia considerou excessiva a carga musical, para ele o ritmo do livro era o samba, o que prevaleceu na montagem foi o frevo, apontou que vários elementos se perderam na transposição da rapsódia para o palco, principalmente em relação à construção do protagonista. Para ele a noção de tragédia se perdeu ao ser eliminada a negritude do personagem, que nascia pretinho, pretinho numa tribo indígena. O livro apontava a miscigenação característica da nossa formação, com matrizes africana, indígena, oriental, italiana, alemã e a aculturação não assumida da cultura brasileira. Na percepção do crítico a negritude ganhou dimensões devidas apenas nas cenas do candomblé, com a retomada dos rituais de macumba, porém de forma atenuada.

Ainda em relação a aspectos relacionados à adaptação, Clóvis Garcia problematizou a questão dos direitos autorais e citou a ação movida da responsável pelo processo de

---

<sup>297</sup> PINTO, Maria Costa. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, p. 18, 26 jun. 1979.

<sup>298</sup> PINTO, Maria Costa. *Macunaíma*: De como nosso herói sem nenhum caráter conquistou os Estados Unidos. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, p. 18, 26 Jun. 1979.

adaptação da obra no início dos trabalhos. Levantou outro ponto polêmico: o caráter coletivo atribuído ao processo de montagem do espetáculo. Destaca o trabalho de Thiérot:

[...] que eu saiba [...] ele escrevia uma série de cenas, essas cenas eram colocadas em discussão pelo grupo, o grupo discutia a cena, acrescentava coisas, mudava, ele estava presente, concordava com as mudanças e aí saía a cena final, que depois foi incorporada ao espetáculo. Incorporada em termos, porque o espetáculo tinha dez horas, foi reduzido para oito, foi reduzido para seis, esteve com quatro e 40 e ele está agora com quatro horas e dez. Quer dizer, então, que se cortou muita coisa. Mas o que sobrou de cada um desses elementos [...].<sup>299</sup>

Garcia deixou claro que não se trata de processo coletivo. Os cortes não foram feitos coletivamente, a linguagem cênica aos poucos foi sendo depurada conforme a ideia de teatro do diretor restando pouco das discussões do grupo. Em sua visão, o enquadramento da peça como um *happening* feito pela crítica não tinha procedência, pois se tratava de um espetáculo ensaiado 10 meses, tão rígido, tão inflexível, tão exigido pelo diretor que já ia para a terceira substituição (referia-se às substituições de Isa Kolpeman, Neusa Faro e Lucia Mello).

Colocando o seu parecer a respeito das influências, Garcia deixou claro que influência é uma coisa, outra coisa são soluções repetitivas. Para ele Antunes Filho se repete. Percebeu no espetáculo uma série de soluções usadas nos anos 1960 e 1970. Fundamentou sua crítica fazendo menção ao uso do jornal em cena. O jornal, que todos colocaram como elemento inovador, já fora utilizado por Antunes na Escola de Arte Dramática, e é muito utilizado no teatro infantil. A peça Colcha de Retalhos, premiada pelo SNT, permaneceu em cartaz três anos e só utilizava o jornal. Destacou a beleza das estátuas, mas depois ter que aguentá-las o tempo todo? Considerou o processo de produção ótimo, mas o resultado insatisfatório, o tempo do espetáculo muito extenso. O espetáculo o desagradou em todos os sentidos.

Indo ao encontro da visão do crítico, Cecília Prada, ao falar dos problemas de se adaptar uma obra literária para teatro ou cinema, afirmou que o Grupo Pau-Brasil não optou nem pela fidelidade nem pela recriação livre, ao não definir um caminho. Na sua percepção o espetáculo resultou em algo:

[...] 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

---

<sup>299</sup> CRÍTICOS DISCUTEM as muitas faces de Macunaíma. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.38-39, 06 Maio 1979.

vida dos índios – e deles só conservando a fidelidade à peladez, com bilimbis e adiposidades sacudindo muito pra lá e pra cá.<sup>300</sup>

Sua visão foi compartilhada por Fausto Fuser. Para ele, “[...] Macunaíma resulta num espetáculo indeciso, indefinido, quase um espetáculo menor, embora às vezes bonito. Antunes Filho dá inúmeras provas de sua capacidade, mas nem sempre. E as quedas, depois de vôos altos, sempre se fazem notar mais”.<sup>301</sup>

Como afirmava Bertolt Brecht: “O bom teatro não une seu público. Divide-o”. Nem todos a consideraram a *encenação brasileira mais fascinante dos últimos anos*. Depois da temporada no exterior, *Macunaíma* estreou no Rio de Janeiro<sup>302</sup> e durante os dois meses em que esteve em cartaz, as casas ficaram vazias. O crítico ficou perplexo com o fato de não ter público. Ao buscar entendê-lo, concluiu que o público carioca achava demasiadamente longo o período de quatro horas para permanecer numa sala de teatro e ainda havia outro agravante: os espetáculos ficavam em cartaz meses, as salas, com capacidade ociosa, e o espectador adiava sua ida ao teatro. Após propaganda boca a boca e campanhas<sup>303</sup> para popularização do teatro e barateamento de ingressos, o público resolveu prestigiar o espetáculo do Grupo Paulista.

Os fatores levantados pelo crítico para a ausência do espectador carioca no teatro não são suficientes para explicar esse fenômeno. O desinteresse pelo espetáculo e a pouca recepção no Rio de Janeiro deveu-se, principalmente, ao fato de o autor Mário de Andrade

---

<sup>300</sup> PRADA, Cecília. Desconfie. **Isto É**, São Paulo, n. 93, p. 90, Out. 1978.

<sup>301</sup> FUSER, Fausto. Macunaíma: o bandido no final vira estrela. **Última hora**, São Paulo, p. 16-15, out. 1978.

<sup>302</sup> Cf. MICHALSKI, Yan. *Macunaíma* estreia no Rio de Janeiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 Out. 1979.

*MACUNAÍMA*, MENOR sucesso no Rio. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 25, 30 dez. 1978.

<sup>303</sup> A política cultural para o teatro não passou pelo financiamento de produções. A esse respeito pontuou Mostaço: “As vias econômicas encontradas não se dirigiram para o financiamento de produções (como no cinema e alguns casos das artes plásticas), mas pelos subsídios, veiculados em muitas formas: auxílios-montagem, custeio de viagens, compra de ingressos (campanhas das Kombis), prêmios de incentivo, além de uma série de medidas destinadas a implementar a infraestrutura para a produção: reformas de edifícios teatrais, auxílios para aparelhamentos, etc. A ênfase dispensada ao Concurso de Dramaturgia anual (que depois amplia-se para um concurso universitário), veio revelar um canal aberto, dos mais expressivos, para o nacional-popular, como demonstra sua relação de vencedores os vários anos (onde o destaque fica com Oduvaldo Vianna Filho e seu *Rasga Coração*”. (MOSTAÇO, Edécio. O “nacional-popular” no novo pacto com o Estado: surgem o SNT e a Política Nacional de Cultura. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 173.)

não ser tão conhecido pelo público local e por a Semana de Arte Moderna não fazer parte da tradição<sup>304</sup> daquela sociedade.

[...] é possível perceber que a capacidade de atualização e de recepção de uma obra artística está em sintonia tanto com a tradição cultural e estética, constituídas histórica e socialmente, quanto com as circunstâncias do momento em que o trabalho é veiculado. Estas constatações revelam que a atualidade do objeto artístico não é, por si só, garantia de um diálogo imediato.<sup>305</sup>

*Macunaíma* era a prova de que era possível reavivar o debate teatral, mesmo com tantos problemas, dificuldade de financiamento em face da política burocrática do SNT, conjuntura ditatorial, censura instaurada e aniquilamento do artista. A pesquisa realizada para a produção, aliada ao profissionalismo do diretor, sem dúvida revigorava não só a cena teatral paulista, mas o teatro brasileiro como um todo. Naquele momento, não foi possível avaliar o seu impacto, mais era consenso entre aqueles que o assistiam que se tratava de um divisor de águas. Durante os seis anos que se manteve em cartaz, o espetáculo surpreendeu pela sua capacidade de provocar discussões acaloradas por onde passava.

Naquele momento, os críticos teatrais mobilizaram o seu referencial para analisar o espetáculo e não foi possível, à luz de seu repertório enquadrar *Macunaíma* numa convenção, haja vista que não houve unanimidade em relação à presença de diferentes estilos (circense, épico, cômico, trágico), o protagonista também não condizia com o modelo de herói ou anti-herói. Foram notadas algumas aproximações e influências, mas o arcabouço teórico externo não foi suficiente para a análise. A dúvida dos críticos, principalmente, quanto ao fato do espetáculo criar escola ou não, reafirma a fundação de um novo parâmetro estético a partir do trabalho do ator.

Extrapolando a questão estética, a dimensão política de *Macunaíma* pode ser vista na atitude em relação ao modo de produção teatral. Um projeto que tinha tudo para dar errado, atores inexperientes, poucos recursos, depois de concluído deixou claro por meio da encenação que tudo é uma questão de escolha. Lutar ou resistir? Ser sujeito ou objeto da história? Alienar-se ou não? Porém, é preciso lembrar que as escolhas individuais, o modo de

---

<sup>304</sup> Nesse sentido, as ideias provenientes da Semana de Arte Moderna de São Paulo não faziam parte da história do Rio de Janeiro, não se enquadravam na tradição daquela sociedade, o que explica a ausência do público. (Cf. GADAMER, Hans-Georg. Os traços fundamentais e uma teoria da experiência hermenêutica. In: \_\_\_\_\_. **Verdade de Método**. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. Ed. Petrópolis / Bragança Paulista: Vozes / Editora Universitária São Francisco, 2007.)

<sup>305</sup> PATRIOTA, Rosângela. O texto e a cena – aspectos da história da recepção: *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade) em 1967 e no ano de 2000. **Cultura Vozes**, São Paulo, n. 4, p. 23, Jul./Ago. 2001.

relacionar com o mundo e com as pessoas são uma atitude política que repercutem na coletividade.

Do ponto de vista histórico, o espetáculo proporcionava uma imagem da realidade brasileira, enriquecida por uma linguagem metafórica, humorística, circense, que trazia à tona uma perspectiva de força e originalidade da cultura nacional. Tudo construído a partir do olhar de um diretor latino-americano que reconhece a riqueza de nossa cultura, a exuberância do território, que o brasileiro tem raízes, tem caráter e capacidade para mudar a realidade. No palco do Teatro São Pedro foi visto um Brasil “real”, sem idealizações, com todas as suas contradições.

O *Macunaíma*, de Antunes Filho, buscou desnudar a realidade brasileira a partir do estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada, buscou por meio da expressividade do ator brasileiro mostrar as nossas singularidades, desconstruiu imagens generalizantes criadas sobre o país, aproximando-se de uma abordagem antropológica rompendo, desse modo, com a visão eurocêntrica de que existe um centro do mundo a partir do qual são estabelecidas as noções de civilizado/superior em oposição ao primitivo/inferior.

Vimos que o homem só se torna homem graças à sua capacidade de separar-se de si mesmo e de identificar-se com o outro. [...] Em todo verdadeiro ato de comunicação, enquanto permaneço eu, preciso assumir o papel do outro, pressentindo o que o outro espera de mim e vivendo a intimidade do seu sofrimento e da sua alegria. Só através desse ato de empatia é possível o verdadeiro diálogo com o outro.<sup>306</sup>

Em meio às incertezas momentâneas do Brasil, a peça ao empreender um estudo da cultura brasileira chamava a atenção para a necessidade de transformação da sociedade, do público, da crítica teatral, trazendo novos encaminhamentos para a cena, para a postura da crítica e, especificamente, para a carreira artística de Antunes Filho, redimensionando a criação estética do período. Esse estudo da cultura e do homem brasileiro numa perspectiva antropológica passou a caracterizar o seu teatro. Desse ponto de vista, *Macunaíma* inaugurou uma cena nitidamente antropológica e abriu caminho para a releitura da história ao longo dos anos 1980, 1990, 2000, sob esse prisma.

---

<sup>306</sup> ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 40.

**Considerações**

**Finais**

ESTE ESTUDO sobre *Macunaíma*, de Antunes Filho, permitiu perceber, por meio da linguagem estética desenvolvida na encenação, a história brasileira e o posicionamento do diretor em relação ao país. O Brasil mostrado no palco do Teatro São Pedro, simbolicamente retratado no espetáculo, foi um país pleno, com múltiplas potencialidades e imensa riqueza cultural, porém, esse Brasil seria ofuscado por uma cultura que lhe é alheia. Nesse momento da história brasileira, a individualidade do artista e sua inquietação em relação ao mundo em que vivia convergiram com as inquietações da coletividade, ultrapassando o âmbito da discussão estética e repercutindo nas questões políticas.

*Macunaíma* foi fruto da insatisfação do diretor que convergiu com a de uma geração. Em relação a ele, questionava o seu próprio trabalho, o fato de sujeitar-se à direção contratada; enfrentava os dissabores de sua carreira ligados à sua suposta alienação e ao modo pelo qual dirigia os atores; reavaliava o papel e os limites do trabalho do artista numa sociedade de mercado; procurava refletir sobre os caminhos e descaminhos da história brasileira por meio do estudo de um conjecturado *homo brasiliensis*. No que diz respeito à juventude de 1970, ela buscava construir alternativas estabelecendo diferentes formas de atuação e de ser relacionar com o mundo.

Tematicamente o espetáculo não apresenta inovações em relação aos que marcaram a cena nos anos 1960 e 1970, porém, o grande mérito de *Macunaíma* consistiu na relação instaurada entre ator e público, onde a comunicação não se deu fundamentalmente por meio da palavra, e, sim aspectos visuais da cena, cujo suporte era apenas o corpo do ator e sua expressividade cênica buscada no jeito de ser brasileiro, nas referências internas da cultura brasileira. Antunes Filho modificou os parâmetros teatrais vigentes – *do verbo ao visual*. Construiu uma linguagem teatral baseada no signo.

*Macunaíma* apresentou ao Brasil de 1978, possibilidades de resistir, de mudar, de lutar, reafirmando que a mudança é a mola propulsora da história. No palco o público deparou-se com um Brasil “abrasileirado”. Soaria redundante essa expressão, não fosse o fato de que o nosso paradoxo residiria, em nos comportamos, como estrangeiros em nossa própria terra. Como se estivéssemos a passeio, olhando para algumas coisas com curiosidade, desapego e despreço. Desinteressando-se pelo que é nacional e valorizando o que é estrangeiro. O espetáculo propunha uma nova maneira de olhar para o Brasil, para o homem. No que se refere ao teatro, esse olhar antropológico não estava presente. *Macunaíma* é a

grande virada no sentido do outro, de dar-lhe expressividade, de perceber o outro e a si mesmo.

A partir da encenação de *Macunaíma*, Antunes Filho alcança a posição de exemplo de diretor brasileiro e é reconhecido internacionalmente, ao mesmo tempo, passou a se dedicar exclusivamente ao teatro. Portanto, o trabalho de *Macunaíma* foi um divisor de águas na carreira de Antunes Filho e um marco para o teatro brasileiro, pois construiu uma cena mais estetizada, com o predomínio do visual e conseguiu comunicar-se politicamente com a plateia e com a sociedade brasileira e estrangeira daquele período, haja vista que ficou em cartaz por seis anos e, durante esse período, mostrou capacidade de suscitar debates por onde passava. Para Antunes Filho, olhar para a estética é olhar para o homem e para a história.

Ao longo de sua carreira desenvolveu uma reflexão antropológica sobre o homem e a natureza humana. Neste estudo, contrariamente a algumas vozes que afirmaram o não engajamento do artista e o acusaram de alienado, vimos que todos os seus espetáculos falaram dos problemas brasileiros. Os temas abordados em seus trabalhos dessas seis décadas demonstram isso: fanatismo religioso, a questão do indivíduo e coletivo, o holocausto, o potencial destrutivo do homem, violência, a reforma agrária, a posse da terra, o homem do campo em seu contexto miserável, a alienação advinda do processo de mecanização/robotização do homem moderno. Para o diretor era importante tratar do homem, de seus problemas, suas inquietações, sua história. Embora a preocupação com estética tenha ocupado muito do trabalho de Antunes Filho, a arte para ele, mesmo não tendo como ponto de partida a questão política do ponto de vista ideológico, tem propósitos sociais e uma função conscientizadora. O autor jamais abriu mão do caráter pedagógico do teatro, posicionou-se contra a futilidade artística com utilidade digestiva, visando apenas o entretenimento.

Esteticamente era possível desenvolver vários temas e possibilidades interpretativas sem o cunho explicitamente político - no sentido tradicional do termo - o que trouxe a experimentação como um dos pilares do seu fazer teatral. Trabalhou o tema da omissão humana, assim como o individualismo nos tempos do. “milagre econômico”. Questionou a sociedade brasileira pelo tema do poder em Shakespeare. Ao longo de todos esses anos empreendeu um estudo do homem e da cultura brasileira e à luz do processo histórico ressignificou/redefiniu constantemente as temáticas e métodos de trabalho.

Para Antunes Filho, o teatro é um local de encontro do homem com o homem. É um momento para perceber o outro, o homem precisa ficar sozinho diante de si mesmo, nos

desencontramos de nós mesmos. Seu teatro estimula, provoca, afirma ser preciso o tempo todo desenvolver a sensibilidade perdida do homem moderno de um extremado individualismo, um vazio absoluto, que nega o mundo sensorial, o mundo dos sentidos em face de um ideal cientificista. Seus espetáculos propõem um reencontro, o público tem que *sair mexido* do espetáculo – a experiência deve acrescentar. Muito criticado pelos seus métodos de trabalho, esse reconhecido diretor de atores deixa claro que ensaio não é passeio. Exercício corporal não é ginástica, e tem uma função na composição do espetáculo. O ator tem que ter consciência de todos os elementos do espetáculo e quais as motivações para esse ou aquele exercício ou experimento. Diante disso, o diretor consegue resumir o espetáculo ao trabalho de ator. O palco com pouco ou nenhum cenário é a sua marca registrada. Assim como o seu trabalho de formação de atores, que, primeiramente, procura melhorar a sua condição cultural, extrapolando mais uma vez a questão estética, pois sua formação é ampla, é moral, ética e política, a partir de uma concepção humanista.

Antunes afirma que “não há nada mais lindo no mundo que um ator atuando, um ator com consciência mais ainda”. Para ele não se pode partir de modelos, pois eles reduzem as possibilidades interpretativas e, portanto, em seu trabalho não parte de uma forma e a adequa ao conteúdo, primeiro se estabelece o conteúdo, depois, em conjunto com o ator, se busca a melhor forma para o espetáculo. Tudo se dá a partir da experiência/vivência/prática no palco.

Entre as várias influências em seu trabalho, tem-se Brecht, Grotovski, Bob Wilson, Eugenio Barba, Stanislavsky, Diderot. Todas elas foram deglutidas e transformadas de acordo com as necessidades das cenas e da criação do espetáculo como um todo. Percebe-se que esses teóricos estão presentes, mas não foram o ponto de partida para a criação do espetáculo. Elas são utilizadas, mas de forma *antropofágica*, pois procura-se “abrasileirá-las”. E o resultado de tudo isso emerge na sua linguagem cênica. Ao longo de sua trajetória, iniciada nos anos 40, participou do processo de modernização do teatro brasileiro lutando pela afirmação do diretor nacional, valorizou o dramaturgo nacional em seus espetáculos e nos momentos em que produziu teleteatros, estabeleceu um método para o trabalho de ator que articula conhecimento – cultura – técnica – visão de mundo, de modo a auxiliá-lo a desenvolver suas potencialidades, aliando razão e sensibilidade.

A partir da década de 1940 até os anos 1960, houve um grande avanço em relação à construção de uma linguagem cênica nacional, no entanto, essa linguagem se consolida com *Macunaíma*, em 1978. Pois a construção do espetáculo deu-se a partir de referências internas da cultura brasileira, do trabalho de ator que se formou integralmente nos laboratórios

promovidos pelo diretor e desenvolveu uma consciência corporal, consciência história, estética e social a partir do estudo do *homo brasillis*, representado pelo indígena, tomado justamente, como elemento *autóctone* de nossa cultura.

Ao escolher adaptar a obra de Mário de Andrade, Antunes filho evidenciou as semelhanças entre eles, principalmente, na maneira como veem as possibilidades de mudança na sociedade brasileira. Os dois convergem no sentido de pensar um caráter nacional, a constituição de uma presumida *civilização própria* e uma *consciência nacional*, e, o caminho para isso é olhar sempre para a nossa cultura, valorizar tudo aquilo onde segundo Mário de Andrade, residiria a nossa singularidade histórica – a diversidade étnica, o sincretismo religioso, a plasticidade e adaptabilidade do homem brasileiro a quaisquer circunstâncias, o gosto por bobagens, a sensualidade, o sentimentalismo, a coragem e a covardia.

No debate teatral à época da montagem, não foi possível avaliar, se *Macunaíma* formaria escola ou não. O tempo mostrou que sim, a cada dia passam pelo CPT e pelas mãos de Antunes Filho vários artistas, que fazem o curso Cepetezinho de formação de atores, mesmo que não se tornem grandes intérpretes, durante o processo formativo, serão estimulados a uma reflexão, como diz Antunes – *eu não obrigo ninguém a pensar, eu mostro um caminho. Eu estimulo a querer pensar, não obrigo.*

**Referências**

**Bibliográficas**

**TEXTO TEATRAL, ROMANCE E OBRA CINEMATOGRAFICA:**

THIÉRIOT, Jacques. **Macunaíma**. [1978]. 81f. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/>>. Acesso em: 01 nov. 2011.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. 31. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.

**Macunaíma**. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Embrafilme, 1969. 1 filme, son., color.

**DISSERTAÇÕES E TESES:**

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de *O Rei da Vela* (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

FARIA, Maria Cristina Brandão de. **O Teatro na TV**. Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues na teledramaturgia de Antunes Filho. 2004. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

FERNANDES, Renan. **Cena teatral e recepção estética** – o olhar dos críticos para os espetáculos *Trono de Sangue* (1992) e *Macbeth* (1992). 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

NICOLETE, Adélia. **Da cena ao texto**: dramaturgia em processo colaborativo. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

OLIVEIRA, Sirley Cristina. **O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda**: em cena, o *Show Opinião* (1964). 2011. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

RIBEIRO, Nádia Cristina. **A encenação de *Galileu Galilei* no ano de 1968**: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a sociedade brasileira. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

SILVA, Tânia Brandão. **Peripécias modernas**: Companhia Maria Della Costa. 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

**CRÍTICAS:**

ALVES, Liane C. A. Visões diferenciadas da preguiça. Críticos discutem as muitas faces de “Macunaíma”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 38-39, 06 Maio 1979.

CRÍTICOS DISCUTEM as muitas faces de Macunaíma. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 38-39, 06 maio 1979.

DEL RIOS, Jefferson. Macunaíma. O endiabrado baile das artes dessa gente brasileira. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, São Paulo, p. 21, 23 Out. 1978.

FILHO, Antunes. **Diário de São Paulo**, São Paulo, [s/p], 04 dez. 1973.

FILHO, Antunes. O Teatro Apolínio de Antunes Filho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Caderno Mais, 06 fev. de 2000. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2000/02/06/72>> Acesso em 22 out. 2011.

FREITAG, Léa Vinocur. Críticos discutem as muitas faces de *Macunaíma*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 38-39, 06 de maio 1979.

FUSER, Fausto. Macunaíma: o bandido no final vira estrela. **Última hora**, São Paulo, p. 16-15, out. 1978.

GUIMARÃES, Carmelinda. A Tragédia Brasileira, **A Tribuna**, Santos, p. 10, 6 Maio 1989.

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

MACUNAÍMA chega ao teatro, sem caráter como sempre. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 53, 17 Set. 1978.

MACUNAÍMA, MENOR sucesso no Rio. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 25, 30 dez. 1978.

MAGALDI, Sábato. 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.

MENDONÇA, Cassimiro Xavier. Antunes Filho, sem medo de Macunaíma nem de Virgínia Woolf. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 4, 30 Set. 1978.

MICHALSKI, Yan. Bem feito para quem bobeou. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 07 Jan. 1980.

MICHALSKI, Yan. *Macunaíma* estreia no Rio de Janeiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 Out. 1979.

MICHALSKI, Yan. Macunaíma um espetáculo revolucionário. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 10, 09 Out. 1979.

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

MICHALSKI, Yan. Nova Iorque aplaude o herói sem caráter. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 01, 23 Jun. 1978.

MICHALSKI, Yan. Policarpo respira a plenos pulmões. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 07 Jun. 1978.

PINTO, Maria Costa. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, p. 18, 26 jun. 1979.

PINTO, Maria Costa. *Macunaíma*: De como nosso herói sem nenhum caráter conquistou os Estados Unidos. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, p. 18, 26 Jun. 1979.

PINTO, Maria Costa. Macunaíma: universal, imediato. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 23, 26 Jun. 1979.

PRADA, Cecília. Desconfie. **Isto É**, São Paulo, n. 93, p. 90, Out. 1978.

SHILLER, Beatriz. “Macunaíma” é sucesso em Nova York. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 08, 22 Jun. 1979.

SHILLER, Beatriz. Antunes Filho “recuso-me a ver musical. Já vem com as cartas marcadas”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 23 Jun. 1979.

#### BIBLIOGRAFIA GERAL

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEISS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. V 4.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978,

ANTUNES FILHO. Entrevista concedida a Paulo Markun, no Programa **Memória Roda Viva**, 02 Ago. 1999. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes\\_filho\\_1999.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/148/entrevistados/antunes_filho_1999.htm)> Acesso em: 22. Nov. 2011.

ARAÚJO, Cláudia Beatriz Carneiro. **Macunaíma**. Da rapsódia ao palco. Disponível em: Acesso em 01. Dez. 2011.

ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: NOVAIS, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, 2005.

ARTAUD, Antonin. Teatro da crueldade. In: \_\_\_\_\_. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.

AVANCINI, José Augusto. O exercício da crítica. In: \_\_\_\_\_. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1998.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARBA, Eugênio. Definição. In: \_\_\_\_\_. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugênio. Gênese da Antropologia Teatral. In: \_\_\_\_\_. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugênio. Princípios que retornam. In: \_\_\_\_\_. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BOURSCHEIDT, Luís. O arranjo nas canções do folclore infantil brasileiro: uma proposta para a musicalização, baseada no método e no repertório Orff. **XIV Encontro Anual da ABEM**, Belo Horizonte, 25 a 28 de Out. de 2005 (anais online). Disponível em:

<<http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2005/Posteres/25Lu%C3%ADs%20Bourscheidt.pdf>>. Acesso em 28 Jan. 2012.

BUENO, Bianca. **Persona: Bergman, Jung e Kierkegaard**. Disponível em: <[http://cinematografo.com.br/trabalhos/persona-bergman,jung\\_e\\_kierkegaard.pdf](http://cinematografo.com.br/trabalhos/persona-bergman,jung_e_kierkegaard.pdf)>. Acesso em 06 ago. 2011.

CAFEZEIRO, Edwaldo, GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: EDUERJ / FUNARTE, 1996.

CAMPOS, Haroldo. **Morfologia de Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CANCELLI, Elizabeth. **O mundo da violência: a política na era Vargas**. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

CANDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. São Paulo. **Revista Argumento**, n.1, out. 1973.

CARONE, Edgard. **O PCB (1964-1982)**. São Paulo: DIFEL, 1982. V. 3.

CENAS DO Século 20. **Alô Escola**, Recursos Educativos para estudantes e professores. Disponível em:

<[www2.tvcultura.com.br/aloescola/historia/cenasdoseculo/internacionais/kgb.htm](http://www2.tvcultura.com.br/aloescola/historia/cenasdoseculo/internacionais/kgb.htm)>.  
Acesso em: 12 Nov. 2011.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CONTIER, Arnaldo Daraya; et al. A Tropicália como tributária da cultura brasileira: rupturas e transformações. **Cadernos de pós-graduação em educação, arte e história da cultura**, São Paulo, v.1, n. 1, p. 206. 2001.

**DIONYSOS**, Especial Teatro Brasileiro de Comédia. Organização de Alfredo Guzik e Maria Lúcia Pereira. Ministério da Educação e Cultura. SEAC – Funarte. Serviço Nacional de Teatro, n. 25, Set. de 1980.

DORT, Bernard. **O Teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2009.

ECO, Humberto. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Encontros notáveis 1, 2 e 3. Disponível em:  
<<http://www.youtube.com/watch?v=b4yTbxdtXk>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

Entrevista ao Grupo Magno de Teatro. Disponível em:  
<http://www.colmagno.com.br/teatromagno/>. Acesso em: 14 mar. 2011.

ESCOBAR, Ruth. **Maria Ruth** – uma biografia. São Paulo: Mandarim, 1999.

ESCOLA DE Arte Dramática – EAD. **Enciclopédia Itaú Cultural (teatro)**, Cias. e grupos, atualizado em 02 Jun. de 2010. Disponível em:  
<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=633](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=633)>. Acesso em 12 nov. 2011.

FARIA, Maria Cristina Brandão de. Antunes Filho nos teleteatros da TV Cultura... e outros relatos. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2004/urdimento\\_6-102-114.pdf](http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2004/urdimento_6-102-114.pdf)>. Acesso em 22 nov. 2011.

FARIA, Maria Cristina Brandão de. Seis décadas de teleteatro ao teatro “ao vivo” experimental contemporâneo. Disponível em: <[http://www2.metodista.br/unesco/1Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/16-Seis%20D%C3%A9cadass%20de%20Teleteatro\\_MariaCristinaBrand%C3%A3o.pdf](http://www2.metodista.br/unesco/1Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/16-Seis%20D%C3%A9cadass%20de%20Teleteatro_MariaCristinaBrand%C3%A3o.pdf)>. Acesso em: 22 nov. 2011.

FARIA, Maria Cristina Brandão de. Teleteatro – fenômeno singular da televisão brasileira. Disponível em: <[http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/6/61/GT2-CELACOM-02-Teleteatro\\_Maria\\_Cristina.pdf](http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/6/61/GT2-CELACOM-02-Teleteatro_Maria_Cristina.pdf)>. Acesso em: 13 nov. 2011.

FARIA, Maria Cristina Brandão. Herdeiros do teleteatro – novos rumos da teledramaturgia. Disponível em: <<http://paginas.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais->

1/7o-encontro-2009-1/Herdeiros%20do%20teleteatro%202013%20novos%20rumos%20na%20teledramaturgia.pdf.> Acesso em: 22 nov. 2011.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1980.

\_\_\_\_\_. **Tropicália – alegoria e alegria**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência**. São Paulo: Global, 1985.

FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais Anos 1970**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FERREIRA, Jorge (orgs.). **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FRANCO ZAMPARI (1898 – 1966). **Enciclopédia Itaú Cultural (teatro)**, Personalidades, atualizado em 07 Abr. de 2011. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=748](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=748). Acesso em 22 nov. 2011.

GADAMER, Hans-Georg. Os traços fundamentais de uma teoria da experiência hermenêutica. In: \_\_\_\_\_. **Verdade e Método**. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. ed. Petrópolis / Bagança Paulista: Vozes / Editora Universitária São Francisco, 2007.

\_\_\_\_\_. A ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico. In: \_\_\_\_\_. **Verdade e Método**. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. Ed. Petrópolis / Bagança Paulista: Vozes / Editora Universitária São Francisco, 2007.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. **Uma odisseia do teatro brasileiro**. São Paulo: Senac, 2002.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Derrotada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

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

\_\_\_\_\_. A montagem de *Macunaíma*. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e Antropofagia**. São Paulo: Global, 1985.

GINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas, conceitos**. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006.

- GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GUIMARÃES, Carmelinda. **Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- GUZIK, Aberto. **TBC: a crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. V 4.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAIS, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, 2005.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996. V. 1.
- JACOBY, Russell. **O fim das utopias: política e cultura na era da apatia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- JAUSS, Hans-Robert. **A história da literatura como provocação à crítica literária**. São Paulo: Ática, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Pequeña apología de la experiencia estética**. Barcelona: Paidós, 2002.
- JONSHON, Randal. Macunaíma: do Modernismo na literatura ao Cinema Novo. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e Cinema**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- LAPLANTINI, François. **Aprender antropologia**. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LAUDANNA, Mayra. **Maria Bonomi – Da gravura à arte pública**. São Paulo: Edusp, 2008.
- LIMA, Mariângela Alves de Lima. Quem faz o teatro. In: NOVAIS, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, 2005.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Modernismo brasileiro. **Programa do Espetáculo Macunaíma**, 1978.
- MACUNAÍMA (Cena por cena). A sequência de cenas do espetáculo Macunaíma foi conferida no material disponibilizado pelo Arquivo Lasar Segall.
- MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.10, n.28, 1996. Disponível em: < <http://www.scielo.br>>. Acesso em 11 nov. 2011.

MARIO DE ANDRADE. **Enciclopédia Itaú Cultural (Biografia)**, atualizada em 17 Jul. 2009. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_lit/index.cfm?fuseaction=biografias\\_texto&cd\\_verbete=5243](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5243)>. Acesso em: 26 Nov. 2011.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. V 4.

MENDONÇA, Paulo. Lembranças Avulsas da EAD. **EAD 1948-68: catálogo comemorativo dos 20 anos da Escola de Arte Dramática**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo / Fundação Anchieta, 1985.

MERCADO, Antônio. Macunaíma e a escritura cênica. **Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 1, Jan. 1979.

MÉSZAROS, István. **O século XXI: Socialismo ou barbárie**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

MICELI, Sérgio. A transformação do papel político e cultural dos intelectuais da oligarquia. In: \_\_\_\_\_. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MICELI, Sérgio. **Os intelectuais à brasileira**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

\_\_\_\_\_. **Hierofania**. O teatro segundo Antunes Filho. São Paulo: Edições SESC/SP, 2010.

MONTES, Maria Lúcia. As figuras do sagrado e do profano. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. V 4.

MOSTAÇO, Edécio. A era burguesa e os padrões empresariais do TBC. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

\_\_\_\_\_. AI-5, Repressão e Censura: novos caminhos no teatro e o desaparecimento do Arena, Oficina e Opinião. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

\_\_\_\_\_. O “nacional-popular” no novo pacto com o Estado: surgem o SNT e a Política Nacional de Cultura. In: \_\_\_\_\_. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NOSSOS autores através da crítica. **Teatro Brasileiro 2**, São Paulo: Museu Lasar Segall, 1981.

PACHECO, Tânia. O teatro e o poder. In: NOVAIS, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac-RJ, 2005.

PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História**, São Paulo, v.1, n. 22, 2003.

\_\_\_\_\_. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Hucitec, 2007.

\_\_\_\_\_. Narrador. GINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas, conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006.

\_\_\_\_\_. O texto e a cena – Aspectos da História da Recepção: O Rei da Vela (Oswald de Andrade) em 1967 e no ano de 2000. **Cultura Vozes**, n. 4, jul. /ago. 2001.

\_\_\_\_\_. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA, Rosângela; GINSBURG, Jacó. (Orgs.). **J. Guinsburg – A cena em aula**. São Paulo: Edusp, 2009.

PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985). **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 3, ano II, n. 4, f. 19, Out./ Nov./ Dez. de 2006. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/5.Dossie.Rosangela\\_e\\_Alcides.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/5.Dossie.Rosangela_e_Alcides.pdf)> Acesso em: 20 Out. 2011.

POLITZER, Georges; CAVEING, Maurice; BESSE, Guy. **Princípios fundamentais de filosofia**. São Paulo: Hemus, 1970.

PORTO e SILVA, Flávio Luís. Teleteatro. In: GINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**. Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP, 2006.

PRADO, Décio de Almeida Prado. Alô!... 36-5400... In: \_\_\_\_\_. **Teatro em Progresso**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. As feiticeiras de Salém. In: \_\_\_\_\_. **Teatro em progresso**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. II Diário di Anne Frank. In: \_\_\_\_\_. **Teatro em Progresso**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cacilda Becker – Fúria Santa**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Mário de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Estudos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: Cinema e História do Brasil. São Paulo: EDUSC, 2002.

\_\_\_\_\_. Terra em Transe: Estética da recepção e historicidade. **Artcultura**, Uberlândia, v. 4, n. 5, Dez. 2002.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o Cabotinismo. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. O fenômeno teatral. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2 ed. São Paulo: J. Zahar, 1998.

SAID, Edward W. Representações do Intelectual. In: \_\_\_\_\_. **Representações do Intelectual**. As conferências de Reith de 1993. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Complexo Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. **ANPOCS**. Disponível em: <[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_29/rbcs29\\_03](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03)>. Acesso em: 30 Nov. 2011.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 1984.

SCHWARZ, Lilian Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. V 4.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. 1964-1969. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Sereia e o desconfiado**. Ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Edusp, 1989.

SILVA, Igor de Almeida. Macunaíma: itinerário sua recepção. **Revista Investigações**, v. 21, n. 2, Jan. 2008. Disponível em: <[http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.21.1/macunaima-no-palco\\_Igor-Almeida-Silva\\_art.09ed.21.pdf](http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.21.1/macunaima-no-palco_Igor-Almeida-Silva_art.09ed.21.pdf)>. Acesso em: 01 Dez. 2011.

SILVEIRA, Nise da. Estrutura da psique e Inconsciente Coletivo. In: \_\_\_\_\_. **Jung. Vida e Obra**. 10 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra,

SINISTERRA, José Sanchis. Dramaturgia da recepção. **Folhetim – Teatro do pequeno gesto**, Rio de Janeiro, n. 13, Abr./Jun 2002.

Site da TV Cultura. Disponível em: [www.tvcultura.com.br](http://www.tvcultura.com.br). Acesso em: 14 nov. 2011.

SOBRE O CPT. **Site CPT** – Centro de Pesquisa Teatral Sesc-SP, Histórico. Disponível em: <[http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt\\_novo/areas.cfm?cod=14](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=14)>. Acesso em: 12 Jan. 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A verdade sobre o ISEB**. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

SOUZA, Gilda de Mello. O banquete. In: \_\_\_\_\_. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2008.

TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB** – Fábrica de Ideologias. São Paulo: Ática, 1982.

TROTTA, Rosyane. Criação coletiva. In: GINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva / Sesc-SP: 2006.

VENÂNCIO, Romero. **Bergman e Dreyer, herdeiros cinematográficos de Kierkegaard**. Disponível em: <[http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/cadernos\\_ufs\\_filosofia/revistas/ARQ\\_cadernos\\_7/romero.pdf](http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/cadernos_ufs_filosofia/revistas/ARQ_cadernos_7/romero.pdf)>. Acesso em 06 out. 2011.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica**. São Paulo: Hucitec, 1997.

WEBER, Max. A Política como vocação. In: \_\_\_\_\_. **Ciência e Política: duas vocações**. São Paulo: Martin Claret, 2003,

WILLIAMS, Raymond. Tragédia e ideias contemporâneas. In: \_\_\_\_\_. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e terra, 2001.