

*Macunaíma no Palco do Brasil:
Dialética entre Teatro e
Sociedade nos Eventos Sonoros*

*Macunaíma on Brazil's Stage:
Dialectics between Theatre and
Society in Sound Events*

Alexandre Villibor **FLORY**

Doutor em Letras, Professor
Adjunto de Teoria Literária e
Literaturas em Língua Portuguesa
na UEM – Universidade Estadual
de Maringá. Maringá – PR.

Alexandre_flory@yahoo.com.br

Marcio Alex **PEREIRA**

Mestre em Letras, Professor de
Teatro e Literatura na Escola
Notre Dame e Teatro (Teoria
e Prática) no Colégio Marista.
Maringá – PR.

marcio@teatroeponto.com.br

Artigo recebido em 8/4/2013
Artigo aprovado em 10/6/2013

Resumo

A encenação de *Macunaíma* por Antunes Filho tornou-se, por méritos próprios, um momento-chave de nossa história teatral contemporânea, como a obra fonte. Neste artigo estudamos uma das categorias fundamentais dessa encenação, os eventos sonoros, em busca de uma dialética sem superação que materializa. Ao fazê-lo, atualiza-se uma das linhas de força do texto andradiano. Nesse sentido, esse artigo valoriza o estudo do teatro – como texto e encenação – para o campo dos estudos literários, tomando como base teórica a crítica materialista benjaminiana.

Palavras-chave: Macunaíma; Teatro brasileiro; Teatro e sociedade; Dialética; Crítica materialista.

Abstract

The staging of *Macunaíma* by Antunes Filho became, by their own merits, a key moment in Brazilian contemporary theatre history, as its source. In this article we investigate one of its fundamental staging categories, the sound events, in search of a dialectics without overcoming that achieves and therefore updates one of the strengths of the text from Mario de Andrade. In this sense, this article emphasizes the importance of the study of theatre – both as text and staging – for the field of literary studies, assuming as theoretical basis the Benjaminian materialistic criticism.

Keywords: Macunaíma; Brazilian theatre; Theatre and society; Dialectics; Materialistic Criticism.

Nosso objetivo geral com este artigo é a valorização do gênero dramático no campo dos estudos literários e, mais especificamente, do teatro considerado como texto e encenação, relacionando os dois termos ao invés de isolá-los. Nesse recorte específico, trataremos dos **eventos sonoros** (PAVIS, 2005)¹ na montagem de *Macunaíma*, pelo diretor Antunes Filho, na versão de 1984. Não nos interessa, entretanto, arrolar todas as ocorrências musicais na peça, mas encontrar um significado para alguns procedimentos da ordem da direção geral e da direção musical. Compreendendo que, nessa montagem, há uma relação complexa, por vezes contraditória, entre as categorias de análise da encenação, e mesmo dentro de uma mesma categoria, iremos nos ater a alguns momentos específicos em que o regime de contradição seja patente e significativo para uma análise dialética. A categoria dos eventos sonoros estará em primeiro plano neste artigo pelas perspectivas que abre para se discutir uma determinada tensão sem solução que marca a montagem, expressão de uma determinada “dialética da derrota” (BUENO, 2002) do texto de Mário de Andrade. Sendo assim, procuramos relacionar a forma do texto literário com o modo da encenação, cada qual com seus materiais próprios, em contextos históricos específicos.

1 | Preferimos a expressão **eventos sonoros** ao termo sonoplastia para alargar as possibilidades de análise. Em seu *Dicionário de teatro*, Pavis chama de sonoplastia “uma reconstituição artificial de ruídos, sejam eles naturais ou não (...) [e] deve ser distinta, ainda que nem sempre isso seja tarefa fácil, da palavra (em sua materialidade vocal (...))” (PAVIS, 2007, p.367). Já em *A análise de espetáculos*, ele chama de eventos sonoros todas as interferências sonoras dentro de uma peça, sejam elas vocais, instrumentais, reproduzidas ao vivo ou por um aparelho (2005, p.131). Ao longo do artigo, no entanto, os dois termos podem ser encontrados, quando não for necessária a distinção.

O espaço do teatro no campo dos estudos literários

O campo dos estudos teatrais sempre foi considerado o primo pobre no contexto dos estudos literários no Brasil, a despeito da importância histórica de sua dramaturgia e de práticas teatrais que remontam à chegada dos jesuítas em nossas terras. Um capítulo fundamental de nossa história literária no início do século XIX está relacionado à importação e aclimação do teatro europeu no Brasil, num primeiro momento com a transplantação de grupos portugueses inteiros para cá, mas logo fomentando uma dramaturgia própria e grupos formados por brasileiros, sendo João Caetano o exemplo mais bem acabado de empresário, diretor e ator na primeira metade do século XIX (PRADO, 1996).

No campo da dramaturgia surge, desde o início de uma atividade teatral mais consistente no século XIX, um autor como Martins Pena, decisivo para que se compreenda a dialética entre forma literária e processo social no Brasil de então e de agora. Como anotou Candido, o romance de Manuel Antonio de Almeida e a obra teatral de Pena conseguem formalizar esteticamente questões centrais da sociedade oitocentista no Brasil, mostrando a profunda dialética entre a ordem e a desordem como estrutura íntima tanto dessas obras como da sociedade brasileira (CANDIDO, 2010).

Essa proeminência não se deve ao caráter documental da obra de Pena, nem mesmo à vivacidade de seus enredos e a uma temática mais próxima das camadas de baixo da sociedade, mas principalmente à forma de suas peças, que não seguem a trilha tradicional da comédia de costumes moralizadora e redigida segundo os moldes da alta comédia de Molière. Iná Camargo Costa (1998) prova que, desde *O juiz de paz da roça*, é um erro avaliar as comédias de Pena segundo os padrões tradicionais, pois o que parece acessório e desnecessário para o conflito principal tem papel preponderante e decisivo na fatura estética, que questiona a necessidade de um conflito central a ser desenvolvido ao longo da peça. Esse é o caso da peça citada, que Costa discute mais detidamente, mas também das demais, como *Os dois ou o inglês maquinista*, *Judas em sábado de aleluia*, dentre muitas outras.

Mas aqui não é o espaço para se discutir com profundidade a obra de Pena, apenas apontar como, desde o início do século XIX, o teatro brasileiro abre portas para discussões sobre a história das formas artísticas, a dialética que realiza com o mundo social e, ainda, a recepção ativa, criativa, sobre o material importado. Isso vale também para autores como Gonçalves Dias, José de Alencar, Castro Alves, Machado de Assis, Artur Azevedo, Antonio de Alcântara Machado, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Jorge Andrade, Nelson Rodrigues, Augusto Boal... Para grupos como o Arena, Oficina, Opinião... A lista é longa e indica que há atividade teatral contínua e produtiva do início do século XIX aos nossos dias, em alguns momentos na vanguarda dos movimentos artísticos, como nos anos 1960, com a consolidação de um sistema teatral, adaptando para o teatro a discussão de Candido (1975).

Com isso, temos praticamente armado o cenário para uma análise crítica da literatura brasileira a partir da dramaturgia e, também, da cena brasileira, mas que é pouco

considerado pelos estudos literários. Não é exagero dizer que não há, ao menos para a crítica literária, autores e grupos teatrais da estatura de um Guimarães Rosa e de Graciliano Ramos, na narrativa, e de um Drummond e de um Manuel Bandeira, na lírica. Os motivos são vários e não excludentes. O primeiro deles é a desvalorização do gênero teatral no cenário burguês, no qual o romance surge como forma literária por excelência. Num país em que o sistema literário ainda não se consolidou, no século XIX, o teatro pode ser visto como uma arte que deixou de ser antes mesmo de ter sido.

Além disso, o teatro recebe, quando vai à cena, uma resposta imediata do público que o frequenta, e muitas vezes o que faz sucesso não está alinhado com as tendências mais valorizadas pela intelectualidade de plantão. Quando o mestre Machado (1979) diz que não há teatro no Brasil nos idos de 1873, o exagero se deve à valorização do teatro realista e moralista que já foi abandonado pelo público desde 1965 (FARIA, 1993), mas isso não significa que o teatro musicado que então se fazia deva ser contado como uma nulidade. Pelo contrário, as encenações das operetas francesas e suas paródias feitas por homens de teatro como Artur Azevedo são decisivas para a história das formas teatrais que há pouco mencionamos.

Como parte dos estudos literários, contudo, esse processo de esvaziamento ocorre quase sem resistência, e o descaso com a dramaturgia e a cena do século XIX (e também do XX) mostra como as correntes dominantes conseguem apagar, ou melhor, ressignificar segundo seus interesses o que deve ser tomado como artístico. Ao insinuar que essas formas degradadas (contra a moral) visavam apenas saciar os apetites imediatistas de consumidores que não conheciam as nobres regras e “leis” do fazer teatral, da tragédia ao drama realista, passando pela alta comédia, os críticos e teóricos da literatura e do teatro qualificam negativamente essa produção e a retiram da linha de tempo contínua de nossa “alta literatura”. Desse modo, um autor como Artur Azevedo nunca chegará ao cânone nacional. Claro que o processo de canonização, por si mesmo, acaba por imunizar criticamente os textos a ele submetidos, mas isso já é outro momento de discussão. Aqui, estamos ainda na negação para o campo teatral de uma maioria literária.

Por fim, como terceiro item para o abandono do teatro, colabora sua própria natureza dialética: entre o “universalismo” de um texto teatral (tomado como literatura dramática) e a necessária localização histórica e contextual de uma montagem específica há uma contradição que é própria da atividade teatral. Como lidar com a recepção imediata pelo público, com a interpretação do grupo de teatro do texto original e sua subida ao palco, quando ganha uma dimensão corpórea, *entonacional*, gestual? Em outras palavras, a dimensão cênica do teatro vai além de uma cultura acadêmica que se restringe à literatura dramática. Adorno (2003) relaciona o narrador neutro e objetivo que caracteriza o romance do século XIX com o palco ilusionista do drama burguês do mesmo século, explicitando uma afinidade formal entre uma categoria central da narrativa e a ilusão cênica criada, em grande

2 | Usamos o termo adaptação, em seu sentido lato, para a transposição do texto literário para teatro, seguindo GOMES (2005), em detrimento de termos como tradução ou transcrição.

3 | A versão original, de 1978, contava com outro elenco e era mais longa, mas não houve acesso a essa encenação. Isso, contudo, não diminui o valor da encenação de 1984, como atesta Magaldi: “O encenador reduziu o tempo a cerca de três horas, sem que a plateia se aperceba do que foi cortado.

O primitivo Macunaíma não apresentava nenhum excesso, bem como o atual não está deficiente. O milagre se explica por uma quase insensível mudança de linguagem — a depuração dos efeitos, a busca incessante da essência. A dinâmica se agiliza, fustigada pela renovação permanente das imagens” (MAGALDI, 1984, p. 15). O registro audiovisual dessa versão de 1984 da peça encontra-se no Arquivo do CPT—Centro de Pesquisa Teatral—localizado no SESC Consolação, rua Dr. Vila Nova, 245—7º andar, São Paulo/SP.

* Alguns itens da ficha técnica do espetáculo Macunaíma, versão de 1984.

Adaptação: Jacques Thiériot e Grupo de Arte Pau Brasil.

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

Rapsódia Musical: Grupo de Teatro Macunaíma.

Cenografia e Figurinos: Grupo de Teatro Macunaíma.

Preparação Musical: Edson Roque da Costa.

Iluminação: Sandro Polloni.

Direção de Cena: Joel Jardim.

Direção: Antunes Filho.

medida, pelo espaço físico do teatro e pela organização do espaço cênico na encenação. Poderíamos ampliar a lista para a sonoplastia, iluminação, atuação etc.

Macunaíma do texto para a cena

Esse artigo procura, justamente, estudar aspectos formais dessa dimensão da *performance* teatral, que dificilmente pode ser reduzida à sua indicação cênica pelas rubricas. Tomamos por objeto a encenação de Macunaíma, de Mário de Andrade, em adaptação² para o palco de 1984 por Antunes Filho³. A montagem recebeu a atenção de alguns dos mais influentes e importantes críticos teatrais do Brasil de imediato, como Magaldi (1978; 1996), Mercado (2008, originalmente publicado em 1979) e Michalski (1978-9). Eles reconheceram seu valor com artigos e ensaios muito significativos no ano da estreia e também na remontagem de 1984. Para Magaldi, uma tal encenação mereceria um ensaio e não uma mera crítica de jornal, circunstancial e curta (SILVA, 2008, p. 168).

Essa proposta foi em parte realizada, pois a montagem dessa peça — além de outras encenações de Antunes Filho — foram estudadas com mais vagar e distância temporal em livros como os de George (1990), Guimarães (1998) e Milaré (2010). Além disso, uma nova geração de críticos teatrais e literários se ocupa com as encenações de Antunes Filho. Silva (2008) privilegia a recepção primeira de Macunaíma. Araújo (2011) estuda a passagem do texto andradiano ao palco no contexto favorável para uma montagem crítica. Cordeiro (2009) toma como objeto a coralidade na cena contemporânea, tendo em *Macunaíma* um de seus momentos-chave. Cadengue (2008) faz um balanço histórico da importância dessa encenação.

Para este artigo não nos importa somente o caráter inovador no campo estético, mas as implicações políticas e sociais da montagem. Mercado (2008, p. 17-9) encontra na montagem de Antunes a crítica a duas vertentes estéticas teatrais vigentes à época: o experimentalismo estéril e o teatro comercial. Para ele, a vertente experimental já aparece desde o final dos anos 1960, e o teatro comercial se estabelecera desde a criação do TBC. Não é fortuito que, logo após o golpe de 1968, duas propostas alheias ao campo político e social ganhassem terreno.

Desse modo, a encenação de *Macunaíma* alcança também uma notação política, retomando as bases de uma cultura teatral crítica e politizada, que remonta à história do teatro de Arena, do Oficina, Opinião, CPC e outros grupos brasileiros (GEORGE, 1983). A busca formal tem como objetivo discutir questões nacionais, sejam elas estéticas ou políticas, mas não o virtuosismo sensorial ou a autorreferência desligada do mundo social. A montagem de Macunaíma coloca, como questão, a necessidade de uma “politização da estética”, no sentido de uma crítica estética que se veja também política.

O texto de Mário de Andrade se caracteriza como um exemplo da desacomodação crítica, por ser um clássico que não admite uma leitura unívoca e absoluta. A ambiguidade fica assim explícita, pois o clássico, por definição, realiza uma acomodação crítica,

ocupa um lugar-comum que prescinde de atualização. A desacomodação se faz necessária, contudo, como antídoto à *classicidade* que o cânone carimba na obra. Se seu herói sem caráter é alegoria da nossa formação social danificada, identificada por Paulo Emílio Salles Gomes como uma “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (*apud* PASTA, 2010, p.15), que remete a uma tradição romanesca das *Memórias de um sargento de milícias* e seu Leonardo Pataca Filho (GALVÃO, 1976, p.32), não podemos acatar tranquilamente o estatuto de cânone. A rapsódia passa pela crise do romance, pela superação do realismo e do parnasianismo, pela crise da linguagem e do sujeito, porém não perde seu estatuto histórico.

Araújo (2011, p.259-60) argumenta que a literatura modernista era valorizada nos anos 1970 em virtude do interesse do regime militar em identificar momentos da vida social e artística brasileiras que fossem politicamente inócuos. Com a distância histórica, ficava de lado o teor crítico daquela literatura, e o experimentalismo estético de então foi identificado com o seu equivalente dos anos 1970, esvaziado politicamente. Resultou em um esforço conservador de recriar o modernismo brasileiro apenas como vanguarda estética. A adaptação cênica de Antunes Filho, entretanto, não teria adotado tal posição reducionista, ao gosto dos militares, devolvendo à obra *Macunaíma* sua dimensão crítica (ARAÚJO, 2011).

Para este artigo, pretendemos nos restringir a uma das categorias da encenação, a saber, os eventos sonoros. Em primeiro lugar, algumas considerações sobre o papel da música na encenação teatral, seguido da análise de alguns trechos da encenação em que o código sonoro tem papel preponderante.

Notas breves sobre a adaptação teatral de *Macunaíma* por Antunes Filho

Há muito tempo que obras literárias vem sendo adaptadas para o palco, bastando lembrar *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, em meados do século XIX. No caso em questão, Antunes deixa claro que sua decisão foi primeiramente intuitiva, percebendo na obra andradiana questões importantes para o final dos anos 1970 que poderiam, talvez, ganhar materialização no palco. Gomes (2005) já identifica, no final dos anos 1970, uma “tendência cada vez mais crescente de adaptar textos literários para o teatro. O texto narrativo desloca-se de seu habitat natural, as páginas de um livro, e passa a ser iluminado também nos palcos brasileiros” (GOMES, 2005, p. 43).

Segundo ele, a partir da segunda metade dos anos 1980, essa remissão aos textos narrativos se ancora na valorização da introspecção subjetiva, como ocorre em Clarice Lispector, quando o diálogo intersubjetivo parece não dar mais conta do material a ser encenado. De certa forma, essa perspectiva se coaduna com o que Sarrazac (2012) chama de “teatro íntimo”, uma das formas teatrais contemporâneas mais fecundas.

A adaptação teatral de *Macunaíma* também toma como ponto de partida o texto narrativo, mas o distanciamento da relação intersubjetiva do drama se faz pelas técnicas do teatro épico, remetendo ao contexto histórico e a uma concepção social da subjetividade.

A busca por novas formas é traço comum aos dois projetos, mas, em um dos casos isso, se faz pelo mergulho subjetivo; no outro, pelo sujeito coletivo e objetivo.

Os recursos anti-ilusionistas do texto andradiano são adaptados para outros materiais. Em Mário de Andrade, a estrutura psicológica fragmentária e primária do herói, que muda de ânimo, cor, idade, cidade, desejo, tom, etc., e a falta de um enredo coeso e marcado pela causalidade impedem que o modelo de romance tradicional se imponha. Na passagem para a cena, adapta-se também essa recusa a uma estrutura dramática tradicional, que faz refluir sobre todas as categorias cênicas, entre elas o código sonoro, a coreografia, o uso de elementos de cena mínimos e alegóricos, a linguagem e sua prosódia, o coro, a ruptura com a quarta parede e a relação direta com o público. Essas categorias realizam, em seus próprios termos, a posição do narrador insidioso do livro.

Para este artigo, preferimos a análise aprofundada de poucas passagens ao invés de uma abordagem panorâmica do todo. Isso se justifica pelo caráter fragmentário da obra fonte e de sua adaptação cênica. O ganho é a exploração detida da tessitura formal da encenação, cujo significado depende da relação entre as mais diferentes categorias e seus materiais específicos, estando, nesse caso, em primeiro plano os eventos sonoros.

Fragmentação, alegoria e montagem nos Macunaímas

Para Magaldi (1984), a estrutura fragmentária e rapsódica das cenas de *Macunaíma*, aliada à falta de “causalidade psicológica” foram decisivas para o sucesso da adaptação. Para ele, o ritmo acelerado contribui para o efeito geral, além da força condensadora e dialética da montagem, colocando em tensão categorias de análise do espetáculo, como texto, atuação, cenografia e sonoplastia. O texto fonte também opera sob o regime da fragmentação e da montagem, seja no âmbito da construção do personagem (branco, preto, índio, criança, adulto), seja na condução da trama (espaço percorrido, desenvolvimento dos conflitos e tensões sem necessidade causal) ou da posição do narrador, irônico e paródico. Para entender melhor esse processo, contribui o conceito de arte alegórica em Benjamin, bem resumido no seguinte esquema de Bürger:

1) O alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida. Ele o isola, priva-o de sua função. Daí ser a alegoria essencialmente fragmento e se situar em oposição ao símbolo orgânico (...) 2) O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido. Este é, pois, um sentido atribuído; não resulta do contexto original dos fragmentos. 3) (...) Também a esfera da recepção é considerada por Benjamin. A alegoria, que pela sua natureza é fragmento, apresenta a história como decadência (BÜRGER, 2003, p.141-2).

Em resumo, a alegoria é um processo ativo (consciente, proposital) de fragmentação, que tira o elemento do mundo social. Depois, monta – reorganiza – esses elementos fragmentados, que vão adquirir novo significado nesse conjunto, um sentido não dado de antemão, mas construído. Por fim, sem alguém que leia e concretize o que está escrito, atualizando historicamente, não se completa o processo.

O artista que produz uma obra de arte orgânica (que se caracteriza por ser fechada sobre si mesma, aceita como autônoma) toma seu material como vivo, cuja significação já está estabelecida e ele respeita. Para o artista de vanguarda, ao contrário, o material é apenas material. Sua atividade será esvaziar o significado do material, retirando-o do contexto social que lhe determinaria o sentido. A partir daí, deve criar novas relações de significação, aproximando o que aparentemente não tem relação alguma. Seu processo de criação é alegórico.

Como o significado é atribuído, cada momento histórico realiza articulações diferentes. Seus pressupostos estéticos e históricos são parte de seu material, e apontam para o futuro. Ninguém pode se arrogar dono do sentido último e único. Nessa medida, a montagem das partes pode ser considerada como o princípio básico da arte alegórica. A obra montada explícita que foi composta por fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade e, conseqüentemente, com o caráter ilusório presente na tradição romanesca do século XIX (e seu narrador onisciente neutro) e do palco ilusionista do drama burguês.

Essa discussão pode fazer crer que a arte alegórica não reconhece o estatuto histórico de seus materiais, por retirá-los de suas injunções imediatas. Ao passo que a arte clássica aceitaria essa dimensão na obra de arte. Ocorre, porém, justamente o contrário. A obra de arte orgânica (clássica) procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido. Ela não aceita relações entre literatura e sociedade, o campo estético não se mistura com o campo social. Sua relação com o público mira a ilusão de verdade; no teatro, a ilusão cênica. Já a arte alegórica esvazia significados preconcebidos, que lhe falseiem o estatuto de produto artificial. Os materiais isolados estão carregados de significação estética, histórica, social, filosófica, como mônadas que exigem interpretação. O conceito de “dialética em imobilização” de Benjamin vem daí:

À historiografia materialista subjaz, por sua vez, um princípio construtivo. Ao pensar pertence não só o movimento dos pensamentos, mas também a sua imobilização (Stillstellung). Onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões, ele confere à mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 130).

Benjamin quer ver momentos representativos que explodem num átimo, num instante do presente, que irradiam sentido a esse presente e ao passado por um “Agora da

Conhecibilidade” que difere radicalmente da epistemologia tradicional. A dialética que isso pede é chamada por Benjamin de “dialética em imobilização”, que remete a um tempo não medido cronologicamente, contra uma dialética hegeliana que leve necessariamente à superação totalizadora. Não é difícil perceber como essa convergência é importante tendo em vista os tempos históricos e as questões estéticas em jogo em 1928 e 1978 (1984), quando um tempo cita outro pela mediação com a arte. Essa tensão concentrada num ponto, reunindo linhas de força sincrônicas e diacrônicas, permite um novo significado para os materiais do passado e do presente. Essa epistemologia tem implicações em todos os campos do conhecimento, seja a política, a sociedade, a estética, e o seu percurso passa, necessariamente, pela crítica da obra de arte. Esse processo está intimamente articulado com o conceito de alegoria.

A concepção benjaminiana de alegoria é criada tendo em vista objetos e contextos históricos específicos, como é básico para a crítica materialista. Assim, Benjamin parte da alegoria no *Drama barroco alemão*, em que ela é conservadora, pois a única vida real, que se subtrai ao efêmero, ao ilusório e à degradação é a vida espiritual após a morte. Já na obra sobre Baudelaire, ainda com Benjamin, o quadro é inteiramente diverso. A alegoria em Baudelaire ajuda a desmascarar os “mitos” da modernidade capitalista na Paris, capital do século XIX, processo formalizado em seus *Pequenos poemas em prosa* e que remete ao vazio de um discurso inebriante que esconde os escombros de uma Paris remodelada estrategicamente.

No século XX, a perspectiva alegórica se torna dominante para as vanguardas, haja vista o interesse em se discutir o estatuto histórico e a função social da arte. E será exatamente a sociedade bafejada pelo frio sopro da economia mercantil a base econômico-social desse procedimento alegórico descrito por Benjamin. No centro de tudo está o dinheiro, um significante sem significado imediato, que se prende a qualquer mercadoria como valor de troca. No centro está a máquina-dinheiro, na feliz expressão de *Macunaíma*.

Essa discussão é fundamental para a análise que fazemos aqui, pois da prosódia à criação dos espaços pelos corpos dos atores com materiais simples, passando pelo efeito de uma sonoplastia, que não é mera moldura ou tenta determinar o estado emocional dos personagens e do público, mas tem um sentido e significação próprios, chegando ao texto mesmo, todos os elementos de cena procuram servir à ruptura com os padrões esperados por um público afeito ao teatro comercial. Assim reiteram, recriam e desenvolvem, cada um a seu modo, as propostas da rapsódia *Macunaíma* e, também, o processo criativo da encenação de Antunes Filho, como veremos mais adiante.

Eventos sonoros em *Macunaíma*, de Antunes Filho

Pela classificação de Pavis (2005), as funções dramaturgias da música seriam quatro: 1) produzir efeito de real; 2) criar ambiência ou atmosfera; 3) criar um plano sonoro (criar um lugar ou uma profundidade de campo, como na peça radiofônica) e 4) criar um contraponto sonoro, quando ela “age como efeito paralelo à ação cênica, como um som *off* no cinema, o

que impõe à ação cênica uma coloração e um sentido muito ricos” (PAVIS, 2005, p. 368). No caso em questão, interessa aprofundar o item 4, e o melhor modo de fazê-lo é a remissão à função da música na teoria e na prática do pensamento teatral de Brecht. Nas palavras de Rosenfeld:

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

Um aprofundamento levaria à discussão musical realizada pelo próprio Brecht, no mais das vezes feita em virtude de montagens específicas em contextos idem, mas que demandaria inúmeras mediações para serem trazidas para este artigo⁴. Em suma, os eventos sonoros adensam as possibilidades interpretativas, entrando no jogo da criação alegórica e do choque que produz sentido via montagem. A independência de que fala Rosenfeld não isola o código sonoro das demais categorias. Pelo contrário, ele traz novas possibilidades ao se contrapor à exposição dos conflitos. A autonomia alegórica é sempre relativa, posto que o todo só faz sentido pela relação dialética entre as partes.

Um ponto decisivo para nossa análise é a reorganização dos quatro atos indicados no programa da peça.⁵ A mudança de ritmos, de gêneros musicais e do modo de sua reprodução na peça permitem que os quatro atos sejam reorganizados em apenas três partes, o que favorece a reflexão sobre uma determinada dialética nessa categoria. Desse modo, a primeira parte se passa na floresta, a segunda marca sua ida às metrópoles São Paulo e Rio de Janeiro, enquanto a terceira cobre do retorno ao Uraricoera até o final. Apresentaremos trechos analisados correspondentes à essas três partes, para referenciar a proposta deste artigo.

Eventos sonoros na 1ª parte: dialética da presença e da ausência

No início da peça, um grupo de atores entra absolutamente no vazio, com figurinos de operários da construção civil, numa formação quase militar que remete às linhas de produção fabril. Eles estão ordenados em fila e seus movimentos são mecanizados e repetitivos. A sonoplastia é uma música erudita da tradição europeia – uma valsa de Strauss – reproduzida mecanicamente em *off*. Dois registros em aberta contradição: por um lado, o bloco homogêneo, maquinal, de movimentos rígidos e sincronizados dos trabalhadores; por outro, o lirismo suave e com enleio da valsa, que alude à festa. Sua estrutura harmônica e dançante dá acesso ao mundo idealizado dos salões da burguesia – classe que, de fato, é dependente e exploradora aqueles trabalhadores.

4 | Conferir, a esse respeito, os seguintes textos: “Acerca da contribuição da música para um teatro épico” e “Acerca da música-gesto”, respectivamente entre as páginas 225-236 e 237-241 de Brecht (2005).

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

A partir do Brasil, temos que considerar ainda o processo histórico de assimilação dessa cultura europeia, tomada em *Macunaíma* e na peça de Antunes em perspectiva crítica e paródica. É importante, contudo, perceber que são duas questões diferentes: a cultura europeia e a sua importação.

A imagem criada a partir da organização e trabalho do bloco de operários contradiz a música. A harmonia da valsa torna-se então ironia: não se ouve o ruído das britadeiras, das buzinas, o alarido das multidões, o barulho ensurdecedor das máquinas num ambiente fechado e opressivo, expressão da degradação e alienação do trabalhador inconsciente. Escutam-se instrumentos em harmonia e bem afinados, que expressam a suposta elevação do espírito humano. Como qualificar a contradição entre esses dois registros? A música (arte) é ideologia, prometendo aos trabalhadores uma utópica harmonia social? Ou, pelo contrário, um registro negaria o outro, bloqueando qualquer idealização? Exploração dos de baixo (negro, índio, pobre) pelos de cima (branco europeu)? Princípio da realidade *versus* princípio do prazer? Referência ao desenvolvimento da indústria durante o “milagre brasileiro” e da indústria cultural (com seu processo de massificação, e com a valsa vista como clichê da música erudita tornada de massa?).

A cena não oferece uma interpretação única ou primeira, mesmo porque ela é extremamente rápida e fugaz, o que não impede que seja muito representativa da montagem. Essa sobreposição não se resume à aproximação de materiais de campos semânticos diversos, pois eles estão em evidente choque, em contradição, intensificando o quadro que vai se tornar cada vez mais agudo nessa abertura.

Chama a atenção o uso “fora do lugar” da música erudita. Tanto a construção civil como a cultura afro-brasileira, representada pela capoeira, não estão relacionadas, em princípio, com a música erudita, atualizando as contradições e as ambiguidades da rapsódia *Macunaíma* pela música. A música erudita sugere colonização cultural europeia que a encenação coloca em questão, em franca oposição com as outras formas culturais encenadas, em especial o canto indígena. A tradição europeia ainda é questionada em seus próprios pressupostos, pois o trabalho alienado e mecanizado das fábricas está em contradição com o espírito animado da valsa. Mesmo na Europa, quem pode: valsa, quem não pode: trabalha.

Paulatinamente, os atores saem da ordem mecânica, alongam-se e ganham humanidade. Deixam a linha de montagem e se organizam em semicírculo, representando um grupo. Agora se veem e interagem entre si, sem que, entretanto, tenham trocado o figurino de operários. Um confecciona uma máscara de jornal, outro desenvolve passos de capoeira, com aprovação geral e participação ativa de todos. Interrompe-se a música erudita e, após um breve silêncio, os eventos sonoros serão produzidos pelos próprios atores, que, de passagem pela cultura negra, através da capoeira, tornam-se índios.

No campo das atualizações de Antunes, vemos que a remissão ao crescimento econômico-industrial do “milagre brasileiro” está à vontade no contexto da rapsódia andradiana.

A tensão entre os registros da música, do figurino e da movimentação em cena é muito bem elaborada e não resulta em harmonia condescendente. O processo de criação é correlato à concepção da alegoria benjaminiana, com a fragmentação, sobreposição e montagem, articulando sincronia e diacronia.

Após essa cena inicial, o herói nasce em meio aos berros da mãe. Segue-se um silêncio rompido por instrumentos indígenas que anunciam o nascimento de Macunaíma. Não há como negar a complexa paisagem que se oferece aos ouvidos do espectador: de um lugar para outro, de um tempo para outro, do europeu para o índio, da metrópole para a selva⁶.

A partir do nascimento, os eventos sonoros serão executados em cena, pelos atores. Se num primeiro momento, com o bloco dos operários, a música era reproduzida tecnicamente, na primeira parte predominam canções ou ruídos produzidos ao vivo: quando os eventos sonoros não são realizadas pelos atores em cena, ouviremos dos bastidores batidas de tambor, caixa, pratos, surdo, som de flauta, xilofone. Desse modo, Antunes aborda os eventos sonoros de sua montagem também a partir da forma como os reproduz. Para Pavis (2005):

Descrever o espetáculo obriga a pensar em conjunto fenômenos visuais e acústicos, a sentir o efeito do que um produz no outro e, se possível, a perceber qual elemento é mais afetado em tal ou tal momento pela música. (...) A música é executada ao vivo, em cena, por músicos (ou atores-músicos), ou então foi gravada e introduzida pela operação de som? A “exposição” das fontes musicais, ou pelo contrário, sua dissimulação, determina as relações de forças entre a música e o resto da encenação, especialmente o espaço e a atuação do ator (PAVIS, 2005, p.131).

Acrescentaríamos a essa perspectiva de Pavis, uma direção (musical) que não exclua um ou outro registro, mas que faça uso de ambos e promova o choque entre eles. Essa justaposição evidencia o caráter de construção dos eventos sonoros na peça: música erudita em *playback* e sons produzidos em cena. Com isso, desmonta a suposta naturalidade no uso da fonte externa, pois o contraste com a música feita no palco questiona a convenção do teatro tradicional, na qual a música é um elemento exterior, atuando em nível inconsciente para produzir uma determinada ambientação psicológica.

Na primeira parte da peça, os sons produzidos por instrumentos indígenas constroem um ritmo desacelerado e cadenciado. Os cantos também são fundamentais nessa primeira parte, em grande pares corais, e daí coletivos, como no trecho entre a primeira fala do herói e a primeira “brincadeira” com Sofará ou no funeral da mãe. Esse ritmo é biológico e humano, diverso da notação esvaziada do cronômetro. Além dos corpos dos atores e dos jornais, a selva é expressa pelos eventos sonoros – apitos com som de passarinhos, flautas, chocalhos – e sua infância acompanhada por músicas cantadas pelas índias da tribo Tapanhumas. O quadro apresentado até aqui já evidencia que os eventos sonoros não são secundários

6 | Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de Souza, em “Aspectos da sonoplastia no teatro”, enfatiza a função da sonoplastia para a criação de espaços no teatro. (GONÇALVES DE SOUZA, 2005, p.98-100).

ou acessórios na montagem referida. A dramaturgia de *Macunaíma* não se resume ao nível textual, pois exige a remissão às demais categorias cênicas.

Cadengue (2008) informa que o diretor musical do espetáculo, Murilo Alvarenga, treinou o elenco a tocar instrumentos indígenas e uma calimba africana, além de compor canções em nheengatu⁷. Isso contribuiu para uma sonoplastia que realiza o projeto da montagem como choque, principalmente nos trechos em que a música indígena é substituída abruptamente por outro estilo, seja o europeu, o africano ou o caipira. Contrapondo-se à sonoplastia suave ou harmônica (da música erudita e dos cantos indígenas, por exemplo), irrompem gritarias desarmônicas e atonais em que se perdem a “coerência” e a “decência” sonoras. O ruído das gritarias chega a ser irritante e ensurdecidor, mesmo quando ouvido em reprodução digital. As *performances* vocais estão propositalmente em registro muito alto.

Essa perspectiva é inteiramente oposta à maneira pela qual a música erudita europeia participa na montagem, que não leva em conta a sua rica história no século XX, com a dodecafonía e a atonalidade teorizadas e desenvolvidas por compositores do porte de Arnold Schönberg ou Alban Berg. Seria até fácil, sem se afastar da tradição musical clássica, romper com a chave harmônica, com música dos mais diversos naipes e estruturas, mas isso não ocorre. Os trechos e árias usadas são muito conhecidas, demasiadamente até. Isso sobrepõe e antecede qualquer outra análise que se faça delas. De fato, na montagem de Antunes, a música erudita representa muito bem os clichês musicais arraigados no gosto médio e moralista burguês. A contradição que organiza e estrutura a encenação aparecerá no choque com o código visual, que comenta, em chave crítica, essa música. Já o vimos a respeito da valsa de Strauss, e estudaremos novamente na volta da Europa de Ceíuci. Esse processo retira o significado original dessa música – consumismo burguês conspícuo – e, com ironia e beirando a paródia, permite que se estabeleça uma distância crítica.

A música europeia que predomina tem todas as qualidades da “virgiliana língua de Camões”, no sentido de ser anacrônica, “sublime” e pomposa. É a solução teatral – um meio visual-auditivo – para reproduzir cenicamente a imitação burlesca verbal do texto marioandradiano (...). As músicas européias do espetáculo, facilmente reconhecíveis, pertencem ao cânone burguês (GEORGE, 1990, p.75).

George toca numa das questões centrais da música erudita na peça, que domina a segunda parte do código sonoro, quando Macunaíma e seus irmãos vão a São Paulo em busca da Muiraquitã. Embora apareça nas demais partes, será na segunda que a música europeia, sempre em *playback*, surge como dominante, justamente quando o espaço é o da metrópole.

Eventos sonoros na 2ª parte: discutindo a indústria cultural

O gigante Pietro Pietra, alegoria do novo rico e do europeu colonizador, sempre envolvido

7 | Nheengatu, *nheengatu*, ou ainda *nheeng-katu*, é uma língua indígena amazônica.

Tem relação com o Tupi-Guarani. A língua é falada pela população do Rio Xié, território Werekena, a maioria monolíngue em Nheengatú.

Fonte: <http://www.etnolinguistica.org>, acesso em 12 de janeiro de 2012.

por criados e por sua família burguesa, tem como acompanhamento uma trilha sonora erudita. A entrada em cena de sua coleção de estátuas humanas ocorre ao som de uma das marchas de *Pompa e Circunstância*, de Edward Elgar. Sua movimentação em bloco, cadenciada e frontal, seu gestual e sorrisos estereotipados, criam um falso ambiente aristocrático, o que é tipicamente burguês. Na cena em que o gigante Pietro Pietra e suas estátuas perseguem Macunaíma, toca a *Marcha Triunfal*, de Verdi. Não é preciso sequer conhecer a música, pois o nome já diz muito, para saber que ela não seria a mais adequada para uma perseguição realizada com camas com rodinhas e encenada como um pega-pega, burlesco e infantilizado.

A sonoplastia mais representativa, porém, dessa parte vem a seguir. Do mesmo Verdi, *La Traviata*, é utilizada na chegada de Ceiuci, mulher do Gigante. Vale lembrar que essa ópera é baseada na versão teatral de *A dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, um dos expoentes do drama realista e moralista burguês – e com uma rica e ativa recepção no Brasil desde o século XIX. A personagem principal é uma cortesã que precisa morrer para ser redimida diante da sociedade; morte por amor, para salvar o casamento futuro de seu amado com uma mulher honrada. Na passagem de Antunes, a paródia com esse gênero chega ao máximo: Ceiuci e suas criadas dublam uma ária em *playback*, apresentando-se para a plateia como cantoras líricas de sucesso ao retornar da Europa, mas seu comportamento no palco lembra mais uma banda de *rock*. Na sequência, a “prima-dona” tropeça no palco em meio às serpentinas e confetes de carnaval lançados por seus admiradores e quase cai. Da abertura ao fechamento dessa cena, Ceiuci é acompanhada de perto por sua filha, que carrega uma sombrinha do frevo pernambucano. Assim entram em contato, em choque, a ópera, o rock e o carnaval.

Para George (1990), essa cena é uma prova cabal da carnavalização operada na montagem cênica de Antunes, parodiando o canto lírico sério. Mais importante do que isso, no entanto, é a paródia do *star-system* da indústria cultural e suas primas-donas de fama mundial. Ceiuci volta da Europa como atração internacional da música clássica como produto globalizado, sucesso garantido no cânone burguês.

Um pressuposto para a utilização da música clássica na peça é o seu reconhecimento imediato, livre de qualquer laivo de obra de arte integral, como uma ópera ou uma sinfonia inteiras poderiam realizar. Um trecho é destacado de seu mundo fechado e trazido sem mediação para a peça – ou seja, sem que seja necessária para o desenvolvimento da trama. Isso provoca a identificação imediata como parte de um repertório já devidamente incorporado pela cultura de massas no contexto da indústria cultural. Por esse processo, tornaram-se independentes de qualquer significação orgânica; valem pela própria execução, que exalta os que encontram nela o já visto e repisado. Sendo assim, seu processo de fragmentação e seu caráter histórico – como mercadoria “música clássica” é um processo cultural que a esvazia para mero consumo: seu significado último é o dinheiro que pode angariar para as coleções de CDs ou os espetáculos ao vivo. Antunes, como bom alegórico, recolhe

esses fragmentos e os coloca diante da plateia em chave paródica. Ceiuci não é Maria Callas, nem deseja sê-lo: é a sua paródia, trazendo da Europa um produto com bom mercado.

A movimentação dos personagens em cena, os elementos que trazem para esta-frevo, carnaval, rock – não fazem parte desse gênero de espetáculo. A sua produção em *off* é matizada e questionada, em primeiro lugar, pelo contraste com a música feita em cena. Em segundo lugar, ao não deixá-la como mero pano de fundo climático, por cantar a ária com fervor roqueiro, Ceiuci joga luz sobre a própria manipulação psicológica que a música clássica poderia propiciar, com sua tendência ao efeito opiático. Está armado um quadro de contradições em uma mesma cena, em que tudo, seja sincrônica ou diacronicamente, procura ressignificar a proposta da música erudita na peça, pela própria remissão irônica aos seus pressupostos. Ao fazer isso, explicita o processo histórico da degradação da audição, processo esse bem estudado por Adorno:

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

Embora Adorno se refira, na passagem transcrita, à *mercadorização* da música comercial, ele já sabe, em 1938, que o mesmo processo ocorreria com a música erudita, com a fragmentação por árias ou trechos mais famosos. Ao comentar as gravações e regravações das sinfonias de Beethoven e perceber que as gravadoras se restringem, invariavelmente, à 3ª, 5ª e 9ª, identifica com pesar que as demais já se tornavam raridade. Regentes, músicos, cantores líricos são elevados à condição de *pop-stars* e satisfazem o desejo das audiências por mais do mesmo. “O princípio do ‘estrelato’ tornou-se totalitário. As reações dos ouvintes parecem desvincular-se da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado. O campo em que o fetichismo musical mais domina é o da valorização pública dada às vozes dos cantores” (ADORNO, 1999, p. 74-5).

A música erudita consegue, por esse percurso histórico-artístico, servir a duas causas estéticas e teóricas aparentemente opostas. Por um lado, ela é ouvida como representação da “arte pela arte”, da arte como elevação espiritual, como beleza atemporal e eterna, significado que não desaparece de todo, especialmente tendo em vista a concorrência com gêneros musicais mais populares. Por outro lado, seu sucesso também depende de sua incorporação ao regime da mercadoria, com a função social de entretenimento. Essas duas frentes seriam opostas pelo vértice, mas de fato se completam, pois o que se vende é, antes de outra

coisa, uma mercadoria como outra qualquer com o rótulo de “alta cultura”. Ambas têm em comum, também, sua aversão ao campo político. Na peça, Antunes coloca esse quadro diante do público, numa perspectiva crítica que expõe esses pressupostos e os historiciza. Está ali a música erudita a conferir nobreza às esculturas e à casa burguesa de Pietro Pietra, está ali a ária mundialmente reconhecida cantada por uma representante do *star-system*.

Repisando uma questão cara a este artigo, no campo das atualizações históricas, isso também é um achado da encenação antuniana. Além da remissão formal ao desenvolvimento industrial na cena inicial, temos novamente a formalização estética do processo de fortalecimento da indústria cultural, cujo ápice se dá com Hollywood, mas que tem na adoração às divas da música clássica um de seus lugares preferenciais. Vale reforçar este ponto: além da mera notação temática, ou seja, no âmbito dos assuntos, essas questões aparecem em chave crítica como forma nas duas cenas, com materiais que não estavam dados no contexto histórico em que Mário de Andrade escrevia sua rapsódia. E a forma é a da contradição, da estrutura dialética em choque. Este se dá tanto pelo acúmulo, sobreposição e justaposição de materiais vindos das mais diversas categorias de análise cênica, como também pela articulação diacrônica entre as partes da peça e, por fim, pela remissão aos “farrapos de história” (Benjamin) que os fragmentos usados como material trazem consigo, como potência e são atualizados no palco. Está armada a dialética sem saída já mencionada: Antunes atualiza e evidencia que as aporias e os problemas de nossa formação social conservadora se agudizaram, tornaram-se mais ácidos e complexos, impedindo qualquer acomodação. O carnaval (e o processo de carnavalização) ganham um travo amargo pela impossibilidade de conciliação apaziguadora ou compensadora.

Terceira parte – volta ao Uraricoera sob o signo da dissolução

A terceira parte começa com o retorno dos irmãos ao Uraricoera, o que corresponde ao início do quarto e último ato, segundo o programa. Há *fade-out* com música clássica que encerra as aventuras do herói na metrópole. Não há mudança de cenário, efeitos luminosos, tampouco placas indicativas que informam cenários. São os *eventos sonoros* que localizam a plateia: na partida de São Paulo, um grito de guerra realizado por Jiguê anuncia a viagem de volta. O barulho de bichos de beira de rio, como sapos, grilos e pássaros é realizado por apitos e outros instrumentos tocados dos bastidores, formando uma base sobre a qual cantam os irmãos.

No percurso da viagem, o canto da Uiara, reproduzido dos bastidores, traz apreensão aos viajantes. Tambores anunciam a entrada do monstro Pondê e, em seguida, do monstro Oibê. Até aqui, a volta é marcada musicalmente pela apreensão, expectativa, medo: monstros os espreitam, uma floresta mudada os circunda. A presença da Uiara já prenuncia o caráter destrutivo que marca esse final. Nesse passo retorna, aos poucos, a música erudita⁸, que acompanha a transformação de uma árvore enfeitiçada em princesa. A mera identificação

8 | A música erudita nessa terceira parte não desqualifica o argumento de que esse gênero é mais representativo, formalmente, para a segunda parte da peça. Fala-se antes em representatividade e predominância, não em exclusividade.

como “princesa” e todo o discurso que ela carrega consigo já explicita o caráter paródico dessa sonoplastia, emprestando à cena o espírito de um “conto de fadas” tupiniquim.

Depois, já de volta à tribo, mais uma ocorrência de música erudita, agora ambientando o desespero dos índios com a epidemia de lepra: a sombra leprosa de Jiguê persegue a todos que fogem, restando apenas Macunaíma. Não ouvimos mais as árias famosas interpretadas pelas divas, e domina o suspense e uma imagem de terror.

Macunaíma fica sozinho. A adaptação cenográfica de um gesto fundamental da rapsódia andradiana, quando Macunaíma conta ao papagaio suas aventuras, também se fia, sobretudo, nos eventos sonoros, pois esse contar será encoberto pelo som de tambores, de um surdo e de pratos tocados dos bastidores. Assim, a música se constitui, mais uma vez, como uma categoria estética fundamental de sua construção dialética, num procedimento que pode ser remetido ao conceito de “*gestus*” brechtiano, representativo das linhas de força sociais, ideológicas e políticas da encenação, fixando um momento representativo: o *contar* que expõe o caráter épico da adaptação cênica como da rapsódia, bem como a teatralidade da primeira e a metaficção da segunda.

Em cena, Macunaíma adormece. Ainda ao som dos instrumentos citados, Uiara reaparece, ainda atrás de um pano. O papagaio se vai. Uma flauta tocada em ritmo suave empresta um tom místico/mítico à cena. A figura de Uiara é muito expressiva (a *performance* da atriz também) e se sobrepõe ao som. Se sua presença silenciara a música, agora ela canta sedutoramente, à capela. A sensualidade física e musical se reforçam e se completam. Instrumentos de percussão anunciam o perigo, mas Macunaíma mergulha nas águas frias. Há uma luta embaixo d’água intensificada pelas batidas dos instrumentos de percussão. Macunaíma sai derrotado do rio, sem uma perna e sem a muiraquitã. Um canto indígena é entoado pelos demais atores que entram em cena, como atores, para preparar as cenas finais. A flauta e outros instrumentos de percussão dominam daqui em diante, da vingança de Macunaíma contra Uiara à entrada dos atores vestidos de operários, ligando o final ao início da peça.

Nessa terceira parte, os heróis são surpreendidos por um contexto pouco acolhedor. Uma cama e um pano branco fazem as vezes de barco, com o qual percorrem, atônitos, os rios Tietê e Araguaia. Nesse desejado retorno às origens, os objetos assumem novas funções: a cama vira uma rede, onde descansam Macunaíma e sua nova companheira, a Princesa. O cenário é de destruição, marcado por um espaço desolado, esvaziado, abandonado, que expressa a impossibilidade da relação primitiva. A volta não se configura como um eterno retorno ao mesmo, mas como retorno *ao outro*, estabelecendo uma nova contradição, fundamental para essa terceira parte. Diferentemente do que se esperaria de uma viagem formativa, preñe de experiências enriquecedoras, estamos no registro das vivências benjaminianas, do regime dos choques na metrópole moderna.

Pelo lado dos heróis, Macunaíma e os irmãos não voltam mais experientes de sua descida ao Sudeste civilizado e ao mundo da máquina-dinheiro. A falta de uma psicologia coerente e lógica para os personagens e seus conflitos imotivados e efêmeros contribuem para essa perspectiva acumulativa, não crítica. Daí a proeminência da parataxe, justaposição, em lugar da subordinação lógica e da articulação precisa, o que vale para a dicção de Mário de Andrade e para a construção cênica de Antunes. Ao mesmo tempo, não há muito espaço para a nostalgia ou para recordações lacrimosas. A floresta está diferente, a aldeia está mudada e logo todos o abandonam, até que Macunaíma resolve se tornar estrela e a floresta fica vazia, com toda aquela história resguardada apenas pela memória de um papagaio.

Jiguê e a princesa traem Macunaíma, que se vinga jogando lepra no irmão. Isso provoca a dispersão e sumiço dos demais e o isolamento melancólico de Macunaíma, pela primeira vez absolutamente sozinho no palco. Percebe-se um cansaço profundo, primo da sua preguiça atávica, mas diferente dela. O ritmo frenético da parte anterior é substituído pelos gestos mínimos, lentos, largos. Esse ritmo alucinante era criado pela movimentação em cena, pelo texto e pelos efeitos sonoros e coreográficos: todos, agora, desaceleram e vão paulatinamente se preparando para um fim dissoluto.

Quando só, Macunaíma não tem energia para arrumar a tapera ou para sair da rede e, se o faz, logo está esgotado. No limite de suas forças e de sua vontade, nem é preciso muito esforço da Uiara para que ele se jogue nas águas perigosas e em seus braços despedaçadores, situação da qual sai mutilado e, novamente, sem a Muiraquitã. Se no romance, após envenenar o rio para se vingar, ainda procura, em vão, a Muiraquitã, na encenação essa busca sequer acontece. O tom é de derrota e entrega.

A dialética na peça de Antunes não leva a uma solução, perspectiva também realizada pelos eventos sonoros. Não há canções de roda ou ritualísticas em homenagem ao retorno de Macunaíma. No máximo, instrumentos de percussão e de sopro que provocam sobressaltos, gritos estranhos, ruídos desconhecidos. Os eventos sonoros são pontuais e fugidios, além de disruptivos. Não recuperam, com superação dialética, o que já foram na floresta. Não são nostálgicos ou comemorativos ou rememorativos ou elegíacos ou afirmativos, nem mesmo interrogativos. A seu modo, seu caráter disruptivo chama à reflexão, pois interrompe o fluxo contínuo. O seu ritmo é o da quebra. O padrão das duas partes anteriores trazia eventos sonoros muito marcantes, fortes; agora há insinuações, vacilos, vazios como silêncios.

A dialética nos eventos sonoros na encenação de Macunaíma

Sendo assim, pode-se pensar em um padrão irônico, paródico e dialético marcando toda a peça pelo viés do código sonoro. Há predomínio de uma ou outra execução dos eventos sonoros, sendo a primeira e a terceira parte principalmente executadas ao vivo, enquanto a

segunda parte é dominada pela reprodução técnica. George (1990) afirma, a respeito da variedade musical e sonora da peça:

Antunes Filho incorpora na montagem variações sobre tipos díspares de música nacional, popular e erudita. Alguns exemplos são: a) música indígena, Canção de Yto (o nascimento de Macunaíma e sua transformação na Ursa Maior); b) duas peças de Villa Lobos, Trenzinho Caipira (a Boiúna) e Aria Cantillena (Naiipi); c) música de realejo (a pensão de São Paulo e Pauí-Pódole); d) O Guarany de Carlos Gomes (a estátua de Carlos Gomes). A trilha inclui música de circo e carrossel, que é tanto universal quanto nacional (GEORGE, 1990, p.77).

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

Esse mosaico é um procedimento afeito ao conceito de montagem segundo Benjamin. Há uma justaposição de efeitos e músicas que, distintos, têm significados a partir de seu contexto e, agrupados, relacionam-se com o todo significativo da obra e seu objetivo: discutir a gênese *histórica* do caráter brasileiro (ou de sua falta, a rigor) num momento em que todos, como Macunaíma, estamos “com a inteligência muito perturbada”: as afinidades críticas aproximam 1928, 1978 (1984) e 2008 (nova crise).

Interpretar a encenação a partir do conceito de arte alegórica de Benjamin traz elementos novos em relação à carnavalização de viés bakhtiniano realizada por George. A alegoria permite uma análise que valoriza a fragmentação sistemática dos elementos de sentido, retirados de seus campos semânticos tradicionais e a montagem em forma de choque, gerando contradições, ambiguidades, tensões que exigem posicionamento dos espectadores. O processo de alegorização faz a crítica pela historicização de toda e qualquer idealização, seja do primitivo, do índio, do negro, da civilização ocidental, da sociedade do dinheiro. Não restam como valores positivos a expressão do múltiplo nem do “outro” da civilização ocidental – negro, índio, etc. – mas uma tristeza que é da ordem das mazelas de nossa formação social e de nossa modernização conservadora.

Noutras palavras, o alegórico remete a uma dialética sem síntese, sem salvação fácil. Essa tensão dialética se configura como um ir e vir contínuos, que Benjamin conceitua,

conforme vimos, como “dialética em imobilização.” Encontramos essa tensão concentrada na encenação de Antunes, pois os mais diversos códigos ou elementos da análise cênica têm relativa autonomia, sob medida para colocar questões sob o signo da contradição, como se viu. Essas tensões não se solucionam e, assim, interpelam o espectador.

Vimos também um desenvolvimento truncado na sonoplastia, que trabalha com pares antagônicos de longo alcance. Não é apenas o par cultura europeia *versus* brasileira. Também temos o primitivo *versus* a civilização ocidental, a música feita no palco *versus* a música reproduzida tecnicamente, a música articulada com a vida *versus* o mero consumo da indústria cultural. E, no campo da sonoplastia, como na construção do enredo, a parte final não funciona como chave de ouro do que veio antes, não resolve as questões entre a floresta e a metrópole. Termina sem aprendizado compartilhável, sem experiência que possa servir para uma nova sociabilização, sem utopias. A peça, assim como sua fonte, termina melancolicamente. Macunaíma não está à vontade na selva nem na cidade. Com Bueno, a respeito do texto de 1928:

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

A citação cabe também para a encenação, guardadas as especificidades de cada caso. Vale para pensar criticamente sobre: o desenvolvimento durante o “milagre econômico” dos militares, a aporia e inconsciência política das classes baixas (operários), a regressão da função social da arte no contexto da indústria cultural, a necessidade de retomada estética de uma arte engajada sem ser panfletária, a paródia de nossa falsa sociabilização harmoniosa (a suposta falta de preconceitos raciais e de classe, etc.). Ou seja, a cena de Antunes atualiza em outros meios estéticos e levando em conta as diferenças históricas. Os eventos sonoros desempenham papel decisivo nesse quadro.

Em suma, a sonoplastia em *Macunaíma* não embala, não serve para compor atmosfera psicológica ou dar um sentido inequívoco à cena, facilitando o consumo passivo.

Nesses casos, ela reduziria as possibilidades interpretativas e seria acessória. Em Antunes, a música parodia e ironiza os clichês, contradiz-se com o código visual e textual. Mesmo dentro do código sonoro, ela é marcada por tensões não resolvidas.

Falta considerar a presença de Villa-Lobos na sonoplastia da encenação. Modernista de primeira hora, participante ativo da Semana de 1922, sua música contém elementos brasileiros e da tradição europeia. Os títulos das obras que entram na montagem já indicam essa perspectiva atualizadora: *Bachianas Brasileiras* e *Trenzinho Caipira*. Mas essa possível síntese dialética pela música de Villa-Lobos, do erudito europeu e da tradição brasileira, simplesmente não tem lugar na encenação. Em primeiro lugar, tratam-se das suas músicas mais famosas, de reconhecimento imediato, cabendo com perfeição na discussão sobre a indústria cultural. Em segundo lugar, estão localizadas na primeira parte da peça, relacionadas à *Boiúna Capei* e à *cascata Naipi*. Fossem síntese positivada, deveriam aparecer no terceiro ato, “superando e mantendo”, dialeticamente, as duas posições anteriores.

Considerações finais

Os eventos sonoros criam um campo privilegiado para que se perceba a dinâmica da peça e sua construção dialética sem síntese já discutida. Como se leu na citação de Rosenfeld, na concepção wagneriana se constrói uma “síntese de grande efeito opiótico”. Nada mais distante do que a relação da música com o todo da encenação na perspectiva épica, que não admite nenhum adormecimento opiótico das consciências. Em se falando de sínteses não realizáveis:

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

Não é difícil remeter essa discussão àquela sobre a arte orgânica (melódica, harmônica) e a arte alegórica (repetição, subversão da lógica direcional, fragmentação). Os eventos sonoros na peça *Macunaíma* se submetem ao regime do choque pela ambiguidade, pelo tonal e atonal (dos gritos), pela repetição e retomada das músicas e dos motivos, pela subversão da lógica conclusiva do discurso. A sonoplastia, como forma, introduz novos temas e questões, como o da indústria cultural e de um final que não se fecha numa síntese dialética (o que é corroborado pelo enredo, seja da peça, seja do texto andradiano). Assim, portanto, contribui com a atualização do texto fonte em mais uma dimensão.

Em tempo, é importante dizer que não há uma metodologia já estabelecida e fixada para um trabalho como o aqui empreendido. Isso deve ser avaliado positivamente, pois muitas vezes o método acaba sendo anteposto e sobreposto ao objeto artístico, tornando-o mero exemplo das teses já definidas de antemão. Isso é um grande perigo para a teoria e para a crítica literária (teatral), pois a sedução do controle da obra empírica pela catalogação inequívoca é muito forte. No entanto, a primazia do objeto – e de suas formas de configuração – faz-se necessária para que a avaliação estética não isole os objetos e as teorias do mundo que os criaram e no qual significam. Isso é ainda mais verdadeiro no caso dos estudos teatrais, pois a articulação entre texto e cena amplia o leque das indeterminações possíveis, sem falar nas categorias que traz para a discussão além do texto. No entanto, dadas as circunstâncias atuais de crise econômica, política, ambiental e, não menos, artística e crítica, não nos cabe reforçar o conservadorismo acadêmico das teorias “sedimentadas” com seus métodos, mas buscar novos caminhos.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Theodor W. Adorno: textos escolhidos*. Trad. Luiz João Baraúna. Col. Os pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 65-108.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Klick Editora, 1999.

ANTUNES FILHO. Entrevista de Antunes Filho a Fátima Saadi. In: *Revista Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto* nº 29. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010/2011, p. 396-427.

ARAÚJO, Cláudia Beatriz Carneiro. Macunaíma: da rapsódia ao palco. In: *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 257 - 270, jan-jul 2011.

ASSIS, Machado de. Notícia sobre a atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: *Idem. Obras escolhidas vol. III*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979, p. 801-809.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama P. Brandão. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005.

- BUENO**, André. *Formas da Crise: estudos de literatura, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.
- BÜRGER**, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- CADENGUE**, Antonio. *Macunaíma: a sacração de uma cena inaugural*. *Revista Folhetim - Teatro do pequeno gesto*. n.27. Rio de Janeiro: Funarte, 2008, p. 28-39.
- CANDIDO**, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.
- _____. *Dialética da malandragem*. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CAVALCANTI**, Alex Beigui de Paiva. *Dramaturgia por outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do teatro literário à encenação*. Tese de doutorado defendida na FFLCH-USP. São Paulo, 2006.
- CORDEIRO**, Fábio. *A Coralidade na Cena Contemporânea brasileira*. In: *Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas da UNIRIO*. Endereço eletrônico: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/721/661>. Acesso em 8 / jan / 2012.
- COSTA**, Iná C. *A comédia desclassificada de Martins Pena*. In: *Idem. Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- FARIA**, João R. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GALVÃO**, Walnice Nogueira. *No tempo do rei*. In: _____. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades / Sec. da Cultura do Estado de São Paulo, 1976, p. 27-33.
- GEORGE**, David. *The Staging of Macunaíma and the Search for National Theatre*. In: *Latin America Theatre Review*, outono 1983, p. 47-58.
- _____. *Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GOMES**, André Luís. *Do texto base ao adaptado: transposições teatrais*. In: MALUF, Sheila D.; AQUINO, Ricardo B. (orgs). *Reflexões sobre a cena*. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005, p. 35-55.
- GONÇALVES DE SOUZA**, L.O.C. *Aspectos da sonoplastia no teatro*. In: *A Música e os Efeitos Sonoros na Cena Teatral: reflexões sobre uma Estética*. Tese defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP: São Paulo, 2005.
- GUIMARÃES**, Carmelinda. *Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história.”* Trad. das teses de Jeanne-Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAGALDI, Sábado. 1984. Macunaíma, seis anos depois: ainda uma surpresa. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 4 maio, p.15.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1996.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MERCADO, Antonio. *Macunaíma e a escritura cênica*. In: *Revista Folhetim – Teatro do pequeno gesto* nº 27. Rio de Janeiro: Funarte 2008, p. 12-27. (Publicado originalmente em 1978, nº Zero da Revista Ensaio/Teatro).

MICHALSKI, Yan. Macunaíma: Um teatro com muito caráter. *Jornal do Brasil*. 17 out. 1978, p.5.

_____. Macunaíma: um espetáculo revolucionário. *Jornal do Brasil*. Caderno B. 9 out. 1979, p. 10.

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

PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2010.

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

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

PRADO, Décio de A. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 21-44.

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

SARRAZAC, Jean-Pierre. (org.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

